CIVILTÀ BRESCIANA

2 giugno 2010

SPED. IN ABBONAMENTO POST. 70% - FILIALE DI BRESCIA - ISBN 1122-2387 - CONTIENE I.R.

fcb
fondazione
civiltà bresciana
onlus

CIVILTÀ BRESCIANA

TRIMESTRALE DELLA FONDAZIONE CIVILTÀ BRESCIANA

Anno XIX - n. 2
giugno 2010

Autorizzazione Tribunale di Brescia
n. 4/1992 del 18.01.1992
Spedizione in abbonamento postale
pubbl. inferiore al 50%

ISBN 1122-2387

Provincia di Brescia
Comune di Brescia
Fondazione Banca S. Paolo di Brescia

Ubi - Banco di Brescia
Gruppo Editoriale La Scuola - Morcelliana - Studium
a2a
Cassa Padana - Popolis
Guido Berlucchi & C. S.p.A.
Cogeme

CIVILTÀ BRESCIANA

Abbonamento annuale € 25,00
Abbonamento sostenitore € 50,00
Un numero € 10,00

La quota di abbonamento per l'anno 2010 può essere versata direttamente in Sede, oppure sul conto corrente postale n. 12648259 intestato a "Fondazione Civiltà Bresciana", Vicolo S. Giuseppe 5, 25122 Brescia, indicando la causale "Abbonamento rivista Civiltà Bresciana anno 2010".

Immagini dalla Fondazione

di Luciano Anelli

Un documento storico dell'interno della chiesa del Carmine

L'interno della chiesa di Santa Maria del Carmine in una notevolissima veduta di Arturo Bianchi (1856-1949) è carica anche di un certo valore storico, restituendoci – insieme a un poetico interno chiesastico – anche l'assetto non più esistente (perché successivamente alterato) della cappella in capo alla navata sinistra, che

accoglie – anche oggi – il magnifico *Compianto* cinquecentesco in terracotta restaurato otto anni or sono.
Si nota infatti che la cappella – ad arco gotico, a differenza degli altri archi a tutto sesto – recava una sorta di "accecamento" oggi non più esistente (il "restauro", o meglio la rimozione, è degli anni Cinquanta), costituito da un paramento in muratura probabilmente assai leggero, poggiante sulla struttura marmorea cinquecentesca che custodisce il *Compianto*. Purtroppo il gruppo fittile è invisibile perché affondato nell'oscurità, e non ci è quindi possibile distinguere la disposizione delle singole statue, che per noi sarebbe del più grande interesse.
Sul paramento, in alto, era dipinto un finto cortinaggio ad affresco, che fu tolto al momento del restauro comportante la demolizione della muratura.
Il cortinaggio, "strappato" in due parti, da un numero troppo lungo di anni vaga in vari luoghi della chiesa, senza trovare requie; e si trova oggi appoggiato a sinistra nella controfacciata. Al di sotto di esso si trovava appeso al muro un quadro abbastanza grande di una *Madonna* in piedi, che dovrebbe essere ancora conservato in qualche ambiente adiacente dell'edificio sacro.
In basso – sotto la cantoria benissimo delineata – il Bianchi raffigurò una donna in preghiera appoggiata ad uno dei notevoli banchi settecenteschi in noce che sono stati restaurati negli ultimi dieci anni a cura dell'Associazione Amici della Chiesa del Carmine.
Una bella evidenza ha tutto il presbiterio, allietato dalla pittoresca lama di luce che entra dalla finestra a destra e finisce sull'affresco grandioso dell'Amigoni, qui veramente in gara con la solennità descrittiva dei coetanei pittori secenteschi fiorentini e toscani.
Chiaramente visibili sono pure i due grandi angeloni turiforarii, anch'essi restaurati pochi anni fa dall'Associazione Amici.
La doppia pala del De Witte e del Cossali brilla nella sontuosissima manieristica soasa lignea dell'abside, superba della più raffinata doratura di tutta la diocesi.
Assai fedele è la soluzione pittorica della conca absidale con gli affreschi ancora esistenti (e anch'essi restaurati) che simulano una cupola.
Al pilastro di sinistra è visibile una delle belle stazioni settecentesche della *Via Crucis* non più esistente. Invece sussiste perfettamente l'elegante balaustrata in pietre rosse e bianche, perché la chiesa non è mai stata parrocchia, e quindi non ha subito le trasformazioni in ottemperanza al Vaticano II.

CIVILTÀ
BRESCIANA

Studi e ricerche

Simona Bini
Storica dell'arte medievale

Sospiro. Una *curtis* regia della pianura lombarda orientale

Confronti e nuovi acquisizioni

L'abitato di Sospiro dista circa dieci chilometri da Cremona in direzione sud-est, lungo il moderno asse viario denominato via Giuseppina, che sembrerebbe ricalcare l'antica pista romana per *Brixellum* e che[1], nel suo tratto sino a Solarolo Rainerio, corre parallelo all'antica via Postumia[2]: per tale ragione, la storiografia locale ha da sempre ipotizzato l'origine romana di Sospiro[3], anche se a tutt'oggi mancano dati probanti sia per confermare sia per smentire tale ipotesi (tav. I). Notizie d'archivio tramandano la notizia di scavi, effettuati nel 1887 in un luogo non meglio definito, che «hanno messo in luce mosaici e tegole d'età romana»[4]. An-

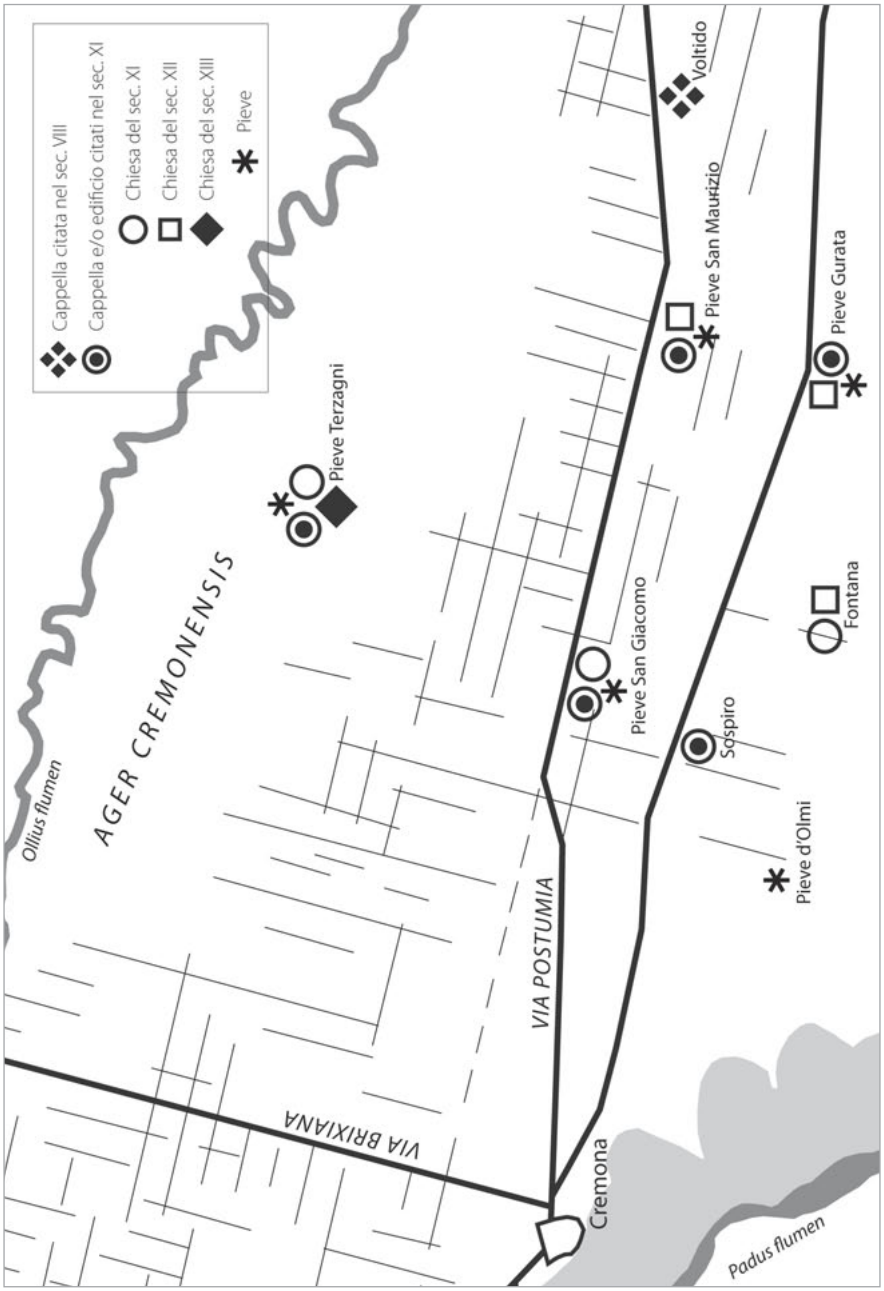
* Ringrazio vivamente Andrea Breda, che ha seguito lo svolgimento del lavoro, e Dario Gallina per il supporto tecnico cartografico.

[1] F. Durando, *Viabilità cremonese*, in F. Durando, *Parole, pietre, confini. Cremona e il suo territorio in epoca romana*, I, Cremona 1997, p. 182; P. Tozzi, *La storia politica repubblicana*, in *Storia di Cremona. L'età antica*, Azzano San Paolo (Bg) 2003, p. 257.

[2] Per l'analisi dei problemi legati alla costruzione e allo sviluppo della via Postumia v. P. Tozzi, *Storia padana antica*, Milano 1972, p. 23, n. 31; *Optima via*, Atti del Convegno internazionale di Studi: *Postumia. Storia e archeologia di una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Cremona, 13-15 giugno 1996; *Tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Venezia 1998; Tozzi, *La storia politica repubblicana*, pp. 252-257, 264-273.

[3] G. Bresciani, *Origine di cento terre della provincia cremonese comprese le terre separate et altre con li loro perticati, civili, ecclesiastici, rurali e liberi, tassa de sale, de cavalli e ciò che pagano ogni anno alla Regia Camera di Milano, a chi sono infeudate, il titolo delle loro chiese con il numero delle anime viventi negli anni 1625-1665, di Gioseppe Bresciano istorico di detta città, MDCLXVI*, Cremona, Biblioteca Statale, Fondo Libreria Civica, ms. Bresciani 29, cc. 94-95, conferma, sulla base di notizie e fonti a noi sconosciute, l'origine romana del borgo; A. Grandi, *Descrizione dello stato fisico-politico-statistico-biografico della provincia e diocesi di Cremona*, II, Cremona 1856-1859, pp. 282-284.

[4] F. Voltini, G. Lucchi, *Itinerari d'arte in provincia di Cremona*, Cremona 1975, p. 210.



Tav. I. Carta topografica del territorio cremonese, elaborazione di Dario Gallina.

cora, «nella sistemazione di campi e rogge nei campi "molino-bredelampade, ecc." si sono ritrovate tracce che furono ritenute di antichi fabbricati. La notizia è esatta: è certo che in quelle zone od in altre doveva estendersi l'antica *Sexpilas*»[5]. Purtroppo, allo stato attuale delle ricerche, non è possibile dire se le notizie d'archivio riferite possano essere confermate da prove archeologiche. È certo che né Sospiro né i territori limitrofi sono stati oggetto di uno scavo archeologico mirato all'acquisizione di informazioni scientifiche sicure.

In mancanza di elementi probanti, sembra possibile recuperare qualche informazione sul sito analizzando il toponimo ed estendere tale indagine anche ai comuni limitrofi, nell'intento di ricostruire l'ipotetico assetto del territorio ad oriente di Cremona, zona in cui è inserito l'abitato di Sospiro. Non è più accreditata la tesi secondo cui *Sexpilas*, *Sexpiles* o *Sexpile*, varianti del toponimo Sospiro documentate dal secolo IX al secolo XIII[6], sia la corruzione del termine *sex pilae*, indicante la distanza di sei colonnette migliari dalla città di Cremona; pare infatti più corretta l'ipotesi che spiega il toponimo ricorrendo al «sintagma *ad saxeas pilas*, ammettendo a *pilae* il significato di "pilastri o pile di pietra" erette a sostegno di un ponte, ovvero il significato di "terrapieno" su cui la strada poteva correre rialzata, per superare un tratto paludoso»[7]. Ancora og-

[5] Archivio Parrocchiale di Sospiro (= APSo), *15 agosto 1935. Per l'ingresso del nuovo parroco Gibellini d. Giuseppe a Sospiro*, p. 20.

[6] V. Ferrari, *Tracce romane nei nomi di luogo. Materiali toponomastici utili alla ricostruzione dell'assetto fondiario e stradale romani in provincia di Cremona*, in Durando, *Parole, pietre, confini*, I, pp. 181-182 e bibliografia ivi indicata. Il toponimo nella sua variante *Sexpilas*, quale prima attestazione documentata nell'834, (*Le carte cremonesi dei secoli VIII-XII*, a cura di E. Falconi, I, Cremona 1978, n. 6, p.19), viene ripetuta negli anni 843, 852, 996 (*Le carte cremonesi*, I, nn. 9, 13, 90); il toponimo, con le varianti di *Sexpiles* dell'851 (*Le carte cremonesi*, I, n. 12), *Sexpile* e *Sexpilis* dell'891 (*Le carte cremonesi*, I, n. 32), *Sespiras* del 910 (*Le carte cremonesi*, I, n. 41), ed ancora *Sexpile* del 1010 (*Le carte cremonesi*, I, n. 118) giunge fino al secolo XI. In seguito la grafia *Suspiro*, documentata a partire già dal 1117 (*Le carte cremonesi*, II, n. 270), si alterna a *Sexpile* del 1136 (*Le carte cremonesi*, II, n. 311), e a *Sexpilas* del 1187 (L. Astegiano, *Codex diplomaticus Cremonae*, I, Torino 1895-1898, p. 165) per affermarsi dal 1196 in poi, con la citazione della *curtis Suspiri* (*Le carte cremonesi*, IV, n. 804) anche nelle varianti *Suspirio* del 1207 e 1211 (Astegiano, *Codex diplomaticus*, I, p. 210, p. 219) e con qualche ritorno di *Sexpille* del 1226 e *Sexpile* ancora nel secolo XIII (Astegiano, *Codex diplomaticus*, I, p. 254, p. 399).

[7] Ferrari, *Tracce romane nei nomi*, pp. 181-182, il toponimo Sospiro è utilizzato per indicare altri due territori nel contado cremonese sempre in relazione ad un passaggio so-

gi, infatti, i campi e le cascine che fiancheggiano il tracciato stradale della via Giuseppina che conduce a Sospiro, portano nomi che rimandano a zone acquitrinose: le "lame", termine dialettale che indica un prato umido e discende direttamente dal latino *lama*, cioè acquitrino[8]. A ciò si deve aggiungere l'ubicazione di Sospiro non distante dal paleoalveo del fiume Po[9], e dunque a ridosso di aree palustri, come sembrano testimoniare toponimi ancora oggi impiegati in zone vicine, a ricordo, appunto, di territori paludosi: Stagno Lombardo e[10], nelle sue vicinanze, la cascina Lagoscuro, che riprende un toponimo documentato nel 988[11], cui si deve aggiungere il toponimo Bagnara, frazione alle porte di Cremona, indicante «la presenza di fonti termali o di stabilimenti balneari romani, oppure paludi o acquitrini»[12].
La restituzione di un territorio caratterizzato da una zona acquitrinosa, potrebbe forse essere la spiegazione per quella «sorta di "buco"»[13] aperto all'interno della regolare maglia centuriale che caratterizza invece la parte orientale della provincia di Cremona, area nella quale è inserito l'abitato di Sospiro (tav. I). Sembrerebbe inoltre comprovare quanto ipotizzato, la presenza, oltre che delle *lame* di cui si è detto, di due colatori ad andamento quasi parallelo: i dugali Dosimo e Gazzolo di Malagnino, e, a breve distanza verso est, il Gambalone che lambisce a meridione Sospiro.

praelevato. «Il primo riguarda un campo detto "el suspìir", in comune di Casalmorano, documentato con tale denominazione sin dal 1559 e intercluso tra il corso del naviglio Civico di Cremona e quello del naviglio Grande Pallavicino. Questi corsi d'acqua sono superati, qui, dalla strada comunale per Azzanello tramite il "ponte dei Sospiri" così registrato dalla carta topografica del regno Lombardo-Veneto del 1833. L'altro si riferisce ad un secondo "ponte dei Sospiri" che scavalca il Naviglio Nuovo al confine tra il comune di Soncino e quello di Torre Pallavicina. [...] Entrambi questi due ultimi toponimi mettevano in relazione con la strada romana Cremona-Bergomum» (*ivi*, p. 182).

[8] V. FERRARI, L. RUGGERI, *Toponomastica di Malagnino. Atlante toponomastico della provincia di Cremona*, Cremona 2006, p. 15, p. 74.

[9] *Carta topografica del cremonese*, in *Storia di Cremona. L'età antica*, tra le pp. 126-127.

[10] DURANDO, *Viabilità cremonese*, II, pp. 83-86; V. FERRARI, L. RUGGERI, *Toponomastica di Bonemerse. Atlante toponomastico della provincia di Cremona*, Cremona 2003, p. 6.

[11] FERRARI, RUGGERI, *Toponomastica di Bonemerse*, p. 13, è possibile che il toponimo indicasse l'esistenza di un'ansa fluviale morta, un bacino palustre.

[12] P. BOSELLI, *Dizionario di toponomastica bergamasca e cremonese*, Firenze 1990, p. 24.

[13] FERRARI, RUGGERI, *Toponomastica di Malagnino*, p. 15.

La curtis regia

Per spiegare la povertà di testimonianze per l'epoca altomedievale che interessa nello specifico il centro di Sospiro ma anche l'intera provincia di Cremona, sia Jörg Jarnut sia Aldo Settia hanno addotto ragioni di ordine storico, accanto alle quali però lo studioso tedesco denuncia «una povertà della ricerca» ed una minore pubblicazione degli scavi per Cremona, se confrontata con le altre province dell'Italia settentrionale[14]. È doveroso sottolineare che in tale panorama fanno eccezione i ritrovamenti nell'area occidentale dell'attuale provincia di Cremona, zona comunemente definita il Cremasco, delimitata dai fiumi Oglio e Adda, che in età altomedievale ricalcava l'antica divisione centuriale: quella dell'*ager bergomensis* e *cremonensis*; tale zona, caratterizzata proprio da vari ritrovamenti, nei documenti medievali è denominata *Insula Fulcheria*[15]. Come già ricordato, Jarnut sottolinea che «l'assoluto silenzio delle fonti del VII secolo e la loro scarsità nell'VIII non permettono alcuna certezza riguardo ai confini di Cremona in epoca longobarda». Lo studioso ritiene tuttavia «possibile formulare delle ipotesi più o meno plausibili»[16] analizzando sia i documenti dei secoli IX e X, in quanto rimandano ad una situazione che affonda le proprie radici in età longobarda, sia le altre città dell'Italia settentrionale che hanno subito una conquista tarda come Cremona. Oltre a quest'ultima, infatti, anche Padova e Mantova cadono sotto il controllo longobardo circa trent'anni dopo lo stanziamento in Italia, ritardo giustificato dall'influenza bizantina che ancora interessava tali città. Se da un lato la tarda conquista è una tra le cause che ha determinato la «scarsa impronta longobarda»[17], dall'altra è plausibile ritenere che la conquista non solo di Cremona, ma anche delle altre porzioni del nord Italia, significò per i Longobardi la libertà di accesso verso i «più importanti corridoi di transito della Lombardia: il comprensorio dell'Adda che univa l'area lariana a Cremona e al Po e il

[14] A.A. Settia, *L'età carolingia e ottoniana*, in *Storia di Cremona. Dall'alto Medioevo all'età comunale*, Azzano San Paolo (Bg) 2004, pp. 38-105; J. Jarnut, *Cremona nell'età longobarda*, in *Storia di Cremona*, pp. 2-25, in part. pp. 3, 23.

[15] L. Passi Pitcher, *Le evidenze archeologiche altomedievali*, in *Storia di Cremona*, pp. 26-35, e bibliografia ivi indicata.

[16] Jarnut, *Cremona nell'età longobarda*, p. 9.

[17] *Ibidem*, p. 24.

tratto di Po tra Cremona e Mantova, con tutta la rete viaria di tradizione romana che univa le città della Venezia e della Lombardia»[18].
Paolo Diacono tramanda che Cremona fu rasa al suolo da Agilulfo il 21 agosto 603[19]; pare più corretto ritenere la distruzione materiale piuttosto limitata, ma a questa seguì, semmai, l'annientamento amministrativo; non esiste alcuna testimonianza attendibile, ma è possibile che Agilulfo distruggendo parzialmente le mura cittadine, tolse a Cremona il carattere di *civitas*, degradandola a *vicus*[20], esattamente come Mantova e

[18] M. DE MARCHI, *Modelli insediativi "militarizzati" d'età longobarda in Lombardia*, in *Città, castelli, campagne nei territori di frontiera (secoli VI-VII)*, 5° Seminario sul tardoantico e l'altomedioevo in Italia centrosettentrionale, Monte Barro-Galbiate (Lecco), 9-10 giugno 1994, Firenze 1995, pp. 38-39.

[19] PAOLO DIACONO, *Storia dei Longobardi*, Ginevra-Milano 2000, IV, 30. Nei pressi della via Postumia, a circa tre chilometri a nord-ovest di Sospiro, sorge l'agglomerato di Longardore (tav. I). La storiografia locale lega tale toponimo ad un *castrum langobardorum*: nel 603, Agilulfo, al comando dei suoi soldati, si era qui accampato prima di sferrare l'attacco a Cremona e farla capitolare, anche se, allo stato attuale delle ricerche, l'unico documento che indirettamente ricorda Longardore è una *carta investiturae* del 1182, in cui figura tra i testi *Silus da Longovardore* (*Le carte cremonesi*, III, pp. 367 sgg., n. 609). È possibile ritenere che la storiografia locale si sia appoggiata per tale considerazione toponomastica ad un documento datato all'anno 770 contenuto nel *Codice Diplomatico Longobardo*, ritenuto una falsificazione di Giovanni Giacomo Torresino, storico cremonese del secolo XVI (*Langobardische Urkunden* (CDL 2), p. 315, n. 243, *charta donationis*, a. 770, www.oeaw.ac.at/gema/lango_urkorg2_19.htm). Si vedano, comunque, gli studi di C.A. MASTRELLI, *La toponomastica lombarda di origine longobarda*, in *I Longobardi e la Lombardia*, Milano 1989, p. 35; S. LUSUARDI SIENA, *Scheda n. 3*, in *L'eredità longobarda. Ritrovamenti archeologici nel milanese e nelle terre dell'Adda*, Milano 1989; L. MORETTI, *Toponomastica antica e altomedievale nel Cremonese orientale*, «Cremona, rassegna trimestrale della Camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Cremona», XXIII, 1 (1993), p. 29. Fotografie aeree, scattate sul finire del secolo scorso, hanno evidenziato in una zona confinante con la cascina Casaletto nel territorio di Longardore «insediamenti risalenti al periodo che va dal 218 avanti Cristo al V secolo […]. L'area costeggia la strada che dalla cascina porta sulla via Postumia» (M. DALL'OLIO, *C'è un mistero sotto terra*, «La Provincia», 13 novembre 1997). Allo stato attuale delle ricerche però non è possibile determinare a quali strutture si riferissero tali tracce, né poter avanzare alcuna congettura circa l'esistenza di costruzioni di epoca romana riutilizzate in età successive. È comunque utile sottolineare che in Piemonte vi è la località denominata Lombardore in cui sono state rinvenute tombe con corredi funerari longobardi, si veda *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia*, a cura di G.P. Brogiolo, A. Chavarría Arnau, Cinisello Balsamo (Mi) 2007, p. 209.

[20] JARNUT, *Cremona nell'età longobarda*, p. 9; C. MACCABRUNI, *Cremona. L'immagine della città romana nel Medioevo*, in *Storia di Cremona. L'età antica*, pp. 396-419, in part. p. 399, e bibliografia ivi indicata.

Padova, anch'esse sottratte all'influenza bizantina e private della dignità di capoluogo dei rispettivi territori, attribuiti poi ai vari ducati limitrofi. Così «l'intero spazio tra Po, Oglio e Adda, verosimilmente già soggetto a Cremona, fu sottomesso a Bergamo e a Brescia, e tale rimase nei secoli successivi. La parte settentrionale, sino a una linea che dall'Oglio tra Monasterolo e Robecco giungeva alla confluenza dell'Adda nel Po, risultava in età carolingia soggetta al comitato di Bergamo; a sud di tale linea sino al Po il territorio era incluso nel comitato di Brescia, cui sottostava, quindi, nella stessa epoca, anche la corte di Sospiro»[21].
Settia sottolinea che la *curtis* di Sospiro interessa non solo «in quanto immenso complesso fondiario e per le sue potenzialità economiche, ma come organismo detentore di importanti poteri pubblici estesi su Cremona: se una città priva di territorio è un fatto eccezionale, non lo è di meno una semplice corte che esercita poteri su una città»[22]. Lo studioso crea un parallelo tra la situazione cremonese e quella patavina: così come la conquista longobarda tolse potere giuridico alla città di Padova, sottoponendola alla *iudiciaria* di nuova istituzione con sede in Monselice[23], allo stesso modo la corte di Sospiro svolse una funzione molto simile nei riguardi di Cremona[24]. Il ruolo di preminenza svolto dunque dalla *curtis* sulla città pare essere comprovato dagli atti di epoca franca relativi alla disputa tra gli "avvocati" della corte e il vescovo di Cremona per il controllo del traffico sul Po. François Menant ritiene che la *confirmationis auctoritas* dell'851 documenti che «la ville de Crémona elle-même a longtemps dépendu de la *curtis* de Sospiro, qui contrôlait ainsi

[21] Settia, *L'età carolingia e ottoniana*, p. 77.

[22] *Ibidem.*

[23] In Monselice, scavi e saggi condotti recentemente hanno restituito le tracce di cinque luoghi di culto eretti nel corso dell'alto Medioevo; tra questi l'edifico dedicato a san Paolo, datato attorno al secolo VIII, è interessante per l'ubicazione in prossimità «del palazzo sede dell'autorità che governava la giudicaria di Monselice (dal gastaldo longobardo, al conte carolingio fino ai funzionari imperiali di Federico II), posizione che suggerisce di ipotizzarne la funzione di "cappella palatina"». Le strutture a vista del palazzo comunale sono databili al secolo XII, ma un saggio di scavo al suo interno ha documentato stratigrafie ascrivibili ai secoli VI-VII, si veda G.P. Brogiolo, A. Chavarría Arnau, *Chiese, territorio e dinamiche del popolamento nelle campagne tra tardoantico e alto medioevo*, «Hortus Artium Medievalium», 14 (2009), pp. 7-29, in part. pp. 22, 28, n. 115.

[24] Settia, *L'età carolingia e ottoniana*, p. 77.

le trafic du Pô»[25]. Anche Settia, dopo un attento esame dei documenti, conclude che la corte di Sospiro estendeva per l'epoca franca la propria giurisdizione sul Po sino alla confluenza con l'Adda, poiché i diritti successivamente attribuiti al vescovo sul fiume giungevano appunto sino a quel luogo. Lo studioso, fondandosi su documenti dei secoli IX e X, prosegue affermando che parte dei diritti di esazione sul Po, «originariamente *in toto*» di pertinenza di Sospiro, passarono al vescovo di Cremona venendo così gestiti in società[26]; ipotizza inoltre che non è da escludersi che la corte esercitasse il proprio potere anche sulla riva destra del fiume[27]: ancora una volta emerge il legame che intercorre tra la corte di Sospiro e il fiume Po, legame che con molta probabilità affonda le proprie radici all'epoca della conquista longobarda di Cremona e del suo territorio[28].

L'importanza della *curtis Sexpilas* su Cremona ed il territorio circostante è testimoniata, oltre che dai documenti relativi alla gestione del traffico sul Po, dai ripetuti soggiorni di Lotario e Ludovico II; in tali occasioni i re emanarono alcuni diplomi datati *Sexpilas palacio regio* oppure più semplicemente *curtis regia*[29], introducendo una questione spinosa, analizzata da Settia. Lo studioso osserva che Lotario e Ludovico II soggiornarono in altre corti per le quali le due qualifiche si alternarono: non è quindi chiaro se esse esprimano solo un valore simbolico oppure se, nelle località citate come *palatium*, si trovasse effettivamente un edificio costruito per ospitare il re. Settia prosegue citando il caso di Corteolona, fin dall'epoca longobarda residenza extraurbana a pochi chilometri da Pavia, anch'essa designata per gli anni 851 e 852 come *palatium regium*; apposite indagini archeologiche compiute sul sito dell'antica corte di Orba non hanno però rilevato la presenza di alcun palazzo. Lo studioso conclude che per Sospiro non è possibile affermare con certezza se fosse sede di un palazzo regio per l'epoca longobarda e franca, mentre

[25] F. MENANT, *Campagnes lombardes du moyen âge. L'économie et la société rurales dans la région de Bergame, de Crémone et de Brescia du Xe au XIIIe siècle*, Rome 1993, p. 405.

[26] SETTIA, *L'età carolingia e ottoniana*, p. 78 e bibliografia ivi indicata.

[27] *Ibidem*, pp. 78, 89, n. 217.

[28] JARNUT, *Cremona nell'età longobarda*, p. 13.

[29] *Le carte cremonesi*, I, p. 20, n. 6; 27, n. 9; 37, n. 13.

pare possibile affermare, sulla base della *cartula offersionis et precarie* del 1010[30], che prima di tale data era stato munito di un castello[31].
Va, del resto, ricordato che i contraenti della *cartula* sono Elena, moglie del duca Bernardo, e Landolfo vescovo di Cremona. Bernardo è Bernardo IV, duca di Pavia che, caduto in disgrazia presso Ottone III e persa la carica comitale, divenne uno tra i potenti vassalli del vescovo di Cremona, e i suoi discendenti – i Bernardingi – ebbero abituale dimora presso la residenza cremonese o la corte di Sospiro. Bernardo IV, figlio di Bernardo e Rolinda, a sua volta figlia di re Ugo, ricevette in dote dalla madre dieci corti di origine fiscale, tra cui appunto la corte di Sospiro[32]. La *cartula* permette di documentare non solo l'avvenuto insediamento di Bernardo e consorte in Sospiro per l'anno 1010, ma anche la presenza nel sito di una *domuscoltilis*, di un *castrum* «et de capella inibi edificata in hon[orem…]»[33]: purtroppo ampi fori presenti nella parte superiore e centrale della pergamena non permettono di conoscere la dedicazione della cappella, né di ipotizzare la sua ubicazione all'interno o all'esterno delle attuali costruzioni. Il documento attesta pure l'ampiezza del *latifundium* stimabile in 2000 iugeri, cioè 10.000 ettari circa, anche se il Menant confessa l'incertezza del dato[34].
Alle informazioni contenute nella *cartula* e alle osservazioni di Settia non è possibile proporre i risultati di ricerche archeologiche sistematiche, ma una semplice ricognizione delle murature degli edifici che attualmente formano il nucleo storico del sito di Sospiro[35], in particolare le frammentarie compagini inglobate nell'edificio che sorge a nord della

[30] *Ibidem*, I, p. 315, n. 118.

[31] Settia, *L'età carolingia e ottoniana*, pp. 78 -79; p. 95 sgg.

[32] G. Forzatti Golia, *Strutture ecclesiastiche e vita religiosa a Pavia nel secolo X*, in *San Maiolo e le influenze cluniacensi dell'Italia del Nord*, Atti del convegno internazionale nel millenario di San Maiolo (994-1994), Pavia-Novara, 23-24 settembre 1994, Pavia 1998, pp. 76-77 e bibliografia ivi contenuta.

[33] *Le carte cremonesi*, I, p. 315, n. 118.

[34] Menant, *Campagnes lombardes*, p. 44.

[35] Il centro storico di Sospiro è oggi costituito da tre strutture contigue, risalenti a periodi diversi: la torre campanaria del 1261, la chiesa dedicata a San Siro che ingloba strutture del secolo XI ed un palazzo, che al suo interno conserva compagini, forse le più antiche attualmente conosciute in Sospiro, di difficile datazione.

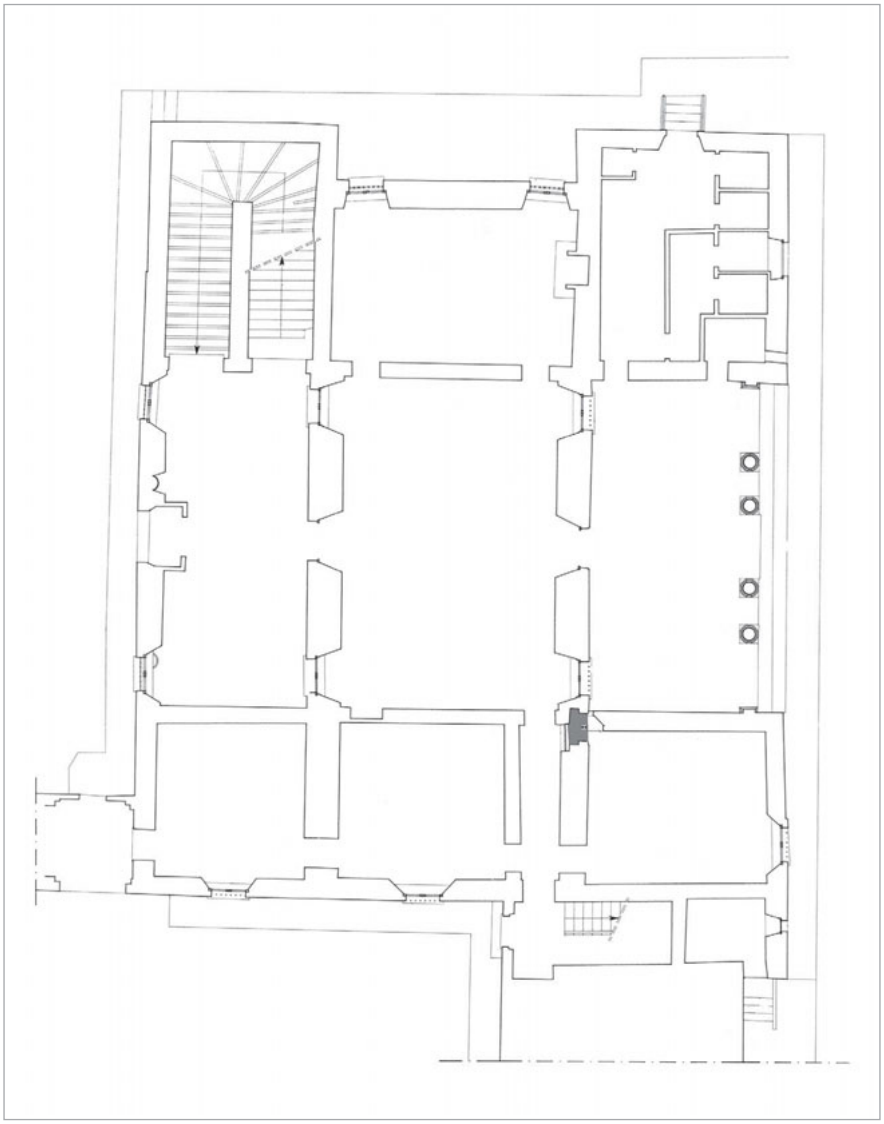
chiesa di San Siro, antica dimora dei canonici della collegiata, ed oggi impiegato ad uso oratorio (tav. II). Il nucleo originario della struttura, che si configura come il risultato di una stratificazione e successione di interventi costruttivi avvenuta nel corso di secoli, è un ambiente rettangolare con un pronunciato sviluppo est-ovest, racchiuso al centro dell'attuale organismo, nella cui parete settentrionale è inglobata una bifora emersa nella muratura dell'attuale pian terreno (figg. 1, 2)[36]. L'apertura è «caratterizzata da un'orditura muraria piuttosto sommaria, dalla ghiera degli archi realizzata con semplici mattoni posti di piatto e raccordo a tronco di piramide rovesciato, sul capitello di arenaria molto appiattito»[37]; la tessitura muraria descritta trova un deciso confronto nel frammento di piedritto (fig. 3), oggi parzialmente a vista nella vicina chiesa dedicata a San Siro, databile ai primi decenni del secolo XI ma dalla forma incerta, poiché potrebbe appartenere – come si vedrà in seguito – sia ad un pilastro cilindrico sia ad uno polilobato.
Il prelievo di un campione di legno da una trave[38], posizionata nell'interno della bifora, sopra gli archi, sottoposti all'esame dell'attivazione neutronica ha restituito come datazione il 1134. Si deve precisare che tale data non è da leggersi come un appiglio per le strutture in muratura ma l'epoca di origine del materiale organico[39]. Ha restituito uguale datazione un secondo campione di materiale prelevato da una monofora con davanzale gradonato e mattoni anneriti nel sottarco (fig. 4), aperta nella medesima parete settentrionale ma ad un livello superiore. La tessitura muraria di quest'ultima apertura diverge da quella della bifora per avvicinarsi di molto a quella della torre campanaria, datata da una lapide al 1261 (fig. 10), orientando così verso il secolo XIII. Le due aper-

[36] La bifora si apre ad un'altezza di cm 76 dall'attuale piano di calpestio, è ampia cm 97 ed alta cm 108 circa e poggia su un piano in arenaria; verso l'interno l'apertura si amplia per mezzo di una risega di cm 13, misurabile però solo sul lato ovest. Al momento del rinvenimento la bifora era coperta da intonaco ed il capitello in calcare era inglobato nella muratura di tamponamento, si suppone che fosse pertinente ad essa.

[37] APSo, F. CRISTOFOLETTI, F. GHISOLFI, *Intervento di consolidamento statico sull'edificio utilizzato ad oratorio. Notizie storiche*, datt. 1994.

[38] La trave ha le seguenti dimensioni: 119 x 26 x 7 e poggia ad oriente sopra un mattone che fuoriesce dalla muratura mentre sul lato opposto si affianca alla muratura medesima.

[39] Università degli Studi di Parma, Facoltà di Scienze matematiche-fisiche e naturali, Istituto di mineralogia, 21 settembre 1991.



Tav. II. Sospiro, pianta dell'edificio ad uso oratorio
ed in grigio l'ubicazione della bifora,
da Cristofoletti, Ghisolfi,
Intervento di consolidamento statico sull'edificio, cit.

Sospiro
(da sinistra a destra,
dall'alto in basso)

1. vano ad uso oratorio,
parete settentrionale, bifora.
2. vano ad uso oratorio,
parete settentrionale bifora, particolare.
3. chiesa di San Siro, brano di sostegno
inglobato nel secondo pilastro occidentale.
4. vano ad uso oratorio,
monofora.

ture evidentemente indicano fasi costruttive differenti di un edificio di cui purtroppo non è possibile rintracciare né la pianta né i livelli.
Recentemente, inglobato entro la muratura del cleristorio sud della moderna chiesa di San Siro, è emerso un frammento di laterizio decorato su due facce contigue[40]; la superficie laterale è ornata da una treccia viminea a due capi complicata da bottoni inseriti negli spazi centrali, mentre sulla fronte è replicato il medesimo schema decorativo declinato in forma più complessa: qui, una treccia a tre capi è arricchita dall'inserimento di bottoni a superficie liscia tra le maglie centrali e negli spazi mistilinei esterni (figg. 5, 6). Inquadrano e concludono il fregio listelli laterali, assenti sulla faccia contigua, dove la treccia corre sul piano di fondo che funge anche da cornice. In generale i nastri si snodano con andamento piuttosto regolare, mentre i capi a spigoli vivi si avvicinano ad una sezione quasi triangolare. Le facce decorate differiscono per una diversa colorazione: il motivo del fianco è caratterizzato da una tonalità chiara, mentre la restante porzione del frammento potrebbe conservare labili tracce di intonaco color bruno. Nonostante la lacunosità e le modeste dimensioni il reperto pare avere una sezione rettangolare, e dunque, giustificare il suo impiego come cornice o stipite.

5-6. Sospiro, frammento fittile, particolare.

Nonostante l'esiguità del reperto ed il diffuso impiego nel repertorio dell'ornamentazione altomedievale della decorazione a treccia, documentata dal secolo VIII sino agli inizi del secolo XI, sulla scorta del con-

[40] Il frammento misura cm 13-13,5 x cm 12 x cm 6; il seguente paragrafo è una sintesi del saggio S. Bini, *La chiesa di San Siro in Sospiro e la sua torre campanaria. Una questione aperta nell'architettura medievale cremonese*, «Bollettino storico cremonese», n.s., VII (2000), pp. 13-42. Ringrazio Monica Ibsen per l'utile confronto.

fronto con altri frammenti reperibili in area cremonese, quali gli stucchi provenienti dalla chiesa di San Lorenzo in Cremona ed altri reperti in marmo ed in cotto conservati nel Museo Civico cittadino[41], assimilabili o per declinazione del disegno ornamentale oppure per affinità tecniche e di resa plastica, è possibile ascrivere il manufatto ai secoli VIII-IX, in quanto espressione della tradizione altomedievale, documentata sia dagli stucchi che dalla scultura di area padana[42].
Gaetano Panazza, per meglio chiarire la funzione di un blocco fittile caratterizzato da una lavorazione estesa su due lati affiancati, aveva ipotizzato per un gruppo di terrecotte conservate presso la chiesa di San Salvatore in Brescia una funzione architettonica[43], postulando cioè il loro impiego come cornici di finestre o comunque tali da poter giustificare questa caratteristica morfologica[44]. L'insieme delle terrecotte di Brescia, però, oltre a documentare una varietà di motivi ornamentali (intrecci vitinei, girali vegetali, matasse oculate), testimonia anche una variegata molteplicità di combinazioni decorative che, in un certo qual modo, stridono con la semplicità del fregio decorativo scolpito sul frammento proveniente da Sospiro, che – d'altro canto – è caratterizzato proprio dalla declinazione su entrambe le facce della treccia con bottoni. Nulla invece si può ipotizzare circa la sua provenienza: pare comunque lecito congetturare il suo impiego entro una struttura chiesa-

[41] BINI, *La chiesa di San Siro*, pp. 21-23.

[42] L. PANI ERMINI, *La diocesi di Roma*, Spoleto 1974, pp. 102-103 (Corpus della scultura altomedievale, VII, t. II); G. VOLTINI, *S. Lorenzo in Cremona. Strutture, reperti e fasi costruttive dal X al XIII secolo*, Cremona 1987, p. 93, n. 309; M. IBSEN, *Indagine preliminare sulla scultura altomedievale a Leno*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», terza serie, XI, 2 (2006), p. 319; P. PANAZZA, *Per una ricognizione delle fonti artistiche dell'abbazia di Leno: le sculture*, *Ibidem*, p. 225.

[43] *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di C. Bertelli e G.P. Brogiolo, Milano 2000, pp. 524-525, figg. 367-370.

[44] G. PANAZZA, *Gli scavi, l'architettura e gli affreschi della chiesa di S. Salvatore in Brescia*, in *La chiesa di San Salvatore in Brescia*, Atti dell'VIII Congresso di Studi sull'arte dell'altomedioevo, II, Milano 1961, p. 63; G. PANAZZA, A. TAGLIAFERRI, *La diocesi di Brescia*, Spoleto 1966 (Corpus della scultura altomedievale, II), n. 133 sgg., in particolare fr. nn. 141-142, figg. 139-140. Altre interessanti osservazioni sono contenute in *Il futuro dei Longobardi*, pp. 524-525; un ulteriore chiarimento è offerto da un frammento fittile proveniente dal monastero di Santa Maria Teodote in Pavia, si veda *Il futuro dei Longobardi*, p. 251, scheda n. 268.

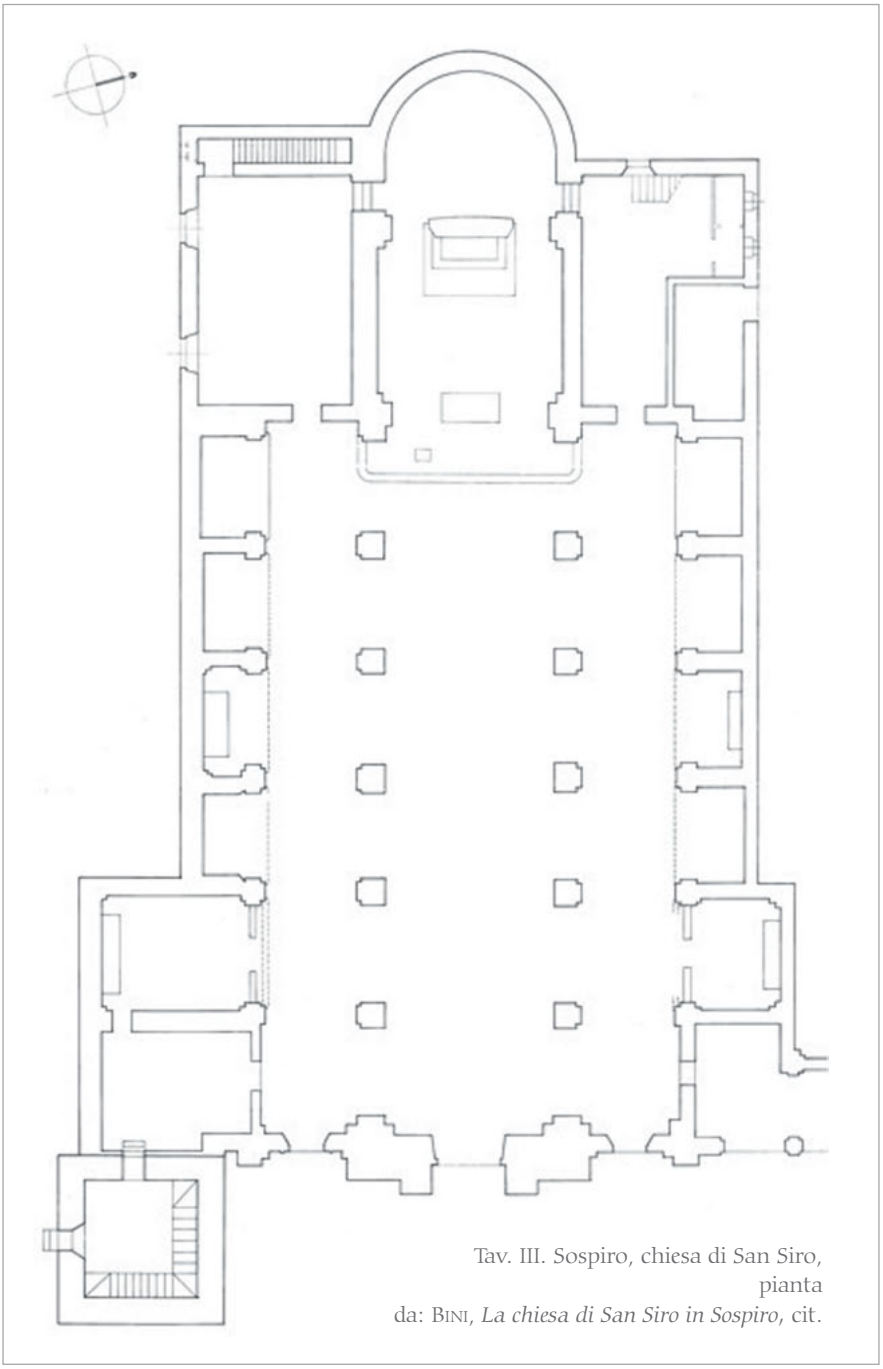
stica oppure, se si ipotizza l'esistenza di un palazzo regio in Sospiro, essere proprio utilizzato all'interno del *palatium regium* e dunque indirettamente postularne l'esistenza. È doveroso sottolineare che il frammento in cotto è databile ad un'epoca comunque precedente le strutture sinora rinvenute nella chiesa e nell'edificio oggi utilizzato come oratorio, e dunque spia di costruzioni tuttora non conosciute.

Il nucleo medievale

La chiesa di San Siro e la sua torre campanaria, pur essendo strutture ascrivibili ad epoche costruttive differenti, si configurano come monumenti di grande rilevanza nel contesto dell'architettura romanica cremonese; risulta problematica la corretta definizione della struttura architettonica della chiesa, sia per i rimaneggiamenti che hanno modificato l'assetto dell'edificio medievale, sia per l'assenza in area cremonese di edifici ascrivibili alla prima metà del secolo XI[45]; per la valutazione della torre invece è possibile fare riferimento ad altre torri campanarie romaniche, databili tra la seconda metà del secolo XII e la prima metà del successivo[46].
L'attuale chiesa è scandita in tre navate da pilastri di nucleo quadrangolare, cui sono aggregate lesene di sezione differente a reggere archi longitudinali e trasversali, che configurano campate rettangolari coperte da volte a vela nella nave mediana e campate quadrangolari nelle navatelle; ad occidente conclude la struttura un'abside semicircolare introdotta da un ampio coro (tav. III). Tale struttura è sostanzialmente il ri-

[45] In area cremonese, un esempio avvicinabile e cronologicamente precedente le strutture visibili in Sospiro, sono le mura di fondazione pertinenti alle absidi di una delle due chiese fatte riedificare dal vescovo cremonese Olderico (990), ora inglobate entro la basilica di San Lorenzo in Cremona (G. Voltini, *San Lorenzo in Cremona. Strutture, reperti e fasi costruttive dal X al XIII secolo*, Cremona 1987, pp. 57 sgg., tav. III, figg. 9, 10, 22 e 23); un altro esempio sono le murature di fondazione di un edificio ascrivibile al secolo VIII messe a vista entro la ex chiesa dei Santi Vitale e Geroldo in Cremona e di un secondo settore di fondazioni databili alla fine del secolo XI o inizio del successivo (J. Bishop, L. Passi Pitcher, *Cremona. Ex chiesa dei SS. Vitale e Geroldo*, in *Notiziario della soprintendenza archeologica della Lombardia*, 1988-1989, Milano 1990, pp. 290-294).

[46] P. Piva, *Architettura, "complementi" figurativi, spazio liturgico (secoli IV/V-XIII)*, in *Storia di Cremona, Dall'alto Medioevo all'età comunale*, pp. 444- 445.

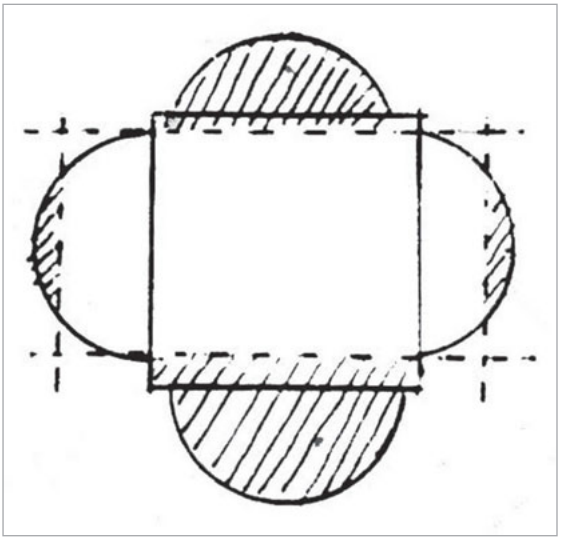


Tav. III. Sospiro, chiesa di San Siro, pianta
da: BINI, *La chiesa di San Siro in Sospiro*, cit.

sultato dell'intervento architettonico, attuato tra il 1926 ed il 1927 dall'architetto Tancredi Venturini per volere del parroco Aurelio Cigoli, determinando l'abbassamento del piano di calpestio di circa un metro, l'inversione dell'orientamento dell'edificio e la conseguente distruzione del settore absidale, del quale sopravvivono, al di sotto del moderno sagrato, tracce dell'abside medievale (fig. 7) e del settore seicentesco[47]. Poiché l'intervento non è sostenuto da una documentazione scientifica[48], rimangono inevitabilmente aperte questioni circa la pianta e l'alzato della struttura di epoca medievale; è pensabile comunque che la chiesa, ancora nei primi decenni del secolo XX, conservasse l'ossatura dell'edificio romanico, ora leggibile solo nel corpo longitudinale, da cui è necessario espungere, per una corretta interpretazione del monumento, la prima campata occidentale realizzata nel 1849 e naturalmente il settore absidale costruito nel 1926-27. È possibile che proprio il prolungamento ottocentesco verso ovest di una campata abbia determinato l'approntamento di un nuovo sistema di scansione interna per uniformare i sostegni, e naturalmente, l'occultamento dei pilastri preesistenti. A tutt'oggi, infatti, non è possibile stabilire quale fosse la sezione

[47] Sotto il moderno sagrato si conservano le mura di fondazione pertinenti all'emiciclo medievale (fig. 7) e la sua ricostruzione in forma rettangolare forse in epoca seicentesca, in modo da costituire un fronte unico ed allineato con la torre campanaria: questo, almeno, è la configurazione del corpo orientale restituito dalle mappe catastali degli anni 1723 e 1901, conservate presso l'Archivio di Stato di Cremona (= ASCr), Catasto, Sospiro, a. 1723, cart. 104, f. V; a. 1901, cart. 104, f. 7.

[48] Le uniche testimonianze dell'intervento architettonico sono uno scritto apparso su "La Vita cattolica" (del 21 agosto 1927, p. 4) ed una *Cronaca della parrocchia* redatta da Aurelio Cigoli (APSo, A. Cigoli, *Cronaca della parrocchia a partire dal 1919*, trascrizione a cura della Biblioteca Comunale di Sospiro, datt., 1980; una copia del testo ricordato è depositata presso la Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, segn. datt. Gov. 90). In quest'ultimo scritto sono documentati in modo sommario oltre alle ragioni che hanno condotto ad intraprendere i lavori, quanto è stato realizzato nel 1926-1927: «[…] cominciai le pratiche laboriose, e il 6 maggio di quest'anno 1926 i muratori iniziarono i lavori. La riforma consiste: Nell'orizzontamento della fronte da occidente ad oriente. Nella costruzione ex novo del coro e del presbiterio (m. 8 di lunghezza. Al luogo delle balaustre vi era la vecchia facciata) e dei locali annessi, cioè due sacrestie e paino superiore (8x5). L'abbassamento del suolo (pavimento) alla profondità di oltre 1 metro. Nei molteplici restauri delle parti più deboli e pericolanti. Nella costruzione della nuova facciata che si erge nella posizione in cui vi era l'altare. Nella costruzione del vasto piazzale che si apre avanti alla facciata della chiesa».



7. Sospiro,
chiesa di San Siro,
traccia dell'abside
precedente.

8. Ricostruzione
del pilastro «a fascio»
realizzata
da M. Bellini.

dei pilastri che scandivano la chiesa. Le relazioni stilate durante le visite pastorali, dalla fine del secolo XVI al 1835[49], permettono di ipotizzare un edificio scandito dallo stesso sistema di sostegni a reggere un soffitto piano a lacunari, non alterato neppure nel 1756 quando fu sostituito dalla costruzione delle volte nella navata centrale, che essendo realizzate in incannucciato, non crearono problemi di staticità[50]. Se da un lato, i resoconti delle visite episcopali consentono di congetturare la presenza di un sistema di scansione configurato da sostegni in cotto inalterati per secoli, dall'altro, non ne chiariscono la sezione, perché utilizzano indifferentemente i termini di pilastro e di colonna, dove il sostantivo *pilastro* può indicare sia un sostegno articolato sia un sostegno semplice a sezione quadrangolare o circolare. Dalla *Cronaca della parrocchia* di Aurelio Cigoli si apprende che nel 1926 «durante i lavori di sterro e di demolizione», si portarono alla luce «ruderi di colonne (i pilastri rivestono colonne rotonde)»[51]; invece Marco Bellini nel 1974, utilizzando le testimonianze di persone che parteciparono ai lavori d'inizio secolo, descrive un corpo longitudinale scandito da pilastri «a fascio» formati da un nucleo quadrangolare cui erano aggregate semicolonne, e proprio queste ultime «pressoché interamente mutilate» (fig. 8)[52].
Nell'attuale secondo sostegno occidentale è inglobato un frammento di piedritto antico, caratterizzato da una tessitura muraria disomogenea, poiché mattoni differenti per dimensione e colore sono allineati in abbondanti letti di malta, mentre la sezione inferiore del frammento si diversifica per la presenza di laterizi anneriti (fig. 3). Il lacerto presenta una curvatura molto ridotta, giustificabile ipotizzando la pertinenza ad un sostegno cilindrico, e non ad un pilastro articolato, sul quale, invece, sarebbero meglio spiegabili le «mutilazioni» delle emicolonne ricordate da Bellini. Comunque, considerando la possibile attinenza del settore murario sia ad un pilastro cilindrico sia ad uno articolato, e fo-

[49] Archivio storico diocesano di Cremona (= ASDCr), *Visita pastorale Speciano*, Sospiro 21 maggio 1599, vol. 42, c. 567r; *Visita pastorale Litta*, Sospiro 1722, vol. 174, c. 484r; *Visita pastorale Offredi*, Sospiro 1821, vol. 197, c. 22r; *Visita pastorale Novasconi*, Sospiro 1835, vol. 221, c. 8r.

[50] Bini, *La chiesa di San Siro*, p. 18, nt. 28.

[51] Cigoli, *Cronaca della parrocchia*, anno 1926.

[52] APSo, M. Bellini, *Notizie sulla chiesa di Sospiro*, datt. 1974, pp. 27-28.

calizzando l'attenzione sulla tessitura muraria disomogenea che lo caratterizza, è possibile documentare per entrambe le restituzioni testimonianze reperibili in area padana ed ascrivibili ai primi decenni del secolo XI: la chiesa di San Giovanni a Vigolo Marchese e la cappella ad essa affiancata sono scanditi da pilastri circolari[53], riscontrabili anche nel Sant'Antonino di Piacenza[54], mentre sostegni polilobati si rintracciano nel Duomo vecchio di Modena[55] e nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Lomello[56]. Circa il confronto con tali edifici, Giorgio Milanesi ha giustamente osservato che in Sospiro il frammento di pilastro presenta la curvatura verso la navata centrale e non verso l'intradosso dell'arco come nella chiesa pavese[57], dove in posizione centrale verso la navata maggiore si trova una lesena che, con ritmo alterno, si collega ad archi trasversali impostati al di sotto di una copertura piana. Purtroppo allo stato attuale delle ricerche non è possibile determinare quale fosse la sezione dei pilastri che scandivano l'edificio in Sospiro, pertanto non è possibile avanzare alcuna osservazione circa i sostegni, se non forse, proprio sulla scorta del confronto con la chiesa di Santa Maria Maggiore di Lomello, rilevare la connessione tra un pilastro ed un soffitto piano, quest'ultimo documentato in Sospiro fino al 1756, anno in cui furono approntate le volte nella nave mediana[58].
Entro le pareti finestrate dell'edificio di San Siro sono integralmente leggibili quattro ampie monofore centinate a doppia strombatura liscia:

[53] A. SEGAGNI MALACART, *L'architettura*, in *Storia di Piacenza. Dal vescovo conte alla Signoria*, Piacenza 1984, pp. 450-460, figg. 127, 128, 130.

[54] *Ibidem*, pp. 460-471; L. BERTELLI, L. SUMMER, *Restauro e consolidamento di S. Antonino antica cattedrale di Piacenza*, Bologna 1991 (Quaderni di restauro, 4), pp. 16-18, figg. 15, 18, 19.

[55] *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 166-168, figg. 76-80.

[56] A.K. PORTER, *Santa Maria Maggiore di Lomello*, in *Lombard Architecture*, II, New Haven-London-Oxford, 1916, pp. 500-509; C. NIGRA, *La basilica di S. Maria Maggiore di Lomello*, «Bollettino della R. Deputazione subalpina di storia patria», XXX (1937), pp. 1-25; G. CHIERICI, *La chiesa di S. Maria Maggiore a Lomello*, «Palladio», n.s., 1 (1951), pp. 67-69; E. ARSLAN, *L'architettura romanica milanese*, in *Storia di Milano. Dagli albori del comune all'incoronazione di Federico Barbarossa (1002-1152)*, III, Milano 1954, pp. 438-441.

[57] G. MILANESI, *Gli edifici religiosi medievali della Diocesi di Cremona tra Oglio e Po (XI-XII secolo)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2005-06, pp. 197-207.

[58] BINI, *La chiesa di San Siro*, p. 18, n. 28.

due dislocate nel cleristorio sud ed altrettante in quello nord; a tali aperture inoltre devono essere connesse le tracce di altre due aperture ubicate sempre a settentrione (fig. 9). Le monofore integralmente conservate permettono di registrare un'insicurezza costruttiva, visibile nella definizione incerta dell'arco a tutto sesto, mentre la tessitura muraria del sottarco evidenzia l'impiego di materiale di risulta, poiché è apparecchiata da mattoni grossolanamente sbozzati e tagliati; anche lo sguancio ingloba laterizi di dimensioni e formati differenti, tendenti all'allineamento entro abbondanti letti di malta. Per l'assenza di rilievi in alzato del monumento, non è possibile stabilire se le aperture siano allineate tra loro, ne è possibile determinare la loro sequenza: sembra tuttavia ipotizzabile una successione di cinque monofore, una per ogni campata, con una distanza tra gli interassi di circa quattro metri. Non sussiste alcuna traccia della modulazione decorativa parietale; è pensabile infatti che l'imposta del soffitto a lacunari, menzionato nei resoconti episcopali sul finire del secolo XVI, abbia determinato sia l'abbassamento del livello della copertura, sia l'abbattimento della sezione terminale del cleristorio. L'assetto e la tessitura muraria registrata nelle aperture della basilica di San Siro consentono un raffronto sia con le monofore sia con il paramento murario che qualificano gli edifici di San Giovanni a Vigolo Marchese, di Sant'Antonino in Piacenza e di Santa Giustina di Sezzadio[59], orientando verso la prima metà del secolo XI. Milanesi, sulla scorta di differenti attribuzioni cronologiche delle chiese cremonesi, propone di posticipare le strutture oggi a vista in Sospiro alla seconda metà del secolo XII[60].

L'attuale posizione della torre è il risultato di radicali alterazioni attuate nel corso dei secoli: l'inversione dell'orientamento della chiesa ha determinato l'ubicazione del campanile a meridione della facciata, in posizione avanzata rispetto al piano di quest'ultima (tav. III). La torre campanaria di Sospiro, datata con sicurezza al 1261, declina una tipologia

[59] Per l'edificio di San Giovanni in Vigolo Marchese si veda Segagni Malacart, *L'architettura*, p. 458, fig. 124, mentre per il Sant'Antonino a Piacenza si veda *Ibidem*, pp. 460-471, in particolare pp. 466, 468, 485 nn. 81, 82, 83; Bertelli, Summer, *Restauro e consolidamento*, pp. 51, 65, n 53. Sull'edificio di Santa Giustina di Sezzadio si veda la bibliografia indicata in Segagni Malacart, *L'architettura*, p. 485, n. 83.

[60] Milanesi, *Gli edifici religiosi medievali*, pp. 200 sgg.

9. Sospiro, chiesa di San Siro,
cleristorio settentrionale.

largamente diffusa in area cremonese: da uno zoccolo di altezza variabile nascono risalti angolari a scandire specchiature bipartite da lesene di poco aggetto o sottili semicolonnine, intersecanti sequenze di archetti pensili su peducci, che inquadrano la cella campanaria solitamente aperta da bifore oppure trifore (fig. 12). Qui a Sospiro una lesena non molto rilevata giunge sotto la cella campanaria, bipartendo, a circa metà altezza, una sequenza di archetti non correlati ad alcuna scansione interna; gli archetti sono pertinenti al lessico architettonico gotico per la tipica foggia archiacuta, ulteriormente accentuata nelle sequenze che inquadrano la cella campanaria, tanto che trovano spazio due archetti in più[61]; solo la cella campanaria è aperta da quattro trifore sopraccigliate, un tempo base d'imposta per la merlatura, tamponata nel 1804[62], su cui oggi poggia la copertura a quattro spioventi ribassati. Come rilevato, la scansione esterna delle specchiature non corrisponde all'articolazione spaziale interna: ad un vano al piano terreno coperto da una volta a crociera su peducci, utilizzato come sacrestia sino al secolo XIX, si sovrappone una seconda sala estesa per tutta l'altezza della canna, chiusa nella parte terminale da una seconda volta a reggere la cella campanaria, la sola esternamente evidenziata da una sequenza di archetti pensili (fig. 10).
Attualmente, si accede alla torre dal fianco ovest, inglobato all'interno della moderna chiesa, e da sud; quest'ultimo ingresso è sormontato da due iscrizioni lapidee in maiuscola gotica (figg. 11, 12). La prima docu-

[61] La sequenza inferiore è formata da quattordici archetti bipartiti dalla lesena mediana, mentre quelle che inquadrano la cella campanaria sono sequenze di sedici archetti. Questi ultimi poggiano su peducci di varia foggia, che nella serie inferiore propongono ancora la tipologia a semipiramide scantonata, oppure a goccia, mentre in quelle superiori sono schiettamente gotiche. Gli archetti sono configurati da due mattoni sagomati, e tra un archetto e l'altro trova spazio un mattone triangolare sormontato da un laterizio ad angoli arrotondati. Nelle sequenze successive lo spazio tra un archetto e l'altro è trattato in modo differente: infatti, ad un irregolare mattone triangolare si sovrappongono uno oppure due laterizi sagomati.

[62] Attualmente la cella campanaria è coperta da un soffitto in muratura che la isola dalla travatura lignea sopra cui poggia il tetto, ma dall'esterno è visibile la merlatura, in parte tamponata, che un tempo coronava la torre, si veda L. Astegiano, *Ricerche sulla storia del comune di Cremona*, in *Codex diplomaticus Cremonae*, II, p. 315, n. 2; Bellini (*Notizie*, pp. 63-64) ricorda che i merli furono tamponati nel 1804 e riportati a vista duranti i restauri effettuati nei primi anni Settanta.

10. Sospiro, torre campanaria.

menta l'erezione del campanile ad opera («factoris») di un Dondeo «frater huius ecclesiae»; più difficoltosa risulta l'interpretazione della seconda iscrizione, la quale ricorda che il vero autore («arteficis veri») dell'opera fu Bendiadeo de' Berenzani, la cui esperta mano costruì la torre («factrix fuit»). Non è chiaro il senso dell'inciso «cedere vanis». La frase finale («gaudia qui vere lucis mereatur habere») sembra indicare che nel momento dell'incisione dell'epigrafe Bendiadeo era morto[63].

11-12. Sospiro, torre campanaria, lato sud, iscrizioni.

Oltre a Sospiro, il nome dei Berenzani compare nella lapide murata nel fianco meridionale della torre campanaria datata al 1244 nella chiesa di San Giacomo in Pieve San Giacomo; per tale ragione gli storici locali hanno ipotizzato che il nome Berenzani sia da correlare ad una dinastia di maestri di muro o architetti[64], forse legati alla committenza episcopale. Tale ipotesi sembra trovare fondamento nella testimonianza resa nel 1156 da Lanfranco, primo membro della famiglia a noi noto, in favore del vescovo di Cremona: per l'occasione, Lanfranco ricorda la realizzazione di lavori di muratura nel castello di Salvaterra nei pressi di Maleo, allora territorio cremonese[65]. Lanfranco è di nuovo ricordato in una lapide con un'iscrizione del 1143, ora conservata presso il Museo Civico di Cremona, (documento di capitale importanza poiché testimonia l'esistenza in città fin dal secolo XII di un consorzio di muratori e di falegnami)[66].

[63] Bini, *La chiesa di San Siro*, pp. 29 sgg.

[64] Astegiano, *Codex diplomaticus Cremonae*, p. 114, n. 122; E. Signori, *La basilica di San Michele Vecchio in Cremona*, Cremona 1926, p. 20, n. II.

[65] *Le carte cremonesi*, II, p. 280, n. 368.

[66] S. Bini, F. Ghisolfi, *L'architettura a Cremona nei secoli XI e XIII fra tradizione e innovazione*, «Bollettino storico cremonese», n.s., IX (2002), pp. 43-48; Piva, *Architettura, "complementi" figurativi*, p. 445.

Sulla base del collegamento dei Berenzani con le torri cremonesi, Maria Teresa Saracino avanza il loro nome come possibili costruttori del Torrazzo di Cremona[67]; Franco Voltini suggerisce lo stesso nome per la paternità della torre campanaria di Sant'Agata in Cremona[68], e lega il nome di Lanfranco alla decorazione absidale a falsi fornici cremonesi o beccatelli[69]. Quest'ultima ipotesi non è storicamente accettabile, poiché la presenza di Lanfranco è documentata in anni non compatibili con la tarda cronologia della decorazione a fornici nelle fabbriche cremonesi, riscontrabile dalla fine del secolo XII[70].

[67] M.T. SARACINO, *Il Torrazzo di Cremona*, Cremona 1979, p. 7.

[68] F. VOLTINI, *Le chiese di S. Agata e di Santa Margherita in Cremona*, Cremona 1985, p. 18.

[69] VOLTINI, LUCCHI, *Itinerari d'arte*, pp. VII, 98-100.

[70] Lanfranco Berenzani è documentato dal 1136 al 1156; per la cronologia delle chiese in Cremona di San Lorenzo, Santa Lucia, San Michele e San Vincenzo, la prima delle quali è databile alla fine del secolo XII se non all'inizio del successivo, si veda BINI, GHISOLFI, *L'architettura a Cremona*, pp. 36-43.

Laura Stefanini
Dottore in Storia dell'arte e archeologia

La chiesa di Santa Maria in Solario
Problemi storici e linguistici di un'antica denominazione

Negli ultimi decenni, il crescente interesse per il recupero del monastero di Santa Giulia ha portato a fortunati studi che hanno consentito la restituzione di nuova luce conoscitiva intorno alla sua storia. All'ombra dei gloriosi secoli altomedievali sembra però rimanere ancora la splendida chiesa romanica di Santa Maria in Solario (metà XII secolo, fig. 1). Di questa singolare cappella su due piani, compresa nel perimetro del monastero, si continua a parlare troppo poco, nonostante sia una delle rare testimonianze cittadine di una felice epoca architettonica.
Si ha l'impressione di una chiesa della quale in fondo non ci sia molto da dire, eppure molti sono i nodi non del tutto risolti. Uno dei più singolari resta l'origine della sua denominazione "in Solario". Infatti, nonostante possa sembrare di riconoscervi facilmente un'antenata forma linguistica del nostro "solaio" – a cui si dovrebbe ricondurre la struttura doppia della chiesa la cui cappella riservata alle funzioni liturgiche è posta al piano superiore (in solaio appunto)[1] –, l'identificazione con questo più esatto significato è stata accettata dalla storiografia solo nel XX secolo avanzato.
Per chiarire come mai per lungo tempo si sia cercata altrove la spiegazione dell'attributo, è necessario ricordare che il termine *solarium* nell'antichità e nel medioevo mantenne una notevole varietà di significati

* Il presente articolo è tratto da una parte della mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte e Archeologia dal titolo *La chiesa di Santa Maria in Solario a Brescia*, discussa presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, rel. prof. M. Rossi, a.a. 2008-09.

[1] Come ben testimonia la relazione della visita apostolica di Carlo Borromeo: «Ecclesia interior non adest in loco inferiori, sed eius loco habent supra portam oratorium super fornice constructum». Si veda: *Visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia. La città*, a cura di A. Turchini e G. Archetti, «Brixia sacra», a. VIII, nr. 1 (2003), p. 411.

Fig. 1 – Brescia, la chiesa di Santa Maria in Solario
vista dall'attuale via Musei.

anche molto diversi tra loro, la cui provenienza è necessariamente da indagare caso per caso. Di tutti, i più diffusi in epoca antica erano quelli di orologio solare e di terrazza o piano superiore di un edificio, aperto ed esposto al sole. In età medievale invece le principali traduzioni di *solarium*, riportate fedelmente nel glossario del Du Cange[2], si concentrano soprattutto sull'idea di *domus contignatio*, ovvero di casa a più piani, "soppalcata"; per questo motivo la casa medievale a più di un piano veniva detta *solariata*[3], distinguendosi così da quella a piano unico detta anche generalmente *sala*.

In realtà le stesse traduzioni medievali sembrerebbero derivare dal precedente significato di terrazza superiore aperta, e da qui successivamente anche la nostra parola *solaio*: infatti quando già nell'antichità si prese l'abitudine di coprire con tetti a tegole il loggiato al sole posto al piano superiore delle case che era detto appunto *solarium*[4], questo termine sarebbe passato a indicare anche tutte le stanze direttamente poste sotto il tetto, ovvero quelle che oggi noi chiamiamo solai[5]. Bisogna considerare

[2] C. Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, voce *Solarium*, Parigi 1678, pp. 512-513. Il glossario riporta anche tutte le altre numerose traduzioni del termine, non prese in considerazione in questa sede in quanto fuorvianti.

[3] Un interessante esempio in terra bresciana di come genericamente si intendesse per *solarata* una casa a più piani si può trovare in relazione a vassalli proprio del monastero di S. Giulia, proprietari di *case solarate* nei pressi del cenobio stesso. Si veda: G. Andenna, *Il monastero e l'evoluzione urbanistica di Brescia tra XI e XII secolo*, in *S. Giulia di Brescia. Archeologia, arte e storia di un monastero regio dai Longobardi al Barbarossa*, a cura di C. Stella e G. Brentegani, Atti del Convegno internazionale, Brescia 4-5 maggio 1990, Brescia 1992, pp. 97, 100-101. Un altro esempio è testimoniato in una carta della chiesa di San Giovanni "de Foris" del 1182: «si voluerit levare *solariatam*, ut habitet supra solum, vel suprascripte fenestre non possint fieri eo modo, debent fieri prope canterios, sine fraude, neque aliquod nece|sarium debet fieri in ea domo quod respondeat in suprascripto brolo, et neque debet proici aliquam scovethigiam in suprascripto brolo» (Archivio di Stato di Milano, Archivio Diplomatico [=ASMi], AD, pergg., cart. 74 [A]. Regesto, Catalogo, III, fasc. 59, 1185).

[4] E. Forcellini, *Totius latinitatis lexicon*, V, Padova 1858-1875, p. 546.

[5] Un'aggiuntiva spiegazione dell'origine della parola *solaio* si può ricavare ancora dal Du Cange nella traduzione di *solarium* con *tabulatum*, specificato dalla stessa Accademia della Crusca secondo cui per solaio si poteva intendere anche "palco delle stanze inferiori" e quindi pavimento di quelle superiori; in questo la traduzione di *solarium* non proviene dalla radice *sol* (sole), ma da *solum* (suolo, terreno, pavimento), che indicherebbe perciò la struttura orizzontale che divide i piani, così chiamata ancora oggi in ingegneria. In ogni caso è assodato che solaio deriva da *solarium* ed è riferibile in ogni modo alle stanze superiori di un edificio.

che nonostante alcune di queste traduzioni possano apparire alquanto diverse tra loro – si veda il caso di meridiana e casa sopraelevata – questo si spiega con la comune derivazione dalla radice *sol* (sole).
Tale complessità venne maggiormente avvertita dagli studiosi ottocenteschi e dei primi decenni del secolo successivo, tanto da farli ritornare più volte sulla questione linguistica di S. Maria in Solario e, per quanto oggi possa sembrare strano, a lungo la spiegazione di tale denominazione rimase appunto estranea all'idea di piano superiore di un edificio. L'idea più antica infatti collegava l'appellativo "in Solario" alla presenza nel piano inferiore della chiesa di un'ara romana con iscrizione "DEO SOLI RES PVBLICA" (fig. 2). Questa secondo gli storici doveva provenire da un tempio dedicato al Sole, il quale si sarebbe trovato nel luogo in cui poi sorse Santa Maria in Solario e per la cui costruzione venne distrutto, mantenendo appunto testimonianza nel toponimo della nuova chiesa.
A sostenere con fermezza queste ipotesi fu per primo l'Odorici[6], il quale precisava però che la parola *Solario* dovesse far riferimento alla citata traduzione di "orologio solare", il quale sarebbe stato presente appunto presso il tempio del Sole insieme all'ara votiva.
Un complesso e interessante ragionamento sembrava reggere effettivamente la tesi dello studioso: essendo l'iscrizione databile al I-II sec. d.C., in quanto all'invocazione DEO SOLI non è associato nessun epiteto come ad esempio quello di *invicto*[7], l'Odorici collegava il tempio del Sole da lui ipotizzato a quello citato nella *Passio* dei santi Faustino e Giovita. Infatti, nella leggenda riportata dal Brunati si legge che l'imperatore Adriano, il quale si sarebbe fermato a Brescia intorno al 120 d.C. di ritorno dalle Gallie, avendo avuta notizia di questi due cristiani, decise di farli condurre al tempio cittadino del dio Sole al quale l'imperatore era molto devoto, al fine di convincerli ad abiurare la loro fede: Faustino e Giovita però si rifiutarono di sacrificare a questo[8]. Sebbene il racconto sia ritenuto frutto di fantasia e privo di verità storiche, possiamo ugual-

[6] F. ODORICI, *Antichità cristiane di Brescia*, Brescia 1845, pp. 44-48.

[7] A partire dal III secolo d.C. al dio Sole si associa sempre l'attributo di invitto, mentre le invocazioni senza aggettivi risalgono generalmente ai secoli precedenti (questo trova spiegazione in una complessa differenza all'interno del mondo romano di culti originari e di culti importati, dedicati al dio Sole).

[8] G. BRUNATI, *Leggendario, o vite di Santi bresciani*, Brescia 1834, pp. 16-17.

Fig. 2 – Ara votiva dedicata al Sole
in Santa Maria in Solario.

mente supporre la reale esistenza in Brescia di un tempio dedicato a quella che era considerata una delle maggiori divinità del I-II secolo, e per questo immaginarlo posto nei pressi del foro: non impossibile ne sarebbe perciò la provenienza dell'ara in S. Maria in Solario. Comunque, nonostante sia testimoniato che anche la meridiana si trovava generalmente collocata nell'area del foro delle città romane, non esistono prove che documentino una vicinanza e un legame tra i due edifici, come supposto dall'Odorici.

Altra considerazione necessaria è che nei secoli che sarebbero intercorsi tra la fase del tempio classico e la chiesa romanica, profonde trasformazioni interessarono l'area di quello che sarebbe diventato il monastero di Santa Giulia. Recenti scavi hanno dimostrato che la stessa zona su cui oggi sorge Santa Maria in Solario, della quale è ormai confermata la fondazione dei muri perimetrali in una fase non anteriore al XII secolo, era in precedenza occupata da strutture abitative di età altomedievale che per di più riutilizzavano, attraverso un innalzamento della quota di frequentazione, spazi abitativi di epoca romana e tardoantica[9]. Quindi, anche presupponendo nell'antichità l'esistenza in questa zona di un delubro solare e della meridiana, oltre alla stessa provenienza dell'ara da uno di questi, ciò non sembra poter bastare a giustificare il loro ricordo nel soprannome di una chiesa costruita circa mille anni dopo.

Per quanto riguarda l'ara romana, più logico sarebbe pensare che venne recuperata dalle rovine di un tempio vicino al monastero, ma in un contesto di riutilizzo di pezzi antichi per la realizzazione di nuovi edifici cittadini. È attestato infatti che nei secoli XI e XII per l'aumento della popolazione presero il via molte costruzioni per le quali si usava soprattutto materiale antico recuperato, che veniva reimpiegato attraverso una calcinazione e trasformazione dei pezzi, oppure inserito nelle nuove

[9] Questi dati sono stati ricavati dagli scavi eseguiti nel 2000 nel vano a ridosso del lato occidentale della chiesa, dove sono stati rilevati anche muri probabilmente di un ambiente chiuso, databile alla metà del VII secolo o addirittura al momento della costruzione del monastero. Questi muri (e le stratificazioni precedenti) vennero tagliati ortogonalmente proprio dalla costruzione in trincea del muro occidentale di fondazione di Santa Maria in Solario. A questo proposito, ringrazio la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia per avermi messo a disposizione i documenti degli scavi archeologici effettuati relativamente all'adeguamento dei percorsi museali, ed eseguiti nell'aprile-maggio 2000 dalla CAL S.r.l. sotto la direzione scientifica di Andrea Breda e di Filli Rossi.

strutture, a volte con finalità puramente materiale, in altri casi invece congiuntamente alla volontà di elevare il valore simbolico dell'edificio[10]. Qualcosa di simile dovrebbe essere accaduto all'ara dedicata al dio Sole, che ritrovata durante il recupero di materiali dalle aree forensi sarebbe stata reimpiegata all'interno della nuova costruzione di Santa Maria in Solario (come tanti altri pezzi) con un particolare intento, richiamando la tradizionale identificazione del Sole con Cristo, che posto al centro della chiesa la reggeva simbolicamente. Quindi se il tempio non era più visibile almeno dall'età altomedievale ed era perciò sconosciuto ai cittadini dell'epoca, a che scopo conservarne il ricordo dopo mille anni nel nome di una chiesa tra l'altro privata e non pubblica?

Assodata la debolezza dell'ipotesi dell'Odorici, si dovrà cercare in altre direzioni la spiegazione della denominazione "in Solario". Nella storiografia si dovette attendere il primo decennio del XX secolo per trovare le nuove proposte interpretative di Paolo Guerrini (il quale finalmente ritenne di dover ricondurre l'appellativo al "significato usuale e popolare della parola *solarium* nel Medioevo", riferendosi alle stanze sopraelevate e quindi ai solai)[11], anche se le tesi dell'Odorici verranno ritenute ancora da alcuni storici le più corrette. Dopo di lui e anche dopo lo stesso Guerrini, in molti si schierarono più o meno implicitamente a favore delle ipotesi relative alla meridiana e al tempio solare. Tra di essi, Gabriele Rosa aggiunse che questi edifici avrebbero dato il nome *solario* alla chiesa in quanto influenzarono anche i toponimi di zone di altre città, tra cui la via Solata di Bergamo, la porta Sole di Perugia o la via Scaldasole di Milano[12].

Questa interessante osservazione ha aperto la via a una ricerca che mi ha permesso di giungere all'affermazione del contrario. Infatti, indagando su diverse città alla ricerca di prove che avvalorassero quanto detto dal Rosa e quindi riaprissero la questione rivalutando la tesi più antica, ho trovato memoria di altre chiese "in Solario" che sembrano

[10] In parte della mia tesi di laurea si sostiene che questo reimpiego simbolico avvenne anche per alcune delle tante lastre antiche riusate in Santa Maria in Solario fin dall'epoca della sua costruzione (metà XII secolo).

[11] P. Guerrini, *Bibliografia storica*, «Brixia sacra», II (1911), pp. 362-363.

[12] G. Rosa, *Il monastero di S. Giulia*, «Brixia 1882», Brescia 1882, p. 123.

però dimostrare l'errore in cui erano incorsi l'Odorici, il Rosa e gli altri studiosi. Una di queste si trovava addirittura a Brescia, a poche centinaia di metri da Santa Giulia, e la sua storia era certamente conosciuta anche ai suddetti. Si tratta della cappella di Santa Maria in Solario appartenente all'antico monastero dei Santi Cosma e Damiano, cenobio femminile già ben avviato intorno alla metà del IX secolo; entrambi gli edifici sono scomparsi, ma fino al XIII secolo si trovavano negli spazi a nord della cattedrale[13].

Scarsissime sono le notizie intorno alla cappella. Viene citata per la prima volta ma con il solo titolo di Santa Maria, in un documento del 1154 appartenente al monastero di San Pietro in Monte a Serle[14], mentre con l'appellativo "in Solario" si trova nel 1157 in una carta del vescovo Raimondo[15] e in un *Breve pacti* del 1158[16], anch'essi provenienti dal medesimo archivio. Addirittura tra le carte del monastero dei Santi Cosma e Damiano non è mai citata con l'appellativo "in Solario" e nemmeno come Santa Maria, ma è identificata solamente come «cappella monasterii»; si deduce però essere la nostra, in quanto in un documento del 1274 Bonaccorso *de Suraga* dichiara di aver ricevuto il denaro dovutogli da monastero e cappella in ragione di un prestito su richiesta di Rolando, «presbiteri sancte Marie capelle dicti monasteri»[17]. Inoltre, sulla stessa carta si ritrova una nota di mano del XVI secolo: «Sancte Marie in Sola-

[13] Il monastero venne chiuso e demolito nel 1298 per volere del vescovo Berardo Maggi al fine di allargare gli spazi dei vicini palazzi pubblici; il titolo del cenobio venne quindi trasferito nella zona Campi Bassi (oggi tra contrada delle Bassiche e via Cairoli). Gli ultimi resti del più antico monastero sono stati oggi trasformati in una piccola fontana e sono visibili nella piazzetta Tito Speri.

[14] Archivio Segreto Vaticano (=ASVat), Fondo Veneto, I, 2655 (SPM, 54) [A]; P. GUERRINI, *Il monastero benedettino di S. Pietro in Monte a Serle. Notizie e documenti inediti (Sec. XI-XV)*, «Memorie storiche della diocesi di Brescia», II (1931), p. 184; *Le carte del monastero di San Pietro in Monte di Serle (Brescia), 1039-1200*, a cura di E. Barbieri ed E. Cau, Brescia 2000, n. 69.

[15] ASVat, Fondo Veneto, I, 2656 (SPM, 55) [A]; GUERRINI, *Il monastero benedettino*, p. 180; *Le carte del monastero di San Pietro in Monte*, n. 70.

[16] ASVat, Fondo Veneto, I, 2657 (SPM, 56) [A]; *Le carte del monastero di San Pietro in Monte*, n. 71.

[17] ASMi, AD 65, fasc. 33c [A]; *Le carte del Monastero dei Santi Cosma e Damiano (Brescia). 1127-1275*, a cura di P. Merati, Brescia 2005, n. 176, pp. 323-325.

rio»; della stessa mano ci sono poi note su un documento del 1186[18] – «Brixie, inter abbatissam et capelanos Sancte Marie in Solario» – e su uno del 1220[19] – «Brixie, locatio Sancte Marie in Solario».
L'ultimo documento che attesta la sua presenza sarebbe la bolla di Bonifacio VIII del 1298, che autorizza la demolizione di tutto il complesso[20], anche se si ritiene probabile che il titolo venne trasferito insieme al resto del cenobio nella nuova sede; infatti è attestata presso i *Campi Bassi* dal Faino[21], dal Rosa[22] e dal Buffoli, che ricorda un manoscritto di Domenico Barili del XVII secolo in cui si afferma che il 21 novembre 1369, essendo badessa D. Maffea Abbati, «viene unita al monastero la vicina cappella di Santa Maria in Solaro insieme a un luogo che fu poi concesso alle monache di S. Agostino»[23].
Nessun testo ovviamente parla della struttura della cappella o del significato di «solario»; è certo però che nel cenobio vi fosse un piano superiore detto *solarium*, come si deduce da alcuni atti rogati «in solario monasterii»[24], «supra solarium monasterii Sanctorum Martirum Gosmey et Dalmiani civitatis Brixie»[25], «sub solario monasterii Sancto-

[18] *Le carte del Monastero dei Santi Cosma e Damiano*, n. 14, p. 30.

[19] *Le carte del Monastero dei Santi Cosma e Damiano*, n. 45, p. 93.

[20] ASVat, Registro Vaticano 49, ff. 44 r-v, epistola 195; doc. pubblicato da G. L. Luchi, *Monumenta Monasterii Leonensis brevi Commentario illustrata*, Roma 1759, p. 197; *Les registres de Boniface VIII*, II, ed. G. Digard, M. Faucon, A. Thomas, R. Fawtier, Paris 1904, n. 2587, pp. 129-130.

[21] B. Faino, *Cataloghi Quatuor compendiarii quos Coelum Sanctae Brixianae Ecclesiae circumplec*, Brescia 1658: «Ecclesia S. Mariae in Solario dicta, apud quam non- / nulli Clerici, Regular Beati Augustini sequentes, / in communione vivebant, erat in contrada Campi / bassi, propè locum, ubi Monasterium SS. Cosme e / Damiani situm extat, cui etiam unita fuit».

[22] Rosa, *Il monastero di S. Giulia*, p. 121.

[23] D. Barili, *Chronica monasterii virginum Ss. Cosme et Damiani Mm. urbis Brixiae*, Brescia 1660, Biblioteca Queriniana di Brescia, ms. Fè 11, f. 12 r; B. Buffoli, *Il monastero delle benedettine dei SS. Cosma e Damiano in Brescia*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1981», Brescia 1982, pp. 263-281.

[24] Regesto del sec. XIII*ex.*, ASMi, AD, 64, fasc. 33a [R]; *Le carte del Monastero dei Santi Cosma e Damiano*, n. 33, p. 74.

[25] ASMi, AD, 65, fasc. 33b [A]; *Le carte del Monastero dei Santi Cosma e Damiano*, n. 38, pp. 82-83.

rum Gosmei et Dalmiani civitatis Brixie»[26], e in una *cartula vendicionis* redatta nel 1161 e appartenente alla scomparsa chiesa di Santa Brigida: «in civitate Brixie, supra solarium clericorum Sancti Gosme»[27].
Significativo è soprattutto un atto del 1186 tra le carte del monastero di San Pietro in Oliveto in Brescia, che sembra dare l'indicazione più specifica: «Actum est hoc in ecclesia Sancte Marie de Solario, scitam supra ecclesiam Sanctorum martirum Gosme et Damiani, in goro predicte ecclesie»[28]. Risulta quindi piuttosto chiaro che la chiesa derivasse la denominazione "in Solario" dalla collocazione al piano superiore del monastero: nessun'altra motivazione può essere valida (specialmente un qualche legame col culto solare), e questo sembrerebbe pure spiegare perché l'appellativo e la dedica mariana vengano ricordati in alcune carte degli altri cenobi, ove potevano essere utili per identificare la cappella e la sua posizione altrimenti forse sconosciuta, mentre sono tralasciate nei documenti del monastero dei Santi Cosma e Damiano. Lo stesso Guerrini citò questa cappella come una delle dimostrazioni che l'epiteto "in Solario" in generale non dovesse essere collegato al ricordo di un tempio del Sole o di una meridiana, ma piuttosto alla posizione "in solaio" della chiesa giuliana[29].
La presenza di chiese con simile nome anche in altre città italiane, è stata utile nel rafforzare questa ipotesi di derivazione della denominazione dalla collocazione al "piano superiore". A Milano, Santa Maria in Solario era l'antico nome della chiesa di San Fedele. Secondo il Giulini sarebbe stata fondata prima del IX secolo[30], nonostante sia attestata nei documenti solo dall'XI; a partire dalla seconda metà dell'XI e dal XII secolo avrebbe però iniziato a lasciar gradualmente spazio alla nuova intitolazione, spesso comparendo nei documenti con entrambe le dediche, come ad esempio in una carta del 1146, in cui viene ancora

[26] ASMi, AD, 65, fasc. 33b [A]; *Le carte del Monastero dei Santi Cosma e Damiano*, n. 69, pp. 148-149.

[27] ASVat, Fondo Veneto, I, n. 3864 (S. Brigida, n. 8) [A].

[28] ASVat, Fondo Veneto, I, 1989 (SPO, 28) [A].

[29] GUERRINI, *Bibliografia storica*, pp. 362-363.

[30] G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi*, I, Milano 1854, p. 91.

ricordata come "ecclesiam Sancte Marie in Solario, que nunc Sancti Fidelis vocatur"[31]. Sempre a Milano esisteva un'altra chiesa "in Solario", ma intitolata a Sant'Ambrogio; essa era già citata in un documento del 974 e rimase visibile in via Torino fino al Settecento[32]. Per gli storici la loro denominazione deriverebbe da *solarium* inteso come casa con stanze poste in un piano superiore (o case a due o più piani), poi trasformata in chiesa.
Come dimostrò il Giulini, a Milano (ma probabilmente non solo) era infatti abitudine corrente conservare in un soprannome il ricordo della casa da cui le strutture delle chiese potevano aver avuto origine: è il caso di San Pietro *in Camminadella* (da *caminata*, ovvero una casa dotata di stanza con camino) o di San Pietro *in Sala* (da *sala*, intesa come casa senza piani superiori), a cui vanno aggiunte appunto le due citate chiese milanesi "in Solario"[33]. Questa attribuzione di appellativi agli edifici che venivano costruiti a partire da case, oppure che si trovavano nei loro pressi, venne spiegata dal Verri e dal Ponza come abitudine utile per riuscire a identificare più facilmente la posizione di un dato edificio o meglio ancora di una chiesa, soprattutto nel caso frequente in cui nella stessa città vi fossero più chiese dedicate al medesimo santo o alla Vergine: ad esempio erano appunto talmente rare le case *solarate* a più piani in una città medievale, che si conosceva benissimo la loro ubicazione[34]. A sostenere quest'ipotesi fu poi anche Cagiano de Azevedo, il quale trattando delle abitazioni della Milano longobarda parlò proprio di Santa Maria e Sant'Ambrogio *in solariolo*[35], la cui costruzione e il cui soprannome sarebbero derivati da case a due piani dotate di *solarium*,

[31] ASMi, Fondo di Religione, perg., cart. 393, fasc. 175 a, n. 2 [A]; *Le pergamene milanesi del secolo XII conservate presso l'Archivio di Stato di Milano. S. Dionigi*, a cura di L. Martinelli, Milano 1994, pp. 30-34.

[32] Giulini, *Memorie spettanti alla storia*, pp. 614-615; G. Vigotti, *La diocesi di Milano alla fine del XIII secolo: chiese cittadine e pievi forensi nel Liber Sanctorum di Goffredo da Bussero*, Roma 1974, pp. 44-45.

[33] Giulini, *Memorie spettanti alla storia*, III, 1855, p. 93.

[34] M. Ponza, *L'annotatore piemontese ossia giornale della lingua e della letteratura italiana*, IV, Torino 1836, p. 277; P. Verri, *Storia di Milano*, I, Milano 1837, p. 110.

[35] *Solariolo* è diminutivo di *solario*: i due termini spesso si trovano usati indifferentemente anche nei documenti antichi di queste chiese.

da cui poi si ricavarono queste cappelle[36]. Nella stessa città, un'altra cappella di Santa Maria in Solario si trovava nel monastero di Sant'Ambrogio Maggiore, ma di essa esistono poche notizie certe, se non la citazione nel *Liber Sanctorum* di Goffredo da Bussero della fine del XIII secolo che la descrive appunto «in solario monasterii S. Ambrosii maioris»[37], da cui si può facilmente dedurre che la sua denominazione derivasse dal luogo in cui era posta, ovvero nel "solaio".
Anche in Verona esisteva una chiesa denominata "Santa Maria in Solario" o "Santa Maria in Solaro", annessa probabilmente a un monastero femminile: questo nome si ritrova oggi nell'omonima piazzetta dove sorgeva l'edificio, il quale fu soppresso nei primi anni dell'Ottocento[38] e poi venduto a privati che lo trasformarono in abitazione. Seguendo la tradizione popolare, per alcuni studiosi monastero e chiesa furono fondati entrambi nell'ultima epoca longobarda dalle sorelle Autconda e Natalia e posti sotto la potestà del monastero di Santa Maria in Organo[39]; al contrario, per altri la fondazione delle due sorelle sarebbe identificabile piuttosto con Santa Maria Antica (anch'essa sotto tutela di Santa Maria in Organo), già citata con certezza nel 908, mentre il nome di Santa Maria in Solario comparirebbe dall'XI secolo[40]. Nonostante si sappia che molti documenti vennero trafugati dal monastero di Santa Maria in Organo, e che quindi potrebbero esser state perdute le informazioni più antiche sulla chiesa "in Solario", non esistono allo stato attuale prove che rimandino alla reale fondazione di questa chiesa. Riguardo però alla sua denominazione si aprì un dibattito tra gli storici

[36] M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Aspetti urbanistici delle città altomedievali*, in *Topografia urbana e vita cittadina nell'alto Medioevo in Occidente*, Atti della XXI Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 26 aprile-1 maggio 1973, II, Spoleto 1974, p. 657; ID., *Milano Longobarda*, in *Atti del 6° Congresso internazionale di studi sull'alto Medioevo*, Milano 21-25 ottobre 1978, Spoleto 1980, p. 147.

[37] VIGOTTI, *La diocesi di Milano*, pp. 32-33, 74.

[38] Documenti conservati presso: Archivio Storico della Curia Vescovile di Verona, Amministrazione particolare della diocesi, Chiese soppresse e scomparse, Atti relativi alle singole chiese soppresse e scomparse, n. 22, "Santa Maria in Solaro" (1537 marzo 13-1880 maggio 19).

[39] G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, II, Verona 1749, pp. 400-402.

[40] «Notiziario BPV», n. 1, 1998.

soprattutto settecenteschi, divisi tra chi sosteneva che derivasse dalla vicinanza con l'antico Palazzo Pubblico del Pretore di Verona che veniva soprannominato "Solario"[41] e chi invece, rifacendosi al Du Cange, riteneva che questo appellativo dato al palazzo fosse dovuto dalla presenza in esso di un loggiato[42]. Anche questa volta, a conforto della seconda ipotesi più vicina alle traduzioni del Du Cange, può essere utile il suggerimento di Cagiano de Azevedo, per il quale il nome di Santa Maria in Solario deriverebbe dal ricordo di una casa a due piani con solaio da cui si avviò la trasformazione in chiesa con Autconda e Natalia[43]. Non a caso il termine *solarium* è tradotto anche nella *Toponomastica veneta* dell'Olivieri proprio con "solaio o terrazzo"[44].

A Pavia si ha notizia nell'XI secolo di una «Ecclesia S. Johannis Crysostomi, quae dicitur in Solariolo», così soprannominata probabilmente perché vi era annessa una casa «solariata atque terranea»[45]. L'ultima chiesa di "Santa Maria in Solario" da me individuata si trovava a Bologna presso il vicolo delle Pescherie (poi vicolo Ranocchi) e svolse funzione di parrocchiale fino al 1302[46], ma era di origine ben più antica, come testimoniano le carte del secolo precedente conservate presso l'Archivio di Stato di Ravenna, essendo dipendente dal monastero di Santa Maria in Porto dal tardo XIII secolo[47].

La chiesa venne poi unita a Santa Maria della Vita e riconsacrata nel 1453 con la dedica a Sant'Eligio (o Sant'Alò), iniziando così la fase di declino e facendo scomparire il suo nome originario[48]. Su esso si inter-

[41] P. Zagata, *Cronica della città di Verona*, I, Verona 1745, pp. 47-48, n.a.

[42] Biancolini, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, IV, 1752, pp. 679-681.

[43] Cagiano de Azevedo, *Aspetti urbanistici delle città altomedievali*, p. 658.

[44] D. Olivieri, *Toponomastica veneta*, Venezia 1961, p. 139. L'Olivieri dava lo stesso significato al soprannome *Solario* della chiesa di S. Maria in Milano (cfr. Id., *Dizionario di toponomastica lombarda*, Milano 2001, p. 513).

[45] G. Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, I, Pavia 1823, p. 107.

[46] M. Fini, *Bologna sacra: tutte le chiese in due millenni di storia*, Bologna 2007, p. 65.

[47] Archivio di Stato di Ravenna, Corporazioni religiose di Ravenna, Monastero di S. Maria in Porto di Ravenna, pergamena n. 2085 e seguenti.

[48] G.B. Melloni, *Atti o memorie degli uomini illustri in santità nati o morti in Bologna*, I, Bologna 1773, pp. 270-272, 273 n. 8; G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna*

rogò però il Melloni[49], il quale, ricordando tutti i significati assunti dalla parola *solario*, mostrava il proprio imbarazzo nell'ammettere la difficoltà ad assegnare quello esatto a questa chiesa, lasciando così irrisolta la questione anche per noi.
Da tutti questi esempi si può dunque ricavare che le chiese "in solario" prendevano tale denominazione dalla loro stessa collocazione ai piani superiori di un monastero, oppure da edifici dotati di più piani (o di loggiati), che si trovavano nei pressi o dai quali avevano preso avvio le nuove costruzioni. Sembra perciò difficile poter pensare che per Santa Maria in Solario del monastero di Santa Giulia sia avvenuta un'eccezione, derivando il nome dal tempio e dalla meridiana solare a differenza di tutte le altre chiese.
A questo punto bisognerà considerare nuovamente la sua struttura e la sua collocazione all'interno del monastero, escludendo tutte le altre traduzioni del termine. A tal proposito è certa l'esistenza in Santa Giulia di un *solarium* per di più posto proprio vicino alla nostra cappella, in quanto nell'importante Ordinario del 1438 appartenente al cenobio sono descritte alcune processioni liturgiche che, partite dalla chiesa di Santa Maria (da intendersi sempre come l'aula del piano superiore), giungevano al brolo attraversando detto *solarium*: «et exea(n)t extra ecclesiam et vadant super solarium a mane per brolum»[50].
Oltre alla sua presenza, si può facilmente dedurre che tale *solarium* si trovava immediatamente a mattina della cappella. Essendo quindi collocato al piano superiore possiamo pure ipotizzare che derivasse il nome appunto dalla posizione sopraelevata nell'edificio, mentre molto più dubbia rimane la sua precisa funzione, in quanto secondo la citazione del *Liber Ordinarius*, la struttura potrebbe perfino esser stata un semplice ballatoio. Accade però che quando nei documenti medievali si trova citato un *solarium* tra i possedimenti di altri enti religiosi o civili, esso venga spesso inteso come granaio o deposito per fieno e vari raccolti provenienti da terre di pertinenza o da affittuari.

e i suoi sobborghi, Bologna 1820, p. 373; S. MUZZI, *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796*, VIII, Bologna 1846, p. 109.

[49] MELLONI, *Atti o memorie degli uomini illustri*, p. 271 n. 8.

[50] *Liber Ordinarius*, Biblioteca Queriniana di Brescia, ms. H. VI-11, f. 35*v*.

Un esempio interessante in ambito bresciano si ritrova nell'elenco delle proprietà cittadine del monastero di San Benedetto di Leno, tra i diplomi di Ottone I (anno 962) e nelle conferme dei suoi successori: «solarium in Brixia cum brolo usque in viam orientis»[51]. Palese è poi questo significato per un *solarium* del vescovo di Lodi, riportato in alcune carte della fine del XII secolo, in cui si indica di portare le quantità di miglio e frumento dovuti come fitto annuo al prelato[52], e quello citato in una carta del monastero di Sant'Ambrogio in Milano del 1153, dove si afferma che un tale Giovanni detto Reavacca, tra gli altri obblighi relativi all'investitura, dovesse governare dodici moggia di biada nel solario della chiesa di San Damiano in Baraggia[53].
Altre volte invece il *solarium* diventava un ambiente di rappresentanza, luogo della redazione di atti importanti, come si può notare in vari diplomi di Federico I[54]. Come le sue traduzioni linguistiche quindi, anche le funzioni del *solarium* potevano essere le più varie; mi pare però ormai evidente che ogni *solarium* nel Medioevo fosse principalmente da intendersi come una struttura al piano superiore di un edificio, che di caso in caso poteva cambiare la sua destinazione. Perciò che il *solarium* del monastero giuliano fosse un granaio[55], una semplice stanza oppure che nel suo si-

[51] *Konrad I, Heinrich I, und Otto I. Diplomata*, ed. Th. Sickel, in *Monumenta Germaniae Historica, Diplomatum regnum et imperatorum Germaniae*, Hannover 1879-1884, p. 335, n. 240; *Otto II und Otto III*, 1879-1885, p. 274, n. 243; *Heinrich II und Arduin*, 1879-1885, p. 512, n. 399; *Konrad II*, 1879-1885, p. 67, n. 57; *Friedrich I*, 3 (1168-1180), 1879-1885, p. 224, n. 697.

[52] C. Vignati, *Codice diplomatico laudense*, II, Milano 1883-1885, n. 85: «solvendo siliginem in sancto Laurentio et milium in sancto Michaele, bellam et bonam, sine fraude in exstimo duorum bonorum hominum, mensuratam ad rectum starium de Laude, tractam et consignatam in Laude supra *solarium* episcopi»; n. 202: «consignatam Laude supra *solarium* domini episcopi, medietatem siliginis et medietatem milii, siliginem in omni festo sancti Laurencii et milium in omni festo sancti Michaelis, fictuario nomine».

[53] ASMi, AD, pergg., cart. 312, n. 108 [A]: «ipse Iohannes debet gubernare *in solario* ipsius eclesie duodecim modia de blava predictis monachis».

[54] *Friedrich I*, 3(1168-1180), 1879-1884, pp. 230-231, n. 700; pp. 242-243, n. 708: «Actum Venecie super *solarium* ducis».

[55] I principali granai e depositi del monastero dovevano però trovarsi nell'ala a ovest della chiesa, nel cosiddetto *palacium granarii* attestato da un documento del 1257 e posto, secondo il Breda, in quello che era in precedenza il palazzo residenziale di età desideriana. Si veda: A. Breda, *Strutture architettoniche e fonti scritte*, in *San Salvatore-Santa Giulia a*

gnificato facesse ancora riferimento agli antichi significati di loggiato e terrazza esposta al sole fa poca differenza per il nostro scopo, perché in questa sede interessa notare che forse fu proprio la sua presenza a dare il nome alla chiesa, smontando definitivamente le teorie ottocentesche.
Accettando questa ipotesi, il fatto che l'ala a oriente di Santa Maria in Solario venne risistemata in un periodo posteriore all'erezione della chiesa[56] (XIV-XV secolo circa, quindi in un'epoca contestuale all'Ordinario, perché anche se vi vennero trascritte cerimonie liturgiche compilate nel XIII secolo, non si può escludere che vi siano stati aggiornamenti relativi alle nuove strutture del monastero) non sarebbe un dato in contrasto ma piuttosto un'ulteriore conferma. Pare infatti che la denominazione "in Solario" venga citata con frequenza a partire dal Seicento (o almeno non prima del XV secolo secondo l'Archetti[57]), mentre in precedenza sembra trovarsi solo in un documento del monastero datato 1203[58], per il quale tra l'altro ci sarebbero dubbi sull'originalità.
La prima certa attestazione dell'appellativo pare perciò quella della monaca Angelica Baitelli, che chiama la chiesa «Venerabil Tempio di Santa Maria detta in Solario»[59], ma poi lo stesso nome viene trascurato addirittura fino all'Odorici. Considerando perciò che la struttura a est della chiesa chiamata dall'Ordinario *solarium*, appartiene a un'epoca posteriore alla chiesa stessa, si può ipotizzare che solo dopo queste costruzioni essa abbia preso occasionalmente la definizione "in Solario", forse anche per essere ben identificata tra le varie cappelle del monastero (erano presenti infatti altre cappelle dedicate alla Vergine)[60].

Brescia. Il monastero nella storia, a cura di R. Stradiotti, Milano 2001, p. 138. Non si può quindi escludere nemmeno che fosse la vicinanza con le stanze del *palacium* adibite a granai altrove chiamati "solari" a dare il soprannome alla chiesa, ma questa resta l'ipotesi con meno prove certe.

[56] BREDA, *Strutture architettoniche*, pp. 138-139.

[57] G. ARCHETTI, *Vita e ambienti del monastero dopo il Mille*, in *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia*, p. 128.

[58] R. ZILIOLI FADEN, *Le pergamene del monastero di S. Giulia di Brescia ora di proprietà Bettoni-Lechi (1043-1590)*, Brescia 1984, p. 13.

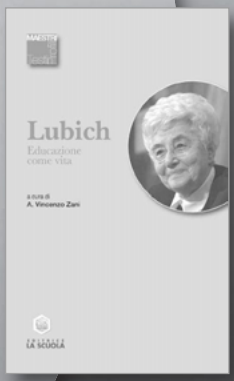
[59] A. BAITELLI, *Annali Historici dell'Edificatione Erettione, et Dotatione del Serenissimo Monasterio di S. Salvatore e S. Giulia di Brescia*, Brescia 1657, p. 10.

[60] BREDA, *Strutture architettoniche*, p. 143.

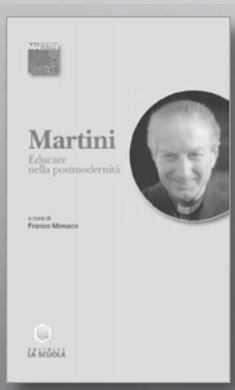
Queste prime deduzioni sul *solarium* del monastero, non risolvono però definitivamente la questione. Da tali dati infatti, possono essere ricavate anche altre valide conclusioni. Una spiegazione più semplice potrebbe essere che, identificando generalmente tutto il piano superiore degli edifici con il termine *solarium*, la chiesa venisse così indicata proprio per la sua collocazione, non tanto attigua al *solarium* ma sul *solarium*, direttamente sotto i tetti e non al piano terra o nei chiostri, come invece accadeva per tutte le altre chiese e cappelle del monastero.
Resta poi un'ultima ipotesi da non escludere, la quale sembrerebbe persino più vicina ai casi di Milano e Verona (per quanto comunque essi non restino del tutto verificabili se non tramite i citati testi di molti secoli posteriori alle costruzioni) e che si riallaccia agli scavi che avrebbero individuato strutture abitative precedenti alla chiesa e di cui si è accennato sopra. Si potrebbe infatti spiegare l'attributo *in Solario* come il ricordo di una casa *solarata* che sorgeva in quell'area prima dell'erezione della chiesa, e sopra la quale essa venne poi iniziata. In realtà però, rispetto ai casi delle altre città bisogna notare che qui la costruzione religiosa non sarebbe avvenuta trasformando un'abitazione ma fondando *ex-novo* la chiesa, come dimostrano le fondamenta del XII secolo.
A conclusione si deve escludere definitivamente un legame tra la denominazione della chiesa e il tempio del dio Sole o la meridiana, seppur questi nell'antichità siano stati presenti nelle vicinanze delle future strutture monastiche. A causa però della plurisemanticità del sostantivo *solario*, restano ancora tante le motivazioni che possono essere ritenute valide nell'identificazione dell'esatto significato inteso in questo caso specifico, anche se paiono sempre riconducibili a una "sopraelevazione" di Santa Maria in Solario rispetto alle altre cappelle.

MAESTRI Testi profili

Collana di volumetti monografici, diretta da Fulvio De Giorgi e Luciano Pazzaglia, che affronta il tema dell'educazione attraverso le testimonianze di grandi figure che influenzarono la storia della pedagogia in Italia.



Lubich
Educazione come vita
a cura di A. Vincenzo Zani
2592 - pp. 160, € 9,50



Martini
Educare nella postmodernità
a cura di Franco Monaco
2591 - pp. 160, € 9,50

Giussani
Vivere intensamente il reale
Scritti sull'educazione
a cura di Julián Carrón
2471 - pp. 160, € 9,50

Ballestrero
Educare alla preghiera
a cura di Carlo Ghidelli
2590 - pp. 128, € 8,50

Ratzinger Benedetto XVI
Servitori della verità
Riflessioni sull'educazione
a cura di Luciano Monari
2450 - pp. 160, € 9,50

Lazzati
Per l'educazione cristiana
a cura di Luciano Caimi
2436 - pp. 160, € 9,50

Montini - Paolo VI
La missione di educare
a cura di Angelo Maffeis
2435 - pp. 160, € 9,50

La Pira
Fermento educativo e integralismo religioso
a cura di Fulvio De Giorgi
2128 - pp. 72, € 7,50

EDITRICE LA SCUOLA

Per ordini: Tel. 030.2993212
privati@lascuola.it - www.lascuola.it

Floriana Maffeis
Ricercatrice di storia locale

Girolamo Martinengo di Padernello
Cavaliere del Redentore

Il recente restauro di quindici dipinti, di significative dimensioni[1], custoditi nella basilica di Sant'Andrea in Mantova, raffiguranti stemmi relativi agli antichi Cavalieri del Redentore, ha attirato la mia attenzione. In particolare mi sono soffermata su uno di essi che presenta su fondo oro un'aquila spiegata di rosso, cimato da corona con globetti; attorno all'ovato spicca il collare dell'Ordine Cavalleresco del Redentore, composto da ventidue medaglioni e dal pendente. Lo stemma è accompagnato da un cartiglio che chiarisce:

GIROLAMO MARTINENGO BRESCIANO
CONTE E NOBILE VENETIANO
L'ANNO 1608 A 25 MAGGIO

Poiché da alcuni anni il mio percorso di ricerca, attorno al quale svolgo opportuni approfondimenti, verte sulla nobile famiglia Martinengo ed in particolare sul ramo di Padernello detto anche della "Fabbrica", questo tassello mantovano mi ha spronato ad incrociare una serie di fonti di diversa natura. Da alcune di queste, di recente scoperta, emergono interessantissime informazioni per ricostruire le vicende e il ruolo di un patrizio bresciano e veneziano. Il conte Girolamo II Martinengo di Padernello, nobile bresciano e veneto[2] figlio di Antonio III[3] e della nobile

[1] Tutti hanno più o meno le stesse dimensioni, riscontrabili in circa cm. 100 d'altezza per 75 di larghezza. Le cornici, solo in parte presenti, non sono realizzate con i medesimi criteri, variando nella forma e nella decorazione. Il restauro dello stemma appartenuto al cavaliere Gerolamo Martinengo è stato offerto, tramite «adozione», da «Electrical Services» di Bresciani Giovanni e C. s.n.c. di Brescia.

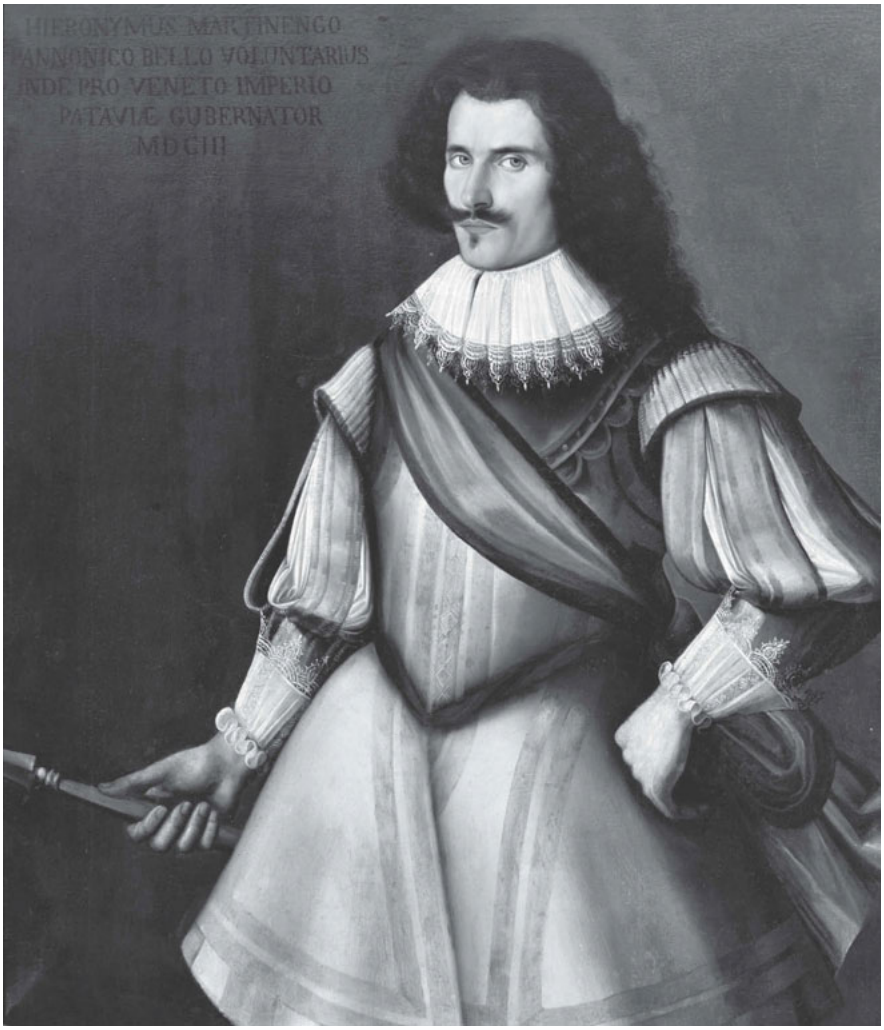
[2] L'avo Antonio I il 10 luglio 1448 per benemerenze era stato insignito del titolo di nobile veneto dalla Serenissima Repubblica. Cfr. Archivio di stato di Brescia (= ASBs), Archivio Martinengo dalle Palle (= AMP) busta 1, Registro Annali.

Giulia Ganassoni[4], era nato nel 1575. Orfano di padre all'età di 6 anni, alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento presentava una dettagliata descrizione dei componenti del gruppo familiare e dei beni posseduti. La famiglia risultava composta da Girolamo di 12 anni, da Andrea suo fratello di 9, da Barbara sua sorella di 10. Al seguito si trovava personale salariato fra il quale «il Reverendo signor prete Antonio Spin precettore, messer Gio Paolo Taiapietra suo procurator ad lites, messer Francesco suo fattor generale, Alovise da Gussago, Gio Batta da Padernello, Francesco Bressanello, il Morettino…». Sua sorella Barbara[5] aveva a disposi-

[3] Antonio III nato nel 1552, dalle seconde nozze di Girolamo I con Margherita di Francesco di Taddeo II del ramo di Motella, ottenne di guidare come il padre la cavalleria pesante dell'esercito veneziano, ma per la sua cagionevole salute dovette abbandonare la vita militare e tornare in patria.

[4] La nobile Giulia convolò a nozze con il conte Antonio nel 1573, ebbe cinque figli e rimasta vedova nel 1581 si risposò nel 1590 con un suo parente, nob. Lucido qm. Francesco Ganassoni. Il 21 Marzo 1600 la contessa, ammalata di «doppia cancrena», nelle disposizioni testamentarie dava preminenza a prescrizioni relative ai «poveri, massari, bracenti» del castello chiamato «Cannello» di Bagnolo Mella, per i quali prevedeva una somma di 500 ducati. Raccomandava che una seconda somma di 3.000 lire planette distribuita ai poveri «overo a maritar povere vergini», venisse ripartita per metà onde poter soccorrere gli indigenti di Padernello e quelli di Brescia come aveva prescritto per legato il suo defunto consorte Antonio. Dettava indicazioni agli eredi perché facessero celebrare «una messa a Padernello ogni dì in perpetuo assignando tanti de suoi beni et questo per scarico della sua coscientia et in rimedio dell'anima del qm. signor Antonio suo marito». Si soffermava su trattamenti di favore e mance da distribuire nei confronti della servitù che le era stata fedele. Dedicava l'ultima parte del testamento ai famigliari, preoccupandosi della figlia Barbara e dei nipoti nati dal matrimonio della figlia Margherita già defunta. Eredi universali venivano nominati i figli Girolamo e Andrea, con le condizioni che «morendo uno senza figlioli maschi, nati da legittimo matrimonio, succeda l'altro». Il 18 aprile dello stesso anno veniva redatto un inventario dei mobili e beni della stessa Giulia, ereditati dai figli Gerolamo e Andrea, nel quale veniva descritto il contenuto di otto casse poste nel palazzo di Brescia, colme di stoffe pregiate, gioielli, raffinati capi di vestiario. Il testamento si trova in ASBs, AMP, busta 310. In ASBs, Notarile, filza 2607 (anni 1595-1601) notaio Paolo Tagliapietra si trovano un'altra copia del testamento e l'inventario. La malattia della contessa è citata in F. CAPRETTI, *Mezzo secolo di vita vissuta a Brescia nel Seicento*, Brescia 1934, p. 30.

[5] Secondo Paolo Guerrini, Barbara andò sposa al conte Annibale Vimercati di Crema (p. 281), ma poi a p. 377 della sua monografia la dice sposa nel 1597 di Estore III Martinengo Colleoni. Credo che quest'ultima affermazione sia la più plausibile, in quanto nella polizza d'estimo presentata nel 1617, il conte Girolamo asserisce di essere debitore del signor conte Estore per resto della dote della sorella Barbara. Anche F. Capretti asserisce che il conte Girolamo, fratello di Barbara, divenne cognato di Estore Martinengo



1. Anonimo.
Ritratto del conte Girolamo Martinengo di Padernello
Governatore di Padova (1603).
Olio su tela, cm 120x104
(Collezione privata, per gentile concessione)
[foto Virginio Gilberti].

zione una donzella di nome Giustina e una governante. La famiglia disponeva di tre cavalli, uno dei quali veniva usato dal fattore. Gerolamo dichiarava di possedere in Brescia «Casa per uso suo nella contrada del Canton di Gadaldi, un'altra casa contigua che si fitta, tre altre casette che si concedono gratis». Le proprietà maggiori del territorio erano concentrate in Padernello e Farfengo, i mulini in Gabiano, i boschi in Collebeato, inoltre una «rocheta» si ergeva sul «monte d'isola nel laco d'Iseo». I campi della Bassa Pianura fornivano frumento, miglio, avena, lino, fieno, vino, legna[6].

Il conte Girolamo in gioventù visse un periodo turbolento e agitato. Tra gli episodi che hanno animato le cronache del tempo viene ricordato quello del 12 giugno 1599. In tale data stava attraversando il fiume Oglio a Bordolano per recarsi a Padernello: «Aveva egli prima fatto passare otto persone del suo seguito ch'erano a cavallo; e ritornato il barcone sulla riva cremonese, vi saliva alla sua volta riparandosi dal sole nella carrozza che aveva seco. Ciò fu la sua salvezza, perché vi si era appena adagiato che, dalla finestra di un palazzo diroccato posto sulla sponda cremonese, partirono delle archibugiate per le quali rimase ferito in diverse parti del corpo e feriti il carrozziere e il barcaiolo, che poi morirono, e uccisa una cavalla, ferita l'altra che servivano alla carrozza. La cosa sarebbe riuscita una vera ecatombe (nella sola carrozza si trovavano ben 40 fori prodotti dalle palle) se due di coloro che erano sulla barca e che alle prime archibugiate vi si tenevano appiattati, non si fossero fatti coraggio e preso il timone, non avessero condotto la barca alla riva bresciana, rimanendo però feriti, e se alcuno dei famigli del Martinengo, già transitati non avessero preso a loro volta a sparare contro gli assalitori. Il Geronimo Martinengo così ferito venne posto su di un cavallo, e per sentieri di traverso, allo scopo di evitare nuove insidie venne condotto a Padernello»[7]. Lo scrivente asserisce che il conte inviò suppliche al Consiglio dei Dieci in Venezia per potersi recare a Brescia «per meglio curare le sue ferite» ma, non essendo trascorsi tre anni

Colleoni. Cfr. P. GUERRINI, *Una celebre famiglia lombarda. I conti di Martinengo*, Brescia 1930; CAPRETTI, *Mezzo secolo*, p. 27; ASBs, ASC, Polizze d'estimo, busta 84b.

[6] ASBs, ASC, Polizze d'estimo, busta 84b. Anni 1587/88 ca.

[7] CAPRETTI, *Mezzo secolo*, pp. 26-27.

dalla sentenza di «bando» per omicidio pronunciata nei suoi confronti, la richiesta non fu accolta[8]. Durante il periodo di espulsione dallo «Stato Veneto» militò per il Granduca di Toscana come comandante generale di cavalleria e si distinse in imprese contro i Turchi d'Ungheria, che lo storico Ottavio Rossi commentò così: «contra i quali andaste Venturiero con superbissima pompa, ammirarono nel colosso della vostra persona, l'ardir del cuore, col quale non otioso tentaste di farvi conoscere dalla Fama eterna, per dignissimo soggetto delle sue trombe felici»[9].
La figura di Gerolamo fu delineata anche dall'erudito Francesco Leopardo Matinengo da Barco, che con lodevoli espressioni scrisse: «...fu dotato di una magnanimità et affabilità incomparabile et con questa, nella guerra d'Ongaria, s'acquistò l'affetto de' principali Baroni di Germania e molti Principi ancora... In Italia e fuori fu molto estimato et honorato, sì per di lui valore e virtù, come per la generosità sua fatta conoscere alle corti con spese eccessive che gareggiavano talvolta colli Principi stessi a segno che ora da molti chiamato il Generoso Lombardo»[10].
Tornato nelle grazie della Serenissima, Gerolamo Martinengo godette anche, per antico retaggio, di una «Compagnia di cento lance, che fu del Signor Duca d'Urbino»[11]. In seguito fu nominato colonnello di fanteria, nel 1603 il Doge Marino Grimani lo ricompensava per meriti nella guerra contro i Turchi[12], nello stesso anno passava al governo di Pado-

[8] Il 20 luglio 1600 veniva bandito dallo Stato Veneto con taglia di 6.000 ducati e fino a venticinque miglia oltre il confine della Repubblica. Secondo lo scrivente al fatto di Bordolano era presente Francesco Mariana, figlio del Capitano Lelio Mariana ucciso da Gerolamo Martinengo. Cfr. Capretti, *Mezzo secolo*, pp. 26, 27, 30.

[9] O. Rossi, *Elogi Historici di Bresciani Illustri*, prefazione dedicata *Alli Illustri Signori Girolamo Martinengo e conte Gio Battista Gambara*, Brescia 1620; Capretti, *Mezzo secolo*, p. 17.

[10] Biblioteca Queriniana di Brescia (= BQBs), *Copia di Manoscritti di me Francesco Leopardo Martinengo da Barco, da quale è stata cavata l'Historia o Memorie Historiche della Casa Martinenga*, BQBs, ms. I.III.1.

[11] Il nonno Gerolamo I (1512 ca.-1570) fu vessillifero e luogotenente del duca di Urbino Francesco Maria della Rovere (1490-1538), assunto in qualità di capitano generale dalla Repubblica Veneta contro Francesco I, al quale succedette nel comando di una compagnia di cento fanti.

[12] G. Fusari, *L'infeudazione della Contea di Barco: investiture, privilegi ed esenzioni in una "terra separata" lungo il corso dell'Oglio*, in *Una famiglia nobiliare di Terraferma: i Martinengo da Barco*, a cura di P. Lanzoni e S. Onger, Roccafranca (Bs) 2009, p. 97; G. Zulian,

va. Questa carica gli fu particolarmente cara, tanto da essere richiamata nel suggestivo ritratto, a carattere celebrativo, dove si fece effigiare abbigliato con un sontuoso corsaletto giallo monocromo a strisce munito di gorgera da colletto, impreziosita dal candido bavero inamidato guarnito di finissime trine, mentre nella mano destra stringeva un'allegorica partigiana[13]. Sullo sfondo della tela la didascalia spiegava che si trattava di «HIERONYMUS MARTINENGO PANNONICO BELLO VOLUNTARIUS INDE PRO VENETO IMPERIO PATAVIAE GUBERNATOR MDCIII»[14]. A causa di contrasti con il cognato Estore Martinengo Colleoni[15], nel 1604 unitamente al fratello Andrea ebbe ancora problemi con la giustizia[16]. Ricompose gli attriti fra le parti il conte Francesco Martinengo Colleoni di Malpaga, zio paterno del conte Estore[17]. Il 19 febbraio 1605, in occasione della pubblicazione della sentenza di liberazione[18], il conte Gerolamo affidò l'annuncio dell'evento ai bresciani allo squillo di sette trombe[19]. A gennaio del 1608, durante i festeggiamenti per il carnevale, il conte «si tra-

Privilegi e privilegiati in Brescia al principio del Seicento, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1935, CXXXIV (1935), p. 101.

[13] La partigiana era allegorica della «Compagnia di cento lance che fu del Signor duca d'Urbino» goduta da Gerolamo per «antico retaggio». Cfr. GUERRINI, *Una celebre famiglia*, p. 282. In merito a questo ritratto, cfr. R. CONSOLANDI, *L'osservanza del decoro. Volti e ritratti della galleria Martinengo di Villagana*, a cura di R. Consolandi, P. Zanoni, Roccafranca (Bs) 2008, p. 42.

[14] L'iscrizione spiega anche che il conte partì volontario per la guerra in Pannonia, l'attuale Ungheria.

[15] Nato nel gennaio 1575 del qm.Estore (morto pochi mesi prima) e della contessa Teodora Maggi, nel 1597 aveva sposato Barbara Martinengo di Padernello, figlia di Antonio e sorella di Gerolamo II. Cfr. L.G. PERSIANI, *Cavernago. L'antico feudo di Malpaga e Cavernago*, Bergamo 1999, p. 37, 45.

[16] Il 27 agosto di quell'anno il Consiglio dei Dieci dava ordine che: «I Padernello venissero sequestrati nella loro casa a Brescia e il conte Estore a Bergamo». Cfr. CAPRETTI, *Mezzo secolo*, p. 117.

[17] La riconciliazione ebbe luogo il 22 dicembre 1604.

[18] Girolamo era stato bandito «con confisca dei beni e taglia di ducati mille per miglia 50 in terre aliene», in occasione della liberazione veniva sentenziato che potesse «andar, star, et praticar liberamente per tutto il Stato nostro come l'potea far prima chel' fosse bandito, et sia il suo nome depenato di ogni libro, filza et raspa dove si trovasse notato, et pubblicato dove farà bisogno». Cfr. ASBs, Curia Pretoria, Registro 41, foglio 113.

[19] CAPRETTI, *Mezzo secolo*, p. 115.

vestì da villano sopra un bellissimo carro trionfale addobbato di verdure et maestoso… essendo esso carro carico di donne con bellissimi abiti, cosa invero maestosa e dilettevole et che haveva gusto»[20]. A Mantova Gerolamo Martinengo ebbe incarichi di prim'ordine, che gli permisero di essere insignito dell'onorificenza di Cavaliere del Redentore[21]. L'Ordine Equestre, intitolato al «Preziosissimo Lateral Sangue di Cristo», faceva riferimento alla reliquia del Sangue sgorgato dalla ferita al costato di Cristo sulla croce, procurata dalla lancia di Longino, conservata nella basilica di Sant'Andrea. Vincenzo I Gonzaga[22], non completamente soddisfatto dell'acquisita decorazione del Toson d'Oro (1589), da parte di Filippo II di Spagna, dopo notevoli sforzi diplomatici ed economici creò un proprio Ordine che potesse proiettarlo nell'immortalità. Il tempo propizio si presentò in occasione delle nozze fra il primogenito erede al trono ducale Francesco e Margherita di Savoia, nel momento in cui il figlio cadetto Ferdinando veniva procamato cardinale[23]. L'entrata solenne della sposa nella nuova sede fu fissata per il 24 maggio, e l'annunzio della grandiosità di preparativi per una serie di feste, che dovevano riuscire memorabili, aveva richiamato in Mantova una folla immensa[24]. Il 25 maggio 1608 la cerimonia di spicco fu rappresentata dall'istituzione dell'Ordine del Redentore: «Vincenzo ricevette privatamente l'abito dell'Ordine nella cappella di corte dalle mani del figlio cardinale; poi col seguito si recò a Sant'Andrea, dove già avevano preso posto le principesse insieme coi principi di Savoia, che volevano assistere non visti alla

[20] Capretti, *Mezzo secolo*, pp. 118-119.

[21] Così registra l'evento Pietro Ussoli Bianchi nella sua cronaca: «Di quest'anno l'illustrissimo Signor Geronimo Martinengo vien fatto Cavaliere del sangue santissimo di Gesù Cristo dall'altezza Serenissima del Duca di Mantova con l'occasione della nuova istituzione di quell'ordine». Cfr. P. Guerrini, *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, IV, Brescia MCMXXXI (1931), p. 75.

[22] Vincenzo I Gonzaga duca di Mantova e di Monferrato, principe del Sacro Romano Impero e vicario perpetuo, marchese di Viadana, Gazzuolo, Dosolo, Ponzone, Incisa, signore di Luzzara e Castelgoffredo, conte di Vescovado e di Rodigo, etc.

[23] G. Malacarne, *Nel nome del sangue. I cavalieri del Redentore*, Mantova 2008, pp. 4, 23.

[24] Lo storico Romolo Quazza in merito alla cerimonia così si esprime: «Francesco e Margherita avevano lasciato Torino il 18 maggio, dirigendosi a Mantova per via fluviale… senza contare il grandissimo numero di persone alloggiate a corte e nelle case private, le sole osterie diedero in nota di consegna ben 12.000 forestieri. Sullo splen-

2. Corazza bronzata e incisa con lo stemma dell'aquila,
racchiuso in una ricca cornice,
impreziosita dalla presenza del collare dell'Ordine del Redentore.
È stata datata verso il 1630 e attribuita a Pietro Antonio Martinengo (1623-99),
ma alla luce di questo nuovo studio
è da affidare a suo padre Gerolamo II (1575-1631).
Torino, Armeria Reale cat.c.80
(per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)
[foto Virginio Gilberti].

cerimonia»[25]. Sfoggiando il manto di raso dal tono rosso acceso, impreziosito da fregi d'oro riproducenti il crogiolo, antica impresa del casato[26], nominò come primo cavaliere suo figlio Francesco e di seguito altri quindici gentiluomini[27]: Francesco Gonzaga figlio del duca Vincenzo I; Giulio Cesare Gonzaga figlio di Carlo signore di Gazzuolo; Andrea Gonzaga figlio di Ferrante II; Girolamo Adorno marchese di Pallavicino; Giordano Gonzaga figlio di Sigismondo; Guido San Giorgio marchese di Volpiano; Alessandro Bevilacqua conte veronese; Carlo Rossi conte di San Secondo; Galeazzo Canossa conte di Canossa; Federico Gonzaga figlio di Prospero; Francesco Brembati conte Bergamasco; Girolamo Martinengo conte e nobile veneto; Latino Orsini duca di Selci Orsina; Pirro Maria Gonzaga; Luigi (Alvise) Gonzaga figlio di Luigi[28]. Lo splendore e

dido bucintoro appositamente costruito Margherita giunse a Pietole, donde in carrozza chiusa fu condotta al palazzo del Te. Di là mosse il corteo, variopinta e fulgente successione di armati. Due maestri di cerimonie recanti in mano bastoni di ebano, mantenevano l'ordine; la più alta aristocrazia sfilava adorna di vesti costose, precedendo i principi di casa Gonzaga, Vittorio Amedeo e Filiberto di Savoia, che avevano accompagnato la sorella. Ventiquattro giovani vestiti di bianco e argento formavano la scorta d'onore della sposa che, ornata del manto ducale e della corona gemmata, cavalcava sotto un baldacchino bianco sorretto da sei gentiluomini ed era seguita dalle sue dame. Quando ella ebbe varcato la porta della città, che statue monumentali dal significato augurale adornavano, i dodicimila fanti schierati diedero l'annunzio sparando a salve i loro moschetti, cui si accompagnò il tiro di tutte le artiglierie». Cfr. R. Quazza, *Mantova attraverso i secoli*, Mantova 1933, pp. 148-150; Malacarne, *Nel nome del sangue*, pp. 144-145.

[25] Malacarne, *Nel nome del sangue*, pp. 145.

[26] «L'impresa, denominata del "Crogiolo alle fiamme" nel quale fondono le verghe d'oro, fa riferimento a Francesco II Gonzaga, il quale, accusato dai veneziani di "seder sopra due selle", ossia di aver servito la lega ma anche di aver fatto fuggire il re di Francia alla battaglia di Fornovo sul Taro del 6 luglio 1495, con il preciso e dichiaratamente polemico intento di dare la propria versione dei fatti a mezzo di un segno, o meglio di un simbolo, che potesse testimoniare e sottoscrivere l'onestà dell'ideatore o committente, creò l'impresa medesima… Francesco II si affidò ad un simbolo che potesse di fronte agli occhi dei potenti dichiarare senza incertezze la sua innocenza e onestà (o probità). Per questo si affidò al concetto biblico, volto a dimostrare che non vi può essere valore che non debba essere debitamente collaudato nel crogiolo purificatore». Cfr. Malacarne, *Nel nome del sangue*, pp. 38-39.

[27] Malacarne osserva però che la lista dei cavalieri concessa dal papa ne annoverava 20. Cfr. Malacarne, *Nel nome del sangue*, pp. 146-47.

[28] *Ibidem*, p. 146.

il fascino dei neo cavalieri oltre che dal mantello cremisi foderato di bianco era dato dall'abito di seta oro e argento, calzette e scarpe rosse e cappello con piume d'airone. Essi, giurato il rispetto dei capitoli, ricevettero dalle mani del duca il collare dell'Ordine. Il distintivo, ideato e disegnato da Antonio Maria Viani, prefetto alle fabbriche ducali di Mantova, era composto da una collana con medaglioni in oro ovali racchiusi in cornici accartocciate, concatenati l'uno per largo e l'altro per lungo e proponevano: i primi l'impresa del «crogiolo alle fiamme» appartenuta al marchese Francesco II Gonzaga; i secondi le iniziali del motto pertinente D. P. che stava per DOMINE PROBASTI (ET COGNOVISTI ME) tratto dal salmo biblico 138. Il pendente consisteva in una medaglia in oro effigiante due angeli nell'atto di reggere un reliquiario contenente tre gocce del sangue di Cristo, accompagnate da un'ulteriore aforisma NIHIL ISTO TRISTE RECEPTO[29].

Negli statuti che ciascun paladino aveva abbracciato nella Santa Fratellanza, venivano elencati, passo dopo passo, ordini e capitoli a cui attenersi con giuramento. Tra le promesse la preminenza veniva data al fatto che in qualunque occasione i cavalieri dovevano essere «apparechiati a sparger il proprio sangue ad honore del sangue sparso per la Redenzione del Mondo e per mantenimento della Chiesa», si raccomandava di «udir messa ogni giorno» e di prestare particolare cura in «honorar et diffendere le donne e soprattutto le vedove, gli orfani e i Pupilli in qualsivoglia giusta occasione». Per il giorno solenne dell'ordine veniva scelta la festività dell'Ascensione, nella quale ciascun cavaliere avrebbe offerto una «pezza d'oro a sua volontà, la qual'offerta sarà dispensata a dir Messe»; in quanto alla cappella dell'Ordine la scelta era convogliata in Sant'Andrea, poiché in essa si conservava «la Reliquia del Sangue». Si spiegava che per perpetuare la memoria di ogni cavaliere nella stessa basilica «intorno al choro» sarebbero stati appesi gli stemmi o «Armi» dei vari casati. Indicazioni precise venivano impartite in merito al distintivo per il quale si prescriveva «Saranno tenuti i Cavalieri portar il collare grande nelle feste solenni alla Messa et al Vespro, sopra al Manto, Cappa o Ferraiolo, quando si troveranno in compagnia del Capo; et l'altro minore porteranno giornalmente et in ogn'altra oc-

[29] *Ibidem*, p. 38.

casione [...] salvo che per viaggio sarà loro lecito portar solamente la medaglia attaccata ad un Bindello[30] di color cremesino»[31].
Mentre Mantova brillava per la grandiosità dei preparativi per i festeggiamenti la Serenissima Repubblica di Venezia inviava una missiva in Terraferma bresciana per regolare l'amministrazione della giustizia nella "giurisdittione" i cui patroni e possessori erano i nobili Martinengo. Infatti il doge Leonardo Loredano, l'8 maggio 1608 spediva ad Andrea Gussone e Angelo Bragadeno, rispettivamente podestà e capitano di Brescia e al «Comune e uomini di Gabiano» una ducale in cui si sottolineava che i signori «Hieronimo, et Andrea fratelli Martinenghi» o i loro governanti posti nella stessa terra, nei casi criminali in cui non ci fosse ingerenza di pena di sangue, non potessero fare proclamare personalmente alle carceri gli uomini di Gabiano, ma solamente citare a difesa come d'uso nella città di Brescia, e come era solito fare dagli antenati dei predetti feudatari. Lo stesso doveva essere osservato per le denunce al «maleficio» che dovevano essere inoltrate anche alle cancellerie dei Rettori della Città, i Martinengo non avrebbero potuto aggiungere pene a quelle già proclamate, parimente non avrebbero potuto fabbricare prigioni...[32].
Qualche tempo prima il conte Gerolamo si era sposato con la nobile bresciana Ottavia, figlia del conte Francesco Avogadro, già vedova del conte Orazio Martinengo della Motella[33]. Della vita di Gerolamo abbiamo altre notizie, lo troviamo quale devoto, la domenica delle Palme del 1615, tra i cavalieri «vestiti di sacco con bastoni e ceri in mano che avevan l'insegna della Croce con i misteri della passione» accorsi in duomo per la solenne celebrazione delle Quarant'ore, rese memorabili dalle predicazioni del padre cappuccino Giacinto Natta da Casale[34]. Successivamente a queste pie pratiche da penitente, per la particolare inclinazione

[30] Nastro o striscia di stoffa.

[31] Malacarne, *Nel nome del sangue*, pp. 181-182.

[32] Il documento pergamenaceo è conservato nell'ufficio del sindaco di Borgo San Giacomo (Gabiano).

[33] Orazio (1567-1595) lasciò vedova col bambino Giulio la moglie Ottavia Avogadro, la quale, morto l'unico figlio, si sposò nuovamente con Girolamo II di Antonio Martinengo di Padernello. La coppia non ebbe eredi. Cfr. Guerrini, *Una celebre famiglia*, p. 520.

[34] Guerrini, *Le cronache bresciane*, pp. 89-92.

di organizzatore militare, il conte fu convocato dalla Repubblica nel 1616 in occasione della guerra del Friuli, che vedeva la Serenissima impegnata sia contro gli eserciti imperiali, sia contro i pirati Uscocchi dell'Adriatico, sobillati dall'Austria. Creato «Sopraintendente dell'Armi di tutta la milizia di Verona e Veronese», partì in difesa di Venezia con un seguito di gentiluomini e soldati. In questa occasione, l'intera famiglia Martinengo, sia dei rami bresciani sia dei Martinengo Colleoni, si distinse per la sua presenza: infatti oltre al conte Girolamo parteciparono Paolo Emilio Martinengo generale in Dalmazia, il conte Bartolomeo Martinengo Villachiara governatore di Palma, Estore e Lelio Martinengo colonnelli di mille fanti, Federico Martinengo condottiero, ai quali si aggiunsero come «venturieri» o capitani di ventura Francesco Martinengo della Motella e Giovanni Martinengo[35].

Concluso il conflitto del Friuli, Girolamo era tornato a Brescia, di lì a poco era morta la moglie Ottavia, e il conte, in stato vedovile[36], dichiarava di riscuotere dagli eredi Avogadro cinquecento ducati l'anno, dovuti alla defunta «signora sua Consorte sorella del detto signor conte Roberto». In tale data affermava di essere quarantenne, e di avere una larga schiera di servitori a sua disposizione, tra i quali «Messer Alessandro Maggio fattore in Padernello, Comino Litino spenditore, Gerolamo Parmisano cuogo, Francesco Veronese sottocuogo»; la lista del personale al quale era affidata la cura e il governo delle sue dimore comprendeva un «credentiero» e un «dispensero», due ragazzi da «camera», due famigli, due donne di governo, una massara, un giardiniere. In Venezia stipendiava il procuratore Vido Pelegrin perché difendesse «le sue cause ed altri suoi negocy». Nelle scuderie trovavano posto otto cavalli, «cinque di pezzo et trei da viaggio»[37].

I rapporti con la corte mantovana proseguivano splendidamente, ogni anno il giorno dell'Ascensione Gerolamo Martinengo e gli altri cavalieri «uscivano dalla reggia gonzaghesca a cavallo avvolti nei loro pomposissimi manti rossi e si trasferivano nella basilica concattedrale di

[35] F. ODORICI, *Storie bresciane*, IX, Brescia 1860, p. 265.

[36] Ottavia morì il 10 gennaio 1617 e fu sepolta nella tomba che questo ramo degli Avogadro aveva nel coro della chiesa di Sant'Agata. Cfr. CAPRETTI, *Mezzo secolo*, p. 33.

[37] ASBs, ASC, Polizze d'estimo, busta 84b.

Sant'Andrea, presenziavano ai vespri del Venerdì Santo, quando i Sacri Vasi custoditi nella cripta della chiesa venivano esposti alla venerazione e adorazione di cittadini, pellegrini e fedeli; intervenivano ai capitoli dell'ordine, nei quali a votazione segreta si proclamavano i nuovi cavalieri, designati dal gran maestro, che subito dopo, in una sontuosa cerimonia, venivano vestiti dell'abito»[38]. Il duca di Mantova nel 1623[39] fu ricevuto con sfarzo regale a Brescia da Gerolamo e dalla seconda moglie Ortensia Martinengo Villagana[40], dimoranti nel palazzo ubicato in contrada del Palazzo Vecchio[41]. In questa occasione il conte mostrò sicuramente con orgoglio la ricca collezione di armature appartenute ai suoi antenati[42], alla quale si aggiunse la corazza bronzata e incisa con lo stemma dell'aquila, racchiuso in una ricca cornice, impreziosito dal-

[38] Malacarne, *Nel nome del sangue*, p. 169.

[39] Paolo Guerrini sostiene che il duca sia venuto in Brescia nel 1624, ma Bianchi nel suo diario registra l'evento il 25 ottobre 1623 in questi termini: «Vien in Brescia incognito con otto sole persone il Ducca di Mantova ed alloggia a desinare dal Signor Gieronimo Martinengo, che per improviso lo regala regiamente essendo venuto da Montechiaro solo questa mattina. Le sue genti, che sono di Cinquanta cavalli, passano di fuori via; il dopo pranzo parte alla volta del Monferato». Cfr. Guerrini, *Una celebre famiglia*, p. 282; Guerrini, *Le cronache bresciane*, p. 184.

[40] Ortensia del conte Bartolomeo qm. Alfonso Villagana e Gerolamo Martinengo di Padernello si sposarono nel 1622. Cfr. Capretti, *Mezzo secolo*, p. 33.

[41] Guerrini, *Una celebre famiglia*, p. 282.

[42] Il 22 ottobre 1839 la «Nobil fraterna Michiel di Venezia del fu Nicolò» vendeva al conte ciambellano di sua maestà il Re di Sardegna signor Vittorio Seyssel d'Aix: «tutta l'armeria di ragione del fu nobile conte Girolamo Silvio Martinengo fu Francesco esistente nel palazzo di quest'ultimo posto in questa città di Brescia in contrada del Palazzo Vecchio al civico numero 2016 in forza della testata disposizione 19 giugno 1838 della fu loro zia nobile signora contessa Elisabetta Michiel vedova ed erede del nominato conte Martinengo, ed in conseguenza della sentenza arbitramentale 7 settembre 1839 degli avvocati di Padova signori Brusoni e Salvorgnini, trovarono nel conte Vittorio di Seyssel d'Aix del fu marchese Tommaso capitano d'Artiglieria, scudiere e ciambellano di sua Maestà e direttore di sua armeria antica e moderna a Torino, un aspirante all'acquisto». Perciò a nome di Carlo Alberto «oggetti d'armi e busti guerreschi» venivano acquistati per la somma di quarantamila franchi. L'11 novembre dello stesso anno il pittore Girolamo Joli veniva ricompensato con diciotto lire per «disegno della statua equestre di Antonio Martinengo e per la copia delle iscrizioni dei Privilegi della Famiglia di tal nome». Cfr. Armeria Reale Archivio Storico di Torino (=ARASTo), fascicolo 110.8; l'atto di compravendita della collezione d'armi Martinengo si trova anche in ASBs, Notarile, filza 15493, atto del 22 ottobre 1839.

la presenza del collare dell'Ordine del Redentore[43]. La passione per le figurazioni graffite, uscite dalla lunga tradizione bresciana dettata dall'«Universitatis dessignatorum armaturarum»[44] successivamente coinvolse il conte Gerolamo nel far effigiare, su una piastra di rinforzo da indossare sull'armatura[45], il suo protettore San Gerolamo colto nell'attimo in cui si batte il petto nudo con una pietra alla presenza dell'angelo dell'Apocalisse che annuncia il Giudizio. Al centro di questa scena, la cui iconografia fu diffusa dalla Controriforma e stimolava la riflessione sulla morte, si ergeva in tutto il suo splendore la medaglia[46]

[43] È la corazza oggi all'Armeria Reale di Palazzo Reale a Torino catalogata col numero C.80 esposta nel «camino sopra la vetrina 31». È stata datata verso il 1630 e attribuita a Pier Antonio Martinengo (1623-99), insignito dell'Ordine del Redentore nel 1646, ma potrebbe essere del padre Gerolamo II (1575-1631), che nei decenni successivi al 1608, anno in cui anch'egli fu insignito dello stesso Ordine, avrebbe potuto richiamare nel programma iconografico della sua armatura l'onorificenza. Su questa armatura, cfr. F. CERVINI, *La passeggiata del re*, in *La Galleria Beaumont. Percorso di visita*, a cura di P. VENTUROLI, Torino 2005, pp. 173, 176, 177. Sulle date di nomina dei due cavalieri Martinengo, cfr. MALACARNE, *Nel nome del sangue*, p. 260.

[44] Il 28 dicembre 1574 alla presenza di «Gaspare Feralio, Paulo Camotto, Francisco Caseletto, Jo Antonio Caneto, Bernardino Taietto, Joanne Fachetto» maestri «armaroli» della città di Brescia, a nome di tutta l'Università venivano dettati i capitoli ai quali tutti i maestri avrebbero dovuto attenersi. Fra questi si specificava che: «Tutti quelli che fanno corsaletti, morioni, over borgognoni over che lavorano over fanno lavorare de persone sive di armature quali per il più si chiamano armaroli che han fatta bottega et sostenuti i carichi et fationi per anni diece continoi imposti dal Serenissimo Dominio over dalla Magnifica Città, sieno descritti in un libro dell'Università dell'Armaroli et s'intendino et siano l'Università di detti Armaroli… Che per l'avenire alcuno non possa exercitar detta arte del dissignare per modo alcuno come maestro, né come lavorante, né in casa sua, né in altro loco, se prima non sarà experimentato dal massaro, et sindici di detta arte et descritto sopra il sudetto libro, item che avanti in detta Università non possa dissegnare né meno rigare, né compatire, né dar sentimento al dissegno, in pena de liri venticinque planet a ciascuno et ciascuna volta sarà ritrovato contrafar al sudetto ordine, et similmente caschi in tal pena ciascuna de detta arte poveri maestri sono astretti andarli a lavorare a tali per mità del pretio gli doveria esser pagato, qual pena sia applicata mità alla Magnifica città et l'altra mità alla sudetta Università». Cfr. P. GUERRINI, *Pagine Sparse*, XVIII, Brescia 1986, pp. 193-211.

[45] Si tratta del sovrappetto numero C. 88, che mantiene ancora il perno per l'aggancio, (appartenente all'armatura B.45), esposto all'Armeria Reale di Torino nella vetrina 23 nella parte inferiore.

[46] La medaglia, ornata da raggi splendenti, appesa ad una collana a maglie tonde, rimanda ad una confraternita od ordine cavalleresco delle Sante Croci, che diede origine in seguito alla compagnia dei «Custodi delle Sante Croci».

3. Scudo ancile in cornice accartocciata: d'oro all'aquila spiegata di rosso cimata con corona a un cerchio d'oro con globetti; al collare dell'Ordine Cavalleresco del Redentore di ventidue medaglioni oltre al pendente, posto in cinta allo scudo.
Olio su tela, cm 100x75. Come spiegato nella metopa, appartenne a «Girolamo Martinengo bresciano conte e nobile veneziano», insignito in Mantova il 25 maggio 1608 dell'Ordine dei Cavalieri del Redentore. Mantova, Basilica di sant'Andrea (per gentile concessione dell'Ufficio per i Beni Culturali della Diocesi di Mantova).

contenente la reliquia della Santa Croce di Brescia o «Crocetta» custodita nell'omonima cappella di «Santa Maria de Dom»[47]. Nella parte sottostante spiccava il motto, comparso in cielo unitamente al segno della croce, all'imperatore Costantino nella battaglia contro Massenzio: IN HOC SIGNO VINCES (con questo simbolo vincerai)[48]. La narrazione veniva rinforzata da metope poste ai piedi di santi, antichi eroi, effigi simboliche. Infatti all'angelo aveva affidato il messaggio IVSTI IN ETERNVM VIVVNT; a san Gerolamo ET EOS DE MI PROTEGO; al valoroso Lisimaco, impersonante «L'ardire magnanimo et generoso»[49],

[47] La leggenda narra che un certo Namo, duca di Baviera, fatto marchese di Namur, da Carlo Magno, fu dallo stesso mandato quale governatore di Brescia. Qui si trovò presente alla traslazione dei santi martiri Faustino e Giovita, dalla chiesa di San Faustino «ad sanguinem» (poi Sant'Afra, altra martire bresciana, ora dedicata a sant'Angela Merici), alla chiesa di Santa Maria in Silva, ora san Faustino Maggiore. Il duca di Namo, vista la folla che accompagnava con tanta solenne devozione le reliquie, si chiese quali fatti straordinari avessero operato i due Santi per suscitare tanto fervore, e mentre si trovava in tale dubbio, non privo di una certa diffidenza, i due corpi emanarono copiosissimo sangue. Colpito dal prodigio, Namo, liberato da ogni incertezza, invocò l'intercessione dei Santi per un suo male inguaribile, dal quale si trovò risanato. Per riconoscenza donò alla chiesa di san Faustino Maggiore la reliquia della Croce che egli possedeva, e si fece monaco nel monastero benedettino annesso alla basilica. La reliquia di cui fece dono aveva anch'essa una sua storia. Infatti era stata regalata in punto di morte da Carlo Magno a Namo, che l'imperatore in tal frangente aveva chiamato al suo letto. A sua volta poi Carlo Magno l'avrebbe avuta da un imperatore bizantino, quando s'era trattenuto a Costantinopoli di ritorno da un pellegrinanggio in Terrasanta, ed era la reliquia che l'imperatore Costantino aveva sempre portata su di sé. Attualmente il prezioso reliquiario che la contiene, eseguito da Bernardino delle Croci (1487) e Giovanni Mondella (1533), è custodito, unitamente alla «Croce del Campo» o «dell'Orifiamma», nella cappella detta delle «Santissime Croci» del Duomo Vecchio di Brescia. Ai lati dell'altare: *Apparizione della croce a Costantino* (1605) di Grazio Cossali; *Donazione delle Santissime Croci a Brescia* (circa 1605) di Bernardino Gandino. In proposito ricordo anche il gonfalone per la «Compagnia delle Sacre Croci» (dove la Croce viene esaltata dai santi Faustino e Giovita alla presenza di notabili civili e religiosi e del popolo) dipinto da Alessandro Bonvicino detto il Moretto, conservato alla Civica Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia. Cfr. G. VEZZOLI, *Storia e leggenda delle Sante Croci*, Brescia 1992, p. 30; A. VALENTINI, *Le Santissime Croci di Brescia*, Brescia 1882; *Le Sante Croci. Devozione antica dei bresciani*, Brescia 2001; *M'illumino d'immenso. Brescia. Le Sante Croci*, catalogo della mostra a cura di C. Bertelli e C. Stella, Brescia 2001.

[48] JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda aurea*, I, Firenze 1990, p. 309.

[49] Secondo l'iconologia classica «l'ardire magnanimo e generoso» era rappresentato da: «un giovane di statura robusta e fiera, haverà il destro braccio armato col quale cacci per forza con gagliarda attitudine la lingua a un leone che gli stia sotto le ginocchia, il restante

NON VAM DESINAM e alla figura virile recante la fiaccola accesa allegorica dello «Splendore del nome»[50], EX VIRTVTE. La formula descrittiva dell'armatura[51] era popolata da tre immagini allegoriche rappresentanti «la Gloria, la Giustizia, il Valore»[52]. Queste, in cui storia e mitologia si fondevano, portavano rispettivamente: ghirlanda di alloro, palma, sfera armillare[53]; un monile al collo a ribadire l'acutissima vi-

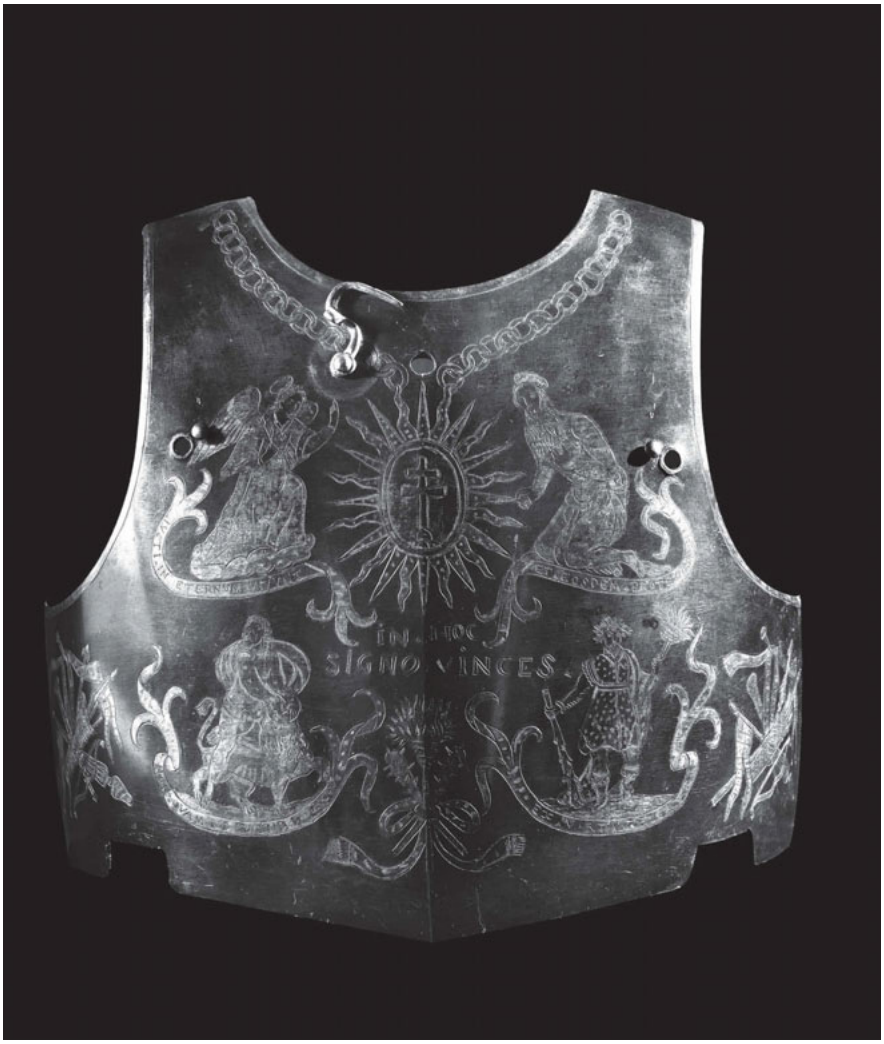
del corpo sarà disarmato e in molte parti ignudo, il che allude al generoso ardire di Lisimaco figliolo d'Agatogle nobile di Macedonia e un de successori d'Alessandro Magno…fu dato a divorare a un leone ma con l'impegno superò la fiera, cacciò in bocca al leone un braccio armato e dalla gola gli trasse per forza la lingua restandone la fiera subitamente morta». Le immagini che popolano l'armatura sono tratte dall'*Iconologia* di Cesare Ripa. Pubblicata a Roma nel 1593, utilizzando fonti precedenti tra le quali: *Hieroglyphica* di Piero Valeriano, *Emblematum libellus* di Andrea Alciato, *Discorso sopra le medaglie degli antichi* di Sebastiano Erizzo e le *Pitture* di Anton Francesco Doni, venne riedita nel 1603 e ampliata con altre 400 voci e con numerose immagini xilografiche, e nel 1611 ripubblicata in Padova con un maggior numero di xilografie, probabilmente non da ascriversi all'autore. Nel 1613 venne ripubblicata in Siena col titolo *Nuova iconologia*, con aggiunta di 200 nuove immagini dell'autore. Del 1618 è la riedizione di quest'ultima in Padova. Dopo la morte di Ripa (1622) fu stampata nel 1625 a Padova la *Novissima iconologia*, nel 1630 la *Più che novissima Iconologia*. Per il presente studio è stato preso in considerazione il volume custodito presso la Biblioteca Queriniana di Brescia: cfr. C. RIPA, *Iconologia*, Venezia 1669.

[50] Così la descrizione dello «splendore del nome»: «Huomo proportionato e di bellissimo aspetto, d'età virile, vestito di broccato d'oro misto di porpora, sarà coronato di una ghirlanda di fiori cioè dei giacinti rossi. Porterà al collo una collana d'oro, con la destra mano si appoggerà ad una clava, o dir vogliamo mazza d'Hercole, e con la sinistra accarezza un leone il quale gli si appoggia al sinistro fianco». RIPA, *Iconologia*, p. 595.

[51] Si tratta dell'armatura bronzata B.45 esposta all'Armeria reale di Torino su un plinto a piramide, in alternativa al tradizionale manichino, alla finestra 7 e datata verso il 1630. Cfr. CERVINI, *La passeggiata*, pp. 164, 173, 176.

[52] Così l'iconologia a proposito della «Gloria»: «Donna che mostra le mammelle e le braccia ignude, nella destra mano tiene una figuretta succintamente vestita la quale in una mano porta una ghirlanda e nell'altra una palma, nella sinistra poi della gloria sarà una sfera co' segni del zodiaco. Ed in questi quattro modi si vede in molte monete». In merito alla «Giustizia»: «Donna di singolare bellezza coronata e vestita d'oro che con onesta severità si mostra degna di riverenza con gli occhi di acutissima vista con un monile al collo nel quale sia un occhio scolpito. Ha il braccio destro alzato». A proposito del «Valore»: «Huomo di età virile, vestito d'oro, nella destra mano tiene una ghirlanda d'alloro e uno scettro, e con la sinistra accarezza un leone, il quale gli si appoggia al sinistro fianco». Cfr. RIPA, *Iconologia*, p. 249, 246, 635.

[53] In proposito si segnala il volume manoscritto *Trattato della sfera armillare* del sec. XVI, custodito presso la BQBs, ms. D.VII. 31, nel quale è presente un apparato di disegni geometrici tra i quali la «sfera armillare» al foglio 3r.



4. Sovrapetto da indossare sull'armatura,
con san Gerolamo colto nell'attimo in cui si batte il petto nudo con una pietra
alla presenza dell'effigie della "Santa Croce" o "Crocetta",
custodita nell'omonima cappella del Duomo Vecchio di Brescia.
Proprio per la presenza di san Gerolamo la piastra è da affidare al conte Girolamo II.
Torino, Armeria Reale cat.c.88
(per gentile concessione del Ministero per i beni e le Attività Culturali)
[foto Virginio Gilberti].

5. Particolare del sovrapetto con allegoria dell'«Ardire Magnanimo e Generoso».
Torino, Armeria Reale cat.c.88.
(per gentile concessione del Ministero per i beni e le Attività Culturali)
[foto Virginio Gilberti].

sta; scettro, ghirlanda e leone. La loro forza era illuminata dagli aforismi EX VTROQVE NASCOR; NON DESINAM; ET EGO SEQVOR. Il programma iconografico si soffermava anche sulle galere veneziane e panoplie con vessilli recanti il simbolo della mezza luna, a ricordare che il conte aveva, nel nome della Santa Croce di Brescia, combattuto contro i Turchi. Sul retro un'avvenente giovane dalla lunga chioma, con gli arti inferiori congiunti a formare un cerchio, alludeva al concetto di «Eternità»[54], sovrastava il motto SEQVOR BENEMERITIS. Anche nell'elmo e nella visiera venivano concentrati racconti dove i protagonisti erano i vincitori che incedevano al galoppo.
Il tema della lotta agli «infedeli» venne ripreso anche in un'altra corazza bronzata rinforzata con un faldale che doveva proteggere il ventre nei combattimenti a piedi[55]. Sul suo petto, sant'Antonio da Padova[56] e la Madonna del Carmine[57] sovrastavano l'ovato cimato da corona con l'emblema dell'aquila Martinengo, sorretta da prosperose cariatidi recanti cornucopie colme di verzure e spighe, ai cui fastigi erano incatenati due prigionieri turchi ad evidenziare con eloquenza il nemico sconfitto[58].

[54] Cesare Ripa sosteneva di averla disegnata traendola dalla descrizione contenuta nel *Trattato d'amore* scritto dal fiorentino Francesco Barberini. Eccone il testo: «Donna di forma venerabile con capelli d'oro alquanto lunghi ricadenti sopra le spalle a cui dal sinistro e destro lato, dove si dovrebbe stendere le coscie in cambio di esse vi sono prolungate due mezzi circoli che vanno circondando la donna. Sopra la testa ha due palle d'oro, una per mano alzate in su e è vestita tutta di azzurro». Cfr. RIPA, *Iconologia*, p. 188.

[55] Si tratta della corazza con panziera di sei lame bronzata C.38, esposta sul camino sopra la vetrina 30 all'Armeria Reale di Torino e datata verso il 1650ca. Il santo da Padova farebbe pensare all'appartenenza di questa corazza a Pier Antonio Martinengo (1623-1699), figlio di Girolamo II.

[56] Come nell'iconografia tradizionale tiene nella destra il Bambino e nella sinistra il giglio.

[57] È identificabile poiché porta nella destra il Bambino e con la sinistra tiene i nastri ai quali è appesa la doppia cartelletta che nell'iconografia classica contiene la sua effigie. In questo caso però, per ragioni di spazio e di sintesi è stata incisa e proposta la doppia cartella senza effigie.

[58] Questo pezzo è citato nei carteggi del maggiore Angelo Angelucci, che il 6 febbraio 1874 scriveva da Mantova al direttore dell'Armeria Luigi Seyssel d'Aix: «Intorno ai Martinengo, a Brescia dopo due giorni di ricerche, non riuscii a nulla. Ho trovato presso gli eredi Martinengo della Fabbrica, che sono i conti Salvadego da Venezia e non l'altro che nominai nella mia ultima, i ritratti dei due cavalieri dell'ordine del Redentore, ma senza nome per cui non si sa quale sia Girolamo e quale Pier Antonio. A proposito di

Lo stesso motivo veniva replicato sul retro[59], mentre i fianchi presentavano nella continuità ornamentale leggiadre galere. L'onore, il decoro e il lignaggio della famiglia di Gerolamo, trovava come elementi essenziali e costitutivi il valore militare, ma accanto ad esso la proprietà terriera, come lo era stato per gli antenati, permise di trarre i capitali necessari ad uno stile di vita «nobile». Questi aspetti emergono anche dalla documentazione di matrice secentesca che riporta informazioni circa i familiari, il personale assunto per funzioni diverse, il latifondismo fondiario, le residenze di campagna e di città.
Nel 1625 il conte Gerolamo dichiara di avere 49 anni, la sua giovane moglie contessa Ortensia Martinengo di Villagana ne ha 20, dalla loro unione sono nati due figli maschi. Hanno alle loro dipendenze 34 servitori. Per i bambini si avvalgono di due «Baile» alle quali corrispondono, oltre alle spese, un salario di nove berlingotti ciascuna al mese; il

questa ricerca, mi favorisca osservare che la corazza dei Martinengo che porta la collana dell'ordine del Redentore (che è nella parte inferiore dell'armadio vicino a quella erroneamente detta del Carmagnola) e m'indichi qual Santo sia quello che è sul petto del lato destro che corrisponde all'altro del lato sinistro che ricordo essere sant'Antonio da Padova». La risposta del Seyssel, vergata il 10 febbraio 1874 era in questi termini: «Che la corazza dei Martinengo, sulla quale trovasi inciso l'ordine del Redentore, non ha altri Santi che i due soliti Angeli in adorazione all'ostensorio contenente le goccie di sangue Divino. In vece il s.t Antonio da Padova che Lei mi accenna trovasi su l'altra Corazza pure dei Martinengo con panciotto simile alla precedente, in faccia al qual Santo vedesi una Madonna con Bambino in braccio, ed un'abitino in mano che probabilmente è quella del Carmine». Qualche giorno prima (24 gennaio 1874) in una lettera inviata da Brescia Angelucci scriveva: «Ieri sera venni qui e appena giunto incominciai a fare ricerche sui Martinengo della Fabbrica, dalla famiglia da cui provengono le armature… ho bussato alla porta di tutti i Martinengo, ma non ho appreso di più di quello che sapevo. Un magnifico quadro di un Martinengo del secoloXVI, tutto in arme, è stato venduto per 8.000 lire da poco in qua, ed ora sarà in Inghilterra. Il conte Zoppola erede dei Martinengo della Fabbrica ha messo a mia disposizione il suo archivio che è una cosa di ammirabile squisitezza, e domani vi andrò a fare ricerche. Ma sarò pure al Municipio e all'Archivio di Stato, dove è archivista un mio amico. Chi sa che qualcosa non si trovi. Ho molti conoscenti che mi aiuteranno, ma tutto sta che si trovino documenti. Per ciò sono obbligato a trattenermi due o tre giorni ancora». Cfr. ARASTo, fasc. 467; P. Manchinu, *Regesto*, in *Dal disegno alla fotografia. L'Armeria Reale illustrata 1837/1898*, a cura di P. Venturoli, Torino 2003, p. 228.

[59] Sul retro venivano riproposti: sant'Antonio da Padova, la Madonna del Carmine e due prigionieri turchi incatenati accanto alle bandiere, mentre non compariva l'aquila emblema di famiglia.

maestro di casa viene ricompensato con tre scudi. Le faccende domestiche sono affidate ad una donna di governo ed a due «putte» aiutate da un ragazzo e da un vecchio, nelle cucine un cuoco ed un aiutante preparano gustose pietanze per la mensa; sono sempre a disposizione un cameriere, un aiutante, un «credenzero»; in occasione di banchetti è indispensabile la presenza di «quattro uomini da tavola». Messer Damiano Damiani, fattore in Padernello, valido aiuto nella conduzione dei terreni, viene retribuito con 105 scudi l'anno, seguono il sotto fattore con 80, il camparo 80, il «daquarolo» che ne percepisce 70, al «vignarolo» ne vanno altri 70, al «canevaro» 2, al giardiniere 30. Il nucleo familiare dispone per le proprie necessità di un «carociero con due cavalli» per la città e due «carocieri per la campagna». Vengono inoltre pagati diversi «famigli di stalla» e «staffieri», altre spese riguardano il mantenimento di otto cavalli da carrozza e quattro da sella. In tutto ogni anno per pagare le prestazioni fornite dalla numerosa schiera di servitori se ne vanno circa novecento scudi.

La residenza principale della famiglia è quella ubicata in città in contrada del «Canton dei Gadaldi». Il palazzo confinava a monte con la strada, a mattina con l'abitazione dei Soardi ed a sera con quella dei Rovati. Girolamo dichiarava inoltre di possedere un'altra casa contigua e altre tre casette che concedeva «gratis» a persone diverse. Con suo fratello Andrea godeva di un'altra dimora situata in contrada di Santa Maria Calchera, i cui vicini erano di tutto rispetto: il magnifico signor Gio Batta Bargnani e i reverendi Padri di San Clemente. Tra i beni posti fuori città ricordava i 60 piò di bosco a Collebeato nella zona dei «Campiani» che fornivano numerosi carri di legna grossa e «mazzotti». Nella Bassa Pianura possedeva la casa di Gabbiano in «Contrada della Piazza», confinante con gli eredi del medico Maffina, che veniva affittata per 80 lire l'anno. Piò 130 di terra «aradora, et adaquadora, parte vidata e parte lamiva» erano ubicati nelle contrade dei Ronchelli e dei Manfredi contigue al borgo di Gabbiano, e altri 50 a Padernello erano coerenti a mezzogiorno col fiume Savarona. Le terre fornivano «in parte domenicale» lino, frumento, segale, miglio, avena, «biava da cavalli», legna. I cereali venivano lavorati nei due mulini di proprietà in Gabbiano, mentre nella «macinatora» ci si occupava dei semi di lino. Non era più solito recarsi alla «Rocchetta», che possedeva per indiviso col fratello, posta a Monte

Isola sul lago d'Iseo poiché non avendola abitata «già trent'anni e più» era «tutta distrutta e rovinata».
Circa i debiti, dichiarava di dover sborsare 22.000 lire a suo nipote conte Lelio Martinengo Cesaresco per il resto della dote della qm. Margherita[60] sua sorella, ed altri 4.000 al conte Estore Martinengo Colleoni suo cognato onde tener fede all'accordo che era intercorso per il matrimonio dell'altra sorella Barbara[61]. Saldava anche i conti per cure e medicinali con lo «speziale» Fabrizio Brognolo di Gabbiano, ottemperava alle disposizioni testamentarie di sua madre facendo celebrare per 6.000 lire «messe continue» nella terra di Padernello e in Santa Marta in Brescia dove era anche debitore per 3.000 lire del Sacro Monte Grande. Si era distinto per aver fatto spese da alcuni mercanti veronesi e in Mantova dallo «Spiga gioiellero Ebreo», al quale doveva ancora 250 scudi del valore di lire 1025. Tra i crediti annotava di dover riscuotere da suo fratello Andrea 22.600 lire, ne pretendeva 50.000 mila dagli eredi dalla defunta prima moglie Ottavia Avogadro[62].
Come è evidenziato dai documenti, il conte e la sua famiglia si distinguevano tra i casati altolocati della città per un'adesione spiccata ai dettami della moda; il rango e il livello di nobiltà erano affermati anche attraverso l'ostentazione di schiere di servitori e nei modelli architettonici delle dimore urbane[63]. Anche le relazioni e gli affetti famigliari si erano arricchiti con la nascita dei figli. Il conte Gerolamo, che non aveva avuto prole dalle nozze con la nobile Ottavia Avogadro, ebbe il primo erede il 15 dicembre 1623 dalla contessa Ortensia Martinengo Villagana, sposata in secondo voto[64]. La cronaca registra che il neonato, che ereditò dagli avi il nome di

[60] Margherita, sorella di Gerolamo II, aveva sposato il conte Cesare Martinengo Cesaresco.

[61] In questo documento anche Barbara è citata come già defunta.

[62] ASBs, ASC, Polizze d'estimo, busta 84b.

[63] Il palazzo di famiglia in Brescia di «via Palazzo Vecchio» (ora via Dante) è stato a lungo noto per le dimensioni e la durata dei lavori relativi ai suoi numerosi rifacimenti, tanto che questo ramo prese l'appellativo di «Martinengo della Fabbrica». Su questo argomento lo storico Paolo Guerrini afferma anche che i conti erano chiamati «della Fabbrica» anche perché avevano finanziato con laute offerte la fabbrica del duomo nuovo della città.

[64] Archivio Parrocchiale di sant'Agata (= APSAg), Libro dei battezzati 1603-1640, f. 273: «Adì 28 febbraio 1624. Pietro Antonio Francesco Gioseffo figlio dell'Illustrissimo

Pietro Antonio, fu accolto «con grandissima allegrezza dei suoi cari et amici, non havendone alcuno»[65]. Nel 1625 veniva alla luce Bernardino; il terzogenito, chiamato Giovanni, fu battezzato come i suoi fratelli nella parrocchia cittadina di Sant'Agata[66], ed ebbe un padrino di eccezione, il vescovo Averoldi[67]: era il 4 novembre 1626. A distanza di tre anni (1629) Ortensia partoriva un altro figlio maschio, al quale imponeva il nome di suo padre Bartolomeo, morto qualche mese prima[68].
Oltre ai festeggiamenti in famiglia per le gradite nascite, gli avvenimenti pubblici che coinvolsero il conte Gerolamo in quegli anni spaziarono dagli accordi di pace con alcuni suoi parenti, ai banchetti, alle giostre, agli impegni militari. Le tensioni nei confronti del conte Lelio Martinengo Cesaresco si erano sopite nell'aprile 1627, davanti alla chiesa della «Madonnina»[69] fuori dalla porta di San Nazaro: in quell'occasione la folla che vi era accorsa vide i due nobili abbracciarsi e piangere per «allegrezza»[70].

signore Girolamo Martinengo et Illustrissima Hortensia sua legittima consorte fu battezzato il dì 16 dicembre 1623 in casa e poi aggiunte le cerimonie».

[65] La registrazione è vergata nei diari dei Bianchi. Cfr. GUERRINI, *Le cronache bresciane*, p. 185.

[66] L'avo Antonio I nel testamento del 13 settembre 1473 si era ricordato della chiesa della sua parrocchia dedicata alla santa martire Agata, lasciando agli eredi l'obbligo di versare entro due anni duecento libre planette per la fabbrica della stessa. Cfr. ASBs, AMP, busta 310.

[67] Aurelio Averoldi, figlio del nobile Fausto, fu nominato dal papa vescovo di Castellaneta nelle Puglie. Tenne quella sede per 16 anni (1606-22) poi si ritirò in Brescia dove morì il 26 dicembre 1629. Fu seppellito nella chiesa dei padri di san Gaetano.

[68] Si tratta del conte Bartolomeo IV Martinengo di Villagana, nato nel 1575, valoroso generale di cavalleria che militò al servizio del Duca di Savoia col congiunto conte Francesco Martinengo Colleoni (decorato col collare dell'Annunciata), quindi passò nell'esercito della Repubblica Veneta, dalla quale fu inviato a governare varie città fra cui Palmanova. Sempre Bianchi nei suoi *Diari* scrive: «Adì 23 detto, giovedì (1628 dicembre). Questa notte more di suo mal naturale il Conte Bartolameo Martinengo di Villa Gana, che poi portato positivamente a San Francesco all'ore due di notte, con li Preti di San Nazaro ed alcuni di essi Frati con le torcie, inchiodato in una cassa a cui nel dì seguente si fanno pur positive esequie con una sola tavola e quattro torcie».

[69] Si tratta della cappella dove in seguito venne eretta la chiesa cittadina di Santa Maria in Silva detta popolarmente «Madóna dei custù».

[70] I dissapori avevano avuto origine da un episodio di tre anni prima in cui erano stati coinvolti il conte Andrea, fratello del conte Gerolamo, e il conte Lelio. Il fatto è così narrato: «1624 mercoledì 19. All'ore vinti e mezza incirca, uscendo dalla città in carozza

6. Cesare Ripa, "Iconologia",
allegoria dell'«Ardire Magnanimo e Generoso».
Brescia, Biblioteca Queriniana
(per gentile concessione della Biblioteca)
[foto Floriana Maffeis].

L'anno dopo, incancellabile per la sua magnificenza fu il ricevimento per l'ingresso in Brescia del capitano «Giorgio Badover»; il conte Gerolamo fu tra coloro che vennero invitati al superbissimo apparato da tavola composto da «figure di zuccaro, argenterie, confetture, robba grassa e magra d'ogni sorte veramente alla grande e maestosamente»[71].
Per la tradizionale «Giostra» del 1628 l'emblema dell'aquila Martinengo era stato effigiato sui «mortari posti in piazza», che erano stati «sbarrati» all'ingresso del conte Lelio Martinengo a cavallo, abbigliato in un sontuoso abito lavorato d'oro, annunciato da tamburi e trombe. I conti Marc'Antonio Martinengo della Motella e Camillo Martinengo Cesaresco, per il loro desiderio di rimanere nel ricordo, scelsero la componente mitologica: comparvero vestiti da guerrieri antichi ridondanti di magnificenza sul carro della giovane cacciatrice Diana con la mezza luna sul capo rilucente di fuoco. Paggi a piedi, scudieri a cavallo con lance, staffieri, musici e trombettieri scortavano i padrini Alemanno Gambara e Paolo Emilio Martinengo. Gli altri rami della nobile famiglia non furono da meno, poiché si affidarono a Venere dea della bellezza e dell'amore e a «Febo a cavallo del suo Pegaseo». Il conte Gerolamo Martinengo in questa occasione fu eletto giudice e prese posto sull'apposito palco, addobbato con tappezzerie, con altri cavalieri fra i quali suo suocero Bartolomeo Martinengo di Villagana e lo storico Ottavio Rossi[72] in

per la porta di San Nazaro l'illustrissimo signor Andrea Martinengo, accompagnato da sei persone, a pena uscito dalla porta s'incontra nel signor conte Lelio Martinengo quale veniva in città a cavallo, accompagnato da circa vinti persone, e subito vistisi insieme questo smonta di cavallo coi suoi e prende li posti dell'osteria e del molino e quello, cioè il signor Andrea prende il posto del luogo che chiaman il Dacio della porta, così dimostrando ostilità una parte e l'altra tentando d'offendersi [...] l'illustrissimo signor Gerolamo era corso in aiuto del fratello con molta gente armata d'archibugi, ma saputosi ciò da S.E. il signor Generale manda alcuni de suoi SS.ri con Labardieri ed una compagnia de soldati che si ritrovava sul Serraglio a quietarli e farli levare». Il cronista aggiunge che il merito della riappacificazione fu del conte Bartolomeo Martinengo di Villagana. Cfr. GUERRINI, *Le cronache*, pp. 192, 193, 257.

[71] GUERRINI, *Le cronache*, p. 272.

[72] Lo storico bresciano, nato nel 1570, morì di peste nel 1630. Di lui scrisse Federico Odorici: «Ed anche allora e suoni e canti e poesie composte da Ottavio Rossi pittore, istorico, poeta, senza del quale parean morte le feste cittadine. Non torneo, non pompa non ingressi che il fantastico Rossi non dirigesse ed animasse de' suoi bizzarri trovati; non forestieri di gran conto cui non fosse mandato a far gli onori della città, l'autore e qualche volta *inventore* delle sue *Memorie*». ODORICI, *Storie bresciane*, p. 270.

qualità di scrivano. Tra i premi in palio, «una collana del valore di centocinquanta scudi, spada, pugnale pendoni armacollo e cintura ricchissima d'oro, stimati cinquanta scudi, ed un paro di staffe e di speroni addorati con rilievi d'argento del valore di quaranta scudi»[73]. Dopo i festeggiamenti, sulla porta del Broletto fu rinvenuto un cartello col motto «I padroni stanno allegri mentre i poveri muoiono di fame»[74].
Non lontana, fremeva la guerra per la successione al Ducato di Mantova, che aveva suscitato le brame sia della Francia che della Spagna e dell'Impero. Venezia, pur aiutando di nascosto il pretendente francese, duca Carlo di Nevers, per il momento aveva schierato le truppe a difesa del suo territorio meridionale, mentre dalla Valtellina scendevano gli eserciti imperiali. In Brescia (1629) si fece un Consiglio Generale per eleggere i «caporioni» che si prendessero cura di mandare drappelli in difesa della città e delle sue porte, come pure dei confini. Fra i designati, il conte Annibale Gambara, Attilio Calini e, per le sue qualità di organizzatore in fatto di milizie, il conte Gerolamo Martinengo[75]. Le munizioni vennero lavorate «a furia nella rocca», e la città «si convertì poco meno che in arsenale», partirono le cernide e si pubblicò un rigoroso proclama nel quale si sottolineava che: «ne Corazzi o Bombardieri o Cernide possino arrolarsi in altre Compagnie pena la vita». A novembre si proibiva a qualunque persona «robba, animali, mercantia, vettovaglia», l'entrata in città se proveniente da «luoghi già banditi e sospetti»[76].
Frattanto, nella primavera del 1630 i primi casi di peste avevano fatto la loro comparsa, il 28 marzo una missiva spedita da Pontevico informava i Rettori che «nel cremonese la peste si fa sentire alla gagliarda morendoci ogni giorno buon numero di gente di questo male»[77]. Il giorno dopo, veniva reso esecutivo l'ordine di far «batter dalla cavalleria le rive dell'Oglio, et distruger tutti quelli barchetti che vi fossero, facendo moschetar che tentasse il transito»[78]. A luglio sotto la Loggia

[73] Guerrini, *Le cronache*, pp. 276-278.

[74] Odorici, *Storie bresciane*, p. 270.

[75] Guerrini, *Le* cronache, p. 361.

[76] ASBs, ASC, busta 1412. Locandina a stampa.

[77] Archivio di Stato di Venezia (= ASVe), Senato Dispacci Rettori Brescia. Anno 1630.

[78] *Ibidem*.

Grande di Brescia «al suon di tromba alla presenza di molte persone», preso atto dei molti disordini «in proposito di salute», si imponeva agli abitanti delle case sospette «di restar in esse sequestrati sotto pena della vita». Disposizioni venivano pure emanate per i ricoverati al lazzaretto: «che sotto pena della vita non sia alcuno, che si facci lecito partir dal Lazaretto infetto, ò sospetto ne commerciar con alcuno, ne anche delli lochi, ò brede vicine»[79]. La grande attenzione che il governo Veneto pose nella organizzazione della vita pubblica e sociale si manifestò anche in atti capaci di garantire ai cittadini informazioni utili sui luoghi da evitare. L'anno dopo il «mal contagioso», anche se con alcune riserve, si andava spegnendo.

Gerolamo Martinengo, pur essendo uscito indenne dall'ondata pestilenziale, il primo settembre del 1631 faceva testamento in Brescia «giacendo infermo del corpo in un letto posto nella camera cubicolare superiore del suo palazzo, ma però di sana mente e intelletto». Al suo capezzale erano accorsi: frate Lamberto da Brescia, provinciale dei Reverendi Padri Cappuccini, frate Gerolamo da Cremona dello stesso ordine, il conte Francesco Martinengo della Motella, gli illustrissimi nobili Benigno Armani, Lazzaro Albrici, Gerolamo Foresti, i signori Lodovico Angeloni, Gerolamo Rosolina, Giulio Zenari e messer Raffaello Ferrazzi da Cremona. Il conte, con le membra prostrate, preoccupato che alla sua morte tra i suoi eredi non nascesse lite o controversia, dopo aver raccomandato «l'Anima sua all'onnipotente Signor Iddio» dettava le ultime volontà. Lasciava all'illustrissima signora Ortensia Martinengo sua consorte, «maritandosi e non maritandosi», diecimila ducati «da lire trei planette per cadaun»; se poi si fosse mantenuta in stato vedovile, educando presso di sé le sue creature, avrebbe potuto godere l'usofrutto di tutti i suoi beni. Istituiva eredi universali i figli:

[79] ASBs, ASC, busta 1412.

[80] Pietro Antonio continuò l'amicizia con i duchi di Mantova, come aveva fatto in precedenza suo padre Girolamo, il 9 maggio 1646 fu nominato Cavaliere del Redentore. Nel 1660 fu bandito dalla Repubblica Veneta per delitti e fu liberato nel 1663. Nel 1671 apparteneva al consiglio speciale del Comune di Brescia. Ebbe due mogli: Franceschina di Marcantonio Martinengo da Barco, che gli diede numerosa prole e morì nel 1660, e Elena del nobile Benedetto Michiel di Venezia, dalla quale non ebbe figli. Pietro Antonio morì nel 1699.

Pietro Antonio[80], Bernardino[81] e Bartolomeo[82] e «il ventre pregnante» della moglie nel caso fosse nato un maschio; contrariamente «essendo femina» avrebbe fruito di venticinquemila ducati. Nominava tutori della sua prole ed esecutori testamentari, oltre alla moglie Ortensia[83], suo fratello conte Andrea Martinengo[84], il conte Francesco Martinengo della Motella, il conte Francesco Martinengo di Villagana[85]. Precisava che intendeva riconoscere solo le sue ultime disposizioni, ricusando quelle fatte in precedenza[86]. Girolamo il giorno seguente spira-

[81] Bernardino morì celibe senza discendenza legittima.

[82] Bartolomeo sposò la contessa Emilia Avogadro, nel 1659 fu bandito per delitti e prepotenze e più tardi fu liberato. Testò nel 1679 e morì senza figli.

[83] Sconcertante si presenta il lungo paragrafo che Ortensia, parecchi anni dopo la morte del marito, dedica ai complicati rapporti col figlio primogenito Pietro Antonio. Narra di essere sempre stata da lui «maltrattata et altamente offesa in fatti et parolle, et con ingiurie igniomigniosissime oltre altre ingratitudini», affronta il nodo relativo a diversi episodi incresciosi fra i quali rammenta quella volta che le si era «voltato contra con una pistola alla mano» dichiarando di volerla morta ed appellandola con termini quali «bogerona» o quell'altra in Padernello in località «Casina del Feno» dove aveva subito «infiniti mali trattamenti contro l'honor». Per questi ed altri motivi, che non si azzardava a scrivere, la contessa si era risolta a diseredare Pietro Antonio ed a nominare erede universale il figlio prediletto Bartolomeo. Nel caso però che l'altro figlio carissimo Gerolamo, proclamato «bandito» dalla Repubblica Veneta, fosse stato graziato, i beni sarebbero stati divisi a metà. Ed ancora se i due fratelli fossero morti senza figli o senza testamento, tutte le sostanze sarebbero andate «all'hospital maggiore della città, alla Veneranda Congrega del Duomo nuovo, alle Orfanelle della Pietà, et al Casa di Dio ugualmente et in egual portione, acciò preghino Dio per l'anima mia». Cfr. ASBs, AMP, busta 310. Testamento dl 7 marzo 1653, rogato in brescia dal notaio Gio Piovanello.

[84] Andrea non si era sposato, aveva avuto alcune figlie naturali, fra le quali vengono ricordate Margherita, nata in Bagnolo nel 1617, e Barbara, che sposò Antonio Maria Mainetti di Castegnato e portò allo stemma Mainetti l'aquila Martinengo. Andrea fece testamento nel 1633 e nominò eredi i figli di suo fratello Girolamo.

[85] Il conte Francesco, fratello di Ortensia, era nato circa nel 1602, viene ricordato per la mitezza d'animo e la viva inclinazione alle opere di pietà e della vita religiosa. Occupò varie onorifiche rappresentanze, fu deputato agli Statuti, Podestà di Salò e Capitano di Valle Camonica. Nel 1624 sposò la contessa Taddea di Camillo Caprioli, dalla quale ebbe i figli Bartolomeo (1628) e Medea (1633). Rimasto vedovo nel 1653, nello stesso anno vestì l'abito ecclesiastico e si fece sacerdote. Morì nel 1675.

[86] Il testamento si trova in ASBS, Notarile, notaio Francesco Bianchini, filza 4757. La trascrizione da parte del notaio «Michele Angelo a Ponte» del luglio 1681 è in ASBs, AMP, busta 310.

va[87]. Le sue spoglie venivano trasportate e sepolte accanto a quelle degli antenati nella chiesa intitolata al «Corpo di Cristo», edificata per volontà dell'avo Antonio[88]. A un mese di distanza, l'acqua del lavacro rituale del fonte battesimale di sant'Agata[89] scendeva sul capo del figlio nato postumo, al quale veniva imposto il nome di Gerolamo[90].

[87] Secondo P. Guerrini e F. Capretti la morte del conte Gerolamo risalirebbe al 1637, ma nei libri parrocchiali di Sant'Agata è registrata nel 1631. APSAg, Libro dei morti, 1606-1660 f. 71r: «2 settembre 1631. L'illustrissimo Jeronimo Martinengo. Anni 56. Sepolto a Santo Cristo Brescia».

[88] ASBs, AMP, busta 310.

[89] APSAg, libro dei battezzati 1603-1640, f. 352: «adì 1 ottobre 1631. Gerolamo Giuseppe et Francesco figliolo del q. illustrissimo D. Girolamo Martinengo e della Illustrissima Ortensia Martinenga sua consorte è stato battezzato da me Antonio Arighini prevosto, fu compadre l'illustrissimo conte Camillo Martinengo Cesaresco».

[90] Gerolamo dettò le sue ultime volontà il 21 febbraio 1666: «Giacendo in letto posto nella camara del Colomberino, dà mezzo dì sita nell'habitatione sua, nel castello di Padernello, distretto di Brescia». Non si era sposato, ma riservava un trattamento di favore a Caterina, figlia di messer Lorenzo Ferrari soprannominato «Abbondantia», raccomandando che le venissero recapitate 50 some di frumento in aggiunta ad altri beni già elargiti nei suoi confronti dallo stesso testatore. A Caterina, lasciava anche la possibilità di godere dell'uso frutto della casa dove abitava, ovviamente a condizione che fosse rimasta «casta, honesta, et senza marito». Per le figlie naturali Ottavia, Elisabetta, Giulia, prevedeva benefici economici in 18.000 lire planette ciascuna, «da esserle datte, al tempo del loro matrimonio quali dote». Nominava usufruttuario di tutti i suoi beni immobili, crediti e debiti, fino alla liberazione dal bando di suo fratello Bartolomeo, il reverendo don Carlo Canipari abitante in Gabbiano. Istituiva eredi universali di tutte le sue altre sostanze il conte Silvio e i suoi fratelli, figli di suo fratello Pietro Antonio. Cfr. ASBs, AMP, busta 310.

Un sentito ringraziamento a coloro che hanno agevolato questa ricerca: Gian Mario Andrico, Mariella Annibale, Pierfranco Blesio, Giovanni Bresciani, Roberto Consolandi, Ennio Ferraglio, Virginio Gilberti, Alessandra Guerrini, Carlo Manzoli, Mauro Medolago Poli Martinengo Villagana, Maria Laura Medolago Albani Martinengo Villagana, Santo Maccarrone, Enrico Orioli, Maddalena Piotti, Giuseppina Romagnoli, mons. Alfredo Scaratti, Bruno Scarnato, Ugo Spini, Valentino Volta, Alberto Zaina.

Giuseppe Fusari
Museo Diocesano di Brescia

Ottavio Amigoni negli anni Quaranta del Seicento

Note attorno ad alcuni inediti

Prendiamo, per circoscrivere l'ambito di questo intervento, due opere amigoniane di sicura datazione: la *Madonna con il Bambino e i santi Francesco ed Eufemia* della Parrocchiale di Vello, datata 1642[1], e l'*Immacolata Concezione* del Santuario di Santa Maria dei Miracoli in Brescia, datata (prima della parziale distruzione) 1646. Tra questi due estremi cronologici lo stile di Ottavio Amigoni[2] giunge ad una più precisa definizione: da un capo cronologico sta l'accoglienza di influssi esterni, soprattutto derivati dalla pittura di Morazzone e Procaccini (oltre che dall'operato genovese di Aurelio Lomi), acquisiti in occasione del viaggio che lo portava a realizzare la tela del *Perdon d'Assisi* in San Francesco a Ruis nei Grigioni, dall'altro l'approdo a nuove esperienze maturate a contatto con l'ambiente bolognese[3].
Lo spartiacque del 1642 può dirsi definitivo e carico di novità tanto che, da questo momento, il 'comodo ripiegamento' sulla maniera dei due Gandino[4] che caratterizza la seconda metà degli anni Trenta è superato in favore di una pittura assai meno provinciale, improntata sull'intaglientito fare morazzoniano che, insieme, significa anche vaporoso amplificarsi dei volumi, così com'è possibile vedere, già d'un tratto maturo

[1] G. Fusari, *Madonna col Bambino e i santi Eufemia e Francesco*, in *Vello tra 1500 e 1600. L'antica parrocchiale*, a cura di R. Pedrali, Marone (Bs) 2009, pp. 91-92.

[2] Per il profilo dell'artista e la datazione delle opere proposta in questo testo si rimanda a: G. Fusari, *Ottavio Amigoni. Un piccolo e ozioso ritardatario provinciale. Vita e opere di un pittore bresciano (1606-1661)*, Roccafranca (Bs) 2006.

[3] I rapporti con opere bolognesi di Calvaert e Cesi sono ricordati in Fusari, *Ottavio Amigoni*, pp. 28-30.

[4] Fusari, *Ottavio Amigoni*, p. 17.

anche se a pochi mesi dal compimento della paletta di Vello, negli affreschi di San Giorgio in Brescia e, con uno spettacolare bagno *retró* nel più puro veronesismo, nell'*Ultima Cena* di Quinzano d'Oglio del 1643. Ma questo fare robusto e monumentale convive per tutto il quinquennio con uno stile potremmo dire dimidiato che l'artista impiega nelle storie, dove le figure, che tendono ad assieparsi, assumono proporzioni 'rischiose' (si veda la cappella di Sant'Antonio da Padova in San Francesco d'Assisi a Brescia), in qualche caso suggerendo una specie di nanismo proporzionale che – lo si vede bene nella cappella dedicata ai santi Giuseppe e Benedetto della Parrocchiale di Bienno – se ne sta a tutto suo agio accanto alle monumentali figure degli angeli del sovrarco e delle due sante che affiancano l'altare[5]. Questo tentativo di racconto vernacolare che serpeggia nel quinquennio incandescente della prima maturità amigoniana avrà in qualche caso il sopravvento verso il finire del decennio, conquistando per poco la scena[6]. Ma per poco, perché all'inizio degli anni Cinquanta anche questa tendenza sarà finalmente assorbita nella maniera grande dell'artista, nella quale, abbandonate le ultime spigolosità, i volumi acquisiranno morbidezze prima mai usate e una dilatazione sintomo di un nuovo concetto di monumentalità.

Quello che pare tuttavia innegabile per quanto riguarda il nostro studio è la discontinuità tra il gandinismo delle opere più avanzate degli anni Trenta e l'attacco di quelle a partire dal 1642. Questa discontinuità deve dipendere, come si è già detto, dal viaggio nei Grigioni, e non tanto nella meta, quanto nell'itinerario, che mette sotto gli occhi dell'artista un repertorio così nuovo da provocare se non una conversione, almeno una radicale rilettura del suo personale portato alla luce delle novità di recente apprese. Tale discontinuità però è preparata da una progressiva riacquisizione dei valori monumentali che, seppure un poco acerbi, stavano alla base delle sue prime opere, e non giunge

[5] La cappella, realizzata tra il 1642 e il 1643 presenta nel sottarco e nelle pareti laterali *Storie dei santi Giuseppe e Benedetto*, nella parete di fondo, accanto all'altare *Santa Scolastica* e la *Profetessa Anna* e nel sovrarco due angeli che reggono emblemi dei due santi. FUSARI, *Ottavio Amigoni*, pp. 52-53 n. 13.

[6] È il caso delle telette del presbiterio del Santuario di Paitone, da porre tra il 1647 e il 1648, e della *Presentazione al Tempio mistica* della Canonica di Chiari, da porre tra il 1647 e il 1649.

Ottavio Amigoni, *Ultima Cena*,
Verziano, San Nicola da Bari.

così di sorpresa come lascerebbe credere la penuria di dipinti realizzati allo scadere del quarto decennio.

Una Cena in bilico

A conferma di questo pare opportuno presentare una tela inedita, posta nella chiesa di San Nicola di Bari in Verziano, raffigurante l'*Ultima Cena*, collocabile entro il 1641[7]. Sul tema dell'*Ultima Cena* Amigoni ritorna diverse volte nel suo percorso, proponendo (eccettuato il caso di Quinzano) uno schema che deriva da Veronese ma, più dappresso, da Antonio Gandino (si veda ad esempio l'*Ultima Cena* di Borgo San Giacomo), aggiornandolo e modificandolo solo nei particolari ma lasciando intatto l'impianto generale. Nella prima delle tele di questo soggetto, quella eseguita per la Parrocchiale di San Filastrio in Ludriano, collocabile tra il 1635 e il 1637, la maniera dei due Gandino, così visibile nei toni sulfurei degli incarnati e nei contrasti chiaroscurali ben decisi, si innesta sull'impianto genuinamente amigoniano dalle figure larvali, perfino liquefatte e rinsecchite entro panneggi che con qualche difficoltà dissimulano la gracilità dei corpi. Questa monumentalità allungata fin quasi al limite della sproporzione si nota bene negli affreschi del coro di Santa Maria del Carmine ed è un tratto distintivo della tela con san Nicolò da Tolentino della chiesa di Sant'Antonino in Mompiano, tutta gandiniana tranne nella verticalità impressa alle figure dei devoti che è di tutt'altra marca rispetto allo stile di Bernardino e che qui comincia ad acquisire (in senso amigoniano) una pienezza di forme prima non conosciuta. Ed è proprio questa monumentalizzazione delle figure che diventa fondamentale più ci si avvia verso il nuovo decennio, e che si fa più convinta nella pala di Verziano. È inutile rilevare come l'architettura dello sfondo e la tensione luministica siano ancora debitrici ai due Gandino perfino nell'intonazione cromatica, ma la monumentalità delle figure degli apostoli non è per nulla in linea con la loro pittura. Semmai ha implicazioni con quello che Amigoni sarà qualche anno dopo. Basterebbe confrontare l'apostolo posto di spalle che punta

[7] La tela (cm 224x117), collocata sul primo altare di destra, è in cattivo stato di conservazione; presenta alterazioni del pigmento e delle vernici e alcuni strappi nella parte inferiore.

il braccio al fianco di questa *Cena* con quello della *Cena* di Quinzano per vedere come sia maturato il senso della monumentalità, ripreso dai vecchi nerboruti di Moretto così come dal più moderno Giulio Cesare Procaccini, oltre che dal già più volte ricordato Morazzone. A Verziano le premesse al cambiamento dell'artista si trovano e, soprattutto nell'analisi dei rapporti e delle distanze con un'opera così vicina nel tempo come la *Cena* di Quinzano (datata 1643), si riesce a notare come l'inserimento delle novità foreste generi paradossalmente un linguaggio più coerente e definito rispetto all'ibrido, talvolta incerto, delle opere della fine degli anni Trenta. Nella tela di Verziano si vedono in controluce (o in trasparenza) elementi tipologici che saranno delle opere a venire, com'è il caso del santo sulla sinistra intento a parlare con un altro apostolo che riprende il viso in scorcio del san Pietro nella tela raffigurante *Cristo che cammina sulle acque* di Pontevico, databile tra il 1643 e il 1645, ma si notano anche elementi di passaggio che mostrano il lavorio dell'artista alla ricerca di quella monumentalizzazione che sarà sua propria, come nel caso dell'apostolo inginocchiato a sinistra che nasconde un corpo 'in formazione' e ancora allungato sotto un panneggio già ampio e allargato come se ne potrà vedere solo a partire dalla *Cena* di Quinzano.

Un complesso ciclo di affreschi

Il rinvenimento della data di esecuzione[8] e del pagamento[9] degli affreschi della chiesa cittadina di San Giorgio permette di mettere un punto fermo sulla linea che potremmo chiamare *monumentale* dell'Amigoni. A San Giorgio si nota quanto allo stile quello che già in precedenza si è ricordato: l'attenzione al portato di Morazzone e Procaccini, specie nei sette dinamici angeli della calotta absidale, e l'intaglientirsi dei profili dei panneggi in continuità con quanto l'artista stava già sperimentando, ma con una più forte attenzione alla sodezza monumentale delle forme che risulta acuita, quasi intagliata, invece che sminuita da que-

[8] Fusari, *Ottavio Amigoni*, pp. 21, 50.

[9] F. Piazza, *Alcune note su Agostino Avanzi e sulle quadrature di San Giorgio a Brescia*, «Civiltà Bresciana», a. XVII, nr. 4 (2008), pp. 65-79.

sto panneggiare stretto e teso. Queste caratteristiche sono state rilevate da chi scrive anche in altre opere collocabili nello stesso giro di anni, a partire dalla tela di Coniolo (*Madonna con il Bambino e i santi Antonio da Padova, Pietro e Michele*) collocabile tra il 1642 e il 1643 dove il monumentale arcangelo si apparenta facilmente a quelli di San Giorgio mentre il san Pietro, scavato e tagliente, si può accomunare all'Eterno del riquadro centrale della volta del presbiterio sempre di San Giorgio, cui fanno seguito le tele di Pontevico e, come termine estremo, le *Storie di Cristo* di Carpenedolo, purtroppo assai ammalorate, da porre quasi a ridosso della tela dei Miracoli per il compiuto monumentalismo, raddolcito nella cromia e intagliato nella resa chiaroscurale.
Sulla base di questi caratteri stilistici e per alcuni puntuali rimandi tipologici è possibile assegnare all'Amigoni tra il 1642 e il 1644 l'ampio ciclo di affreschi che decora le volte del Santuario della Beata Vergine di Paitone. Al bresciano erano già state giustamente attribuite tre tele con *Storie della vita della Vergine* che decorano le pareti del piccolo presbiterio collocate da chi scrive nel 1647-48. Amigoni tornava quindi nello scrigno di Paitone a pochi anni di distanza, dopo aver affrescato sicuramente le tre campate dell'aula e l'arco santo e forse (ma qui il dubitativo è di rigore visto lo stato di conservazione disastroso) anche la volta del presbiterio[10]. Il programma iconografico è una complessa macchina allegorica in lode della Vergine che prevede la presenza di scene sacre connesse con figure di profeti che tengono tra le mani lapidi con iscrizioni e che può così essere schematizzata:

Presbiterio

1. Affreschi della volta (Ottavio Amigoni?)
   Annunciazione
   Natività
   Assunzione
   Incoronazione

[10] La generosa decorazione a stucchi bianchi e dorati suggerisce uno stacco temporale tra quelli realizzati nel presbiterio, forse assegnabili al secondo-terzo decennio del secolo e quelli della navata, più sobri e lineari, da porre in concomitanza con la decorazione freschiva; questo non impedisce tuttavia che gli affreschi siano stati realizzati in un unico momento e dallo stesso autore.

Tele delle pareti laterali (da sinistra)

1. Natività della Vergine (Ottavio Amigoni)
2. Presentazione al Tempio della Vergine (Gian Giacomo Barbelli?)
3. Sposalizio della Vergine (Gian Giacomo Barbelli?)
4. Adorazione dei Magi (Ottavio Amigoni)
5. Fuga in Egitto (Gian Giacomo Barbelli?)
6. Ritorno dalla fuga in Egitto (Ottavio Amigoni)

Arco santo (affreschi)

1. Concezione immacolata di Maria
2. Presentazione al Tempio
3. Visita di Maria a Elisabetta

Prima campata (affreschi della volta)
Annuncio ai pastori (medaglia centrale)

1. Ezechiele: ISTA EST/IERVSALEM/IN MEDIO/GENTIBVS/POSVI EAM./EZECHIEL
2. Osea: VITIS/FRONDOSA/ISRAEL/FRVCTVS/ADEQVATVS/EST./OS. X
3. Gioele: BESTIAE/AGRI QVASI/AREA SITIENS/IMBREM/SVSPEXERVNT/AD TE./IOEL I
4. Geremia: FOEMINA/CIRCVM/DABIT/VIRVM./HIER. XXXI

Seconda campata (affreschi della volta)
Assunzione della Vergine (medaglia centrale)

1. Zaccaria: IN DIE/ILLA/ERIT/FONS/PATENS/DOMVI/DAVID./ZAC. XII
2. Abdia: IN MONTE/SION ERIT/SALVATIO/ET ERIT/SANCTVS./ABD I
3. Malachia: ORIETVR/VOBIS/TIMENTIBVS/NOMEN MEVM/SOL IVSTITIÆ./MALACH. IV
4. Michea: EX TE MIHI/EGREDITVR/QVI SIT/DOMINATOR/IN ISRAEL./MICHEAS V

Terza campata (affreschi della volta)
Pentecoste (medaglia centrale)

1. Isaia: ET EGREDIETVR/VIRGA DE RADICE/IESSE ET FLOS/DE RADICE/EIVS ASCEN/DET./ISA II
2. Amos: ECCE EGO / FIRMANS / TONITRVVM / ET CREANS / SPIRITVM / ET NVNTIANS / IN HOMINES / CHRISTVM / SVVM. / AMOS VI
3. Aggeo: VENIET/DESIDERATVS/CVNCTIS/GENTIBVS/ET IMPLEBO / DOMVM / ISTAM / GLORIA. / AGGÆVS. II
4. Giona: ET FECIT/SIBIMET/VMBRACVLVM/IBI ET SEDEBAT/SVBTER ILLVD/IN VMBRA/IOS. IV

Per quanto molto consunti, gli affreschi della navata mostrano chiaro lo stile dell'artista, soprattutto nella resa delle fisionomie dei personaggi e nel farsi monumentale delle figure, specie dei profeti che occupano i

Ottavio Amigoni,
Santuario della Madonna di Paitone.

Nella pagina precedente:
prima campata (in alto)
seconda campata (sotto).

Sopra:
terza campata.

pennacchi, dalle torsioni ardite, quasi fossero usciti dalla *Cena* di Quinzano, avvolti in ampi panneggi sui quali la luce plana generosa dando all'insieme una sodezza quasi scultorea. Non mancano gli intagli preziosi che permettono al gioco chiaroscurale di muovere le superfici, creando un perfetto contrappunto con i volumi squadrati (quasi solo sbozzati) delle forme chiuse che popolano le volte e che, stagliati su un residuo di cielo, sembrano memori, a più di cent'anni di distanza, dell'invenzione di Moretto e Romanino in San Giovanni Evangelista. Non diverso è il risultato nelle scene narrative dove, pur nell'assieparsi dei personaggi, non si assiste a quella sorta di *orror vacui* che si trova altrove e che costringe l'artista a miniaturizzare le figure fino alla deformazione. Proprio nelle medaglie centrali si nota la ripresa di invenzioni precedenti, com'è il caso dell'angelo dell'*Annuncio ai pastori* che riprende in controparte l'angelo posto al centro dell'abside di San Giorgio, mentre negli altri due casi si può parlare di anticipo o, semmai, di concomitanza, con le tele di Carpenedolo[11] per la stretta vicinanza nelle soluzioni compositive. Purtroppo il pessimo stato di conservazione di questi affreschi permette solo di intuire la forza creativa e compositiva del ciclo, prossimo, per efficacia ed equilibrio, proprio alla *Cena* quinzanese.

Un affresco 'a quattro mani'

Ad eccezione delle *Glorie di Brescia* di Francesco Maccarinelli, nelle guide sei-settecentesche gli affreschi delle navate laterali e delle cappelle di Santa Maria del Carmine non sono mai menzionati. Maccarinelli, al contrario, recensendo il rinnovamento in senso settecentesco della chiesa, mette in evidenza i lavori compiuti da Giovanni Antonio Cappello nelle cappelle di Sant'Eligio (seconda di destra) di Sant'Alberto da Trapani (quinta a destra) e di Sant'Angelo carmelitano (sesta a destra)[12].

[11] Si notano stretti rapporti tra la *Disputa di Gesù nel Tempio* di Carpenedolo con la *Pentecoste* di Paitone, così come forti sono le assonanze tra le due raffigurazioni della *Assunzione*. Tipologicamente, inoltre, si possono istituire rimandi con singole figure, com'è il caso del profeta Zaccaria, identico nella posa a uno dei dottori della *Disputa* di Carpenedolo.

[12] F. MACCARINELLI, *Le Glorie di Brescia*, in Biblioteca civica Queriniana di Brescia, mss., I. VII. 29 e G. IV. 8. (ed. critica a cura di C. Boselli, in Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1959», Brescia 1959, pp. 143-144.

Riguardo alla datazione degli affreschi della cappella di Sant'Eligio, viene in soccorso l'iscrizione che si legge in un cartiglio posto al di sotto della lunetta della parete destra raffigurante il Martirio di san Giovanni Battista che recita: DIVO IO. BAPT. SALVATORIS / PRECVRSORI MAX AVRIFICV / NVMINI PROTECTORI MDCCXXIV. A quest'epoca la cappella doveva essere già stata arricchita con quattro ovali raffiguranti, secondo Maccarinelli, «S. Andronio. il B. Facio imprigionato, S. Anastasio incisore in Rame. e S. Filone Abbate, tutti e quatro professori dell'Arte gentilissima di Orefici», realizzati dal poco noto Agostino Salloni[13] e oggi scomparsi. La realizzazione di questi ovali dev'essere collocata all'indomani dell'ultima stesura del *Giardino della Pittura* di Francesco Paglia (1713) perché l'artista non ne fa mai menzione; d'altro canto, questi quattro dipinti sarebbero la testimonianza estrema della produzione del Salloni, la cui ultima attestazione sicura risale al 1699. Si potrebbe perciò scandire il rinnovamento settecentesco della cappella attorno a tre date (o periodi): in un momento successivo al 1713 la realizzazione degli ovati del Salloni; nel 1724 gli affreschi del Cappello; nel 1754 la nuova mensa marmorea della quale resta memoria in un'iscrizione posta sul lato sinistro dell'altare che dice: DIVO. IO. BAPTISTAE / SALVATOS. PRAECVRSORI. MAXIMO / ET. DIVO. ELIGIO. EPISCOPO. AVRIFICVM. NVMINI / D. PROTECTORI. D / ARAM. HANC. IN NOBILIOREM. FORMAM / REDDIDERE / IACOBVS. POLI. ET DOMINICVS. VGERI / CONSVLES / M. DCC. LIV.
Maccarinelli nella redazione del 1747 delle *Glorie di Brescia* afferma che «Antonio Capellj lauorò le pitture à fresco, che adornano la sud.a Capella, oue figurò la Consacrazione di S. Eliggio. Nella mezzaluna a destra espresse la Decollazione di S. Giouannj Battista; e nell'altra a sinistra rappresentò istupidito un Rè di Francia al uedere due maestose Cattedre lauorate in Oro da S. Eliggio»[14]; in questo non erra né nell'indicazione dell'autore, né nell'identificazione delle scene dipinte. Tuttavia, e forse a causa del tempo intercorso tra la dipintura e la stesura della guida, non segnala affatto che l'affresco della volta è di mano del Cappello sì, ma solo per quanto concerne il restauro di una parte del medaglione,

[13] Per il Salloni non si può che rimandare all'unico approfondimento scientifico che lo riguarda, seppure lo scritto sia abbastanza datato. Si veda: C. Boselli, *Del pittore Agostino Salloni*, «Arte Lombarda», a. XI, nr. 2 (1965), pp. 131-134.

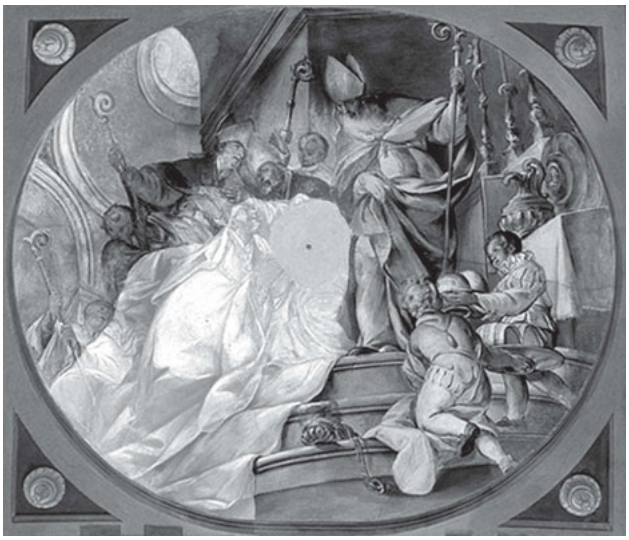
[14] Maccarinelli, 1747 ed. 1959, p. 143. Nella redazione del 1751 si notano solo poche varianti lessicali.

mentre il resto è da far risalire a quasi un secolo prima e da assegnare all'Amigoni[15].

I lavori nella cappella di Sant'Eligio[16] durante il Seicento prendono il via parallelamente alla risistemazione barocca della chiesa del Carmine e alla realizzazione del vôlto della navata centrale, dipinto con finte architetture in prospettiva da Tommaso Sandrini. Ancora una volta la memoria di questo intervento è affidata a un'iscrizione, posta a destra dell'altare che recita: SACELLVM. VNDIQ. VETVS / DENVO. INSTAVRATVM / INSCVLPTVM. PICTVM / DONO. ANDREAE. FERALII. ALIORVMQ. / AVRIFICVM PIETATE / ANNO. D. M.DC.XXI / IO. BAPTA. GRANETTO. ET / IO. BAPTA. ZANVCCA. COLLEG. / AVRIFICVM. COSS., fissando a questa data la realizzazione della pala di Francesco Giugno (Brescia 1571-1621), dell'ancona in stucco e delle statue che la adornano. Non è comunque pensabile che a questa data si possa far risalire anche la decorazione della volta della cappella, sebbene l'architettura in scorcio risenta fortemente della grammatica compositiva del Sandrini che negli anni centrali del terzo decennio del secolo andava decorando, come si è detto, la nave maggiore del Carmine. Piuttosto è plausibile pensare che queste affreschi siano stati realizzati verso la metà del quinto decennio dalla coppia Ottavio Amigoni-Ottavio Viviani che (secondo l'opinione di chi scrive) aveva lavorato prima nella cappella dei Santi Giuseppe e Benedetto nella Parrocchiale di Bienno (1642-1643) e poi nel presbiterio di Santa Maria in Valvendra a Lovere (1645-1646). Pare plausibile, infatti, attribuire al Viviani le quadrature della cappella proprio in considerazione del fatto che seguono nella grammatica e nel repertorio decorativo l'arte del Sandrini, molto più di quanto non faccia Domenico Bruni per il presbiterio del Carmine; d'altro canto la scena affrescata dall'Amigoni si inserisce bene nel percorso stilistico dell'artista proprio verso la metà del decennio, in prossimità delle tre medaglie realizzate attorno al 1645 nella

[15] L'attribuzione di Maccarinelli al Cappello è pacificamente accettata sia da Passamani (B. PASSAMANI, *La pittura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, III, Brescia 1964, p. 633 n. 1; B. PASSAMANI, *Cappelli, Giovan Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIIII, Roma 1975, pp. 722-723) che, più recentemente, da V. VOLTA, *Le vicende edilizie del complesso di Santa Maria del Carmine*, in *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, Brescia 1991, pp. 92, 103.

[16] Per la storia della cappella si rimanda a VOLTA, *Le vicende edilizie*, pp. 90, 92, 103, e a R. PRESTINI, *Una chiesa, un quartiere: storie di devozione e di minuta quotidianità*, in *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, Brescia 1991, pp. 202, 234.



Ottavio Amigoni, Giovanni Antonio Cappello, *Ordinazione di sant'Eligio*, Brescia, Santa Maria del Carmine, Cappella di Sant'Eligio.

A fianco: In evidenza la parte autografa di Ottavio Amigoni.

volta della cappella di Sant'Antonio da Padova in San Francesco d'Assisi a Brescia[17]. Anche nell'affresco del Carmine si nota, infatti, quell'affollamento e, soprattutto, quella miniaturizzazione delle figure che sfiora, come si è detto, la sproporzione e che giunge a piena maturazione verso il finire del decennio con l'*Ultima Cena* di Inzino[18], anticipata nei risultati fondamentali dal *Sant'Antonio da Padova e alcuni devoti* di Fiesse, dipinto verso il 1646, dove l'artista impiega soluzioni fino ad allora inedite sia nell'arrotondamento delle fisionomie che nello sfarzo cromatico, che gli derivano allo stesso modo dalla cultura dei milanesi e da quella dei genovesi. Quello del Carmine è comunque un momento di passaggio perché tale arrotondarsi delle forme è ancora relegato alle figure dei due paggi posti in basso a destra, mentre i contorni taglienti dei paramenti vescovili parlano dello stile consueto di Ottavio all'inizio degli anni Quaranta. La stessa mescolanza si nota negli affreschi di San Francesco a Brescia che, seppure non ben conservati, condividono con questo del Carmine anche l'ardito scorciarsi dell'architettura che fa da sfondo e che, curiosamente, in quanto attribuita al Cappello, era vista da Passamani come una novità per la pittura bresciana dei primi del Settecento[19]. Al Cappello, al contrario, spetta soltanto il restauro del dipinto con conseguente rifacimento di una porzione di intonaco, riconoscibile nella figura inginocchiata di sant'Eligio, avvolta in un ampio piviale rosso. La forma molto allungata e la pennellata nervosa e liquida di questa porzione si accordano con la cifra stilistica del Cappello, ben visibile proprio al Carmine negli affreschi delle tre cappelle da lui dipinte, dove dominano i profili aguzzi e i contorni taglienti delle figure dalle anatomie snodate e talvolta azzardate.

[17] Per la storia si rimanda a V. VOLTA, *Restauri a San Francesco*, in *La chiesa di San Francesco. Una storia di fede e di arte. I nuovi restauri*, a cura di A. Sabatucci, Brescia 2004, p. 136. Per gli affreschi, FUSARI, *Ottavio Amigoni*, p. 63.

[18] Chi scrive, nella monografia sul pittore (p. 64, n. 30) anticipava al 1645 circa la data di esecuzione del dipinto. Ad un più attento esame è possibile invece avvicinare la tela di Inzino ad opere della fine del decennio come la *Presentazione al Tempio mistica* di Chiari o la *Salita al Calvario* del Credito Valtellinese.

[19] B. PASSAMANI, *Per una storia della pittura e del gusto a Brescia nel Settecento*, in *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia 1981, pp. 17-20. Al riguardo, Volta precisava che l'impostazione ardita attribuita da Passamani al Cappello al Carmine, era più visibile proprio nella cappella di Sant'Eligio. VOLTA, *Le vicende edilizie*, p. 103.

Silvia Bracca
Dottore in Scienze dei beni culturali

La «nota di quadri» per i Lechi di Brescia

Una tentata vendita di Davide Antonio Fossati

Nel 1968 Fausto Lechi, discendente dell'insigne casata bresciana, pubblicava un volume dedicato alle collezioni di dipinti appartenute ai suoi avi, nel quale riportava, insieme agli inventari delle due preziose raccolte di Faustino e di suo figlio Teodoro, una serie di lettere, atti notarili e semplici elenchi di quadri attestanti le acquisizioni, le vendite, le razzie e le dispersioni di cui sono state oggetto queste opere d'arte[1]. Dalla lettura di questi documenti spicca la figura del conte Faustino[2] che si distingue non solo quale instancabile collezionista e munifico mecenate nel campo della pittura[3], ma anche come esperto cultore di musica e talentuoso suonatore di violino; passione, quest'ultima, attestata sia dal-

* Il presente scritto riprende in parte il testo S. Bracca, *La "nota di quadri" per i Lechi di Brescia. Un tentativo di identificazione delle opere*, tesi di Laurea in Scienze dei beni culturali, Università degli studi di Verona, rel. E.M. Dal Pozzolo, a.a. 2006/07. Desidero ringraziare sinceramente Enrico Dal Pozzolo per la guida e i consigli tutt'oggi indispensabili. Un grazie di cuore a Luciana Medici per il suo prezioso aiuto e un ringraziamento particolare al conte Piero Lechi per avermi permesso la consultazione dei documenti originali dell'archivio di famiglia.

[1] F. Lechi, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia*, Firenze 1968.

[2] Su Faustino Lechi (Brescia, 27 ottobre 1730 - Genova, 4 marzo 1800) si vedano: Lechi, *I quadri*, pp. 4-5; s.v., A. Fappani, *Enciclopedia bresciana*, VII, Brescia 1987, pp. 106-107.

[3] Nel 1764 Faustino ereditava la collezione del padre Pietro, dedicandosi poi con dedizione ad incrementarla di nuovi acquisti, sino alla fine del secolo, quando l'ondata di eventi legati alla rivoluzione napoleonica ne causeranno la dispersione. Per quanto riguarda il mecenatismo, invece, egli ha sovvenzionato alcuni artisti affinché potessero crescere professionalmente, per esempio ha sostenuto finanziariamente gli studi, all'Accademia di Pittura di Venezia, del pittore bresciano Ludovico Gallina, uno dei ritrattisti prediletti dal patriziato veneto. Si veda E. Calabi, *La pittura a Brescia nel Seicento e Settecento*, Brescia 1935, p. 41.

la preziosa raccolta di strumenti ad arco[4] sia dalle relazioni intrecciate con molti compositori e esecutori del suo tempo, fra i quali Mozart[5]. Il conte Lechi riesce a raccogliere, in poco più di trent'anni, quasi seicento dipinti assegnati ai più grandi artisti italiani, fiamminghi e tedeschi, coprendo un arco cronologico che si estende dal XV secolo sino ai suoi contemporanei e illustrando in questo modo una galleria suddivisa per diverse scuole con nomi quali Gentile, Giovanni e Jacopo Bellini, Mantegna, Dürer, Michelangelo, Raffaello, Leonardo, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Moretto, Guido Reni, Guercino, Rubens e Luca Giordano. Certo, le attribuzioni indicate nell'inventario giunto sino a noi[6] potrebbero rivelarsi non corrette, tuttavia esse esprimono chiaramente gli interessi e il gusto del collezionista.
L'amore per l'arte coinvolge presto anche i figli di Faustino[7], i quali, durante i loro spostamenti al seguito dell'esercito di Napoleone, non per-

[4] La raccolta comprendeva pezzi unici realizzati da Nicola Amati, Gasparo di Salò, Antonio Stradivari, Giuseppe Guarneri e Jacopo Steiner. L'inventario è presente in LECHI, *I quadri*, appendice 11.

[5] Il giovane musicista austriaco ha soggiornato in alcune occasioni a casa Lechi, ospite di Faustino: nel 1771 per assistere a un'opera al Teatro Grande, e nel marzo del 1773 di ritorno dal suo primo viaggio a Milano. Il conte è riconosciuto da Leopoldo, padre di Wolfgang, quale «gran suonatore di violino, appassionato conoscitore ed amatore di musica». LECHI, *I quadri*, nota 2, p. 4.

[6] LECHI, *I quadri*, pp. 123-164.

[7] Giuseppe (Aspes, 5 dicembre 1766 - Brescia, 9 giugno 1836), Angelo (Brescia, 15 settembre 1769 - Brescia, 11 giugno 1850) e Teodoro (Brescia, 16 gennaio 1778 - Milano, 2 maggio 1866) sono ricordati tra i principali fautori della rivolta che il 18 marzo 1797 ha portato alla fondazione della Repubblica bresciana. Con questa azione ha inizio la loro carriera militare, che li condurrà a guidare spedizioni militari in varie città italiane al seguito di Napoleone. Per quanto riguarda la Repubblica bresciana si vedano: U. DA COMO, *La repubblica bresciana*, Bologna 1997 (I ed. 1926), pp. 278-286; L. A. BIGLIONE DI VIARIGI, *Alle origini del Risorgimento*, Atti della giornata di studio per il duecentenario della fondazione della Repubblica bresciana (Brescia, 18 marzo 1997), Brescia 2000. Per la ricostruzione biografica di questi personaggi si vedano: G. GALLIA, *Biografia del generale Teodoro Lechi*, Brescia 1867; T. LECHI, *Il generale Teodoro Lechi 1778-1866: note autobiografiche illustrate ed annotate a cura di Fausto Lechi*, Brescia 1933; FAPPANI, *Enciclopedia bresciana*, VII, pp. 105, 110-112, 115-116; DA COMO, *La repubblica*, pp. 278-286; M. COMINI, *Giuseppe Lechi*, in *Brescia Contro*, a cura di C. Boroni e M. Comini, Brescia 2000, pp. 99-109; S. ONGER, *Le memorie giovanili del conte Giuseppe Lechi (1766-1795)*, in *Studi di storia moderna e contemporanea in onore di monsignor Antonio Fappani*, a cura di S. Onger e M. Taccolini, Brescia 2003, pp. 99-111.

devano occasione di acquistare dipinti da inviare al padre[8]. Teodoro in particolare nella prima metà dell'Ottocento costituì una raccolta non meno ricca e prestigiosa di quella del genitore[9].
Come si accennava, i Lechi erano fervidi sostenitori di quegli ideali di libertà e indipendenza che li portarono ad appoggiare la rivoluzione napoleonica e, successivamente, a sostenere le lotte per l'indipendenza d'Italia. A causa di questi coinvolgimenti politici le loro proprietà hanno subito spoliazioni punitive, come accadde nell'aprile del 1799 quando, in concomitanza con l'arrivo delle truppe austriache, la popolazione e la nobiltà bresciana antirivoluzionaria perpetrarono una serie di razzie contro i beni della famiglia. Proprio in tale circostanza vennero dispersi molti dei dipinti che con tanta dedizione Faustino Lechi aveva riunito; andarono inoltre distrutti la maggior parte dei documenti che avrebbero potuto fornire fondamentali elementi per la ricostruzione storico-critica della formazione e della crescita di questa raccolta d'arte[10].

[8] L'entusiasmo con cui essi entravano in possesso di nuovi dipinti è chiaramente espresso nelle numerose lettere inviate ai familiari, alcune delle quali sono state pubblicate in Lechi, *I quadri*, pp. 9-21. Tra le acquisizioni più controverse non si può non ricordare il dono dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, oggi all'Accademia di Brera, fatto da Città di Castello al generale Giuseppe Lechi. Riguardo a questo episodio si vedano: U. da Como, *Le vicende dello Sposalizio di Raffaello*, «Nuova Antologia», 1 marzo 1935; C. Bertelli, P. L. De Vecchi, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello*, Treviglio 1983, pp. 89-92.

[9] Dal 1802 Teodoro si è dedicato alla costituzione di un'importante raccolta di quadri, avvalendosi di rinomati consulenti ed intermediari quali Pietro Guizzardi e Saverio Dalla Rosa. In seguito la collezione è stata smembrata per far fronte alle difficoltà economiche sorte dopo l'esproprio dei beni della famiglia da parte dell'Austria, per il coinvolgimento del generale Teodoro nella rivolta delle Cinque Giornate di Milano. Oltre all'inventario di questa raccolta, pubblicato in Lechi, *I quadri*, pp. 165-209, esistono altri cataloghi della collezione appositamente fatti stampare dal conte Teodoro: T. Lechi, *Elenco della quadreria del sig. conte Teodoro Lechi*, Brescia 1824; T. Lechi, *Descrizione dei dipinti raccolti dal conte Teodoro Lechi nella sua casa di Brescia*, Milano 1837. In previsione di vendere la collezione a Parigi sono stati editi altri tre cataloghi: *Description des Tableaux appartenents au Comte Théodore Lechi, ancien Général de l'Empereur*, Turin 1852; Galerie Lechi à Brescia, Turin 1857; *La Galerie Lechi à Brescia*, Milano 1866.

[10] In seguito ai danni provocati da questa ondata di saccheggi, che causarono la dispersione di circa trecento tele, i discendenti di Faustino furono costretti a vendere quanto rimaneva della collezione: lo *Sposalizio* di Raffaello venne acquistato dal Sannazzaro di Milano, mentre circa duecento dipinti vennero ceduti all'inglese Richard Vickris Pryor il 21 aprile 1802 per 110.000 lire milanesi. Il contratto di vendita è pubblicato in F. Lechi, *I quadri*, pp. 91-92.

Uno dei pochi documenti scampati a detto saccheggio è l'elenco di una settantina di quadri proposti per l'acquisto al conte Faustino Lechi, transazione che però non andò mai in porto[11]. La nota in questione è sprovvista di un qualsiasi riferimento cronologico o precisazione sulla provenienza dei quadri. Essa enumera le tele specificando l'attribuzione, riportando una breve descrizione del soggetto raffigurato, chiarendo se si trattava di opera finita o modello preparatorio, e segnalando le caratteristiche delle cornici. Queste informazioni sono accompagnate dall'indicazione delle dimensioni dei quadri, espresse, come si è potuto assodare, in piedi veneziani. Gli artisti citati sono tra i più noti e rinomati del Sei e Settecento, in prevalenza veneti, e le opere abbracciano quasi tutti i generi pittorici: dalle nature morte ai paesaggi arcadici e pastorali, dalle battaglie ai ritratti, dai soggetti storici a quelli sacri; rileviamo però l'assenza delle vedute cittadine.
L'identificazione dei dipinti è stata possibile solo in alcuni casi, ossia per le tele di Antonio Zanchi nella Galleria Durazzo Pallavicini di Genova[12] (figg. 1-2); per due *pendant* degli eredi di Veronese conservati l'uno nella galleria del duca di Devonshire a Chatsworth[13] e l'altro al Museum of Fine Arts di Kansas City[14]; per due modelli preparatori di Giambattista Piazzetta del Museo Ingres a Montauban[15] e, infine, per due tele di Francesco Fontebasso, una già in collezione privata a Berlino[16] e l'altra al Chaucer Fine Arts di Londra[17].
Una volta rintracciata l'attuale collocazione dei dipinti, si è tentato di ricostruire a ritroso i passaggi di proprietà di cui essi sono stati oggetto, al fine di poter rispondere ad alcuni quesiti riguardanti la provenienza e la redazione della nota, cercando inoltre di far luce sull'identità del

[11] LECHI, *I quadri*, pp. 64-67.

[12] A. RICCOBONI, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», V (1966), p. 95; C. CATTANEO ADORNO, *Il palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995, cat. 51-52.

[13] T. PIGNATTI, *Veronese*, Venezia 1976, cat. n. A46.

[14] PIGNATTI, *Veronese*, cat. n. A130.

[15] A. MARIUZ, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982, cat. nn. 123-124.

[16] M. MAGRINI, *Francesco Fontebasso (1707-1769)*, Vicenza 1988, cat. n. 10.

[17] MAGRINI, *Francesco*, cat. n. 66.

Fig. 1 - Antonio Zanchi, *Sacrificio di Jefte*,
olio su tela 112 x 148,
Genova, Galleria Durazzo Pallavicini
(da C. Cattaneo Adorno, *Il palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995).

Fig. 2 - Antonio Zanchi, *Davide unto re da Salomone*,
olio su tela, cm 108 x 149.
Genova, Galleria Durazzo Pallavicini
(da C. Cattaneo Adorno, *Il palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna 1995).

personaggio coinvolto nella transazione commerciale e del proprietario originario di questa serie di tele. Purtroppo non è stato possibile risalire al nome di quest'ultimo il quale, probabilmente, stava cercando di vendere la propria raccolta *en bloc* oppure in lotti, secondo quel tipico atteggiamento adottato dai collezionisti nel Settecento che consentiva loro di smerciare anche le opere meno ricercate e stimate. Si è potuto, tuttavia, individuare la figura di colui che materialmente ha redatto la lista.
Com'è noto, nel Settecento prende sempre più risalto, specialmente nelle vendite tra privati, il ruolo dell'intermediario che, avendo il privilegio di accedere in determinati contesti, poteva reperire notizie utili affinché le esigenze del venditore e del potenziale acquirente trovassero un punto d'incontro[18]. Faustino Lechi, come molti altri estimatori d'arte, curava intensi rapporti epistolari con antiquari e intermediari che lo tenevano costantemente informato sulle opportunità d'acquisto dei mercati italiani. La vendita per corrispondenza era un usuale strumento utilizzato a supporto del mercato dell'arte veneto il quale, essendo ancora incentrato su un sistema mercantile tradizionale basato su contrattazioni dirette tra i contraenti, si differenziava nettamente dalla situazione presente in altre città europee, quali Amsterdam, Londra o Parigi, ormai da tempo privilegianti la vendita tramite asta. Spiccano sin dal Seicento figure come quelle di Marco Boschini[19] e Paolo del Sera[20], scelti appositamente per questa funzione dal Cardinale Leopoldo de' Medici; Anton Maria Zanet-

[18] Per un inquadramento sul mercato dell'arte veneziano nel Settecento si vedano: F. Montecuccoli degli Erri, *Il mercato dei quadri a Venezia nel XVIII secolo*, in F. Montecuccoli degli Erri, F. Pedrocco, *Michele Marieschi. La vita, l'ambiente, l'opera*, Milano 1999, pp 11-21; F. Montecuccoli degli Erri, *I "bottegheri da quadri" e i "pittori famelici". Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia Settentrionale durante l'età moderna*, Atti del convegno internazionale di studi (Verona, 30 novembre - 1 dicembre 2000), a cura di E. M. Dal Pozzolo e L. Tedoldi, Vicenza 2003, pp. 143-151; I. Cecchini, *Per un'analisi del mercato artistico a Venezia nel Settecento*, in *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio - 2 giugno 2002), Milano 2002, pp. 69-79.

[19] L. e U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 4 (1965), pp. 85-114.

[20] J. Fletcher, *Marco Boschini and Paolo del Sera: collectors and connoisseurs of Venice*, «Apollo», 110, n. 213 (1979), pp. 416-424; G. Chiarini De Anna, *Nove lettere di Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici*, «Paragone Arte», 26, n. 307 (1975), pp. 87-88.

ti[21], intermediario di collezionisti quali il console Joseph Smith[22] e il conte Gustav Tessin; Giovanni Antonio Armano, agente di fiducia dell'ambasciatore imperiale a Venezia Jacopo Durazzo e di Giuseppe Pelli Bencivenni[23]; Giovanni Maria Sasso[24], la cui attività è stata ricostruita anche attraverso i carteggi scambiati con i suoi numerosi clienti inglesi, quali Abraham Hume[25], John Strange[26] e Gavin Hamilton[27].
L'identificazione delle due tele di Antonio Zanchi a Genova è stata un essenziale punto di partenza per l'individuazione del nostro intermediario. Le due opere, raffiguranti il *Sacrificio di Jefte* (fig. 1) e *David unto re da Salomone* (fig. 2), conservate oggi presso la Galleria Durazzo Pallavicini, furono acquistate da Giacomo Filippo III Durazzo[28] durante un soggior-

[21] F. BORRONI, *I due Anton Maria Zanetti*, Firenze 1956; A. BETTAGNO, *Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini), Venezia 1969; A. BETTAGNO, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt*, in *Scritti in onore di Giulio Briganti* a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1990, pp. 241-256; F. HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino 2000, pp. 320-355;

[22] F. VIVIAN, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza, 1971; F. VIVIAN, *Da Raffaello a Canaletto. La collezione del console Smith*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini), Milano 1990.

[23] M. TURRIO BALDASSARI, *Lettere di Giovanni Antonio Armano a Giuseppe Pelli Bencivenni (1778-1779)*, «Paragone», 54, n. 49 (2003), pp. 63-106.

[24] M. ORSO, *Giovanni Maria Sasso mercante, collezionista e scrittore d'arte della fine del Settecento a Venezia*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 144 (1985-86), pp. 37-55; R. CALLEGARI, *Il mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine 1998, pp. 287-295.

[25] L. BOREAN, *Il carteggio Giovanni Maria Sasso-Abraham Hume*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano II*, a cura di A. Bettagno e M. Magrini, Verona 2004; L. BOREAN, *Il carteggio di Abraham Hume e Giovanni Maria Sasso. Collezionismo e mercato tra Venezia e Londra alla fine del Settecento*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto al tempo della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005.

[26] M. ORSO, *Giovanni Maria*, pp. 40-45; A. DORIGATO, *Storia di collezionisti a Venezia. Il Residente inglese John Strange*, in *Per Giuseppe Mazzariol*, a cura di M. Brusatin, Roma 1992, pp. 126-130.

[27] F. DELLA TORRE, *Gavin Hamilton e Giovanni Maria Sasso*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano I*, a cura di A. Bettagno e M. Magrini, Vicenza 2002.

[28] Giacomo Filippo III Durazzo (1729-1812) appartiene a una delle più forti e potenti famiglie genovesi, proprietaria di una splendida collezione di dipinti. Per un approfondimento sulla famiglia e la loro raccolta d'arte si vedano: C. CATTANEO ADORNO, *Il palazzo Durazzo*; L. LEONCINI, *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della collezione Durazzo*, catalogo della mostra (Genova 14 luglio-3 ottobre 2004), Milano 2004.

no a Venezia, tramite Davide Antonio Fossati. Nel libro mastro delle spese del conte Durazzo si legge infatti: *14 marzo 1789. Per prezzo di due quadri provvistimi David Antonio Fossati di Venezia e rappresentanti cioè uno il profeta Samuele et altro il sacrificio di Jefte del pittore Zanchi. Lire 169.11.4*[29]. Questa essenziale fonte permette di fissare il 1789 quale termine cronologico entro il quale la lista per Faustino Lechi venne stilata. Davide Antonio Fossati[30] (fig. 3) era un pittore ed abile incisore, noto specialmente per aver pubblicato nel 1743 una raccolta di acqueforti riproducenti alcune opere di Marco Ricci appartenute alle collezioni di Joseph Smith e di Antonio Maria Zanetti[31]. Nonostante la documentazione inerente la sua attività artistica nella seconda metà del secolo sia lacunosa, l'attestazione del suo successo si evince dall'infittirsi di riconoscimenti ufficiali, quali la nomina ad accademico d'onore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1775, dell'Accademia Clementina di Bologna nel 1778 e a membro del Collegio dei pittori di Venezia nello stesso anno. Negli anni Settanta inizia un'ulteriore attività legata al mercato dell'arte, in qualità di esperto ed intermediario, testimoniata dalla redazione, insieme a Domenico Maggiotto, del catalogo di vendita della collezione di Maffeo Pinelli stampato nel 1785[32]. Nella persona

[29] D. Puncuh, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca. Note archivistiche dai registri contabili dei Durazzo*, «Rassegna degli Archivi di Stato», XLIV, n. 1 (1984), p. 202.

[30] Davide Antonio Fossati nasce a Morcote, nel Canton Ticino, il 21 aprile 1708. Trasferitosi a Venezia verso il 1720, si dedica alla pittura sotto la guida inizialmente di padre Vincenzo Maria Mariotti ed in seguito di Daniel Gran, seguace di Sebastiano Ricci e Francesco Solimena. Muore a Venezia il 28 dicembre 1795. Per un approfondimento sulla sua attività artistica si vedano C. Palombo Fossati, *I Fossati di Morcote*, Bellinzona 1970, pp. 56-65; G. Marini, *Fossati Davide Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, Roma 1997, pp. 487-489.

[31] D. Succi, *Da Carlevarjs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, Venezia 1983, pp. 170-177.

[32] Maffeo Pinelli (1736-1785) ha lavorato in qualità di editore per lo Stato e nel tempo libero ha assemblato una ricca biblioteca, una collezione numismatica e una raccolta di 640 dipinti con opere di soggetto sacro, storico, ritratti, paesaggi, nature morte e battaglie di cui una cinquantina eseguite da artisti attivi nel suo tempo. Alla sua morte è stato fatto redigere un catalogo delle opere destinate alla vendita: per le valutazioni e le attribuzioni vennero chiamate *due persone delle principali dell'Accademia di Pittura di Venezia, e queste di pieno intendimento in sì fatta materia, cioè il sig. Domenico Maggiotto, e il sig.*

Fig. 3 – Johann Henrich Lips (inciso da)
Ritratto di Davide Antonio Fossati
(da J. K. Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, V, Zürich, 1779).

di Pinelli, Pomian riconosce un esponente primario di quella nuova categoria di amanti d'arte, definita *classe media*, che nel Settecento impose il proprio gusto, orientato sia verso l'apertura ai generi pittorici meno apprezzati, quali nature morte e paesaggi, sia a un forte interesse per gli artisti contemporanei, in genere meno rappresentati nelle raccolte delle famiglie aristocratiche veneziane[33]. L'impostazione descrittiva di questo catalogo è del tutto simile a quella della nostra nota: infatti per ogni opera sono indicati l'artista, una breve descrizione del soggetto, le peculiarità delle cornici e le dimensioni in piedi veneziani. Gli artisti e i generi pittorici citati sono inoltre indicatori di quello stesso gusto riferibile alla lista Lechi; assonanze che portano a ipotizzare un'appartenenza del proprietario originario dei dipinti proposti al conte Faustino, proprio a questo gruppo di collezionisti. Che proprio Davide Fossati fosse il redattore della *nota di quadri* è comprovato da un documento conservato presso l'archivio Lechi: una lista di alcuni quadri[34] acquistati da Faustino Lechi dal 1768 in poi, in cui Davide Fossati è citato più volte, avendo fornito al conte numerose opere, tra cui «un quadro piccolo di Paolo Veronese, rappresentante Marte e Venere, con testa di cavallo, figure di un palmo intere zecchini 20»: si tratta verosimilmente del noto dipinto già appartenuto al nostro collezionista e oggi conservato alla Galleria Sabauda di Torino[35].
Il rapporto d'affari e la reciproca stima instauratasi tra Davide Fossati e il conte bresciano si evince inoltre da alcune lettere scritte dal mercante veneziano al conte Giacomo Carrara di Bergamo, nelle quali Faustino

Davidde Antonio Fossati […]. Si veda J. Morelli, *Catalogo dei quadri raccolti dal fu signor Matteo Pinelli. Ed ora posti in vendita in Venezia*, Venezia 1785.

[33] Per Maffeo Pinelli si vedano: Haskell, *Mecenati*, p. 319; K. Pomian, *Collezioni pubbliche e privare a Venezia dal XIII al XVIII secolo*, in *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XVIII secolo*, Milano 2004, pp. 113-114; K. Pomian, *Collezionisti, naturalisti e antiquari nel Veneto del XVIII secolo*, in *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 2007, pp. 259-261.

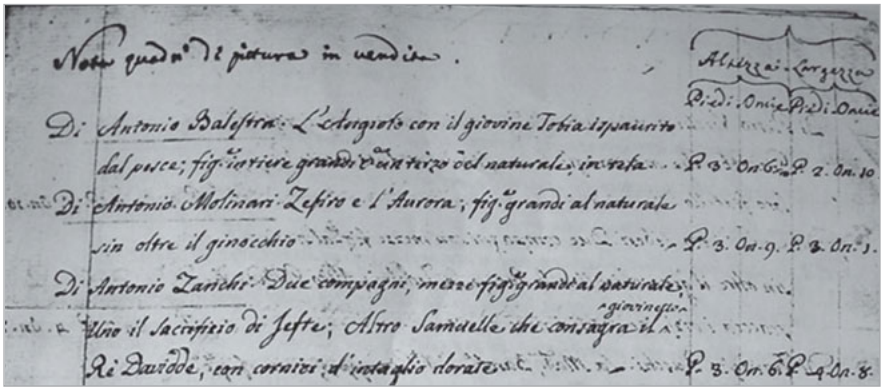
[34] Lechi, *I quadri*, pp. 72-74.

[35] L'opera è stata ricollegata alla tela, citata nel 1648 da Carlo Ridolfi, custodita nella dimora di Cristoforo Orsetti e successivamente entrata a far parte della collezioni di Faustino Lechi. Si vedano: Pignatti, *Veronese*, cat. 237; G. Piovene, R. Marini, *L'opera completa del Veronese*, Milano 1981, cat. 207; G. D. Romanelli, C. Strinati, *Paolo Veronese: miti, ritratti, allegorie*, Milano 2005, cat. n. 24.

Lechi è citato frequentemente in qualità di amico e protettore[36]. Tra le notizie emerse da questa corrispondenza, una risulta di particolare interesse: in data 23 gennaio 1789 Fossati informa il conte Carrara di essere stato ospite presso il nobile Lechi[37]. Il fatto che il mercante veneziano abbia soggiornato a Brescia qualche mese prima della vendita delle opere di Antonio Zanchi al conte Durazzo, avvenuta – come si ricorderà – il 14 marzo dello stesso anno, induce a credere che proprio in questa occasione egli abbia proposto all'attenzione del conte la *nota di quadri* affinché vagliasse l'opportunità di concludere l'acquisto. La consegna diretta nelle mani di Faustino del documento, anziché per via epistolare, spiegherebbe il motivo per cui l'elenco è sprovvisto delle indicazioni riguardanti la datazione e la provenienza dei dipinti: informazioni che in genere venivano specificate in una premessa allegata alla missiva, nella quale si puntava a dare rilievo a importanti attribuzioni, facendo leva anche su autorevoli e nobili precedenti proprietari. Nel caso della nostra *nota di quadri* si può ritenere plausibile che questi dati siano stati indicati verbalmente da Fossati al conte Lechi, ed è persino possibile che il mercante veneziano abbia appositamente affrontato un viaggio sino a Brescia con l'intento di convincere il nobile collezionista ad acquisire l'intero lotto di tele, contando sul fatto che il conte era forse uno dei pochi clienti che avesse le possibilità finanziarie e la volontà di entrare in possesso di un numero così cospicuo e oneroso di opere.
Analizzando le lettere scritte di pugno da Davide Fossati è stato possibile procedere a un confronto calligrafico (figg. 4–5) da cui è emerso che la stesura chiara e ordinata del manoscritto originale della *nota di quadri* non è riconducibile alla mano del mercante veneziano, il quale verosimilmente si è affidato a una terza persona per la redazione definitiva

[36] Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, ms. cartella 6, 1053/4. Un'altra lettera autografa di Davide Antonio Fossati è conservata nella Biblioteca Civica di Forlì. La missiva era destinata all'incisore svizzero Christian von Mechel e fornisce interessanti notizie sulle modalità di vendita delle incisioni attraverso le botteghe di Teodoro Viero e Joseph Wagner; vengono citati inoltre altri importanti personaggi legati a Fossati da rapporti di fiducia quali il nobile Angelo Querini, il conte Karl Johann Christian Graf von Zinzedorf governatore di Trieste e il generale Colloredo. Biblioteca Civica di Forlì, Raccolta Piancastelli, Sezione Autografi sec. XII-XVIII, busta 23, ad vocem. Desidero ringraziare Antonella Imolesi per avermi fornito copia della lettera.

[37] Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, ms. cartella 6, 1053/4, lettera n. 7.



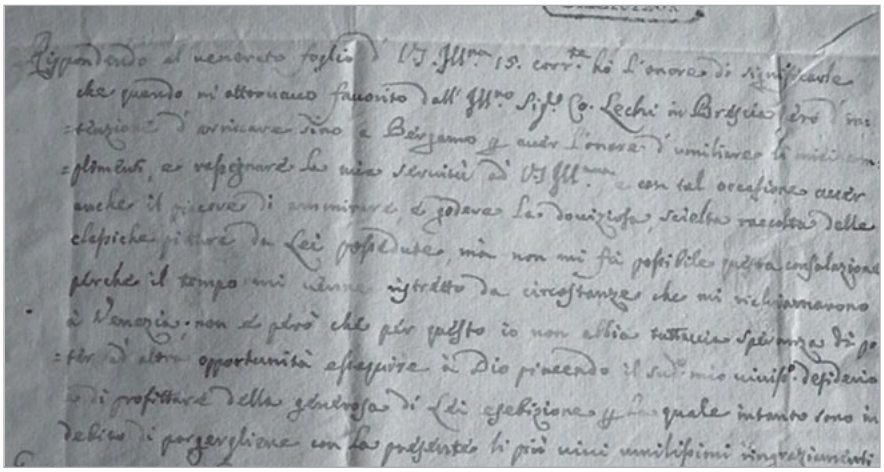
Nota quadri di pittura in vendita.

Altezza - Larghezza
Piedi - Once Piedi - Once

Di Antonio Balestra. L'Arcangelo con il giovine Tobia ispaurito dal pesce; fig.ri intiere grandi d'un terzo del naturale, incorniciata . . . P. 3. On. 6. P. 2. On. 10

Di Antonio Molinari Zefiro e l'Aurora; fig.ri grandi al naturale sin oltre il ginocchio . . . P. 3. On. 9. P. 3. On. 3.

Di Antonio Zanchi. Due compagni, mezze fig.ri grandi al naturale; Uno il Sacrifizio di Jefte; Altro Samuelle che consagra il giovine Re Davidde, con cornici d'intaglio dorate . . . P. 3. On. 6. P. 4. On. 8.



Rispondendo al venerato foglio di V.S. Ill.ma 15. corr.te ho l'onore di significarle che quando mi attrovavo favorito dall'Ill.mo Sig.r Co. Lechi in Brescia, ero in intenzione di arrivare sino a Bergamo, per aver l'onore d'umiliare le mie rispettosi ossequi, e rassegnarle le mie servitù di V.S. Ill.ma e con tal occasione aver anche il piacere di ammirare, e godere la dovizioso, scelta raccolta delle classiche pitture da Lei possedute, ma non mi fù possibile per la consolazione perche il tempo mi venne ristretto da circostanze che mi richiamarono à Venezia. non si però che per questo io non abbia tuttavia speranza di poter d'altra opportunità eseguire, à Dio piacendo il sud.o mio umiliss.o desiderio, e di profittare della generosa di Lei esibizione, per la quale intanto sono in debito di porgergliene con la presente li più vivi umilissimi ringraziamenti

Fig. 4 – Particolare della prima pagina
della *nota di quadri* per i Lechi,
Brescia, Archivio Lechi (in alto).

Fig. 5 – Particolare di una lettera scritta
da Davide Antonio Fossati al conte Giacomo Carrara,
Bergamo, Archivio Accademia Carrara,
cartella 6, 1053/4, lettera 7 (sotto).

da consegnare al conte. Tuttavia Fossati ha lasciato una traccia di sé nell'intestazione del documento, ove si legge *nota quadri di pittura in vendita*: in questa breve ma fondamentale indicazione riconosciamo la grafia del nostro intermediario, attestando così in via inequivocabile il suo coinvolgimento diretto nella vicenda della lista Lechi.
Tenendo presenti l'alta qualità di opere commerciate e la levatura delle relazioni intessute con colti collezionisti del suo tempo – quali appunto Giacomo Filippo III Durazzo, Giacomo Carrara, Faustino Lechi ed indirettamente Maffeo Pinelli – non si può non riconoscere in Davide Antonio Fossati un protagonista del mercato dell'arte di fine Settecento, sulla cui attività di intermediario ed esperto d'arte ancora molto è da scoprire.

Giovanni Gregorini
Università Cattolica del S. Cuore, Brescia

L'industria automobilistica a Brescia tra XIX e XX secolo

Uomini, produzioni, tecniche e mercati alla ricerca di una storia

1. Mentre per quanto attiene alla storia dell'agricoltura bresciana si è giunti recentemente, con il coordinamento scientifico di Mario Taccolini e Carlo Marco Belfanti, ad una ricostruzione storiografica compiuta e solida[1], per quanto concerne l'industria a Brescia manca ancora un analogo e sempre più necessario sforzo di sintesi, capace di spiegare i caratteri dello sviluppo territoriale, imprenditoriale ma anche settoriale verificatosi localmente in età contemporanea.
Per ciò che riguarda nello specifico le origini della motorizzazione proprio a Brescia, esse non potevano non essere precoci, vista la grande tradizione siderurgica e meccanica di questa provincia. In realtà, in seguito, si è trattato per molti versi di una occasione in parte mancata, rispetto alle potenzialità che avrebbe potuto esprimere il settore.
Dal punto di vista storiografico, però, la produzione sulla storia dei settori citati è molto ricca per quanto riguarda la metallurgia[2], mentre molto meno numerosi sono gli studi sull'industria meccanica, specie automobilistica. In questo secondo caso, più in particolare, a parte vari cenni nella storiografia economica nazionale e regionale, i contributi

* Saggio predisposto nell'ambito di un profilo di ricerca elaborato d'intesa con l'AISA, Associazione italiana per la storia dell'automobile.

[1] *Storia dell'agricoltura bresciana*, a cura di M. Taccolini e C.M. Belfanti, 3 voll., Brescia 2008.

[2] Gli studi organici meno datati, relativi alla siderurgia, sono quelli di G. Pedrocco, *Bresciani. Dal rottame al tondino*, Milano 2000, di A. Bonomi, E. Conti, A. Fappani, G. Marchesi, S. Onger, C. Simoni, V. Varini, *I Glisenti. Cinquecento anni di storia. Industria, arte, politica, cultura*, Brescia 2004, e di G. Gregorini – C. Facchini, *Waves of steel. The works, Lovere and the lake: 150 years of history*, Brescia 2006; per la meccanica di recente è uscito invece il volume di A. Curami, P. Ferrari, A. Restelli, *Alle origini della Breda meccanica bresciana. Atlante fotografico*, Brescia 2009.

specifici si riducono a tuttoggi ad un saggio di Massimo Tedeschi di ormai ventisei anni fa, fondamentalmente concentrato sulla storia della Brixia Zust e delle Officine meccaniche (Om), ed ai più recenti accenni offerti dagli studi di Sergio Onger e Valerio Varini sulla famiglia Glisenti. Sempre a livello bresciano altre brevi notazioni si possono individuare negli studi di Franco Robecchi dedicati alle manifestazioni sportive provinciali, come pure nella letteratura sulla Mille miglia a partire dal noto volume di Daniele Marchesini[3]. Si tratta dunque, proprio con stretta attinenza alla vicenda bresciana, di un terreno in buona parte inesplorato, per il quale può essere utile un contributo ricostruttivo al fine di tornare a riflettere sui frammenti di idee oggi disponibili.

2. Le produzioni industriali bresciane della ditta Om, oggi gruppo Iveco, congiunte alla fama mondiale che accompagnavano le competizioni automobilisiche organizzate proprio a Brescia, a partire dalla Mille miglia, hanno cristallizzato con il passare del tempo l'immagine della Leonessa come città automobilistica[4].
In verità la nascita del primo opificio cittadino, «nella frazione di Sant'Eustacchio, è però da attribuire solo parzialmente ad imprenditori locali. L'origine remota di tale iniziativa è anzi individuabile nelle vicende di una fonderia (la Guller&Croff) fondata ad Intra sul lago Maggiore nel 1855 e divenuta celebre per la fornitura all'esercito sabaudo dei fusti dei cannoni impiegati nella seconda guerra d'indipendenza. Trasformatasi in società Guller&Zust nel 1888, ed in società Ing. Roberto Zust nel 1893, la fabbrica lacustre si era via via specializzata nella costruzione di macchinari per la lavorazione di precisione dei metalli»[5].

[3] D. MARCHESINI, *Cuori e motori. Storia della Mille miglia 1927-1957*, Bologna 2001; F. ROBECCHI, *Le macchine del progresso: automobili e aerei nella nascita della moderna Brescia-Montichiari 1899-1927*, Roccafranca 2004; F. ROBECCHI, *Brescia per gioco: vicende ludiche e sportive dall'antichità al primo Novecento*, Roccafranca 2004.

[4] A. GIARRATANA, *L'industria nei secoli XIX e XX*, in *Storia di Brescia*, IV, Brescia 1964, pp. 1025-1026.

[5] M. TEDESCHI, *La travagliata storia dell'industria automobilistica bresciana: imprenditori lombardi, banchieri piemontesi e sportivi bresciani per la "Brixia Zust", antenata dell'Om, oggi preziosa tessera nel grande mosaico europeo Iveco-Fiat*, in *La Banca Credito agrario bresciano e un secolo di sviluppo. Uomini, vicende, imprese nell'economia bresciana*, II, Brescia 1983, pp. 423-434.

Questo legame tra forniture belliche e specializzazioni produttive industriali – caratteristico del profilo imprenditoriale ed innovativo del settore industriale non solamente italiano considerato in generale – aveva alcuni significativi termini di paragone nella Lombardia orientale, ad esempio con lo stabilimento siderurgico-meccanico dei Gregorini a Lovere (anch'esso lacustre), dove alle iniziali produzioni di attrezzature agricole, di fusti per cannoni e delle relative munizioni si aggiungeva ben presto l'orientamento rivolto alla realizzazione di "lame per molle da carrozza", preludio della qualificazione di rilievo oggi mondiale nel comparto delle forniture di materiale rotabile, per lo sviluppo ferroviario che si andava configurando nel secondo Ottocento a livello nazionale[6].
Scomparso Roberto Zust nel 1897, gli eredi alla guida dell'impresa si proiettavano verso il dinamico settore dei mezzi di trasporto su strada, attivando un nuovo stabilimento a Milano, in via Borgognone, riservato alla produzione di componenti per automobili, con relativa officina dedicata al montaggio ed al collaudo. Al fine di sostenere tali attività veniva costituita nel 1903 la ditta Zust ing. Roberto Fabbrica italiana di automobili, nella forma della società anonima, capitalizzata con un milione e mezzo di lire e sede sociale ad Intra, trasferita ben presto a Milano, precisamente nel 1905[7].
La stessa azienda milanese, unitamente ai capitali della banca Kuster di Torino, mobilitava alcune risorse economiche ed imprenditoriali di Brescia nel marzo del 1906, allorquando vedeva la luce la società anonima Brixia Zust, con sede in città in via Palazzo vecchio 36 (nei pressi di piazza della Loggia) ed un capitale di partenza pari a un milione di lire: promotori bresciani dell'iniziativa erano Achille Bertelli, pioniere dell'aviazione e industriale chimico produttore del celebre cerotto[8], Anto-

[6] G. Gregorini, *Work, production, community. Economy and society in the one hundred and fifty years of the story of the installation of the industrial metallurgy-mechanic plant in Lovere*, in Gregorini-Facchini, *Waves of steel*, pp. 19-149.

[7] *Brixia-Zust*, in *Enciclopedia bresciana*, I, a cura di A. Fappani, Brescia s.d., p. 291.

[8] Più in particolare, Achille Bertelli nasceva a Brescia il 6 gennaio 1855 per morire nella stessa città il 26 luglio 1925: «laureatosi in chimica a Padova nel 1875, nel 1879 trasportato da una naturale inquietudine cercò fortuna in America del Nord, a Los Angeles e nel Messico. Tornato in Italia, nel 1884 aprì a Milano una fabbrica di prodotti chimici che seppe diffondere usando ampiamente della pubblicità. Conosciuta dovunque fu la

nio Guindani[9], i cugini conti Gaetano e Berardo Maggi[10] e il conte Camillo Martinoni[11], i quali insieme costituivano il primo consiglio d'amministrazione. Il pionierismo industriale delle personalità citate, come

"Catramina Bertelli". Nel 1898 la fabbrica si trasformò nella Società di prodotti chimici farmaceutici "A. Bertelli", di cui fu presidente. Fu seguace di Zanardelli, che lo predilesse. Si dedicò anche ad esperimenti aereonautici progettando un apparecchio denominato "Autovol" (brevetto del 1902). Nel 1904 allestiva l'Aerocurvo esperimentato a Parigi, cui seguì l'Autovol n. 2, rimasto però allo stato di progetto, e l'Autovol n. 3, considerato il prototipo dell'elicottero. Amareggiato dagli insuccessi, anche se parziali, si dedicò ad altre attività, fondando uno stabilimento che diventò la Om. Durante la I guerra mondiale si dedicò ad opere di soccorso, e nel dopoguerra ad attività agricole» (*Bertelli Achille*, in *Enciclopedia bresciana*, I, a cura di A. Fappani, Brescia s.d., p. 147).

[9] O Ambrogio, secondo la scheda della *Enciclopedia bresciana*: commerciante bresciano, nato in città il 1° maggio 1861 e ivi morto il 10 febbraio 1942, viene ricordato come pioniere dell'automobilismo a Brescia, essendo tra l'altro uno degli animatori della locale Settimana automobilistica a partire dal 1909 (*Guindani Ambrogio*, in *Enciclopedia bresciana*, VI, a cura di A. Fappani, Brescia 1985, pp. 145-146).

[10] In questo caso sono disponibili notizie su Berardo Maggi, nato a Brescia il 22 aprile 1886 e morto nella stessa città il 18 luglio 1927. Pittore ed appassionato di cavalli, coltivava anche l'interesse per il mondo automobilistico: «nel 1998 fu con il conte Oldofredi, il nobile Ferrante, il cugino conte Gaetano Maggi, organizzatore del primo circuito automobilistico. Nel 1905, con Bertelli, Guindani, Martinoni fondava la Brixia Zust per la costruzione in serie di autovetture familiari. Attivo nelle iniziative economico-sociali fu tra i soci fondatori della Scuola di agricoltura G. Pastori e nel 1904 nel comitato promotore dell'Esposizione bresciana. Sindaco di Calino, si presentò nel luglio 1905 nella lista moderata alle elezioni provinciali nel Mandamento di Adro, ripresentandosi poi anche in seguito per parecchi anni cedendo poi il posto a Pietro Frugoni. Durante la I guerra mondiale fu capitano della "Croce azzurra", membro del Comitato per la resistenza interna e di quello di assistenza ai combattenti e alle loro famiglie. Aveva sposato il 24 settembre 1902 Anna Vignati», *Maggi Berardo*, in *Enciclopedia bresciana*, VIII, a cura di A. Fappani, Brescia 1992, p. 57; si tenga altresì conto che i conti Maggi risultavano tra i soci sottoscrittori di azioni del Banco di depositi e conti correnti Mazzola Perlasca e c., sorto a Brescia sempre in questi stessi primi anni del XX secolo (G. GREGORINI, *Banche e banchieri a Brescia nel primo Novecento: dal Banco Mazzola Perlasca all'Unione bancaria nazionale (1903-1917)*, «Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia», a. XXXV, nr. 3 (2000), pp. 217-339).

[11] Si trattava di una figura altrettanto eclettica e complessa come le precedenti. Nato a Brescia il 28 marzo 1878, dal conte Luigi e dalla nobildonna Maria Caleppio, Camillo Martinoni Caleppio «ebbe come precettore Angelo Canossi che lo accompagnò fino alla soglia dell'università. Si laureò in legge a Torino, dove venne accolto a corte dai Savoia. Dopo la laurea tornò a Brescia con una delle prime automobili e si rivelò subito sportivo appassionato specie di automobilismo, diventando nel settembre 1904 presidente della Settimana automobilistica e poi del Circuito aereo di Montichiari. Si interessò di sci e nel

pure l'incontro tra risorse finanziarie esterne disponibili al rischio e capitali locali (incapaci, da soli, a promuovere l'impresa), costituivano le ragioni di questi inizi, anche se la società bresciana si basava comunque sulla decisiva competenza tecnica della ditta milanese[12].

3. Proprio sotto il profilo tecnologico la Brixia Zust si dimostrava sin dagli inizi all'avanguardia[13], risultando «una delle poche fabbriche che tentavano l'esperimento del motore a tre cilindri verticali, montato sul tipo 10 hp in produzione dal 1908 al 1911. Il primo e più celebre modello era invece denominato 14/18 hp (prodotto dal 1906 al 1911): ne

1912 istituì la coppa Martinoni per le gare di marcia. Diede impulso al Club alpino italiano di cui fu presidente dal gennaio 1910 al febbraio 1912 e fu tra i primi patrocinatori nel 1911 della prima Settimana italiana di sports invernali di Pontedilegno. Si dedicò ai rifugi alpini promuovendo la costruzione del rifugio Brescia al passo Dernal. Appassionato alpinista compì varie ascensioni […]. Fu primo presidente del Tennis club di Brescia nel 1933, il primo a solcare il lago d'Iseo con un canotto con motore a scoppio. Si dedicò attivamente alla Società ginnastica "Forza e costanza" e al Brescia football. Appassionato viaggiatore ed esploratore, nel marzo 1904 risalì con Ceresa di Bergamo la valle del Nilo fino ai grandi laghi equatoriali e alla costa dell'oceano Indiano»; volontario ed ufficiale nella prima guerra mondiale, assumeva le cariche amministrative di sindaco di Riva di Solto e di Cigole, come pure di consigliere provinciale a Brescia ed a Bergamo, aderendo dal novembre 1933 al Partito nazionale fascista. Consistente si rivelava anche la sua attività in campo economico e sociale: «nel maggio 1911 si adoperò con il rag. Salmoiraghi a raccogliere capitale per assumere il controllo dell'albergo Italia. Appassionato agricoltore nel 1904 mandava all'Esposizione di Brescia mucche Svitto di ottima qualità. Nel 1923 era a Cigole tra i propugnatori di una vasta opera di irrigazione studiata da 15 anni attraverso motopompe con acqua tolta dal Mella e la costruzione del vaso Martinoni rialzando di 12 metri il livello dell'acqua capace di irrigare 2230 ettari. Col 1° marzo 1927 fu presidente della Cattedra ambulante di agricoltura, e con il 30 dicembre 1934 venne nominato commissario dell'Ispettorato agrario. Consigliere dell'Istituto agrario Pastori, membro del Consiglio provinciale dell'economia e di commissioni agrarie, tra i propugnatori della campagna del grano e presidente del Comitato per il riordino delle vertenze agrarie, membro del Consiglio provinciale dell'economia per la sezione forestale, fu promotore anche di imprese industriali», tra le quali la stessa Brixia Zust. Nel corso del tempo dedicava energie e risorse anche alla beneficenza locale, con riferimento particolare alla Croce bianca, alla Croce rossa, al Comitato provinciale per gli orfani di guerra, all'Opera nazionale maternità e infanzia, al Consorzio antitubercolare dell'ospizio marino bresciano e agli Orfanotrofi. Moriva a Brescia il 18 febbraio 1960 (*Martinoni Caleppio Camillo*, in *Enciclopedia bresciana*, VIII, a cura di A. Fappani, Brescia 1991, pp. 359-360).

[12] Tedeschi, *La travagliata storia*, p. 423; *Brixia-Zust*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 291.

[13] Come segnalato anche da F. Facchini, *Alle origini di Brescia industriale*, Brescia 1980, p. 199.

venne realizzata anche una versione da corsa, con trasmissione a catena. Il programma della giovane società puntava sulla costruzione in serie del modello 14/18 concepito come piccola vettura di tipo familiare. La produzione si avvaleva di un modernissimo macchinario in massima parte importato dagli Usa e che desta stupore fra tecnici ed imprenditori locali; l'occupazione iniziale si aggirava sulle 500 unità. Alla Brixia Zust non mancavano poi importanti affermazioni commerciali favorite dalla partecipazioni della ditta ai primi saloni dell'automobile (come quello di Parigi del 1908). La Brixia Zust era anzi una delle prime aziende italiane ad aggiudicarsi importanti ordinazioni sui mercati esteri, come quella di 150 taxi per la città di Londra. Fin dall'inizio le competizioni sportive si prospettavano poi come occasione privilegiata di lancio commerciale delle marche automobilistiche: a fianco di più celebri scuderie anche la ditta lombarda schierava dunque con successo una propria (un modello 28/45) durante il leggendario raid New York-Parigi del 1908. Nel 1909 inoltre l'azienda si aggiudicava una buona parte della fornitura allo Stato italiano di 600 autocarri per impiego militare»[14].
Nonostante anche in tale caso si verificasse un ritorno funzionale ad uno stretto rapporto tra produzione civile e commesse militari, l'azienda di Sant'Eustacchio non riusciva ad attraversare indenne le prime difficoltà finanziarie di settore, che coincidevano con l'ineludibile fase di razionalizzazione e concentrazione aziendale nel comparto della produzione automobilistica[15]. Per questo, dopo aver registrato significative perdite nel corso dell'anno 1909, «l'assemblea generale del 12 aprile 1910 deliberava lo scioglimento della società. Subito dopo la Zust incorporava direttamente l'azienda bresciana (che all'epoca contava circa 300 addetti), di cui era maggiore azionista: l'operazione mirava evidentemente ad alleviare le spese generali ed a ridimensionare l'attività delle due aziende che stavano attraversando un periodo poco florido»[16].
Nasceva così, a partire dal 1° maggio 1910, un'unica ditta con la ragione sociale "Zust, fabbrica automobili Brescia-Milano", con sede principale mantenuta a Brescia e capitale sociale pari a 850.000 lire. L'intento

[14] Tedeschi, *La travagliata storia*, pp. 423-424.

[15] *Brixia-Zust*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 291.

[16] Tedeschi, *La travagliata storia dell'industria automobilistica bresciana*, p. 424.

era quello di conservare le competenze tecniche acquisite nel settore, valorizzando altresì la progressiva e sedimentata qualificazione che le maestranze avevano conseguito proprio nelle produzioni del comparto meccanico sino ad ora indicate.
Tuttavia anche questa operazione non bastava, come pure non si dimostrava sufficiente lo stimolo forte determinato ancora una volta dalla domanda bellica, in relazione al quale ci si concentrava quasi esclusivamente nella produzione di autocarri, mettendo da parte definitivamente le automobili. Nell'ottobre del 1917, infatti, ogni ulteriore attività veniva ceduta alla società anonima Officine meccaniche di Milano[17], già Miani Silvestri, la cui storia si intrecciava allora con quella bresciana sino ad ora ricostruita nelle sue linee essenziali.

4. Un qualcosa di incompiuto veniva dunque a caratterizzare gli esordi bresciani nel comparto dell'industria automobilistica nazionale, come dimostravano anche alcune altre esperienze interrotte in questa stessa fase storica per questa stessa tipologia produttiva. Infatti da un lato la Società meccanica bresciana, voluta e gestita dall'ing. Giuseppe Navarini[18], dall'altro la società anonima Bianchi Camions, specializzata nella

[17] E. Borruso, F. Silva, *Nuovi prodotti, nuovi mercati e nuove imprese*, in *Storia d'Italia. Le regioni dell'unità a oggi. La Lombardia*, a cura di D. Bigazzi e M. Meriggi, Torino 2001, p. 1131.

[18] Costituita a Brescia, in via Rodolfo Vantini, agli inizi del 1903 «con l'obiettivo di dedicare la propria produzione a lavori di precisione, si attrezzò di macchinario moderno: torni di alta precisione, fresatrici e trapani di ultimo modello ecc., oltre che di un forno per la tempra e di un laboratorio di modellistica. In poco tempo la società passò dalla lavorazione generica a quella specializzata iniziando la costruzione di motori "a esplosione" ed in particolare quelli "per canotti automobili" [...]. Nel 1904 la società andò allargando la produzione di motori per automobile fino alla loro totale costruzione. Al contempo costruiva notevoli impianti come quello della fabbrica di soda elettrolitica della ditta Curletti, Erba & c. La Società meccanica usava delle officine locali per la fornitura dei pezzi fucinati in ferro e in acciaio, con ottimo esito, anche per i pezzi nei quali si richiedeva la maggiore resistenza e uniformità di struttura. I lavori di fonderia giunsero a fornire anche dei getti di notevole complicazione, come i cilindri dei motori a benzina. Per questi ultimi poté anche trovare assai utile l'impiego delle ghise di alta resistenza tratte dai minerali delle nostre montagne. Nel 1907 la società approntava un nuovo tipo di motore per benzina per la nautica tipo 4 cilindri 16 hp, accensione a bassa tensione con inversioni di marcia, frizioni metalliche e lubrificazione forzata. Nel 1910 la Società meccanica, in irreversibile crisi finanziaria, veniva incorporata dalla Brixia Zust» (*Socie-*

primordiale realizzazione di veicoli industriali[19], avevano visto la luce per poi rapidamente eclissarsi partendo proprio da risorse imprenditoriali locali. Allo stesso modo Alfredo Glisenti, figlio di Francesco e quindi erede delle attività della famosa famiglia dedita alla produzione armiera ma anche siderurgica, nell'impossibilità congiunturale «di garantirsi sufficienti commesse governative, cercò nuovi sbocchi di mercato nel comparto meccanico. Per questo, nel 1895, nell'officina meccanica di Carcina fece studiare approfonditamente la possibilità di fabbricare biciclette e nel 1898, all'Esposizione nazionale di Torino, acquistò il brevetto del motore a scoppio a benzina di uno dei pionieri dell'automobilismo italiano, Enrico Bernardi, docente di macchine idrauliche, termiche e agricole presso l'Università di Padova. Alfredo potenziò il motore, consentendo all'automobile che lo adottava di raggiungere una velocità di 35 chilometri orari, e lo montò come già aveva fatto il docente patavino su un'autovettura a tre ruote, con cambio a tre velocità. La produzione della "vetturetta automobile" Glisenti venne abbandonata quando la francese De Dion-Bouton mise in commercio le sue macchine assai più veloci con sterzo sulle ruote e a un solo cilindro»[20].
Anche a causa di questo insuccesso Alfredo Glisenti si sarebbe trovato costretto a ricapitalizzare consistentemente l'azienda, costituendo nel settembre del 1900 a Milano la Siderurgica Glisenti, che coinvolgeva a partire da quel momento una figura di rilievo della borghesia imprenditoriale dell'epoca, l'ing. Giuseppe Feltrinelli. Nel contempo l'avventura automobilistica veniva definitivamente scartata come ipotesi produttiva futura.

5. Rimaneva dunque spazio solamente per l'iniziativa delle Officine meccaniche, il futuro marchio Om, e quindi per una ditta milanese che traeva «origine da due affermate imprese: la A. Grondona Comi&C. e la

tà meccanica bresciana, in *Enciclopedia bresciana*, XVII, a cura di A. Fappani, Brescia 2001, p. 352); altre notizie su questa ditta si possono trovare anche nel volume di A. Gnaga, *La provincia di Brescia e la sua esposizione 1904*, Brescia 1905, p. 19.

[19] Avviata per iniziativa della società milanese Edoardo Bianchi & c. (*Società anonima Bianchi Camions*, in *Enciclopedia bresciana*, XVII, p. 315).

[20] S. Onger, *Le vicende imprenditoriali della famiglia Glisenti dal 1859 al 1907*, in Bonomi, Conti, Fappani, Marchesi, Onger, Simoni, Varini, *I Glisenti*, p. 104.

Miani Silvestri&C. La prima azienda era stata fondata nel 1849 da Benedetto Grondona come officina artigiana per la costruzione di carrozze e landò, che per l'accuratezza delle finiture si imposero ben presto sul mercato come prodotto di alta qualità. L'erede del fondatore costituì poi nel 1857 (con gli ingegneri Giovanni Miani e Felice Zanbelli) una nuova società per realizzare un più vasto programma di produzione di locomotive, vagoni ferroviari e carrozze. La seconda ditta traeva invece origine dall'iniziativa dello stesso ingegnere Miani, che nel 1880 l'aveva fondata assieme ai colleghi Silvestri e Venturi sotto la ragione sociale di Miani Venturi&C. L'azienda costruì la sua prima locomotiva a vapore – del tipo a quattro sale accoppiate e con tender a tre assi – con la licenza della Sigl di Vienna. Morto il Venturi e divenuta società in accomandita Miani Silvestri&C., la ditta costruisce nel 1890 una nuova officina, che nel giro di sette anni si affranca dai brevetti altrui e realizza la "Vesuvio", una locomotiva progettata interamente dai tecnici milanesi e destinata al servizio sulla linea circumvesuviana. Nel 1899 viene invece costruito il primo tram elettrico italiano, per il servizio Firenze-Fiesole. Il 17 novembre 1898 intanto, con il concorso del Credito italiano, la ditta si trasforma in società anonima Officine meccaniche Silvestri&C., con capitale sociale di 5,5 milioni di lire (di cui 450 mila del Credito italiano): sarà tale azienda ad assorbire, il 1° luglio 1900, anche la Grondona Comi&C., ed a trasformarsi in società anonima Officine meccaniche […]. La nuova società concentra la produzione nello stabilimento di porta Vigentina a Milano, dove l'attività va orientandosi verso la costruzione di motori, di pezzi di aerei ed armi da fuoco»[21].
Queste stesse produzioni, con l'aggiunta significativa di autocarri militari, erano quelle previste dalla nuova proprietà nello stabilimento bresciano di Sant'Eustacchio[22], per il quale la riconversione postbellica risultava meno traumatica che in altri casi, soprattutto grazie alle potenzialità espresse dal mercato delle vetture automobili per uso industriale e da turismo: «le prime automobili prodotte a Brescia, già a partire dal 1918, sono del tipo S305 di 25/35 CV, che presentava interes-

[21] Tedeschi, *La travagliata storia*, pp. 424-426.

[22] *Om-Officine meccaniche*, in *Enciclopedia bresciana*, XI, a cura di A. Fappani, Brescia 1994, pp. 5-8.

santi caratteristiche tecniche: messa in marcia e illuminazione elettriche; motore con valvole laterali e quattro cilindri in linea di 4170 cc; ruote in legno, sospensioni a balestra e freni meccanici che agiscono sulle ruote posteriori. La prima vettura di concezione veramente nuova prodotta dalle officine bresciane è però la Om 465, da cui derivano tutte le successive 4 cilindri Om con carrozzerie standard a torpedo a quattro posti e cilindrata da 1325 cc.»[23]. La 465 concentrava in sé, dunque, tutta una serie di virtù tecniche e commerciali che ne garantivano uno spazio significativo nel mercato dell'epoca, un mercato al quale – giova osservarlo – si rivolgevano in Lombardia parallelamente anche altre imprese, quali la Isotta Fraschini, la Bianchi e l'Alfa[24].
Tra le caratteristiche distintive della 465 spiccavano le seguenti: motore piccolo con alti rendimenti, velocità massima pari a 75 km/h, accessori innovativi e all'avanguardia (contachilometri con indicatore di velocità, totalizzatore giornaliero e generale, aspiratore della benzina, sirena elettrica con bottone centrato nel volante), sistema di accensione a spinterogeno e quattro freni di cui due a mano (probabilmente di stazionamento) e due a pedale, consumo di olio limitato (mentre per la benzina si andava sui 7-8 kg ogni 100 km).
Si tenga conto, sempre a questo riguardo, che le capacità tecnologiche progressivamente accumulate nel comparto venivano anche codificate e tutelate con la formula della brevettazione, come è stato dimostrato da recenti studi dedicati all'innovazione nell'economia bresciana dall'unità alla fine del XX secolo, i quali hanno messo in evidenza il ruolo di Ottavio Fuscaldo, ingegnere della Om a Brescia dal 1921 al 1928[25].

[23] Tedeschi, *La travagliata storia*, p. 426.

[24] A. Cova, *Gli anni della transizione e della crescita (1919-1929)*, in *Storia dell'industria lombarda*, III, *Sviluppo e consolidamento di un'economia industriale. Dalla prima alla seconda guerra mondiale*, a cura di S. Zaninelli, Milano 1992, pp. 103-104; si veda anche D. Bigazzi, *Il Portello, Operai tecnici e imprenditori all'Alfa Romeo 1906-1926*, Milano 1988.

[25] Per i brevetti bresciani del periodo 1904-1930, ad esempio, è stato osservato come «oltre alle armi, i settori più caratterizzanti questi anni sono quelli della meccanica e dei trasporti. Soprattutto sono autocarri e motori d'aereo (nel 1917 la Brixia Zust riceve una commessa militare pr la costruzione di una serie di 50 motori d'aviazione) ad uscire dalle officine meccaniche bresciane, essendosi ormai praticamente chiusa pochi anni prima la partita della produzione aeronautica che aveva visto sorgere a Brescia la prima fabbrica d'aerei, l'Avis. Le vicende dei brevetti relative a tale settore rappresentano un'in-

6. I primi anni Venti si rivelavano particolarmente fecondi per l'impresa, sull'onda dei successi produttivi ma anche e soprattutto commerciali garantiti dalle produzioni realizzate a Brescia. Proprio i mercati diventavano i protagonisti di questa felice stagione dell'industria automobilistica provinciale.
Nel 1921 usciva il modello 467, cui seguiva nel 1922 il 469 con motore di 1500 cc., entrambe vetture caratterizzate dal radiatore la cui stessa forma identificava il marchio Om. In questa stessa fase vedeva la luce «la "Superba": una vettura dalle prestazioni brillanti che assicurò alle Officine meccaniche numerose vittorie sportive e grande prestigio tecnico durante gli "anni ruggenti" dell'automobilismo mondiale. All'inizio degli anni Venti l'Om è dunque a Brescia una grande e promettente realtà produttiva; dai suoi cancelli escono annualmente circa mille vetture e l'esportazione è sensibile verso i mercati inglesi, australiani e belgi. Le ottime prove fornite dalle vetture da corsa nel Circuito internazionale di Brescia ed in varie altre competizioni automobilistiche del 1921 reclamizzano poi adeguatamente le automobili Om. La società – che ha sede a Milano e un capitale sociale di 40 milioni di lire – affianca intanto allo stabilimento di Sant'Eustacchio una carrozzeria per automobili, situata in viale Venezia 9. Al 1° gennaio 1924 i due opifici occupano circa 1200 addetti, ed impiegano forza elettrica per circa 400 hp. Le materie prime sono fornite in larga parte dall'industria nazionale; parti speciali provengono però ancora da Francia, Germania, Inghilterra, Svizzera ed Usa»[26]. Come detto, i mercati di sbocco si ampliavano ulteriormente e consistentemente, sia con riferimento alle auto da turismo che agli autocarri, raggiungendo la Spagna, l'Austria, l'Ungheria,

teressante conferma della storia dell'industria aeronautica locale. I principali nomi di riferimento sono infatti quelli di Achille Bertelli e Ottavio Fuscaldo, i cui brevetti si attestano rispettivamente all'inizio e alla fine del periodo considerato, restando a far da ponte fra i due solo la comune esperienza contratta con le Officine meccaniche di Sant'Eustacchio. […] Tutti esclusivamente legati ai motori, invece, gli 11 brevetti registrati tra il 1918 e il 1927 a nome Fuscaldo, che dopo aver lasciato l'Om si dedicherà alla produzione di motori anche per aviazione in una propria officina, la Società anonima officine meccaniche Fuscaldo» (E. Merlo, E. Morato, *Personaggi, imprese e prodotti*, in *Tecnici, empiristi, visionari. Un secolo di innovazioni nell'economia bresciana attraverso i brevetti (1861-1960)*, a cura di C.M. Belfanti, Brescia 2002, pp. 66-67).

[26] Tedeschi, *La travagliata storia*, pp. 426-427.

la Polonia, il Sudamerica, l'Inghilterra, l'Austrialia e la Germania, ma anche la Cecoslovacchia, la Jugoslavia e Cuba[27]. Si tenga conto che, al fine di conservare questi stessi mercati, lo stabilimento bresciano qualificava «sempre più la propria produzione nel settore dei veicoli commerciali, ormai distinti dalle autovetture nel telaio, nelle ruote, nei rapporti al ponte e nel cambio; gli automezzi industriali erano in tale periodo il modello 469/F di quattro cilindri da 1500 cc. e il modello 665/F di sei cilindri, da 2000 cc.»[28].
I successi sportivi si susseguivano, ed accompagnavano la crescita del complesso industriale bresciano, anche grazie al sostegno finanziario garantito sia dal Credito italiano che dalla Banca commerciale italiana[29]. In questa prospettiva, mentre i livelli produttivi si accrescevano, le vetture marcate Om andavano «conquistando veri e propri record, come quello di 15 mila km in sei giorni sulla pista di Monza nel febbraio 1924 grazie alla preparazione e guida di Piero Iliprandi, Mario e Tino Danieli, Sandro Carmeli, e Alberto Dosio.
Continuavano anche le vittorie sportive tra le quali quella al gran premio di turismo a S. Sebastiano del luglio 1926 da parte di Minoia-Morandi, quella al circuito di Monza del settembre 1927 e ancor più la vittoria alla prima Mille Miglia dello stesso anno e ad altre affermazioni nella stessa corsa, nella coppa delle alpi»[30], ed anche nella 24 ore di Le Mans del 1925-26.

7. Innovazioni tecnologiche configurate su mezzi venduti a prezzi non elitari, insieme ad una spiccata capacità di promozione e distribuzione del prodotto in tutto il mondo, erano i punti di forza delle produzioni automobilistiche bresciane che tuttavia, nello scorcio finale di questi stessi anni Venti, entravano in difficoltà ancor prima dell'imporsi della

[27] *Om-Officine meccaniche*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 5.

[28] TEDESCHI, *La travagliata storia*, p. 428.

[29] Come testimoniato dal nel saggio di P. GALEA, *Il finanziamemnto delle attività industriali*, in *Storia dell'industria lombarda*, III, *Sviluppo e consolidamento di un'economia industriale. Dalla prima alla seconda guerra mondiale*, pp. 197, 204.

[30] *Om-Officine meccaniche*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 5; per le difficoltà del settore si veda anche COVA, *Gli anni della transizione e della crescita (1919-1929)*, pp. 94, 112, 119.

grande crisi degli anni 1929-1932[31]. Infatti già nel 1927 «i 1500 operai occupati nel 1926 si erano ridotti a 319 di cui 109 lavoravano tre giorni la settimana, il deficit di un anno era valutato sui 50 milioni, più di mille macchine in obsolescenza riempivano i magazzini, rimanevano da pagare centinaia di operai. Da qui la decisione proprio nel 1927 del Credito italiano e delle banche indebitate di mettere in liquidazione lo stabilimento e di venderlo alla Fiat di Torino. Per il passaggio nello stesso 1927 venne creata una società cosiddetta "dormiente", l'Esperia»[32]. Peraltro si consideri che tutto questo avveniva in una realtà aziendale per niente facile sotto il profilo dei rapporti con la manodopera, dato che proprio per la Om di Brescia si è parlato di un "covo di anarchici e socialisti" capaci di animare lotte sindacali e politiche significative per la città, quanto meno sino al definitivo inquadramento fascista[33].
Mentre il Credito italiano consolidava la propria strategia di abbandono dall'impegno di partecipazione alle attività produttive bresciane nel settore automobilistico, anche per interessamento ed intervento della locale Banca Credito agrario bresciano si giungeva alla decisione di trasformare ulteriormente l'Esperia, ovvero l'autonoma unità produttiva bresciana, «costituendo la società anonima Om, Fabbrica bresciana automobili, che nel 1933 vantava un capitale interamente versato di 8 milioni di lire ed aveva sede a Milano, mentre direzione ed amministrazione erano dislocate a Brescia. La delicata fase di rodaggio della nuova società ed i processi di riorganizzazione della produzione coincidevano però con la chiusura di molti mercati a seguito della crisi mondiale: il 1929 era un anno drammatico per la giovane società, la cui attività produttiva conosceva una lunga pausa. […] Protezionismo, grande depressione, concorrenza statunitense e permanenti oscillazioni stagionali nel mercato automobilistico si collegavano e sommavano dunque nell'ostacolare il "decollo" della Om (bresciana), che nei primi anni Trenta convertiva quasi completamente la propria produzione dal set-

[31] Su questa delicata fase si è soffermato di recente M. Taccolini, *La piazza è sana? Imprenditori e imprese a Brescia negli anni Venti del Novecento*, bozze in corso di stampa, valorizzando tra l'altro i precedenti studi sul periodo di Edoardo Borruso e Maurizio Pegrari.

[32] *Om-Officine meccaniche*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 5.

[33] Sul periodo in generale si veda P. Tedeschi, *Economia e sindacato nel Bresciano tra primo dopoguerra e fascismo. Le Unioni del lavoro (1918-1926)*, Milano 1999.

tore delle autovetture a quello degli autocarri. Dapprima l'opificio bresciano sforna dei tipi ancora derivati dalle autovetture, poi concentra la propria attività sullo studio e realizzazione (su licenza della casa Svizzera Saurer) del motore diesel per veicoli industriali. La riuscita ricerca tecnologica si concretizza nella costruzione dei motori "od" a quattro cilindri (70 hp) ed "ld" (100 hp). La riorganizzazione complessiva e la riconversione produttiva sono cosa fatta nel 1933, quando il mercato degli autotrasporti pesanti pare aprire prospettive incoraggianti alimentate anche dalle commesse del regio esercito per autocarrette militari. Nei secondi anni Trenta la campagna pubblicitaria Om riguardava così vetture con motore da 4 a 6 cilindri, veicoli industriali con motore a benzina, ma soprattutto veicoli industriali con motore a nafta a 4 e 6 cilindri, dotati pure di un nuovo sistema di frenatura ad aria compressa, idonei per il trasporto merci (da 15 a 70 quintali) oppure il trasporto passeggeri (da 15 a 50 posti a sedere)»[34].

8. Lo slancio determinato dalla rinnovata domanda bellica portava la manodopera impiegata a Brescia ad un livello pari a 1000 operai nel 1934 e ben 2243 nel 1936, mentre le sinergie con il sito produttivo di Milano implicavano l'utilizzo in quest'ultimo, nell'ambito della trazione ferroviaria, dei motori diesel perfezionati nel capoluogo bresciano[35]. Nel contempo anche la produzione per uso civile si rinforzava, con la realizzazione di alcuni noti automezzi denominati di volta in volta Taurus, Ursus e Titano. In virtù di questo nuovo slancio produttivo, come pure al fine di consolidare la situazione finanziaria complessiva al cui assetto iniziava a partecipare definitivamente anche la Fiat[36], nel 1937 le due aziende bresciana e milanese (Officine meccaniche la seconda, Om Fabbrica bresciana automobili la prima) «si riunificavano, fondendosi nella società anonima Om, con capitale di 60 milioni. Nell'operazione rientra anche l'assorbimento della Società italiana macchine agri-

[34] TEDESCHI, *La travagliata storia*, p. 428.

[35] Per i limiti di questo settore in questa stessa fase, come pure per l'importanza delle nuove commesse militari, si vedano le considerazioni, riguardanti anche la Om, proposte da COVA, *Gli anni della transizione e della crescita (1919-1929)*, pp. 138, 161.

[36] BORRUSO, SILVA, *Nuovi prodotti, nuovi mercati e nuove imprese*, pp. 1133-1134; *Om-Officine meccaniche*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 6.

cole di Suzzara (Mantova). L'azienda mantovana incorporata dal gruppo Om vantava una lunga storia: fondata nel 1878 da Francesco Casali e figli, mirava alla costruzione di carri agricoli; a partire dal 1891, dopo varie trasformazioni, si era specializzata nella costruzione di macchine agricole divenendo nel 1919 Compagnia industriale macchine agricole Casali (Cimac). Nel 1922 la ragione sociale si era trasformata in società anonima Meccanica agricola industriale Suzzarese (Mais), specializzata nella costruzione di trebbiatrici e pressaforaggi; nel 1934 infine era divenuta Industria italiana macchine agricole di Suzzara. Al campionario produttivo degli opifici milanese e bresciano dunque, dopo la fusione, l'Om può aggiungere anche i manufatti di quello mantovano: trebbiatrici pressaforaggi, sgranatrici, impianti di irrigazione a pioggia e, poi, trattori diesel che sostituiscono con successo i tipi con motore a testa calda e a petrolio in uso precedentemente»[37].
Grazie anche alle intelligenti intuizioni dell'ing. Corrado Orazi, fattivo direttore della nuova società Om ma anche protagonista del precedente delicato passaggio dalla Esperia alla Om Fabbrica bresciana automobili, nel momento della deflagrazione del secondo conflitto mondiale la stessa Om si ritrovava «con i magazzini pieni di scorte di materie prime, acciai, leghe speciali, rame, pellami ecc., che permisero di affrontare con sicurezza gli anni di guerra e del dopoguerra. Intanto la produzione si era allargata anche alle armi, ai motori di aviazione, alle munizioni, portando i dipendenti a 3000 e più. Al contempo di era sviluppata una rilevante attività sociale per cui nel novembre 1940 l'azienda aveva stipulato con l'Istituto autonomo case popolari una convenzione, acquisendo il diritto di alloggiare i propri dipendenti nei 38 alloggi del fabbricato di via Carducci. Con l'intensificarsi dei bombardamenti aerei su Brescia fin dal 1942, ma specialmente sulla fine del 1943, la maggior parte dei settori produttivi della Om veniva trasferita a Gardone V.T., specie nei locali della Sfae (ex Arsenale), dove vennero sisemati circa 1300 operai, mentre 200 circa rimasero nello stabilimento di Brescia. […] Passata sotto il controllo dei tedeschi la fabbrica fu costretta a costruire 30 camion al giorno per la Germania»[38], mentre alcune compo-

[37] Tedeschi, *La travagliata storia*, p. 430.

[38] *Om-Officine meccaniche*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 6.

nenti particolarmente incisive ed anche numerose aderivano al movimento della resistenza cittadina partendo proprio dai locali dell'azienda[39]; si tenga conto che nel frattempo l'incentivo delle produzioni belliche aveva condotto ad un'evoluzione anche territoriale dell'originario insediamento cittadino, il quale «in due riprese subiva vasti ampliamenti giungendo a comprendere i limitrofi immobili della vecchia società Ori. Anche l'organizzazione interna subiva trasformazioni importanti: nel 1941 veniva introdotto in fabbrica l'Ufficio analisi tempi, con a capo l'ingegner Bruno Beccaria, che cominciava ad assegnare i tempi per ogni pezzo lavorato ed attuava il passaggio dal "cottimo a pezzo" al "cottimo a tempo" [...]. Nel 1944 gli operai della Om partecipano agli scioperi contro l'occuazione nazista e il fascismo, e nella primavera 1945 presidiano armati gli impianti evitandone la distuzione ed il saccheggio»[40].

9. Il secondo dopoguerra si rivelava delicato anche per questa particolare impresa, nella quale si era concentrato nel tempo il carisma motoristico di Brescia e del suo territorio. Gli imponibili di manodopera (per cui sussistevano 4850 e operai 735 impiegati), l'obsolescenza dei macchinari, le problematiche gestionali, la concorrenza rappresentata anche dalla svendita degli automezzi dell'ex Arar mettevano in difficoltà il complesso produttivo bresciano, nel quale risultava sempre più evidente il disegno delineato dalle strategie della Fiat, tendenti a razionalizzarne le produzioni e l'organizzazione interna. In tal senso «la fabbrica bresciana diventava un laboratorio, e la terapia cui veniva sottoposta si rivelava ben presto un modello da esportare nell'impero Fiat. L'esubero di personale viene affrontato inviando 2200 operai di Brescia e 1200 di Gardone ai corsi di riqualificazione professionale, meglio noti come "scuole di riconversione", finanziate dal ministero del Lavoro, tenute per lo più presso la Pace e la Pavoniana (opere formative professionali legate alle famiglie religiose rispettivamente degli Oratoriani e dei Figli di Maria Immacolata), mentre l'azienda incentivava le dimissioni con premi in denaro (al termine 703 lavoratori saranno riassunti, 800 si di-

[39] Su questi aspetti specifici di recente si è tornati nel volume *Mario Faini tra lavoro e politica*, a cura di G. Gregorini, Brescia 2009.

[40] TEDESCHI, *La travagliata storia*, p. 430.

metteranno volontariamente e 504 verranno licenziati, mentre a Gardone la falcidia degli operai sarà pesantissima). Al contempo la Fiat, divenuta padrona assoluta, avviava la ristrutturazione dell'azienda, che attraverso l'ing. Ragazzoni, direttore dal 1947 al 1949, veniva rinnovata nell'organizzazione delle officine, nella politica del personale, nella struttura aziendale»[41].

Successivamente, a partire dalla direzione assunta dal bresciano Bruno Beccaria[42] una volta conclusa la difficile fase di riconversione, l'unità produttiva bresciana, «per modernità tecnologica, assumeva rilevanza europea nel settore degli autoveicoli industriali. Dal 1950 al 1953 la produzione media mensile (degli autocarri leggeri) passa da 312 a 780, quella dei motori vari da 472 a 754; si accresceva anche la produzione di motori per trattori, per camions e corriere e di motori per littorina; modesto invece l'incremento degli occupati, che passavano – secondo fonti operaie – dai 2631 del 1950 ai 2704 del '51, ai 2698 del '52. Contemporaneamente gli stabilimenti di Milano e Suzzara si dedicavano in particolar modo – rispettivamente – a mezzi ferroviari ed agricoli; non mancavano tuttavia collaborazioni con lo stabilimento di Brescia per alcune fasi della produzione, come la fonderia, la carpenteria metallica, la carrozzeria e la costruzione di trattori […]. Il grande sviluppo che il trasporto su strada conosceva in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta accompagna un graduale incremento di manodopera nella Om bresciana […]; la produzione include via via nuovi e più moderni modelli battezzati – in ossequio alla tradizione Om – con nomi desunti dal repertorio zoologico: il tigrotto (autocarro con 48 quintali di portata), il lupetto (con motore raffreddato ad aria), il tigre (autocarro di media portata azionato da un motore di 150 hp con compressore di sovralimentazione a comando in marcia) che

[41] Note ancora di Massimo Tedeschi riportate in *Om-Officine meccaniche*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 6; informazioni generali sull'industria bresciana in questa fase si trovano in particolare in Camera di commercio industria e agricoltura di Brescia, *La disoccupazione in provincia di Brescia. Relazione per la Commissione parlamentare d'inchiesta sulla disoccupazione*, Brescia 1952.

[42] Al quale faceva «corona uno staff collaudato e attivo formayo da ingegneri come Dino Filtri (progettista), Angelo Faroni (impiantistica), Mario Bertossi (vice-direzione), Luigi Ziliani (acquisti) e Ugo Pasinelli (acquisti e poi vice-direzione), ai quali si aggiunsero via via il dott. Saverio Gaboardi, l'ing. Tiziano Torricini, l'ing. Adriano Colonna, l'ing. Roberto Dorini», *Om-officine meccaniche*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 7.

si affiancano al supertaurus ed al superorione, ai quali si aggiunge a sua volta, nei primi anni Sessanta, il nuovo titano, uno dei più potenti autocarri – all'epoca – con un motore di 230 hp»[43].
Pare opportuno, inoltre, anche solo segnalare la non secondaria funzione sociale svolta proprio dallo stabilimento bresciano della Om in questi anni, sia sotto il profilo della qualità delle relazioni industriali praticate – sia pure con sensibile fatica – al suo interno[44], sia per quanto attiene ad esempio alla vicenda del legame con le attività assistenziali promosse dal religioso oratoriano bresciano padre Ottorino Marcolini[45].
Proseguiva così, con ulteriori evoluzioni qualitative e quantitative negli anni Sessanta e Settanta, la storia del complesso industriale bresciano[46], che giungeva prima alla fusione e quindi all'assorbimento societario definitivo nella Fiat nel 1967, preludio all'inserimento nell'accordo tra la stessa Fiat di Torino e la Khd di Colonia per la costituzione della holding Iveco (Industrial vehicles corporation) nel 1983[47], nella quale lo stabilmento di Brescia portava con sé la propria storia ed un nuovo profilo operativo, quello di un corposo plesso produttivo periferico (6000 occupati nel 1972) appartenente ad un grande gruppo industriale europeo, compresso tra sempre più stretti margini di decisionalità imprenditoriale locale ed agguerrita concorrenza sui mercati internazionali.

[43] Tedeschi, *La travagliata storia*, pp. 430-431; altre informazioni su questi anni sono stati individuati anche in Abre (Associazione bresciana ricerche economiche), *Indagine su alcuni aspetti dell'industria bresciana*, Brescia 1967, p. 19.

[44] Cenni al riguardo si trovano nella citata voce *Om-Officine meccaniche*, in *Enciclopedia bresciana*, pp. 7-8.

[45] G. Gregorini, *La cultura e i problemi dell'industrializzazione bresciana: Giulio Bevilacqua e Ottorino Marcolini*, in *A servizio dello sviluppo. L'azione economico-sociale delle congregazioni religiose in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di M. Taccolini, Milano 2004, pp. 215-216.

[46] Alle cui produzioni accenna anche A. Colli, *Cent'anni di "grandi imprese" lombarde*, in *Storia d'Italia. Le regioni dell'unità a oggi. La Lombardia*, p. 515.

[47] Informazioni più approfondite su questi sviluppi recenti si trovano rispettivamente in *Om-Officine meccaniche*, in *Enciclopedia bresciana*, pp. 7-8; Tedeschi, *La travagliata storia dell'industria automobilistica bresciana*, pp. 431-434.

Carlotta Coccoli
Università degli Studi di Brescia

Il destino del patrimonio artistico bresciano
durante la seconda guerra mondiale

Introduzione

Fin dagli anni Venti del Novecento il ministero dell'Educazione nazionale adottò misure di salvaguardia per la difesa del patrimonio artistico in caso di conflitto bellico, che si tradussero in decreti e circolari riguardanti, in particolare, la predisposizione di un «Piano di mobilitazione delle opere d'arte in caso di guerra»[1]. Seguì un programma più ampio, di competenza delle Soprintendenze, che includeva «la protezione *in situ* dei monumenti e delle opere d'arte difficilmente removibili»[2], approvato nel 1935. Già nell'aprile 1936, il Comitato bresciano di protezione antiaerea[3] ave-

* Il saggio rielabora parte della mia tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, XX ciclo, dal titolo *Danni bellici e riparazione dei monumenti italiani nella seconda guerra mondiale: il ruolo degli Alleati (1943-1945)*, discussa presso il Politecnico di Milano, a.a. 2008-2009, tutor Gian Paolo Treccani, co-tutor Daniela Lamberini. L'approfondimento bresciano è parte di una ricerca *in itinere* nell'ambito del progetto PRIN 2007, «Danni bellici e restauro. Opere di difesa, guasti, pratiche d'intervento edilizio e urbano nel secondo dopoguerra» in cui la facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Brescia è coinvolta, sotto la responsabilità scientifica di Gian Paolo Treccani.

[1] Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (= ACS, MPI, DG AA.BB.AA), div. II (1929-1933), b. 104, fasc. «Disciplina di guerra. Progetti e studi di mobilitazione civile. Precettazione e requisizione di pensionati. Difesa antiaerea» (1927-31).

[2] La notizia è riportata in un appunto per il Ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai datato 26 aprile 1937. Il progetto è forse riconducibile a quello conservato in: ACS, MPI, DG AA.BB.AA, div. II (1934-1940), b. 57, fasc. 15, «Protezione Antiaerea Opere d'Arte. Elenco Progetti».

[3] Fra i provvedimenti della protezione antiaerea (PAA) previsti dal «Regolamento per la protezione antiaerea del territorio nazionale e della popolazione civile» – approvato con

va individuato nella villa dei conti Fenaroli a Seniga il possibile deposito «per la protezione e la custodia del patrimonio artistico cittadino in caso di guerra», dove «all'atto della mobilitazione tutte le opere d'arte trasportabili del capoluogo» sarebbero state radunate[4].
Mentre i Soprintendenti italiani erano impegnati, pur con scarsi mezzi, nella redazione e messa in opera dei piani di protezione, la situazione precipitò velocemente: l'annuncio della dichiarazione di guerra a Gran Bretagna e Francia fu letto da Benito Mussolini il 10 giugno 1940. Il rischio per il patrimonio artistico della nazione divenne reale ed il piano per la cosiddetta «blindatura» dei monumenti e per il trasporto in luoghi sicuri dei beni mobili si dovette avviare senza indugi. «Tutte le misure umanamente possibili sono state prese per impedire che le bombe nemiche abbiano a mietere vittime innocenti tra i documenti storici della civiltà artistica italiana», sicché «poche ore dopo lo scoppio delle ostilità, il 10 giugno, la maggior parte delle nostre opere d'arte e dei nostri monumenti era già, praticamente, invulnerabile», affermava Marino Lazzari nelle vesti di Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti del ministero dell'Educazione nazionale[5]. Purtroppo la situazione si rivelò ben diversa, ed i danni ai tesori artistici italiani furono inestimabili, soprattutto nel caso del patrimonio edilizio monumentale, difficilmente difendibile.

Regio Decreto 5 marzo 1934 – era prevista «la protezione del patrimonio artistico e scientifico nazionale e di tutto ciò che in genere sia opportuno sottrarre agli effetti delle azioni degli aerei nemici» ed infatti, oltre al prefetto, anche il locale soprintendente ai monumenti faceva parte dei comitati provinciali di protezione antiaerea (E. Franchi, *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, Pisa 2006, p. 27). Nel 1936, con Regio Decreto 14 maggio 1936, n. 1062 fu inoltre istituita l'UNPA, «Unione nazionale protezione antiaerea», allo scopo di la popolazione civile in caso di incursioni aeree e di educarla alla conoscenza della guerra aerea ed alla sicurezza, integrando l'azione degli organi statali preposti alla protezione antiaerea (U.N.P.A., *Nozioni pratiche di protezione antiaerea*, s.d., pp. 12-13).

[4] Lettera del prefetto di Brescia ai fratelli Fenaroli, 30 aprile 1936, in: Archivio di Stato di Brescia (= ASBs), UNPA, b. 32, fasc. «Progetto per la protezione del patrimonio artistico e culturale» (1936-1943)). Si veda anche: U. Baroncelli, *La protezione del patrimonio artistico e bibliografico bresciano durante l'ultima guerra*, novembre-dicembre 1973, n. 2, p. 7.

[5] M. Lazzari, *La protezione delle opere d'arte durante la guerra*, *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze 1942, pp. VI e X.

In concreto, i sistemi di protezione adottati dalle Soprintendenze per la cosiddetta «blindatura» dei monumenti furono di due tipi: il primo consisteva «in solide impalcature di legname portanti sacchetti di sabbia» ed il secondo «nella costruzione di muri, convenientemente distanziati dal monumento da proteggere», in mattoni o cemento armato[6]. Questo sistema non poté ovviamente essere attuato su vasta scala e dovendo effettuare una scelta, i soprintendenti privilegiarono gli edifici più antichi, e le protezioni spesso interessarono solo le porzioni ritenute più significative dal punto di vista artistico quali portali, altari ed apparati decorativi[7]. È il caso della facciata della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, unico monumento bresciano al cui riparo provvide direttamente la Soprintendenza ai monumenti con sacchi di sabbia racchiusi in una gabbia di legno, protezione che «si sfasciò presto e dovette essere sostituita da altra più robusta con blocchi di pietra»[8], consentendo così di salvare la facciata durante il bombardamento che devastò l'edificio il 2 marzo 1945. Pochi altri monumenti cittadini furono oggetto di attenzione da parte dell'Ufficio tecnico comunale, che si occupò della «blindatura» di alcune arcate della Loggia e di San Salvatore e di alcuni sarcofagi del Duomo Nuovo e del Duomo Vecchio[9]. Alla protezione della colonna romana del fronte del *Capitolium* pensò invece la Soprintendenza alle antichità, che la rinchiuse «in un castello di legname» formato da piloni e da telai che «inviluppano la colonna», il tutto riempito di sabbia, sciolta e in sacchi[10].

[6] Ivi, p. 3.

[7] In riferimento a questi ultimi, con circolare n. 9 del 22 gennaio 1942 «Salvaguardia patrimonio artistico nazionale» il ministro Bottai riferì ai soprintendenti che «da parte del Consiglio Tecnico dell'Istituto Centrale del Restauro sarà iniziato il controllo degli apprestamenti difensivi per gli affreschi e le opere d'arte a causa della difesa antiaerea» (Circolare del Ministero dell'Educazione nazionale n. 9 del 22 gennaio 1942 «Salvaguardia patrimonio artistico nazionale», in ACS, MPI, DG AA.BB.AA, div. II (1934-1940), b. 56, fasc. 276 «Controllo degli apprestamenti di difesa antiaerea agli affreschi ed alle opere d'arte»).

[8] Baroncelli, *La protezione*, p. 9.

[9] Ivi, pp. 7-9.

[10] ACS, MPI, DG AA.BB.AA, div. II (1934-40), b. 72, fasc. «Milano. R. Soprintendenza alle antichità. Elenchi opere d'arte». Sui sistemi di protezione adottati in città si veda anche: G.P. Treccani, *«Costruire, non ricostruire». Danni bellici e restauri nel nucleo antico di*

Per ciò che attiene le opere d'arte mobili ed il patrimonio bibliografico, il 10 giugno 1940 Alessandro Scrinzi (direttore degli Istituti culturali di Brescia) ed Ugo Baroncelli (direttore della Biblioteca Queriniana) appena ricevuto l'ordine si attivarono «affinché il piano predisposto potesse essere attuato rapidamente e senza inconvenienti»[11], ed entro il 22 giugno decine di casse e quadri di grandi dimensioni smontati dalle cornici e arrotolati su rulli furono trasportati a Seniga, dove giunsero anche numerose opere provenienti da altre province, fatte trasportare lì dalla Soprintendenza alle gallerie della Lombardia[12].
Ma non tutto era stato portato in salvo. All'inizio del 1942 Ugo Baroncelli, chiamato a dirigere i musei cittadini a seguito del richiamo alle armi di Scrinzi[13], poté constatare che «la situazione non era così rosea co-

Brescia (1944-1954), in *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di G.P. Treccani, Milano 2008, pp. 168-172.

[11] Alessandro Scrinzi, lettera al presidente del comitato Provinciale di Protezione Antiaerea di Brescia, 10 ottobre 1940 ASBs, UNPA, b. 32, fasc. «Progetto per la protezione del patrimonio artistico e culturale» (1936-1943).

[12] Baroncelli, *La protezione*, p. 8; Alessandro Scrinzi, lettera al presidente del comitato Provinciale di Protezione Antiaerea di Brescia, 12 giugno 1940 (ASBs, UNPA, b. 32, fasc. «Progetto per la protezione del patrimonio artistico e culturale» (1936-1943)). Altra questione riguardò la scelta dei monumenti in bronzo «di minor valore artistico da sacrificare per la consegna dei metalli alla forze armate», che comportarono interminabili discussioni dei responsabili cittadini con la Soprintendenza ai monumenti (sollecitata dal Ministero della guerra) e che consentì di salvare dalla requisizione i monumenti ad Arnaldo da Brescia, Giuseppe Zanardelli e Giuseppe Garibaldi, oltre alla la cucina in rame della fondazione Ugo da Como di Lonato, considerato un tipico esempio di cucina bresciana (Baroncelli, *La protezione*, p. 8. Sull'argomento si veda anche: V. Grezzi, L. Sala, B. Scala, *Il ruolo di Gazzola nella conservazione del bronzo da cedere alla Patria*, in *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, Atti del convegno internazionale di studi, Verona, 28-29 novembre 2008, pp. 332-335, in corso di pubblicazione).

[13] Scrinzi, che era anche ispettore onorario dei Monumenti e Scavi, oltre che membro del Comitato provinciale di Protezione antiaerea (si veda la lettera indirizzata da Alessandro Scrinzi al Presidente del Comitato provinciale di Protezione antiaerea di Brescia in data 10 ottobre 1940, in: ASBs, Prefettura: U.N.P.A., b. 32 «Progetto per la protezione del patrimonio artistico e culturale»), si era occupato nel periodo pre-bellico delle opere di presidio ai monumenti cittadini, in collaborazione con la soprintendenza ai Monumenti guidata da Gino Chierici (M.A. Baroncelli, *Biblioteca Queriniana, 1930-1970. Memorie*, Brescia 2005, p. 17). Si veda anche: Baroncelli, *La protezione*, p. 8; U. Baroncelli, *Centinaia di quadri e migliaia di libri al sicuro in alcune ville della Franciacorta. La protezione durante l'ultima guerra del patrimonio artistico bresciano*, «Giornale di Brescia», anno XXIX, nr. 300, 21 dicembre 1973, p. 3.

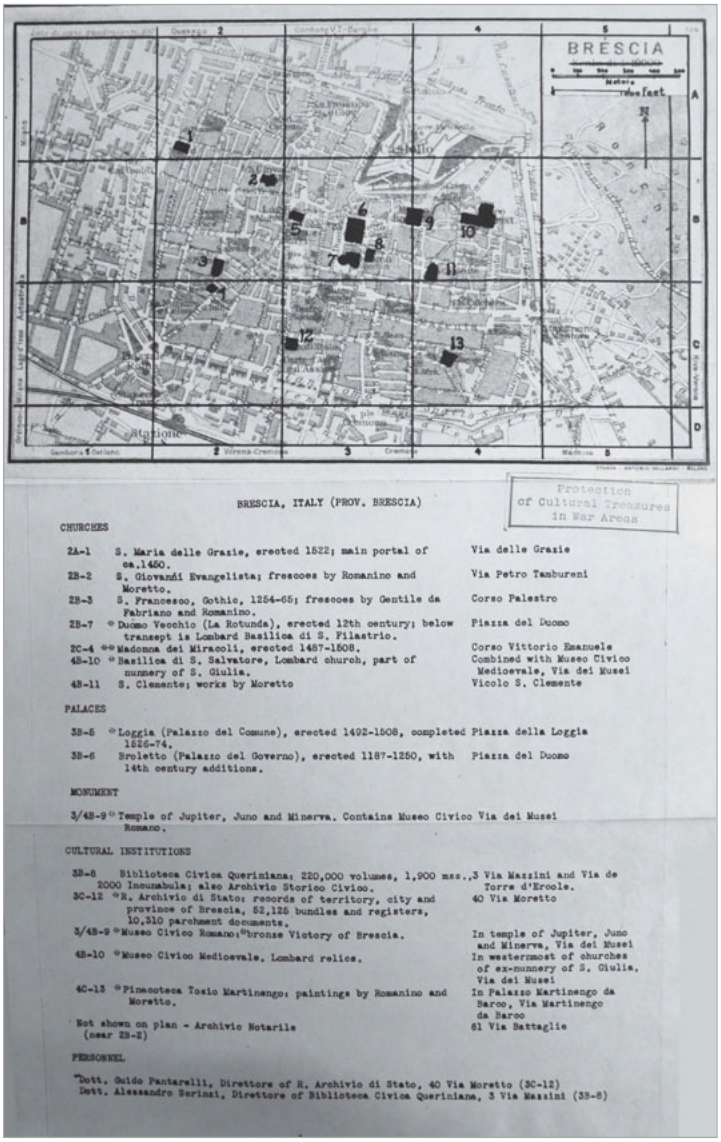


Fig. 1 – La *Frick Map* relativa alla città di Brescia utilizzata dai *Monuments Officers* per verificare i danni ai monumenti artistici cittadini (BSR, WD, WP [DOCS], box C *Maps of Artistic & Historic Monuments*, proveniente dalla Frick *Frick Art Reference Library* di New York).

me si voleva far credere e che urgeva provvedere»[14]; nella Pinacoteca cittadina, infatti, ancora troppi capolavori – soprattutto di scuola bresciana – erano rimasti *in situ*, esposti al rischio di bombardamenti, così come la collezioni numismatica[15] e quella di stampe. I documenti dell'archivio comunale erano ancora depositati nel sottotetto del Broletto, ed insieme ad altro materiale proveniente dall'Ateneo, da musei e da privati, furono trasferiti parte in una villa in Franciacorta, parte presso Villa Lechi ad Erbusco, nel convento dei Carmelitani Scalzi di Adro e nel collegio missionario di Saiano. Altre collezioni di libri della Queriniana furono conservati a Lonato nella Casa del bibliotecario, messa a disposizione dalla Fondazione Ugo da Como[16]. Ai Civici musei fu affidata anche la salvaguardia del patrimonio artistico delle chiese, e fu solo grazie all'autorità del vescovo mons. Giacinto Tredici che Ugo Baroncelli riuscì a persuadere il parroco di Sant'Afra, don Giovanni Giuberti, a consegnare il polittico del Civerchio che era conservato nella chiesa. Convinto della solidità della volta della chiesa inferiore, «sotto la quale si rifugiava con alcuni fedeli durante gli allarmi»[17], il parroco e trenta fedeli perirono sotto il crollo della volta stessa nel tragico bombardamento che devastò la chiesa il 2 marzo 1945[18].

Nella concitazione delle fasi di guerra, giungevano intanto da Roma direttive contrastanti; Baroncelli infatti ricorda che mentre il ministro dell'Educazione nazionale invitava i soprintendenti ai Monumenti ad accelerare le opere di protezione in previsione dell'intensificarsi del bombardamenti, ai soprintendenti alle Gallerie rivolgeva l'invito a riaprire qualche piccolo museo, «appunto per dimostrare alla nazione la piena fiducia nella situazione politica e militare»[19]. Fino alla caduta di Mussolini (25 luglio 1943), la protezione dei monumenti e delle opere d'arte mobili fu condotta esclusivamente dalle autorità italia-

[14] Baroncelli, *Centinaia di quadri*.

[15] Baroncelli, *La protezione*, p. 8; Id., *Centinaia di quadri*.

[16] Baroncelli, *La protezione*, p. 9; Id., *Centinaia di quadri*.

[17] Baroncelli, *La protezione*, p. 9.

[18] *L'anniversario della distruzione della parrocchiale di S. Afra*, «Giornale di Brescia. Organo del Comitato di Liberazione Nazionale», a. II, nr. 53, 2 marzo 1946, p. 2.

[19] Baroncelli, *La protezione*, p. 8; si veda anche: Id., *Centinaia di quadri*.

ne[20], mentre in seguito le cose si complicarono. Dal settembre al novembre 1943 le autorità militari tedesche agirono di propria iniziativa requisendo ed evacuando edifici storici e depositi d'arte[21]. Nel Bresciano, Villa Fenaroli a Seniga fu requisita da un comando germanico, che impose lo sgombero delle opere d'arte, che vennero trasportate in parte ad Erbusco ed in parte nei sotterranei del castello sforzesco di Milano, e da qui nei rifugi sul lago Maggiore[22]. Con la Repubblica Sociale di Salò nel Bresciano si trasferirono molti uffici da Roma, il che comportò la requisizione di edifici «ad opera di persone talora piene di pretese, spesso assolutamente incapaci di comprendere la gravità della situazione»[23]. Ugo Baroncelli ricorda per esempio come ufficiali della Guardia nazionale repubblicana pretesero di adornare con i quadri dei Civici musei alcune ville requisite nella zona del Rebuffone togliendole dai depositi, e di ufficiali della X Mas che chiesero la consegna di Villa Lechi di Erbusco, rifugio delle opere d'arte bresciane, come infatti avvenne[24]. Oltre alla villa di Erbusco, anche il convento di Saiano fu requisito: i quadri furono portati nelle chiese dei paesi vicini e molte casse trasferite in molti paesi della provincia e nei depositi della Soprintendenza a Bellagio, Lesa e all'Isola Bella.
Anche la sede della Fondazione Ugo da Como a Lonato fu requisita, grazie ad una concessione personale del ministro dell'Educazione nazionale

[20] Marino Lazzari, relazione sull'attività della Direzione Generale Antichità e Belle Arti dopo il luglio 1943, p. 1, allegata a: *"Memorandum on German and Italian Activities with Regard to Works of Art in Italy prior to the Allied Occupation of Rome"*, *App. A*, in Archivio Centrale dello Stato, Allied Control Commission (= ACS, ACC), fasc. 447, bobina 253 A, scatola 53, *Monuments*.

[21] Per un breve periodo dopo la firma dell'Armistizio (8 settembre 1943), «l'autorità militare tedesca agì di propria iniziativa, e talvolta di forza, senza neppure considerare l'esistenza di un ufficio governativo responsabile della tutela del patrimonio artistico», così che molti depositi di opere d'arte dell'Italia centrale furono evacuati del loro contenuto verso destinazioni perlopiù ignote e molti monumenti furono danneggiati o irreparabilmente distrutti con atti deliberati di ritorsione dall'esercito tedesco (G.C. Argan, «Pro memoria per il sig. maggiore De Wald», p. 1, in ACS, ACC, fasc. 447, bobina 253 A, scatola 53, *Monuments*). Si veda anche: E. Aga Rossi, *Una nazione allo sbando. L'armistizio italiano del settembre 1943 e le sue conseguenze*, Bologna 2002, p. 72.

[22] Baroncelli, *La protezione*, p. 10.

[23] Ivi, pp. 10-11.

[24] Ivi, p. 11.

Carlo Alberto Biggini al comando della X Mas, nonostante le proteste dei responsabili bresciani e l'opposizione del *Kunstschutz* tedesco[25].
Dal novembre 1943 era stata infatti istituita anche in Italia una commissione tedesca, già attiva nell'Europa conquistata dai nazisti, per la protezione e la salvaguardia del patrimonio artistico e monumentale. Si trattava dell'*Abteilung Kunstschutz* («reparto di protezione dell'arte»), i cui membri attivarono una stretta collaborazione con le autorità italiane per una «sistematica, bilaterale organizzazione della protezione artistica», allo scopo «di sottrarre le opere d'arte all'arbitrio dei singoli comandanti militari» e per permettere ai funzionari italiani «di trattare, su di un piano di parità, con le autorità d'occupazione»[26].
A Brescia i contatti con i membri del *Kunstschutz* furono «sempre corretti, anzi cordiali»[27], come testimonia Baroncelli; essi non chiesero mai elenchi delle opere sfollate, ed anzi risposero sempre con prontezza agli aiuti richiesti: «impedirono, nel limite del possibile, la requisizione dei ricoveri delle opere d'arte e il deposito di automezzi e di infiammabili, sia da parte dei comandi militari, che di industrie bresciane che lavoravano per la TODT»[28].
Nello stesso periodo (ottobre 1943), nelle regioni dell'Italia liberata, aveva iniziato ad operare una simile organizzazione alleata (*Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission*), che può essere considerata il braccio operativo di un piano per la protezione e conservazione delle opere d'arte, i monumenti e gli archivi europei, sotto gli auspici dei governi alleati[29]. La *Subcommission* ebbe un ruolo fondamentale nelle re-

[25] Ivi, p. 12.

[26] Lazzari, relazione sull'attività della Direzione Generale Antichità e Belle Arti dopo il luglio 1943, p. 4, allegata a: *Memorandum on German and Italian Activities with Regard to Works of Art in Italy prior to the Allied Occupation of Rome, App. A*, in: ACS, ACC, fasc. 447, bobina 253 A, scatola 53, *Monuments*).

[27] Baroncelli, *La protezione*, p. 10.

[28] *Ibidem.*

[29] Gli ufficiali della Sottocommissione, sulla scorta di una ricca documentazione, censimento e mappatura dei monumenti e delle opere d'arte europee (*Harvard Lists*) seguirono l'avanzata alleata in Italia con il compito di verificare lo stato di conservazione del patrimonio artistico delle città liberate ed apportare i primi soccorsi onde evitare ulteriori deterioramenti alle strutture danneggiate. In Italia, l'*Air Force* statunitense e la *Royal Air Force* britannica utilizzarono speciali mappe (note come *The Frick Maps*) delle principali città con

gioni meridionali e centrali, nell'assistere materialmente ed economicamente le Soprintendenze italiane per le riparazioni ai monumenti ed il recupero delle opere d'arte danneggiate o disperse. Nelle regioni settentrionali invece, i suoi membri (noti come *Monuments Officers*) giunsero solo dopo la Liberazione. L'area era quella più martoriata dai bombardamenti, che avevano annientato le città storiche e le loro emergenze monumentali. Tuttavia, i primi cantieri della ricostruzione erano in buona parte già stati avviati e i *Monuments Officers*, in molti casi, si limitarono a constatare l'efficienza dei funzionari italiani, offrendo tutt'al più supporto per la soluzione di problemi burocratici o l'erogazione di contributi economici necessari per i restauri.
Nel caso di Brescia, la perdita delle opere d'arte mobili non fu di eccessiva gravità, dato che tutti i capolavori della pittura della scuola bresciana e veneziana provenienti dalle chiese e dalla Pinacoteca furono salvati[30]; molto più gravi furono invece i danni al patrimonio monumentale della città, che in Lombardia fu seconda solo a Milano per l'entità delle rovine[31].

la localizzazione dei maggiori monumenti artistici e storici e, ai margini, dettagliate informazioni ad essi relative. La missione degli ufficiali incaricati era quella di stilare un primo censimento dei danni subiti (causati dai bombardamenti alleati ma anche da saccheggi e dispersioni provocate dalla ritirata delle truppe tedesche); prestare le prime opere di presidio ed organizzare il recupero delle collezioni in pericolo o disperse. L'attività operativa della Sottocommissione, che riguardò il teatro dei combattimenti in tutta Europa ed in Estremo Oriente, ebbe inizio con lo sbarco alleato in Sicilia del luglio 1943 e si concluse nel dicembre 1945 (*Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington, Washington D.C. 1946; L. Coles Harry, K. Weinberg Albert, *United States Army in World War II, Civil Affairs: Soldiers become Governors*, Washington D. C. 1964, pp. 860-876; M.M. Boi, *Guerra e beni culturali*, Pisa 1986; L.H. Nicholas, *The Rape of Europa*, New York 1994, pp. 229-272; C.L. Woolley, *A record of the work done by the military authorities for the protection of art and history in was areas*, London 1947, pp. 5-10; C. Coccoli, *Repertorio dei fondi dell'Archivio centrale dello Stato relativi alla tutela dei monumenti italiani dalle offese belliche nella seconda guerra mondiale*, in *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di G.P. Treccani, Milano 2008, pp. 303-330; C. Coccoli, *Danni bellici e riparazione dei monumenti italiani nella seconda guerra mondiale: il ruolo degli Alleati (1943-1945)*, tesi di dottorato, Politecnico di Milano, Dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, tutor: Gian Paolo Treccani, co-tutor: Daniela Lamberini, Ciclo XX, 2009).

[30] G.C. Cavalli, *Miracolo della luce: la rassegna in Duomo Vecchio*, «Giornale di Brescia. Organo del Comitato di Liberazione Nazionale», a. II, nr. 136, 9 giugno 1946, p. 4).

[31] Coccoli, *Danni bellici*, p. 299.

In totale s'abbatterono sulla città undici bombardamenti da parte delle forze alleate, inaugurati il 14 febbraio 1944 e terminati solo un anno più tardi, nell'aprile 1945. Le quattro incursioni aeree più devastanti – e che incisero maggiormente sull'edificato storico e monumentale – furono quelle del 13 luglio 1944 con danni significativi al palazzo della Biblioteca Queriniana – che, oltre ai danni all'edificio subì la perdita di circa un terzo dei suoi 40.000 volumi –, del Broletto – col crollo del cavalcavia su via Musei e della palazzina malatestiana –, Martinengo Palatino – con la rovina della facciata monumentale –, Maggi, la chiesa di San Marco – con la rovina della copertura e la sottostante volta a botte seicentesca – ed al Duomo nuovo, in cui si incendiò la copertura in rame della cupola[32]; quella del 24 febbraio 1945 che colpì i Palazzi Averoldi, Fé d'Ostiani, Luomi e il gruppo delle cosiddette Case del Gambara, il cimitero Vantiniano e le chiese di San Carlo e Santa Maria in Silva[33]; quella del 2 marzo 1945, che arrecò le più pesanti distruzioni, tra cui sono da segnalare quella alla quattrocentesca chiesa di Santa Maria dei Miracoli – con il crollo delle volte e le cupole e della decorazione interna settecentesca[34] – alla chiesa di Sant'Afra, completamente distrutta tranne la zo-

[32] Municipio di Brescia. Direzione degli Istituti Culturali, «Danni ad edifici monumentali nel bombardamento del 13 luglio 1944», 1945, non firmato ma ascrivibile a Ugo Baroncelli (ACS, ACC, fasc. 104, bobina 152 D, scatola 47, *20114/4/A Brescia – General (Lombardia Region)*); British School at Rome, Fondo War Damage - Ward-Perkins, documents (= BSR, WD, WP [DOCS]), Subcommission for Monuments Fine Arts and Archives, *Final Report – Lombardia*, 30 Sept 45, pp. 2 e 11; G. Panazza, *I danni prodotti dalla guerra al patrimonio artistico bresciano*, «Arti Figurative», a. II, nr. 1-2 (marzo-giugno 1946), pp. 98-99; G. Marangoni, *Al di là delle pietre: osservazioni, pensieri, studi di un architetto*, Brescia 1948, pp. 15-16 e 49-50; G. Marangoni, *Poesia delle cose: voci e volti della terra bresciana*, Brescia 1950, pp. 34-39; L. Galli, *Incursioni aeree su Brescia e Provincia 1944-1945*, Brescia 1975, pp. 12-26.

[33] Municipio di Brescia. Direzione degli Istituti Culturali, «Danni subiti dagli edifici monumentali della città nel bombardamento del 24 febbraio 1945», 1945 (ACS, ACC, fasc. 104, bobina 152 D, scatola 47, *20114/4/A Brescia – General (Lombardia Region)*); Panazza, *I danni prodotti dalla guerra*, p. 99; Galli, *Incursioni aeree*, pp. 36-38.

[34] La chiesa, anche per la sua importanza artistica, fu sicuramente quella che subì i peggiori danni: il prezioso apparato marmoreo policromo del fronte principale si salvò solo grazie alla protezione di una robusta struttura lignea, posta in opera nell'anteguerra, quando la chiesa fu centrata da un ordigno che ne rovinò quasi completamente l'interno facendo rovinare cupole, volte e sbriciolando il ricco apparato decorativo di marmi e stucchi delle pareti interne. Anche a causa del danno provocato dalla bomba che centrò in pie-

Fig. 2 – La cupola del Duomo Nuovo
colpita dal bombardamento del 13 luglio 1944
(Fondazione Civiltà Bresciana (= FCB), cartella «Brescia. Accademia-Bova»,
fascicolo «Bombardamenti Brescia città»).

Fig. 3 – Brescia, la chiesa di Santa Maria dei Miracoli
devastata dal bombardamento. Sul fianco sinistro si nota la «casa del Rettore»
(FCB, cartella «Brescia. Accademia-Bova», fascicolo
«Bombardamenti Brescia città»).

na absidale –, alla chiesa ed al chiostro di San Francesco – con danni alle coperture ed alla parte sommitale del campanile, nonché al lato destro della chiesa –, ai palazzi Calzaveglia, Salvadego – che andò quasi completamente distrutto e comportò gravi pericoli alla sala affrescata dal Moretto[35], Martinengo della Mottella, Martinengo Villagana, Fenaroli[36] ed infine quella protrattasi dal 4 al 6 aprile 1945 con danni ai palazzi Pollini, Provaglio, Avogadro del Giglio ed al Cimitero Vantiniano[37].
Dopo la Liberazione le Soprintendenze lombarde furono interessate da alcuni casi di epurazione di funzionari ritenuti vicini al regime fascista; il più noto riguardò senza dubbio il soprintendente ai Monumenti Gino Chierici, allontanato dal suo ruolo per volontà del Comitato italiano per le Belle Arti per l'Italia settentrionale del Clnai[38], impegnato «nella tutela dei monumenti e opere d'arte mobili in Lombardia e in materia di pre-

no l'edificio, il cantiere di Santa Maria dei Miracoli fu senz'altro impegnativo e complicato. Roberto Pane lo definisce «esemplare» nel capitolo *Il restauro dei monumenti*, nel testo curato dal Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale delle antichità e belle arti intitolato *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Roma 1950, pp. 15 e 20.

[35] A causa delle gravi fessurazioni, sollevamenti e cadute di porzioni degli affreschi del Moretto, la soprintendenza ai Monumenti e Gallerie decise di procedere allo stacco ad opera del restauratore Ottemi della Rotta (Panazza, *I danni*, p. 100; G. Marangoni, *Il ciclo del Moretto ricomposto a palazzo Salvadego: un'ardita operazione tecnica tentata per la prima volta*, «Giornale di Brescia», anno V, nr. 202, 25 agosto 1949, p. 2; G. Marangoni, *La pittura gotica internazionale nell' Italia superiore e gli affreschi scoperti nel palazzo Salvadego di Brescia*, Brescia 1949). La documentazione fotografica dello stacco è conservata in: ACS, MPI, DG AA.BB., Archivio disegni (1925-1960), b. 3, fasc. 4 «Brescia – Palazzo Salvadego già Martinengo alla Fabbrica. Restauri danni di guerra»).

[36] Municipio di Brescia. Direzione degli istituti culturali, «Elenco degli edifici monumentali danneggiati dal bombardamento del 2 marzo», 1945 (ACS, ACC, fasc. 104, bobina 152 D, scatola 47, *20114/4/A Brescia – General (Lombardia Region)*); Panazza, *I danni*, pp. 99-100; Galli, *Incursioni aeree*, Brescia 1975, pp. 41-51.

[37] Numerosi altri edifici monumentali ritenuti minori subirono danni, così come varie opere d'arte mobili che erano conversavi negli edifici bombardati (Panazza, *I danni*, pp. 100-101); Municipio di Brescia. Direzione degli istituti culturali, «Danni subiti dagli edifici monumentali della città nel bombardamento del 4-4-1945», 1945 [ACS, ACC, fasc. 104, bobina 152 D, scatola 47, *20114/4/A Brescia – General (Lombardia Region)*]; *Final Report – Lombardia* 1945, p. 11, Galli, *Incursioni aeree*, pp. 53-55. Si veda inoltre: G.P. Treccani, C. Coccoli, *Piero Gazzola nella ricostruzione del patrimonio monumentale bresciano*, in *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, cit., pp. 141-145.

[38] Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia.

Fig. 4 - Brescia, Chiesa di San Marco dopo il bombardamento del 13 luglio 1944 (Archivio Fotografico Direzione Musei di Brescia (= Afdm) G-34-4a).

Fig. 5 - Palazzo Salvadego, angolo nord-ovest, dopo il bombardamento del 2 marzo 1945 (ACS, MPI, DG AA.BB.AA, Archivio disegni (1925-1960), b. 3, fasc. 4 «Brescia - Palazzo Salvadego già Martinengo alla Fabbrica. Restauri danni di guerra»).

Fig. 6 – Palazzo Salvadego, Sala del Moretto. Il restauratore Ottemi della Rotta procede alle operazioni di stacco degli affreschi (ACS, MPI, DG AA.BB.AA, Archivio disegni (1925- 1960), b. 3, fasc. 4 «Brescia - Palazzo Salvadego già Martinengo alla Fabbrica. Restauri danni di guerra»).

sunto personale fascista delle Belle Arti»[39] e presieduto dal soprintendente alla Gallerie Guglielmo Pacchioni[40]. Quest'ultimo nel maggio 1945 assunse la reggenza temporanea della Soprintendenza ai Monumenti, coadiuvato dall'architetto Giovanni Rocco, in qualità di Commissario ai Monumenti[41]. A Brescia fu istituito un ufficio distaccato della Soprintendenza ai monumenti milanese, alla cui conduzione fu chiamato l'architetto bresciano Guido Marangoni sotto la supervisione, in qualità di consulente tecnico, di Piero Gazzola – titolare dal 1941 della Soprintendenza di Cremona, Mantova e Verona – e la direzione di Guglielmo Pacchioni[42]. A questo ufficio, che dal maggio 1946 trovò sede in alcune stanze messe a disposizione dal locale Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti[43],

[39] Headquarters, AMG Fifth Army, Deane Keller, *MFAA Report*, to: S.C.A.O., AMG 5th Army, 12 May 1945, p. 3 (ACS, ACC, fasc. 81, bobina 151 D, scatola 47, *20092 Region IX – general – part II*).

[40] *The Italian Fine Art Committee for Northern Italy of the Comitato di Liberazione Nazionale, headed by Guglielmo PACCHIONI, Superintendent of Galleries for Lombardia, had been active in the protection of Monuments and movable works of art in Lombardia as well as in matter of allegedly Fascist Fine Arts personnel* (*Final Report – Lombardia* 1945, p. 5). Il Comitato si era costituito ufficialmente il giorno 9 aprile 1945, a seguito di una riunione fra Guglielmo Pacchioni, Costantino Baroni, Antonio Morassi – soprintendente alle Gallerie per la Liguria e l'avvocato Vittorio Albasini Scrosati in rappresentanza del CLN (Sovrintendenza per le Gallerie e le cose d'arte della regione Lombardia, Guglielmo Pacchioni, «Relazione. Attività del C.L.N.A.I. per le arti le biblioteche e gli archivi», s.d., in: ACS, ACC, fasc. 95, bobina 152 D, scatola 47, *20111 Lombardia Region - general*). Il soprintendente Pacchioni aveva giurisdizione sulle province lombarde escluse Mantova e Cremona, che rientravano nella soprintendenza – comprendente anche Verona – retta da Leandro Ozzola.

[41] La loro nomina fu ufficializzata dal colonnello Charles Poletti, governatore militare alleato in Lombardia, con gli ordini amministrativi n. 1 e n. 2 datati 30 maggio 1945 (*Final Report – Lombardia* 1945, p. 5; Perry Blythe Cott, *Report of Monuments, Fine Arts & Archives Division, AMG Lombardia Region, for the Month of May 45*, 5 giugno 1945, p. 3 (ACS, ACC, fasc. 95, bobina 152 D, scatola 47, *20111 Lombardia Region - general*). Si veda anche: *Final Report – Lombardia* 1945, p. 7.

[42] Headquarters Allied Military Government, Lombardia Region, Division of Monuments, Fine Arts and Archives, Perry Blythe Cott, *Report for month of July 45*, to: Director Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission, Hq. A.C., 4 August 1945, p. 1 (ACS, ACC, fasc. 95, bobina 152 D, scatola 47, *20111 Lombardia Region – general*); *Final Report – Lombardia* 1945, p. 5. Sull'operato di Piero Gazzola a Brescia (restauro del tempietto di San Faustino in Riposo), negli anni in cui egli fu funzionario presso la soprintendenza milanese (1935-39), si veda: Treccani, Coccoli, *Piero Gazzola*, pp. 141-145.

[43] La concessione dei locali cosiddetti «salette bruciate» e «sala celeste» all'architetto Guido Marangoni, fiduciario della Soprintendenza ai monumenti di Milano, avvenne in da-

venne delegato l'incarico di provvedere alla progettazione ed esecuzione dei restauri, finanziati dallo Stato, degli edifici ritenuti di maggior pregio danneggiati nel corso dei bombardamenti[44].
Dopo la Liberazione, giunsero anche a Brescia i membri della *Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission*. Il 1° maggio 1945 Ugo Baroncelli accompagnò in un sopralluogo in città il *Monuments Officer* Deane Keller – professore di Arte all'Università di Yale – il quale poté constatare come egli avesse redatto un accurato rendiconto relativo ai danni subiti dai monumenti cittadini, apponendo poi su ciascuno di essi dei segnali di pericolo[45]. Il Comune ed il Genio Civile d'altronde avevano già provveduto alle prime operazioni di messa in sicurezza. L'ufficiale americano raggiunse con Baroncelli anche il deposito di Erbusco, constatando che tutte le opere conservate erano in buone condizioni, e colse l'occasione per chiedere al suo interlocutore bresciano notizie sulla sorte dei tesori trafugati dai tedeschi dai depositi d'arte toscani che, secondo Baroncelli, furono trasferiti a Merano o comunque in Alto Adige. Baroncelli fornì anche informazioni riguardanti la propaganda fascista, che accusava i soldati alleati di aver utilizzato la *Primavera* del Botticelli niente meno che come giaciglio[46].

ta 10 maggio 1946 per la durata di due anni, in: Archivio di Stato di Brescia, Archivio Ateneo di Brescia, (= ASBs, AABs), b. 88 bis, fasc. 4: «Locali dell'Ateneo assegnati all'Ispettorato ai Monumenti, 1946».

[44] Sulla base delle «Schede Personali» presentate dal *Regional MFFA Officer* Cott all'AMG *Security Officer* fu raccomandato di sospendere cinque dipendenti dalla soprintendenza ai Monumenti e presentare i loro nomi alla Commissione Provinciale per l'Epurazione, mentre i dipendenti delle altre soprintendenze lombarde furono mantenuti anche sotto l'AMG (*Final Report – Lombardia* 1945, p. 6).

[45] Headquarters, AMG Fifth Army, Deane Keller, *M.F.A.A. Report*, to: S.C.A.O., AMG 5th Army, 3 May 1945 (ACS, ACC, fasc. 95, bobina 152 D, scatola 47, *20111 Lombardia Region – general*).

[46] Headquarters, AMG Fifth Army, Deane Keller, *M.F.A.A. Report*, to: S.C.A.O., AMG 5th Army, 3 May 1945, in: ACS, ACC, fasc. 95, bobina 152 D, scatola 47, *20111 Lombardia Region – general*. Del resto, anche a livello locale fu data larga eco – sulla stampa di regime – a questo tipo di notizie: sulle colonne di ««Brescia Repubblicana» fra il 1943 ed il 1945 apparvero numerosi articoli dai titoli eloquenti fra i quali, per citarne solo alcuni: *Roosevelt sceglie ricordi dai musei della Sicilia* (17 dicembre 1943); *Libertà di rubare. 50.000 opere d'arte "messe in salvo" dal Meridione negli S.U e in Inghilterra* (4 gennaio 1944); *Liberatori o ladri? I musei e i monumenti di Pisa devono essere protetti dalla rapina*

Il 5 e 6 maggio 1945 giunse a Brescia anche il tenente Perry Blythe Cott, responsabile regionale per la *Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission*, che trovò Baroncelli «estremamente capace e cooperativo». Il sopralluogo si concentrò comprensibilmente sui monumenti più danneggiati: a Santa Maria dei Miracoli il recupero delle macerie e le prime opere di ripristino erano già in corso e Cott ritenne che sarebbe stato «probabilmente possibile restaurare questa chiesa»[47], mentre a palazzo Avogadro, centrato in pieno da una bomba, le operazioni di distacco degli affreschi del Moretto ad opera di un «eccellente restauratore di Milano» – Ottemi della Rotta – erano già state effettuate e gli sembrarono «a very good job»[48]. Cott lasciò la città con l'impressione che i lavori di ripristino stessero procedendo celermente, grazie agli «energici sforzi» del

degli invasori (9 settembre 1944); *I falsari distruttori* (10 ottobre 1944); *Il rispetto per l'arte dei bombardieri anglo-americani* (8 dicembre 1944); *Il patrimonio artistico bresciano distrutto dalle bombe dei "liberatori"* (18 marzo 1945). Non mancarono, per contro, articoli che enfatizzavano la collaborazione tedesca nel campo della protezione e tutela del patrimonio artistico nazionale: *Spudoratezza inglese. "I nazisti sono i distruttori della cultura e della civiltà"* (20 febbraio 1944); *I tesori di Montecassino salvati dai tedeschi* (23 febbraio 1944); *Le dichiarazioni di Biggini sulla collaborazione data dai tedeschi per salvare le opere d'arte italiane* (15 ottobre 1944).

[47] Headquarters Allied Military Government, Lombardia Region, Perry Blythe Cott, "*Report on MFA*", to: Director Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission, Hq. A.C., 7 May 1945, p. 1, in: ACS, ACC, fasc. 95, bobina 152 D, scatola 47, *20111 Lombardia Region - general*. Il progetto dell'immobile di proprietà comunale infatti, assunto nel 1945 dall'Ufficio Tecnico Comunale di Brescia, fu affidato l'anno seguente all'Ufficio Lavori di Brescia della soprintendenza ai Monumenti e redatto da Pietro Gazzola e Guido Marangoni, che assunse la direzione dei lavori dell'intervento fino al 1953. I lavori, passati sotto la direzione di Claudio Ballerio e Lionello Costanza Fattori, furono ultimati nel 1964 (L. Costanza Fattori, *Criteri di ripristino in S. Maria dei Miracoli di Brescia*, in *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro (Venezia, 25-31 maggio 1964)*, a cura di ICOMOS, Padova 1972, pp. 549-554).

[48] Headquarters Allied Military Government, Lombardia Region, Perry Blythe Cott, *Report on MFA*, to: Director Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission, Hq. A.C., 7 May 1945, p. 1 (ACS, ACC, fasc. 95, bobina 152 D, scatola 47, *20111 Lombardia Region - general*). Sull'operazione di stacco degli affreschi del Moretto si vedano: G. Marangoni, *Il ciclo del Moretto ricomposto a palazzo Salvadego: un'ardita operazione tecnica tentata per la prima volta*, «Giornale di Brescia», anno V, nr. 202, 25 agosto 1949, p. 2; G. Marangoni, *La pittura gotica internazionale nell'Italia superiore e gli affreschi scoperti nel palazzo Salvadego di Brescia*, Brescia 1949; G. Marangoni, *Gloriosa avventura di un capolavoro*, «Brescia. Rassegna dell'ente provinciale per il turismo», anno I, nr. 3 (maggio-giugno 1950), pp. 30-32.

direttore, cui il tenente strappò la promessa di ottenere copia della dettagliata documentazione fotografica che egli aveva eseguito[49]. Il tenente compì un sopralluogo anche a Salò e Gargnano insieme al capitano William D. McCain, *Archives Officer* della regione, constatando che nessun danno era occorso ai monumenti. Per ciò che attiene le ville requisite nella zona, tutti i dipinti e gli arredi di Villa Bettoni a Gargnano erano stati rimossi dal proprietario – definito «comandante dei partigiani di Brescia» – prima che l'edificio venisse requisito per ospitare la Presidenza del Consiglio della Rsi. I due ufficiali visitarono anche la residenza gardesana di Mussolini, Villa Feltrinelli, ritenuta «di nessun valore artistico»[50]. Nel mese successivo, e fino alla chiusura degli uffici della *Subcommission* in Lombardia (30 settembre 1945), i tecnici alleati compirono altri sopralluoghi in città, accordandosi con il Genio civile per i lavori alle chiese dei Miracoli[51] e di San Francesco, richiedendo preventivi per gli interventi ai palazzi del Broletto e Salvadego e discutendo col sindaco circa la riapertura del Museo Romano, i cui locali erano occupati da attrezzature scolastiche[52].

[49] Su incarico della Soprintendenza ai Monumenti, Gaetano Panazza, Camillo Boselli e Lazzaro Giacomelli «provvidero a visitare, descrivere e fotografare i palazzi di Brescia. Se qualcuno potesse essere distrutto, ne rimanesse almeno la documentazione». Tuttavia l'opera rimase incompiuta, perché la soprintendenza del dopoguerra non riconobbe l'impegno della precedente (Baroncelli, *La protezione*, p. 11; Baroncelli, *Centinaia di quadri*).

[50] Headquarters Allied Military Government, Lombardia Region, Perry Blythe Cott, *Report on MFA*, to: Director Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission, Hq. A.C., 7 May 1945, p. 2 (ACS, ACC, fasc. 95, bobina 152 D, scatola 47, *20111 Lombardia Region – general*).

[51] Nei due mesi successivi al bombardamento l'Ufficio tecnico comunale procedette alla puntellazione delle parti pericolanti, allo sgombero delle macerie che, in alcuni punti, «si ammonticchiavano fino a oltre quattro metri di altezza», al recupero «con opera paziente ed amorosa» di tutte le parti scolpite e di interesse monumentale e di tutti i materiali edili utili per la ricostruzione del tempio. Nel frattempo vennero eseguiti misurazioni e rilievi di quanto rimasto, che avrebbero costibuito un «importante materiale che servirà per la ricostruzione» (Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Brescia (= ASBAABs), n. 32, *Brescia: Chiesa dei Miracoli, relazione relativa ai gravi danni subiti dalla Monumentale Chiesa della Beata Vergine dei Miracoli e relativa alle opere di sgombero e ricostruzione della chiesa stessa*, 15 ottobre 1945.

[52] Headquarters Allied Military Government, Lombardia Region, Division of Monuments, Fine Arts and Archives, Perry Blythe Cott, *Report for month of June 45*, to: Director Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission, Hq. A.C., 6 July 1945, p. 2; Head-

La ricostruzione

Conclusa la guerra, mentre alla Biblioteca Queriniana iniziò la ricostruzione ed il riordino, il personale dei musei si occupò di riportare in città le opere d'arte sfollate; infine, a cura della Soprintendenza e delle autorità municipali, furono avviati i restauri dei monumenti danneggiati dai bombardamenti.
I danni che la città subì a seguito dei bombardamenti diedero lo slancio alla comunità bresciana per proposte orientate alle nuove esigenze della città, prime fra tutte la mobilità e la percorribilità. Se in città l'opera di ricostruzione degli edifici di civile abitazione fu rapida, per quanto riguarda il patrimonio monumentale i tempi furono senz'altro più lunghi, anche a causa di difficoltà economiche e tecniche. Le mutilazioni al tessuto urbano fecero emergere numerose proposte di demolizioni, spostamenti o ricostruzioni di edifici e aggregati storici che certo non possono essere ricondotti alla logica del «com'era dov'era», ma, piuttosto, del dov'era. Vennero addirittura avanzate proposte di demolizione o ridimensionamento di alcuni fra i principali edifici storici cittadini (parte del palazzo del Broletto, della chiesa di Sant'Afra e di quella di San Marco e addirittura la demolizione completa della chiesa di Santa Maria dei Miracoli)[53]. La giustificazione fu quella che ciò avrebbe costituito un miglioramento della viabilità eliminando qualsiasi ostacolo alla modernizzazione, anche a costo di cancellare tracce di storia cittadina. Per le chiese di Santa Maria dei Miracoli e San Marco la demolizione venne scongiurata grazie all'intervento della Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia, che gestì anche i restauri delle due chiese (e del Broletto) sotto la direzione tecnica di Pietro Gazzola. In linea con i principi teorici cui si rifaceva Gazzola, le ricostruzioni della copertura di

quarters Allied Military Government, Lombardia Region, Division of Monuments, Fine Arts and Archives, C. R. Pinsent, *Monthly Report for August 1945*, to: RC, Lombardia Region, AMG, 1 Sept 45, p. 1 (ACS, ACC, fasc. 95, bobina 152 D, scatola 47, *20111 Lombardia Region – general*).

[53] *Idee e proposte per la ricostruzione*, «Giornale di Brescia. Organo del Comitato di Liberazione Nazionale», anno I, nr. 112, 7 settembre 1945, p. 2; I. Poffa, *La ricostruzione a Brescia 1944-1954*, Tesi di laurea, relatore Amedeo Bellini, correlatore Gian Paolo Treccani, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 2002-2003, p. 29; Treccani, *«Costruire, non ricostruire»*, p. 188.

San Marco, della volte dei Miracoli e dell'ala malatestiana del Broletto sono esplicitate e non cammuffate[54]. In entrambi i progetti infatti Gazzola fece largo uso del cemento armato, non mascherato da decorazioni sovrammesse che non vennero riproposte nella chiesa dei Miracoli. La Soprintendenza si batté per ottenere interventi di ricostruzione «dov'era e com'era», sollecitando il recupero dei reperti rimasti fra le macerie e imponendone l'inserimento nelle posizioni originali[55], ma non sempre ciò venne fatto, specie dove essa non intervenne direttamente e dove la riproposizione delle configurazioni originarie si scontrò con interessi privati (per esempio, palazzo Calzavellia) o con esigenze della Municipalità. È il caso, quest'ultimo, della ricostruzione della chiesa di Sant'Afra dove, dopo un lungo braccio di ferro fra Soprintendenza e Compagnia della figlie di Sant'Angela Merici (proprietaria dell'edificio religioso) da una parte, e Municipio dall'altra, prevalsero le esigenze di traffico veicolare di quest'ultima e si impose la ricostruzione della scala di accesso interna anziché esterna, com'era invece in origine.
Nell'ambito del restauro delle superfici decorate, una delle operazioni più delicate del dopoguerra fu senza dubbio lo stacco dei dipinti dalla «Sala del Moretto» in palazzo Salvadego di via Dante, rimasti miracolosamente illesi dopo il bombardamento che colpì il palazzo nel marzo 1945. Questo «intervento di alta chirurgia»[56], che comportò la suddivisione del dipinto in quarantatré pezzi montati poi su un telaio metallico, fu attuato dai restauratori Ottemi della Rotta e Paolo Bertelli e descritto in questi termini:

> «Ad ogni singolo pezzo si fece aderire un assito perfettamente lisciato e leggermente spinto contro il muro, intanto che, con certosina pazienza, si procedeva a tagliare l'intonaco dal muro stesso […]. A taglio ultimato, un più sapiente ribaltamento portava l'assito in posizione orizzontale e sopra il pezzo disteso bocconi, intatto e prossimo ormai alla definitiva salvezza. Quasi un intervento di alta chirurgia. Soccorreva, a questo punto, la modesta opera del muratore e del fabbro, perché ogni pezzo venne incorniciato in un robusto telaio di ferro e rinforzato con l'incorporamento di un impasto cementizio»[57].

[54] Treccani, Coccoli, *Piero Gazzola*, p. 143.

[55] Poffa, *La ricostruzione*, p. 30.

[56] Marangoni, *Gloriosa avventura*, p. 31.

[57] *Ibidem.*

Dopo la guerra si trattò di affrontare la seconda parte del problema: il riassemblaggio di tutti i pezzi sulle pareti della sala, attraverso l'ancoraggio di mensole metalliche riempite di malta cementizia e stucco. L'operazione di restauro, affidata ancora ad Ottemi della Rotta, ebbe il compito infine di distendere «su quella rete un invisibile rammendo, suggello definitivo, tappa finale di una ben strana avventura»[58].
Inoltre, come avvenne in molte altre città italiane[59], nell'immediato dopoguerra anche a Brescia il ritorno delle opere d'arte dai depositi fu occasione di riunire opere altrimenti conservate in luoghi diversi. In continuità con le tre mostre già organizzate in città dedicate alla pittura bresciana dell'Ottocento (1934)[60]; del Sei e Settecento (1935)[61] ed a quella del Rinascimento (1939)[62], la sera di giovedì 30 maggio 1946[63] fu inaugurata la mostra *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, dove «un foltissimo e distinto stuolo di invitati si riuniva alle 21 nella più splendida e suggestiva sede che ad una mostra di pittura prevalentemente religiosa»[64] si potesse dare: il Duomo Vecchio. Aperta al pubblico il 31 maggio, la mostra rimase allestita fino al 15 settembre

[58] Ivi, p. 32.

[59] Si ricordano, a solo titolo esemplificativo, la «Mostra dei Capolavori di Pittura Europea», organizzata a Roma dalla *Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission* (28 agosto 1944 - 18 febbraio 1945); la mostra di dipinti umbri presso il museo civico di Perugia, in occasione del cinquecentenario di nascita di Pietro Perugino (inaugurata il 21 aprile 1945); nel 1945 la mostra veneziana *Cinque secoli di pittura veneta* (curata da Rodolfo Pallucchini) e quella bolognese *Mostra dei Capolavori delle Chiese di Bologna* (Coccoli, *Danni bellici*, pp. 193-195).

[60] *Mostra della pittura bresciana dell' Ottocento: catalogo*, Brescia 1934.

[61] *La pittura a Brescia nel Seicento e Settecento: catalogo della mostra con notizie biografiche e bibliografiche*, a cura di E. Calabi, Brescia 1935.

[62] F. Lechi, *La pittura bresciana del Rinascimento: catalogo della mostra, maggio-settembre 1939*, Bergamo 1939; *Pitture del Moretto e del Romanino in chiese e palazzi del bresciano*, Supplemento al catalogo della Mostra della pittura bresciana del Rinascimento 1939; *Mostra della pittura bresciana del Rinascimento*, «Brixia Fidelis», numero speciale monografico, a. I, nr. 4 (maggio 1939); *S.E. Bottai inaugurerà la Mostra della pittura bresciana: la sala del Moretto in palazzo Salvadego aperta ai visitatori*, «Il popolo di Brescia», a. 17, nr. 79 (2 aprile 1939), p. 6.

[63] *La Mostra in Duomo vecchio è stata inaugurata ieri*, «Giornale di Brescia. Organo del Comitato di Liberazione Nazionale», a. II, nr. 127 (31 maggio 1946), p. 2.

[64] *Ibidem.*

1946[65]. L'idea – resa possibile grazie ai finanziamenti di banche cittadine, pubbliche istituzioni ed industriali[66] – nacque «sotto il terribile assillo dei bombardamenti»[67] quando Gaetano Panazza, Ugo Baroncelli, Lazzaro Giacomelli e Camillo Boselli si riunirono «per cercare di salvare quanto poteva essere ancora rimosso [...] sfollando dalla città e dai paesi più minacciati un centinaio e più di opere»[68]. Fin da allora essi sperarono infatti di poter – a guerra finita – completare le tre mostre precedenti «con una che ne fosse compendio ed integrazione»[69], con lo scopo anche di poter restaurare «opere preziose che tante volte la colpevole negligenza e trascuratezza di chi le ha in consegna lasciava andare in rovina»[70]. Scrive il conte Fausto Lechi nell'*Introduzione* al catalogo della mostra:

> «Il fatto eccezionale e impensato della guerra, che aveva cagionato lo sbandamento nelle chiese, nei conventi e nelle ville di campagna lombarda di tutti i quadri di valore che ornavano la pinacoteca cittadina e gli altari della città e di alcuni fra i centri rurali più minacciati dalle offese aeree, quel fatto inumano, negativo del bello, che è la guerra, permetteva, indirettamente, questa esposizione di opere che difficilmente si potranno ancora vedere ed esaminare con comodità e buona luce»[71].

Ad un anno dalla fine del conflitto, Brescia riportava alla normalità la vita civile, religiosa e culturale, come dimostrano le parole di Lechi:

> «Questa mostra, riepilogo e punto fermo del panorama pittorico della nostra città, si apre mentre viene commemorato l'anniversario della riconquistata libertà ed in limine ad una delle più terribili prove che si sieno mai presentate alla vita italiana nel corso dei secoli»[72].

[65] *Saturi della Mostra i bresciani?: visitatori nostrani e forestieri, la questione del catalogo*, «Giornale di Brescia. Organo del Comitato di Liberazione Nazionale», a. II, nr. 185, 8 agosto 1946, p. 2.

[66] Per l'elenco degli sponsor si veda: *La Mostra in Duomo vecchio.*

[67] C. BOSELLI, *Cinque secoli di pittura bresciana: fra poco a braccetto nella Rotonda studiosi sottili e ammiratori candidi*, «Giornale di Brescia. Organo del Comitato di Liberazione Nazionale», a. II, nr. 124, 26 maggio 1946, p. 3.

[68] C. BOSELLI, *Cinque secoli di pittura bresciana*.

[69] *Ibidem.*

[70] *Ibidem.*

[71] F. LECHI, *Introduzione alla mostra*, in *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento: catalogo della mostra*, a cura di G. Panazza, C. Boselli, Brescia 1946, p. 8.

[72] Ivi, p. 15.

CIVILTÀ
BRESCIANA

Schede, rassegne e dibattiti

Giuseppe Nova
Fondazione Civiltà Bresciana

Felice Novelli stampatore a Verolanuova nell'Ottocento

Felice Novelli nacque ad Alessandria il 2 ottobre 1829 da Gaspare e Francesca Valenti, forse impiegati nel settore della viticoltura[1]. Dopo aver completato gli studi primari nella città piemontese, il giovane Felice seguì i suoi genitori che, per questioni inerenti al loro lavoro, si dovettero trasferire nel territorio bresciano. Non si hanno ulteriori notizie circa i suoi trascorsi giovanili, sappiamo soltanto che, affascinato dal mondo della stampa, volle impararne l'arte e, una volta terminato il necessario apprendistato, conseguì il brevetto di tipografo e divenne un abile torcoliere. Le prime notizie certe circa l'attività di Felice Novelli in terra bresciana non sono precedenti alla fine degli anni Cinquanta del XIX secolo, visto che quando registrò la propria officina tipografica a Verolanuova, non vi era ancora stata l'unità d'Italia[2] e che, quindi, egli aveva da poco superato i trent'anni d'età. Le prime pubblicazioni che uscirono dai torchi del Novelli furono essenzialmente lavori di poco conto, in massima parte materiale cancelleresco per le autorità comunali e per gli uffici statali, oltre a moduli per enti pubblici locali, fogli volanti editi in occasione di nozze, battesimi, cerimonie funebri[3], ecc.,

[1] G. Nova, *Stampatori, librai ed editori a Brescia nell'Ottocento*, Brescia 2008.

[2] Lo si deduce dai suoi primi lavori di tipo cancelleresco che fanno ancora riferimento al XII Distretto, giurisdizione territoriale istituita dal governo austriaco, il quale aveva elevato Verolanuova a capoluogo di un vasta zona comprendente 12 Comuni: Verolanuova con Breda, Verolavecchia con Monticelli d'Oglio (convocato), Quinzano e Pontevico (con consiglio ed ufficio proprio), Alfianello, San Gervasio e Seniga (con consiglio), Bassano, Cadignano, Cignano, Faverzano e Offlaga.

[3] Come quello stampato nel 1870 in occasione del rito funebre celebrato per la morte di: "*Teresa Peroni, mancata ai vivi il giorno 11 ottobre alle ore 2 pom. Lasciando superstite l'unico figlio Giuseppe. Senza incomodo*".

biglietti da visita e stampati realizzati soprattutto per le "fabbricerie" operanti nel territorio che faceva capo a Verolanuova.
Tra la produzione non burocratica edita dalla Tipografia Novelli dobbiamo segnalare l'opuscoletto dal titolo *Istruzione agli insegnanti elementari* di C. Gusmitta (1861), un manuale per maestri ed educatori che fu distribuito in tutta la provincia, l'opuscoletto di 30 pagine in-8° intitolato *Cenni ed osservazioni sul cholera asiatico che dominò nel comune di Verolanuova nell'estate dell'anno 1867* di R. Mensi (1868) ed il saggio *Cenni storici sulla chimica fisiologica* di S. Plevani (1879).
Nel 1877 Felice Novelli decise di tentare il gran salto e, quindi, lasciò la cittadina bassaiola per trasferirsi a Brescia, dove fu attivo soprattutto nel campo della cosiddetta "stampa pubblica"[4], collaborando con periodici e testate d'interesse locale ed a contenuti popolari.
Tra le riviste che pubblicò a Brescia ci fu il «Riso eterno», un bisettimanale moderatamente anticlericale che aveva come sottotitolo *Giornale emporio* ed il motto *Libero come l'aura del mio lago, vo, mi fermo, caròlo, mi divago*. Il foglio[5] uscì per pochi numeri, dal 21 luglio 1877 al 9 agosto 1877, e presentava un giudizioso programma che dichiarava: «Cerchiamo critica. Farla o riceverla è per noi tutt'uno; solo amiamo abbia un frutto: la chiarezza dell'errore, il rimedio è questo, il sollievo del sofferente».
Segue il «Giornale scientifico industriale», settimanale che uscì dal 24 novembre 1877 al 9 marzo 1878. L'articolo di presentazione, intitolato *Programma*, così esponeva le linee direttive del nuovo periodico[6]: «È oggidì universalmente compresa l'utilità delle scientifiche nozioni, e ciascuno premurosamente ricerca ciò che può con siffatto ordine di cognizioni renderlo famigliare. Gli è appunto per soddisfare a codesto bisogno tanto evidente e tanto legittimo che si concepì l'idea di far conoscere al pubblico una serie di processi scientifici delle più importanti scoperte, che cotanto

[4] Per un più approfondito studio della materia si veda almeno: C. GATTA, *Annotazioni sulla stampa bresciana*, in *Bresciana...mente*, Brescia 2004; M. FAINI, *I macc de le ure*, Brescia 1978; ID., *Rido e flagello*, Brescia 1980; ID., *La stampa periodica bresciana nell'età zanardelliana*, Brescia 1982; ID., *Le baruffe bresciane*, Brescia 1989.

[5] Il *Riso eterno* si presentava ai lettori in due misure differenti: l'edizione della domenica era pubblicata in grandi dimensioni, mentre l'edizione del giovedì era pubblicata in formato medio.

[6] Composto da 8 pagine (29x20 cm.) e diretta dal "gerente" Carlo Villa.

PAOLO E BARBERINA

Vedova Forcella

partecipano la dolorosissima perdita

dell'amata Moglie e Nuora

TERESA PERONI

mancata ai vivi

il giorno 11 Ottobre alle ore 2 pom.

lasciando superstite l'unico figlio Giuseppe.

Senza incomodo

Verolanuova, 1870, Tip. Novelli.

ANNO I. Giovedì 24 Agosto 1882 N. 1.

LA

BASSA BRESCIANA

Giornale Popolare - Politico - Amministrativo - Industriale

PREZZO D'ASSOCIAZIONE

Il Giornale si pubblica il Giovedì

Un num. separato Cent. 5. - Arretrato Cent. 10.

DIREZIONE

Verolanuova 24 Agosto 1882.

AI NOSTRI LETTORI

Non intendiamo di formulare un programma; i modesti confini del giornale non ci permettono questo lusso: basti per ciò la semplice presentazione d'obbligo.

Abbiamo creduto di interpretare un desiderio generalmente sentito fondando un periodico che possa occuparsi in particolar modo degli interessi di questi nostri paesi, interessi che vanno aumentando ogni dì maggior rilievo sia per i sempre crescenti rapporti commerciali, sia per l'incremento apportato in questi ultimi tempi alla agricoltura, precipua fonte di benessere delle nostre popolazioni, sia altresì per l'importanza cui va indubitatamente ad acquistare il capoluogo in conseguenza della nuova legge elettorale.

Periodiche ed estese relazioni sul movimento agricolo e commerciale, sull'andamento dei pubblici servizi, una rivista sommaria della politica interna ed esterna; qualche conferenza su quanto maggiormente può interessare il popolo, in ispecie sull'igiene, saranno i temi dei quali a preferenza ci intratterremo.

Inoltre daremo frequenti corrispondenze ci intieranno cortesi amici, i quali ci sono offerti di coadiuvarci nella nostra impresa.

Nostro precipuo scopo sarà di favorire, per quanto stegli in noi, la diffusione dell'istruzione popolare; quindi scriveremo pel popolo senza fare della retorica vana e senza avere alcuna mira personale.

Pronti ad accogliere il buono da qualunque parte ci provenga respingeremo ogni tentativo che allontanar ci possa dalla meta prefissa.

Ed ora non ci rimane che di fare un voto: il pubblico ci sia cortese ed i nostri sforzi non siano infecondi.

LA REDAZIONE.

RASSEGNA POLITICA

Spiffero

ANNO I. Giovedì 15 Marzo 1889 Num. 1.

LO STRONE

Giornale Popolare, Politico, Amministrativo, Industriale della bassa Bresciana

PREZZO D'ASSOCIAZIONE

Il Giornale si pubblica il Giovedì

Un num. separato C. 5 - Arretrato C. 10

DIREZIONE

Foglio volante stampato in occasione della morte di Teresa Peroni (1870).
Frontespizio della rivista «Spiffero» (1879–1883).
Frontespizio del numero d'esordio della rivista «La Bassa Bresciana» (1882).
Frontespizio del numero d'esordio della rivista «Lo Strone» (1889).

seguirono il nostro secolo. Indagare l'origine di ciascuna delle principali invenzioni moderne scientifiche, narrare di esse i progressi e i successivi sviluppi, esporre lo stato naturale e i principi su cui sono fondate, tali sono dunque le mire che in questa pubblicazione si hanno per vista».
Segue un lungo elenco delle materie che il periodico intendeva trattare: dalla mineralogia e metallurgia ai combustibili, dalla tintoria ai prodotti vegetali (alcooli, sciroppi e zuccheri, essenze, ecc.). Fedele a questa impostazione il periodico pubblicò a puntate articoli sui più svariati argomenti[7], ma a causa dei forti debiti dovette cessare le pubblicazioni dopo soltanto quattro mesi circa dall'esordio. L'ultimo numero del 9 marzo 1878 riportava il seguente *Avviso*: «Malgrado i diversi eccitamenti inseriti nei precedenti numeri di questo giornale per quanto riguarda il pagamento dei scaduti importi; la Direzione non vedendosi dalla maggior parte corrisposta essendo ben poco il numero dei contribuenti in confronto di quelli che sono in arretrato, la stessa si trova nella necessità di sospendere la pubblicazione del presente periodico pronta però a riprendere la continuazione qualora le vengono sollecitamente rimessi i relativi pagamenti».
«Il Popolano», un foglio settimanale d'ispirazione democratica ed operista, uscì dal 27 novembre al 4 dicembre 1879. Nel presentarsi, il Popolano, il cui gerente responsabile era Carlo Villa, dichiarò di voler dar voce a «quella numerosissima classe di individui che chiamasi popolana e che non ha rappresentanti né nei Consigli Comunali, né in quelli Provinciali, né in Parlamento, ove, se viene ricordata, lo è pressoché solo quando la si vuol colpire di nuovi balzelli», con l'obiettivo di «conciliare le esigenze del capitale con i diritti del lavoro e così ottenere un *modus vivendi* vantaggioso tanto per il ricco che pel povero».
«Lo Spiffero» presentava il sottotitolo *Esce quando sorte* ed il motto *Ridir le cose udite o viste, raccontarle o scriverle francamente farle note al pubblico col spifferarle*, e uscì, pur con molte interruzioni, dal 1879 al 1883[8]. Fu inizialmente un foglio satirico, ma con il passare del tempo si fece sempre più radicale, più a sinistra del partito di Zanardelli. Nel numero d'esordio

[7] Tra quelli che risultarono più graditi dal pubblico ricordiamo *L'imbianchimento delle materie tessili* (29 dicembre 1877, 6 e 8 gennaio 1878), *I nuovi processi di conservazione delle sostanze alimentari* (26 gennaio, 2, 9, 16 febbraio e 9 marzo 1878) e *Le regole pratiche alla conservazione del vino* (5, 19, 26 gennaio, 2, 9, 16, 23 febbraio e 2 marzo 1878).

[8] Lo Spiffero dal 1882 al 1883 fu pubblicato per i tipi della Tipografia Sociale Operaia.

il gerente responsabile, Giuseppe Bosetti, insieme alla redazione, scrisse: «Ci è sovente balenata l'idea di chiederci a che serve ai giornali la premessa del programma: se ad ingannare il pubblico o a procurarsi abbonamenti; confessiamo che tale quesito astruso resterà tale per un pezzo, almeno per nostro conto, ché non ci sentiamo da tanto di scioglierlo. Però, siccome non intendiamo ingannare alcuno, né cerchiamo di incettare abbonati, vi diremo nudo e crudo che vi facciamo la nostra professione di fede per pura deferenza all'uso civile di declinare e far declinare nome, cognome e condizione allora quando ci si presenta in qualunque società. Ciò premesso, veniamo all'argomento. Politica delle grandi cose poco o punto ne faremo, quello è affare da giornali seri e gravi e ve ne ha già due cittadini che trattano la materia a loro modo e verso a seconda dei rispettivi principi. Non cascheremo nell'eccesso contrario, del buffo; anche di questo genere siamo provvisti». Nelle sue colonne lo Spiffero sostenne battaglie per cause che riteneva fondamentali, come l'allargamento del voto agli operai, o come il costante impegno anticlericale.

«Il Galletto», uscito dal 1880 al 1882[9] con scadenza settimanale intendeva, come recitava il sottotitolo, proporsi ai bresciani in qualità di *Gazzettino umoristico-letterario*. Era orientato a sinistra ed aveva sede a Palazzo Broletto.

Deluso dall'esperienza bresciana e dalla vita effimera dei periodici che pubblicava, Felice Novelli decise di lasciare la città e di ritornare nella sua "Bassa". Nel 1882 lo ritroviamo ai torchi della sua officina tipografica di Verolanuova, dove diede alla luce la rivista voluta dal direttore della farmacia dell'Ospedale di Pontevico, Silvio Plevani, dal titolo «Giovanni Polli», dal nome del luminare milanese cui si ispirava. La rivista settimanale trattava «di farmacia, chimica, igiene e medicina pubblica», ma fu interrotta dopo solo due anni a causa della nomina del Plevani alla direzione della farmacia Fatebenefratelli di Milano.

Felice Novelli pubblicò poi il settimanale (usciva il giovedì) d'ispirazione zanardelliana «La Bassa Bresciana»[10], nel cui sottotitolo si poteva

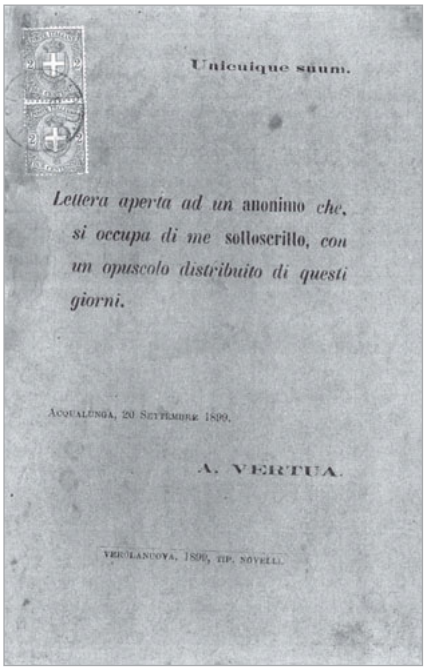
[9] Gli ultimi numeri furono stampati dai torchi di Romualdo Codignola.

[10] Il settimanale, che aveva la direzione in via Garibaldi, n. 9 a Verolanuova, costava 5 centesimi (il doppio se si voleva un arretrato). L'abbonamento, o *Prezzo d'associazione* (a Verolanuova per un anno a domicilio e nel Regno a Lire 2) e le eventuali inserzioni dovevano essere esclusivamente inviate alla Tipografia Novelli Felice.

leggere: *Giornale popolare, politico, amministrativo, industriale*, il cui primo numero uscì il 24 agosto 1882. Nel numero d'esordio, nell'editoriale intitolato *Ai nostri lettori*, dichiarava: «Non intendiamo di formulare un programma, i modesti confini del giornale non ci permettono questo lusso: basti per ciò la semplice presentazione d'obbligo. Abbiamo creduto d'interpretare un desiderio generalmente sentito fondando un periodico che possa occuparsi in particolar modo degli interessi di questi nostri paesi, interessi che vanno assumendo ogni dì maggior rilievo sia per i sempre crescenti rapporti commerciali, sia per l'incremento apportato in questi ultimi tempi alla agricoltura, precipua fonte di benessere delle nostre popolazioni, sia altresì per l'importanza cui va indubbiamente ad acquistare il capoluogo in conseguenza della nuova legge elettorale»; quindi la redazione passa a chiarire l'obiettivo del nuovo settimanale con queste parole: «Nostro precipuo scopo sarà di favorire, per quanto starà in noi, la diffusione dell'istruzione popolare; quindi scriveremo pel popolo senza fare della retorica vana e senza alcuna mira personale»; l'editoriale termina con l'auspicio che «Pronti ad accogliere il buono da qualunque parte ci provenga, respingeremo ogni tentativo che allontanar ci possa dalla meta prefissa. Ed ora non ci rimane che di fare un voto: il pubblico ci sia cortese ed i nostri sforzi non siano infecondi».
La rivista, la cui direzione era sita in via Garibaldi, 9 a Verolanuova, uscì per circa tre anni, fino al 1885.
Felice Novelli pubblicò anche il settimanale d'ispirazione liberale «Lo Strone»[11], che prendeva il nome dal fiume che bagna Verolanuova e che percorre gran parte della pianura centrale bresciana. Il foglio in questione, che come sottotitolo specificava *Giornale popolare politico, amministrativo, industriale della bassa bresciana*, uscì dal 15 maggio 1889 al 26 settembre 1889 per aiutare la gente bisognosa, diventare la voce dei cittadini di Verolanuova ed organo di tutta la Bassa. Nel numero di presentazione si poteva leggere: «Lo scopo del nostro giornale sarà quello di procurare agli operai, agli agricoltori ed alle altre persone, che per le loro

[11] Il settimanale, usciva infatti ogni giovedì, costava 5 centesimi (il doppio se si voleva un arretrato) ed aveva la propria direzione in Piazza Vittorio Emanuele, n. 10 a Verolanuova. Le richieste d'abbonamento (a Verolanuova per un anno a domicilio e nel Regno a Lire 3) e le inserzioni dovevano essere inviate esclusivamente presso la Tipografia Novelli.

occupazioni non hanno tempo di leggere i diari di ogni giorno, la conoscenza della situazione settimanale della politica generale; di trattare gli interessi che riguardano le Amministrazioni; di accogliere i reclami che si trovassero giusti contro qualsiasi pubblico funzionario che venisse meno al suo decoro; di sostenere nelle lotte elettorali politiche ed amministrative, i candidati liberali purché siano onesti e capaci, combattendo poi ad oltranza i nemici della patria». Tra le colonne dello Strone trovarono spazio anche le cronache locali e le noterelle riguardanti notizie d'agricoltura, commercio e industria legate all'ambiente ed all'area bassaiola.


Unicuique suum.

Lettera aperta ad un anonimo che, si occupa di me sottoscritto, con un opuscolo distribuito di questi giorni.

Acqualunga, 20 Settembre 1899.

A. VERTUA.

Verolanuova, 1899, tip. Novelli.

Lettera aperta ad un anonimo che, si occupa di me sottoscritto, con un opuscolo distribuito di questi giorni di A. Vertua (1899).

Nel 1899 un gruppo di giovani studenti cattolici fece pubblicare dal Novelli una modesta rivista intitolata «La fin du siècle», che tuttavia non ebbe alcun seguito, rimanendo numero unico.

Tra gli ultimi lavori usciti nell'Ottocento dai torchi del Novelli a Verolanuova dobbiamo segnalare la stampa di una pubblicazione voluta dal nobile Ambrogio Vertua, sindaco di Quinzano, per rispondere alle anonime accuse che gli erano state rivolte sul suo operato di Pubblico Amministratore. Il libretto, di 26 pagine in-8°, così si intitolava: *Lettera aperta ad un anonimo che, si occupa di me sottoscritto, con un opuscolo distribuito di questi giorni* di A. Vertua (1899).

Non conosciamo l'esatta data della morte di Felice Novelli, ma sappiamo che una "stamperia" dotata di due torchi a braccia e servita da due operai, era ancora attiva a Verolanuova nei primi anni del Novecento.

non ci sono più i giovani di una volta. Neanche le carte.

NASCE ENJOY, LA CARTA CONTRO CORRENTE.

Ci metti i tuoi soldi, la carichi con lo stipendio, paghi e prelevi in giro per il mondo, la usi in internet, fai tutti i tuoi pagamenti e molto altro ancora.

UBI Banco di Brescia

Libertà di banca.

Messaggio pubblicitario con finalità promozionale. Per le condizioni contrattuali si rinvia a quanto indicato nei fogli informativi disponibili presso tutte le filiali del Gruppo UBI Banca.

800.500.200 - www.libertadibanca.com

Luciano Anelli
Università Cattolica del S. Cuore, Brescia

Lo "Sposalizio" del Duomo magnificamente restaurato

(Romeo Seccamani alle prese col Romanino)

Quando Girolamo Romanino portava a termine nel 1540 le ante d'organo (faccia esterna) del Duomo Vecchio di Brescia, dipingendovi a tempera *Lo sposalizio della Vergine*, il Rinascimento era già passato ed ormai nelle zone d'Italia più culturalmente aggiornate si affermava la Maniera (o la "maniera moderna" nella prospettiva epocale del Vasari) esplosa e via via affermata a partire dal 1512 perché nessuno era potuto restare insensibile all'apertura della Sistina.
A Brescia – dove secondo il Boselli (1954) l'ultima opera rinascimentale era la Pala Rovelli (1539) del Moretto – l'aggiornamento su Roma-Firenze avviene più gradualmente ma non senza i profitti di una scuola pittorica con caratteri autonomi e forte senso propositivo.
Effettivamente la Pala Rovelli, al mio occhio già in qualche misura manierista, rappresenta un capovolgimento quasi rivoluzionario nell'impostazione di una pala con Madonna e Bambino confinati nell'angolo superiore destro, pur conservando salde radici nel Rinascimento padano, specie nei quattro eleganti e paffuti allievi del Rovelli e nella figura del santo medesimo, cui le fattezze del volto sono probabilmente prestate dal maestro di scuola dal quale la pala prende il nome (cfr. in proposito il commento di chi scrive nelle pp. 74 e 75 di *Santa Maria dei Miracoli*, Società per la storia della Chiesa, Brescia 1980; dove riproducevo e commentavo la pala ora alla Tosio Martinengo e non la copia fattane dall'Ariassi che è in chiesa, come invece pensava l'autore dell'ultima monografia dedicata al nostro cinquecentista). (In proposito di quest'opera, studiatissima, mi sia concessa una precisazione proprio minimissima: tutti gli autori leggono un elemento di realismo bresciano nei tre garofani selvatici che spunterebbero con pochi fili d'erba (?) dal cornicione dell'arco, ma in verità essi sono impiantati

sull'alto e curioso bastone terminante in una palla d'oro impugnata dal penultimo fanciullo).
Se dunque – a mio giudizio – il Moretto "svolta" nel 1539, in parallelo, o poco prima, lo faceva il Romanino che nutre le ante d'organo del Duomo anche di molta sapienza centro-italiana, lambicca le architetture, certamente d'impronta ancora bramantesca, come non aveva mai fatto prima, in una inquietante, e poco rilassante, serrata sequenza di spazi; e dimostra in modo personale di avere acquisito e superato istanze tosco-romane.
Sono ventidue metri quadrati di tela sui quali – come scrive R. Seccamani nel suo elegante ed esclusivo volume dedicato all'opera ed al suo restauro: *Romanino. Il fremito del colore. Restauro e analisi dello Sposalizio della Vergine*, edito dallo stesso Autore con amorevole cura in duecento esemplari numerati, firmati e corredati da nove stampe fotografiche in originale – il Romanino infonde "i moti della sensibilità [che caratterizzano] le variazioni e le sfumature dei colori, nella variabilità dei toni accostati, intersecati e sovrapposti a rilevare l'aria spaziale e la voce interiore della poetica del pittore".
In effetti il testo è un esercizio di analisi estetica, senza, si può dire, nemmeno gli agganci psicologici e visivi dell'*èkphrasis* cui si ricorre spesso per aiutarsi in questi casi, ed è un inno di sviscerata ammirazione dell'apprezzato e collaudatissimo restauratore bresciano, che ha dedicato al Romanino una parte significativa della propria ormai quasi cinquantennale attività professionale, e che trova nel Romanino il punto più alto di consonanza perfino "sentimentale" con la propria personale concezione di una poetica artistica.
Conoscendo anche l'attività del Seccamani quale pittore in proprio, con interessanti risultati artistici e con affermazioni in esposizioni personali di rilievo, a Brescia e fuori, mi è più facile capire certe immedesimazioni che portano l'Autore a ribadire più di una volta a tratti, con poche varianti linguistiche, certe convinzioni profonde e ben radicate.
E le pagine di questo libro – cui l'Autore ha dedicato tanta cura nell'impaginazione e nella veste tipografica rude e forte, tale da far pensare perfino ad una ricerca di consonanza anche in questo versante materiale – vanno lette e godute, secondo me, proprio come poema sentimentale dedicato all'idolo indiscutibile del Seccamani, che ha da poco termi-

Fig. 1 – Girolamo Romanino,
Sposalizio della Vergine,
Brescia, Duomo Vecchio, ante d'organo.

nato di riportare a vera vita gli affreschi dei "mesi" (quelli superstiti) nella "caminada terranea" di Palazzo Valotti-Lechi in corso Magenta, con un cantiere di lavoro protratto, meticoloso, riflessivo, e mi si lasci dire perfino "affettuoso".
Forse Romeo vorrà dedicare qualche pagina anche all'*Inverno* (o mese di gennaio che sia) di quell'affascinante salone che è stato mostrato al pubblico, in poche visite privilegiate ed a cantiere ancora aperto, in concomitanza con la visita alla sezione bresciana della mostra *L'ultimo Romanino* del 2008, grazie alla sensibilità all'arte del padrone di casa.
E forse allora potranno essere date a stampa le lunghe e pregnanti conversazioni tra il Seccamani, il soprintendente, il suo ispettore, il conte Luigi, e pochi intimi, perché sono convinto che il libro di cui sto parlando, e che esce a considerevole distanza di tempo dal termine dei lavori sulle ante del Duomo, sia stato in larga misura ispirato dall'entusiasmo per gli affreschi Lechi, esplosivo ma necessariamente rimasto fino ad oggi nel privato del restauratore.
E proprio perché restauratore, dal Seccamani ci saremmo augurati una maggiore diffusione nel testo di dati relativi alle operazioni di restauro eseguite dal luglio 1999 al luglio 2000. L'Autore gli dedica due pagine, indubbiamente preziose, con i riferimenti essenziali a farci partecipi dei principali momenti del lavoro e delle insormontabili difficoltà a riportare il capolavoro ad una leggibilità prossima alla stesura originale: «Certamente gli interventi [precedenti] di restauro, se da un lato hanno contribuito a frenare il degrado materiale dell'opera, dall'altro, sommati alla precedente trascuratezza, hanno per sempre tolto allo splendido *Sposalizio* la peculiare freschezza e vivacità dell'opera eseguita a tempera. Nemmeno con il recente intervento di restauro è stato possibile restituire al dipinto romaniniano il vigore e la freschezza originali, che avrebbe conservato se fosse stato trattato nei secoli con la dovuta accuratezza».
È una lezione di onestà intellettuale ed è una frase che apre uno spiraglio nella concezione che ha il Seccamani del campo restauro/conservazione; e nel contempo viene da chiedersi al confronto che figura ci facciano certi giovani e rampanti ed aggressivi restauratori a fronte di questa ben maturata esperienza.
E tra i valori raggiunti dal suo restauro il Seccamani giustamente rivendica la capacità di «ridare compattezza e sonorità» all'opera che «ha

recuperato innanzitutto il suo genuino aspetto di dipinto a tempera».
Ecco, le osservazioni sulla «tempera» sono probabilmente, restringendoci alle note sul restauro, l'apporto più importante del contributo, perché fino ad oggi tutta la letteratura (*Dipinti ad olio fra il 1539 e il 1541*, Vezzoli 1980) aveva considerato le ante esterne dipinte ad olio come quelle interne (che effettivamente lo sono) a causa del secondo restauro, ora individuato e databile alla fine dell'800, durante il quale «lo *Sposalizio* viene impregnato e protetto di resine oleose per consolidarne lo strato pittorico, e gran parte di esso viene anche ridipinta usando colori stemperati nelle stesse resine. L'aspetto delicato pastelloso e pregevole dello *Sposalizio* viene così definitivamente alterato».
Tutti gli autori, compreso il Nova (agguerritissima monografia del 1994, alla quale mi sia concessa una precisazione che ho già fatto in una lettera privata a suo tempo riguardo alla p. 303: il sottoscritto, nell'articolo del 16.8.1989 sul «Giornale di Brescia» non aveva affatto affermato la paternità al Romanino delle poco leggibili ante d'organo di Praga, ma più modestamente auspicato, dopo averne ribadito l'ispirazione romaniniana, che fossero fatte scendere dall'altissima e buia parete della chiesa di Thin per poterne giudicare definitivamente lo stile che sembra così aderente a quello del Romanino), ritenevano dipinte ad olio anche queste due ante esterne, così come effettivamente con questa tecnica sono dipinte le due facce interne con la *Natività* e la *Visitazione*. Ma le ante esterne erano state dipinte appositamente a tempera per entrare in consonanza con le decorazioni a tempera sulla cassa d'organo e con gli affreschi (oggi perduti) sulla parete. La lunga esperienza del Seccamani – in un campo nel quale non si smette mai d'imparare – gli ha consentito di non farsi ingannare dai beveroni e dalle vernici a resine grasse stesevi sopra, ma neanche il suo accuratissimo lavoro ha potuto ridare la vivezza implacabile della tempera a parecchie figure i cui volti – così come certi panneggi – sono ottusi per sempre; mentre le figure meno offese, come il pretendente in abito di raso bianco a sinistra, e certi lampi di luce recuperati, ci fanno rimpiangere la bellezza originaria, che si è conservata in maniera molto più persuasiva nelle due tele interne meno danneggiate e meno restaurate. (Un vero capolavoro "veneto" intatto è il paesaggio nella *Visitazione*, ma non meno sfolgorante di freschezza e di veneto colore è la *Natività*).

Fig. 2
Girolamo Romanino,
Sposalizio
della Vergine,
particolare.

Giustificato quindi – anche per ragioni di conservazione – il severo giudizio del Vezzoli (1980): «Alterato da restauri malaccorti e ossidato nelle tinte, lo *Sposalizio* presenta una composizione di singolare evidenza e vivacità dietro l'inquadramento architettonico di gusto bramantesco. La folla, forse un po' troppo addensata, offre una singolare varietà di tipi, efficacemente caratterizzati nell'espressione e nel portamento, e fa corona a Maria e Giuseppe uniti dal sacerdote».
Effettivamente varrebbe la pena di soffermarsi un attimo sull'*inquadramento architettonico di gusto bramantesco*, dato che precedentemente, ancora a Padova, il Ballarin (*La "Salomé" del Romanino*, Padova 2006, p. 225, ma già prima nelle *Dispense*, 1970-71) notava una «peculiare spazialità milanese importatavi dal Romanino», e parlava di «assunto neo-prospettico» per l'episodio centrale della *Incoronazione* nella pala padovana.
Nello *Sposalizio* del Duomo l'ispirazione bramantesca ritorna, ma anche si complica, perché è da notare che non si tratta solo di un cortile-chiostro (anche troppo serrato, per la verità, attorno ai personaggi) a far da pronao alla facciata del palazzo rinascimentale; ma che (come ha ben rivelato la pulitura attuale) davanti all'arco d'ingresso al palazzo, che vediamo inondato da una luce che non è quella del primo cortile-chiostro, si apre un altro spazio presumibilmente quadrato come il primo, ben segnato nel suo incastrarsi nello spazio prospettico (qui c'è proprio una singolare concezione "*neoprospettica*") e con la funzione – sembrerebbe – di creare un vertiginoso cannocchiale, che risucchia la luce rubata al primo piano dove si diffonde un'ombra profonda, specie nella metà sinistra dell'anta.
È una volontà di recupero di teoremi matematico-prospettici, che in parte, almeno, sfugge alla capacità stessa del Romanino di dominarla, perché alla fine la distinzione tra primo cubo spaziale e secondo non è così chiara per chi guarda, tanto è vero che nessuno ne ha parlato, ed il Vezzoli – che recepisce altre impressioni aggiunte alla propria – alla fine manifesta un disagio per l'eccessivo affollamento di figure e di linee e non la scansione dei piani con altrettanta chiarezza.
L'idea di un po' di "confuso", ad ante chiuse, è accentuata dalla colonna ionica posta a dare stabilità (ma l'occhio non lo richiederebbe) al pesante balcone marmoreo; ma – secondo me – di più risponde all'esigenza della simmetria con i due sviluppi laterali, ed alla preoccupazione del-

l'autore di creare una cesura centrale alla composizione. Così come il golfo d'ombra formato dall'apertura centrale nella facciata del palazzo, nonostante dopo la pulitura riveli meglio le figure che vi si affollano, di certo non contribuisce a rendere chiara l'idea dell'organismo architettonico nelle sue parti.

Le operazioni di pulitura, qui veramente difficilissime, anzi per certi aspetti disperanti, perché la tempera una volta che è stata imbevuta di materie grasse si scurisce ed in sostanza non torna mai alla freschezza originaria, appaiono, anche a distanza di ormai quasi dieci anni, il risultato di maggiore evidenza in questo intervento complesso e delicato; e lo scriviamo con forza per la fin troppo evidente comparazione con tante "puliture" che sono altrettante "scorticature" (nel senso proprio che è stata tolta la pelle a tele ed affreschi) cui abbiamo dovuto assistere negli ultimi venti-trent'anni (ma anche prima, veramente, quando tuttavia c'era in genere più cautela nell'irreversibile operazione della pulitura) e sempre più spesso perché vediamo arrampicati sui ponteggi tanti ragazzini e tante ragazzine, magari appena usciti dall'istituto (e con la ferra convinzione di essere già "restauratori", che è parola da far tremare i polsi anche a professionisti navigati) diretti da un "capo" magari di Bologna, o di Torino, o di Parigi, o di chissà quale altra "capitale", che si fa vedere a Brescia, se va bene, tre volte all'anno; e magari non per cattiva volontà, ma perché ha aperto troppi cantieri a destra e a sinistra.

Ma chi, allora, quei giovani allo sbaraglio, animati non dalla preparazione ma da un pericoloso entusiasmo – in luogo della prudenza, che dovrebbe essere la prima virtù nel campo del restauro –, li issa su quei ponteggi di quei cantieri?

È triste dover concludere (e mi rifiuto di pensare ad altro) che l'unica ragione sia quella della convenienza economica, che invece dovrebbe essere proprio l'unica a non essere presa in considerazione in scelte di tale responsabilità, perché, se non si hanno i mezzi economici necessari a fare un restauro proprio ben fatto, a regola d'arte, ed in assenza di un pericolo immediato di crollo o comunque di perdita dell'opera, meglio le volte o le pareti di quella certa chiesa lasciarle stare com'erano, e non correre neanche il rischio di rovinarle per sempre.

Marco Vitale
Presidente del Fondo Italiano d'Investimento
nelle Piccole e Medie Imprese

Senza nostalgia
ma con tanti ricordi e tanti maestri[1]

C'è un punto nella vita in cui le seduzioni della realtà, della memoria, dei libri, si moltiplicano, diventan tante; in cui si vorrebbe dir tutto di quel che alla mente si affaccia di non ancora detto (che, si capisce, è già antico); ed è il punto stesso in cui sentiamo che non abbiamo più tempo. [Leonardo Sciascia]

E invecchio, sempre molte cose imparando. [Solone]

«Devi sapere che è invecchiato il mondo. Non ha più le forze che prima lo reggevano; non più il vigore per cui prima si sostenne. D'inverno non c'è più abbondanza di piogge per le sementi, d'estate non più il solito calore per maturarle, né la primavera è lieta del suo clima, né è fecondo di prodotti l'autunno, diminuita, nelle miniere esauste, la produzione d'argento e oro e diminuita l'estrazione dei marmi. Viene a mancare l'agricoltore nei campi, sui mari il marinaio, nelle caserme il soldato, nel Foro l'onestà, nel tribunale la giustizia, la solidarietà nelle amicizie, la perizia nelle arti, nei costumi la disciplina».
Questo testo è di uno scrittore del terzo secolo dopo Cristo (un secolo di grave crisi, disfacimento e mutazioni) ed è un vero e proprio manifesto della nostalgia («Desiderio doloroso, talora con malessere, del ritorno» secondo Zingarelli). Da tempo ho fatto con me stesso il patto che, invecchiando, mi sarei sforzato di evitare di cadere nella sindrome della nostalgia: solo il passato è bello, il presente è cattivo e il futuro minaccia cose ancora peggiori. Sino ad oggi ci sono abbastanza riuscito, cer-

[1] Intervento in occasione della presentazione del libro di S. Plevani *Una storia non ancora finita. Brescia e dintorni 1934-1963*, presso il Castello di Padernello, venerdì 14 maggio 2010.

cando di guardare sempre avanti, alimentato da una delle migliori caratteristiche della spiritualità cristiana: la speranza. Ciò non impedisce, però, di sedersi, di tanto in tanto, tra amici a chiacchierare del passato, a scaldarsi con dolci ricordi, a riflettere sulle cose presenti e su quelle future, anche con l'aiuto di quelle passate.

Per questo ho accettato, con piacere, l'invito della Fondazione Civiltà Bresciana a presentare il gradevole libro dell'amico Sergio Plevani, intitolato *Una storia non ancora finita. Brescia e dintorni 1934-1963*. È un libro che rievoca una stagione importante per noi (io e Plevani siamo coetanei) ma anche per Brescia e per la brescianità. Ci riporta alla dura guerra che ci ha colto bambini, ma che non ricordiamo con tristezza, perché quella fu anche la stagione in cui la guerra costrinse le nostre famiglie a sfollare dalla città per evitare i bombardamenti (la sua famiglia nella bassa, la mia sulle colline della Franciacorta). E grazie a ciò ci accostammo entrambi al mondo dell'agricoltura, ai contadini, alle piante, agli animali, ai ritmi ed ai riti della natura. E questa esperienza ci ha donato un grande arricchimento culturale e dei ricordi straordinari che non ci hanno più lasciato, che sono diventati parte di noi. Ancora oggi io ritorno ogni tanto al paesino che mi ha ospitato bambino negli anni della guerra, pur così cambiato, per rivedere il nostro posto delle fragole, il castagneto dove, ai piedi dei castani, raccoglievamo gli ovuli, il cimitero dove riposano gli amici contadini che mi hanno insegnato tante cose e soprattutto a rispettare, ad amare, e coltivare la natura, la corte dove si compiva il rito crudele dell'uccisione del maiale, le case che, nella stagione appropriata, si trasformavano in una grande coltivazione di bachi da seta, che permetteva anche a noi bambini di dare una mano dopo esserci abbuffati di more.

Molti altri ricordi sono comuni con quelli di Sergio: il ritorno in città dopo la guerra, la scuola media faticosamente portata a termine al Fontanone, le grandi biciclettate, la frequentazione di quell'incomparabile centro di formazione che fu la Pace, le passeggiate sui Ronchi oltre la Tomba del Cane, le emozioni straordinarie che ci donava la leggendaria Mille Miglia dei Nuvolari, dei Taruffi, dei Villoresi, del bresciano Bonetti, gli scontri tra bartaliani e coppiani, le marinature della scuola, le prime festicciole danzanti, i tornei di calcio alla Pace e poi la partecipazione alla rinata antica Società Sportiva Gymnasium, sulla quale ritornerò.

Il libro parla molto dei "magnifici anni cinquanta". E per noi furono

certamente magnifici quegli anni, perché tra il 1950 e il 1955 passammo dai quindici ai venti anni, completando la nostra formazione, per indirizzarci verso il lavoro o verso l'Università. Io lasciai Brescia nel 1955 per andare all'Università a Pavia al prestigioso Collegio Ghislieri, proprio grazie ad una borsa di studio del Comune di Brescia (l'annuncio me lo dette personalmente al telefono il sindaco Boni che disse "ed ora si faccia onore"). Quei cinque anni 1950-55 furono da noi vissuti con una intensità straordinaria, tra studio, sport e primi amori. Se però riandiamo alla storia vera e non solo ai ricordi personali, quelli furono anni assai duri, come ricordo spesso ai giovani di oggi, quando li trovo un po' scoraggiati dalla situazione attuale. Su tutti incombeva la minaccia della guerra nucleare, che raggiunge il culmine con il confronto Krushov-Kennedy sui missili a Cuba nel 1962. In Italia gli scontri sociali erano fortissimi e non furono pochi gli scontri tra operai e polizia caratterizzati da molti morti. La disoccupazione restava alta (ricordiamo il Piano Vanoni del 1954), anche se l'inizio della ricostruzione incominciava a dare i suoi frutti. In Sicilia da Portella della Ginestra in poi la maggior parte dei leader sindacali e della sinistra furono assassinati o dalla polizia o dalla mafia e la grande speranza contadina alimentata dalla riforma agraria fu schiantata per sempre. Le tre male bestie (statalismo, corruzione, abuso del denaro pubblico), come le chiamava don Sturzo, che contro le stesse consumò la sua ultima battaglia, proprio negli anni '50, inascoltato e irriso soprattutto dai democristiani, incominciavano a crescere.

A Brescia l'intraprendenza di una nuova generazione di imprenditori, venuti in gran parte dalla campagna, e la straordinaria qualità degli operai bresciani, stava ponendo le basi del futuro imminente sviluppo (che scoppiò veramente con l'avvio del mercato comune), ma non era ancora chiaramente percepibile. Io abitavo in via Musei, dove sono nato, che era allora una via estremamente popolare abitata soprattutto da famiglie operaie, e, in una parte ora occupata da Santa Giulia, c'erano gli sfrattati. La maggior parte dei miei amici erano figli di operai, camerieri, artigiani o nullafacenti. Ricordo ancora che quando uno di questi ci annunciò che sarebbe andato in Venezuela lo festeggiammo con molta invidia: ci sembrava che partisse per il paradiso terrestre. Alcuni cresciuti insieme finirono nelle miniere belghe, mentre parecchi dei conta-

dini del paesello dove eravamo stati sfollati si trasferirono in Francia. Eppure se abbiamo un ricordo positivo di quegli anni, tale da sfiorare la nostalgia, non è solo perché eravamo giovani. Sentivamo che il paese che i nostri genitori ci stavano preparando, liberato dal fascismo e da tutti i perversi nazionalismi e difeso dalla minaccia comunista (definitivamente sconfitta con le elezioni del 1948), e che già aveva compiuto i primi passi verso l'Europa era animato da una grande vitalità e da una grande speranza e noi dovevamo essere degni di questa speranza. Dovevamo essere una generazione di costruttori, e modernizzare il Paese. Avevamo fiducia e, forse, amavamo chi guidava il nostro paese e la nostra città, i De Gasperi, gli Einaudi, i Vanoni, i Menichella, i Ciro Boni, quel sindaco per sempre che amava Brescia e si rifiutava di andare a Roma e che, come ricorda Plevani, non disdegnava di intrattenersi con i ragazzi, nel grande spiazzo sotto il Castello, a giocare a pallone. Avevamo fiducia nella leadership americana del mondo. Volevamo essere come loro. Eravamo orgogliosi e felici di essere bresciani, per la sua storia, perché si chiamava la "Leonessa d'Italia", perché era stato l'unico comune che aveva sconfitto sotto le sue inespugnabili mura la grande armata di Federico II nel 1238; perché la sua provincia era grande e bellissima ed era meraviglioso andare in bicicletta a nuotare sul Garda in Valtenesi, passando per le coste di S. Eusebio o sul lago d'Iseo nel libero e aperto lido di Sassabanek o imparare a camminare in montagna sul Guglielmo; perché alla Pace eravamo tutti mescolati e uniti, ricchi, poveri e ceto medio; perché il liceo Arnaldo, che verrà citato persino da Totò in *Totò al Giro d'Italia*, era una grande scuola, ma anche le scuole tecniche avevano una fama di eccellenza; perché gli operai e gli agricoltori bresciani erano riconosciuti tra i migliori del mondo; perché il più grande pianista del secolo (Arturo Benedetti Michelangeli) era bresciano; perché bresciano era Zanardelli; perché Padre Marcolini aveva impartito a tutti una grande lezione su come si costruiscono le case popolari. Eravamo orgogliosi perché sentivamo in noi lo stesso sentimento che un viaggiatore francese, A. Maurel, nel 1906 esprimeva con queste parole:

> Brescia è rude e severa. Ha dei modi riservati ed aspri che m'incantano. Io amo, dopotutto, le nature fiere che bisogna forzare per ottenere amicizia, cui bisogna far violenza per conoscerle ed amarle. Per penetrare nel cuore di questa città, bisogna avanzare con perseveranza e tenacia. Quando la si è percor-

> sa si prova nei suoi confronti la stima profonda e meditata degli uomini schivi di cui si è voluto penetrare il mistero. Con aria d'intesa osservo la sequenza delle case e l'ordine degli edifici ed ecco che mi sento a casa mia, mi sembra di possedere già tutta la città, sono certo di decifrarla a mio piacere. Con l'animo leggero e confidente, avanzo lentamente, come un uomo che, con le chiavi in mano, non si affretta più ad oltrepassare la soglia. Ed ecco la Loggia che domina tutta la piazza con la sua grazia e l'aspetto pacifico. Che meraviglia quel piano superiore con le sue finestre dalla linea pura che rivelano la mano del Palladio, i suoi fregi di putti del Sansovino. Ecco il monumento di una città che infine si riposa e si gode la prosperità preannunciata dallo sviluppo delle sue caratteristiche di laboriosità, energia e fierezza.

Ma soprattutto avevamo avuto ed avevamo dei maestri che ci insegnavano il senso del nostro operare, e ci indicavano la via. Perciò lasciatemi parlare, per brevi cenni, dei miei principali maestri di quegli anni, quelli che hanno impresso un segno indelebile nella mia personalità.

Mario Cassa, il professore che mi ha insegnato ad essere un uomo libero

Mario Cassa era allora un giovane professore di storia e filosofia, da poco al liceo Arnaldo, al quale devo immensa riconoscenza. Mi ha insegnato a leggere ed approfondire libri importanti ed a discuterne. Mi ha insegnato l'amore per la storia che non mi ha più lasciato e che ho sempre coltivato. Mi ha insegnato ad essere schietto e lineare nel pensiero. Ma soprattutto mi ha insegnato ad essere un uomo libero, non asservito a partiti, sette, congregazioni, mode. Allora era, anche come orientamento politico, un liberale alla Croce ed alla Einaudi. E questa sua visione di liberale classico mi ha profondamente influenzato. Anche se non l'ho più rivisto sino a poco fa, la sua memoria è stata sempre presente in me ed ho anche seguito, dai libri e dai giornali, la sua evoluzione di pensiero. So che è diventato marxista. Io ho poco da spartire con il pensiero marxista. Ma l'attrazione verso il professor Cassa non è venuta meno, perché ogni cosa che egli scriveva, era animata da una sincera ricerca della verità e da un intransigente spirito da uomo libero. Recentemente sono andato a trovarlo e mi ha dato

molta gioia ritrovarlo lucido e tagliente, come allora. E mi sono interrogato su quale fosse la ragione profonda per cui, dopo tanti decenni, mi sentivo ancora così attratto da lui. E credo di averla capita quando lui, nel corso della conversazione, ha detto: io mi sono sempre sforzato di essere un uomo libero. Cassa non era un liberale, come non è oggi un marxista, anche se può essere influenzato da uno o l'altro filone di pensiero. Era, come è soprattutto: un uomo libero. Questa è la sua grande lezione che, io, ho sempre cercato, umilmente, di seguire nel corso di tutta la mia vita.

Padre Giulio Bevilacqua, il sacerdote che mi ha insegnato a leggere il Vangelo

Quello che io, e tanti giovani bresciani di quegli anni, dobbiamo a Padre Giulio Bevilacqua, padre Filippino della Pace, dalla vita memorabile, veronese di nascita (Isola della Scala, 1881), ma bresciano di ordinazione e attività sacerdotale e letteraria, ufficiale degli alpini nella prima guerra mondiale, cappellano di Marina nella seconda, titolare dal 1949 di una parrocchia alla periferia di Brescia, confessore di Montini, cardinale nel 1965, pochi mesi prima di morire, è semplicemente immenso. A me ha insegnato cosa vuol dire avere una visione religiosa della vita ed insieme coltivare uno spirito rigorosamente laico; ha insegnato che non deve esserci conflitto tra religione cristiana e mondo moderno, anticipando l'essenza del Concilio Vaticano II; ha insegnato cosa vuol dire una religiosità profonda; ha insegnato che il cristianesimo richiede, nelle cose essenziali, una intransigenza ed una dedizione assoluta, e che queste possono combinarsi con uno spirito di carità; ha insegnato a conoscere la letteratura e la filosofia cristiana che è necessario conoscere. Con Guardini (altro veronese di nascita ma tedesco di formazione) e Bonhoeffer è stato uno dei tre pilastri sui quali poggia la mia religiosità. Ma soprattutto mi ha insegnato a leggere il Vangelo, in tutta la sua profondità non solo religiosa ma umana. Le sue lezioni alla Pace sul Vangelo restano uno dei momenti memorabili della mia formazione, non solo religiosa. E il suo *Mondo moderno e Cristo* (Morcelliana 1953) è ancora oggi sul mio comodino.

Pietro Peli, detto l'Arabo, il contadino che mi ha insegnato il senso ed il valore di un lavoro ben fatto[2]

Piero Peli, classe 1892, contadino bresciano, detto «l'Arabo» per aver partecipato alla guerra di Libia dove imparò a cucinare il *cous-cous*, lo vidi per la prima volta nel 1942. Aveva 50 anni ed era un bell'uomo, alto, magro, fortissimo ma al tempo stesso dai modi delicati. Questo senso di delicatezza veniva trasmesso dalle movenze sempre eleganti, dagli occhi cerulei e da un sorriso arguto e buono. Io ero bambino, ma ricordo perfettamente quell'incontro per il fatto che lui mi sembrò subito diverso dagli altri. Mio padre gli aveva affidato a mezzadria il piccolo podere che avevamo sulle colline della Franciacorta dove vivevamo sfollati a causa dei bombardamenti su Brescia. La sua presenza, durante quegli anni, fu fondamentale per noi bambini e per tutta la famiglia.
Mio padre andava tutte le mattine a Brescia per lavoro in bicicletta; e poi fu anche arrestato dai fascisti perché era tra gli organizzatori della Resistenza a Brescia. Piero, in sua assenza, era la nostra guida e protezione. Ci raccontava storie bellissime: sulle piante, sugli animali, sulla vita delle api, sulla Libia e sulla prima Grande guerra alla quale partecipò, senza soluzione di continuità subito dopo la campagna di Libia.
Piero affrontò il primo lavoro all'età di dieci anni: a piedi lungo tutta la Val Camonica, l'Aprica e Tirano, andò con un gruppo di stagionali, a far fieno in Engadina. Il suo compito era di curare gli approvvigionamenti. E continuò così per tutta la vita: a impegnarsi in un lavoro duro, nobilitato sempre dalla coscienza che vi sono poche cose più rispettabili al mondo di un lavoro ben fatto. Fece tutte le guerre disciplinatamente, ma senza mai sparare un colpo, perché ciò era contrario al suo innato, profondo rispetto per l'uomo. Rispetto per l'uomo e per il lavoro, che erano la sua religione; e non a parole, ma con i suoi comportamenti: sempre così esemplari e coerenti a questi valori. Per questo quando morì, nel 1972, al suo funerale la gente mormorava: «L'era 'n poeta», come si usa dire dalle nostre parti degli uomini profondamente onesti e profondamente giusti. E mio padre, su una fotografia di Piero, annotò: «L'unico galantuomo che ho conosciuto nella mia vita».

[2] Questa parte del mio intervento riproduce il capitolo *L'angelo del lavoro* del mio libro *Gli angeli nella città*, Bologna 2009.

Tra le tante lezioni di economia che mi diede, ricordo sempre quella sulle zolle calpestate. Noi ragazzi, correndo tra i campi, calpestavamo le zolle zappettate. E Piero s'inquietava. Ma noi non capivamo il perché. Finché un giorno ci prese e ci spiegò che, calpestando le zolle, il terreno si indurisce e quindi il seminato germoglia a fatica, sicché il lavoro impiegato nel preparare il terreno viene sciupato; e non vi è nulla di più antieconomico e di più moralmente spregevole che sciupare e umiliare il lavoro dell'uomo.
Anche dopo la guerra, quando rientrammo in città, la sua presenza tra noi non cessò; e spesso la domenica tornavo in campagna, anche e soprattutto per stare con lui. Ma quando andai all'università, mi allontanai da lui, e negli ultimi dieci anni non andai più a trovarlo.
Sapevo da mio fratello che l'artrite lo aveva colpito; che aveva dovuto smettere di lavorare; che camminava con il bastone (anche se da una foto che mi fu data quando morì, dove lui è seduto con il bastone tra le mani, mi accorsi che non aveva perso il suo portamento nobile ed il suo sorriso arguto e buono). E poi era sempre solo: tra guerre e sorelle minori da crescere (lui era il figlio maggiore ed erano rimasti orfani da piccoli), non aveva mai avuto il tempo per sposarsi. Ma, nonostante questo, dal 1960 al 1972 non andai più a trovarlo. Quei maledetti dieci anni in cui non si pensa a nulla se non al lavoro! Perciò, quando mio fratello mi telefonò dicendomi: «Zio Piero è malato, ha un tumore, è ricoverato all'Ospedale di Iseo», mi precipitai da lui. Lungo il viaggio temevo di trovarlo abbandonato in una orrenda corsia. Invece lo trovai in una linda cameretta a sei letti, ben curato, assistito e sereno, e formulai un pensiero riconoscente al SSN e ai piccoli ospedali umanizzati. Avevo portato per lui un po' di soldi, che avevo avuto cura di suddividere in biglietti da cento lire per facilitarne l'utilizzo. La nipote, che lo amava molto, mi confessò più tardi che zio Piero aveva molto apprezzato questa mia attenzione. E quando mi dissero che era tornato a casa, ebbi ancora la gioia di camminare con lui lungo le strade in terra battuta della piccola frazione. Ma un mese dopo morì; e io fui al suo letto al momento del sereno distacco.
Al funerale temevo che fossimo in pochi: era sempre vissuto solo e quelli della sua generazione erano rimasti in pochi. Era febbraio; Milano e gran parte della strada erano soffocate da un intenso, triste nebbione. Ma quando la strada si alzò verso il paese sulla collina, la nebbia sparì e

mi ritrovai in una giornata inondata di sole. Tutto diventò sereno e allegro. Quando arrivai in chiesa e vidi che era piena di gente, e che c'era anche un signore svizzero, il figlio del suo primo datore di lavoro dell'Engadina, e che c'erano non solo i vecchi contadini suoi coetanei ma anche le donne e i giovani, non seppi trattenere le lacrime. E durante il funerale capii il mio peccato e chiesi perdono. Dio aveva portato sulla mia via un uomo giusto e io l'avevo anche capito, da ragazzo, che si trattava di una presenza eccezionale. Ed allora, perché mai negli ultimi dieci anni non ero più andato a trovarlo? Perché non l'avevo aiutato e curato negli anni della difficoltà? Perché non l'avevo fatto vedere da qualche grande specialista per verificare se si poteva attenuare l'effetto dell'artrite deformante? Perché non avevo più parlato con lui, come ai vecchi tempi? Perché non gli ho parlato di me e del mio lavoro? Perché non gli ho più chiesto consigli? Perché, pur continuando a volergli bene, non ho più tradotto il mio sentimento in azioni conseguenti? Per pigrizia. Chiedo perdono per questa consapevole e colpevole pigrizia. Chiedo perdono per aver permesso all'aridità di occupare troppa parte del mio cuore, dimentico del grande principio: «Custodisci il tuo cuore più di ogni altra cosa, poiché da esso procedono le sorgenti della vita» (*Proverbi* 4, 23).

Il funerale di Piero Peli, detto l'Arabo, mi ha anche fatto capire perché è stato detto: «Il sentiero dei giusti è come la luce che spunta e va via via più risplendendo, finché sia giorno pieno» (*Proverbi* 4, 18). E ancora: «Non chiunque mi dice: Signore, entrerà nel regno dei cieli, ma chi fa la volontà del Padre mio che è nei cieli» (*Matteo* 7, 21).

Piero Peli non andava in chiesa. La sua Chiesa erano i campi. Ma certamente è entrato nel regno dei cieli perché sempre ha fatto, in ogni cosa, in ogni gesto, in ogni pensiero, la volontà del Padre nostro che è nei cieli. Perché era un angelo: l'angelo del lavoro retto. Dio, Ti ringrazio per avermi fatto conoscere un giusto; e chiedo perdono perché, pur avendolo riconosciuto e capito, non ho agito come dovevo, non ho fatto la Tua volontà.

Molti anni dopo capii che con Piero Peli, detto l'arabo, l'angelo del lavoro, mi era successo quello che è scritto nella Lettera agli Ebrei (13, 2): «Non dimenticate l'ospitalità; alcuni praticandola ospitarono degli angeli senza saperlo». Ed io, per giunta, lo sapevo. Ma il suo messaggio sul valore assoluto del lavoro retto non l'ho mai dimenticato e ho cercato di farne tesoro.

Gino Giribardi, l'uomo che mi ha insegnato che cosa è lo sport

Gino Giribardi (detto Giri) aveva pochi anni più di noi; era un grande sportivo ed aveva un sogno: risuscitare la antica Società Sportiva Gymnasium. Nel 1950, con l'aiuto dei padri della Pace, in prima fila padre Inverardi, riuscì nell'impresa di rilanciare la squadra di calcio, «Gymnasium». Io fui tesserato con la squadra e partecipai ad alcuni tornei ma non per molto tempo, perché nel 1955, come già detto, lasciai Brescia per l'Università di Pavia. Eppure quei pochi anni furono sufficienti per imprimere in me il valore e il senso dello sport e della correttezza sportiva, e la bellezza del calcio, il gioco più bello del mondo. L'anticipo e il gioco in *team* sono temi che ho portato da allora anche nella mia attività professionale e nel mio insegnamento universitario, tanto penetrante e convincente fu l'insegnamento di Gino Giribardi, insieme allenatore mitico e guida morale. E che anche Giri abbia lasciato un'impronta molto forte è dimostrato dal fatto che mezzo secolo dopo la Gymnasium rinasce una seconda volta come associazione a lui dedicata per scopi benefici. Ma qui vorrei lasciare la parola allo stesso Plevani che a Giribardi fu estremamente vicino (Plevani era un eccellente mezzala di grande classe, che poteva fare molta strada nel calcio se non fosse stato rovinato dal tennis).

> «Dal 1950, per 15 anni, la rinata squadra di calcio fu la squadra degli studenti bresciani. Una stupenda gioventù, in quegli anni, ha indossato la mitica divisa: maglia bianca con la G sul cuore, calzoncini blu, calzettoni blu con fascia bianca e dentro a quella divisa, cuori cervelli e muscoli a disposizione di un gioco tanto amato e di una lealtà sportiva che non disdegnava l'agonismo, ma sempre nel rispetto delle regole del detto antico: vinca il migliore. Rispetto dell'avversario in ogni circostanza, cercare la vittoria con tutto l'impegno possibile, con le capacità individuali messe al servizio della squadra. La stessa doveva essere un tutt'uno, spirito di solidarietà, aiuto reciproco, cuori allegri, fronti alte, sguardi limpidi. Guardare al futuro con sicura speranza per ottenere i risultati desiderati; tra questi, in campo sportivo, il più ambito, era quello di vincere la classifica della squadra più corretta, la coppa "Disciplina", che la squadra vinse e della cui vittoria tutti noi ragazzi andavamo orgogliosi.

I semplici ma grandi insegnamenti di lealtà sportiva si sono riversati in tutti gli atti della mia vita, mi hanno sempre accompagnato e protetto dalle subdole tentazioni che durante lo scorrere degli anni gli eventi mettono sul tuo cammino. Grande anomalo gruppo, quello dei ragazzi della Gymnasium. Più di mezzo secolo è trascorso da quegli anni e noi della "G", stavamo organizzando una festa per gli 80 anni del mitico "Giri"; lui ci ha ancora sorpreso lasciandoci, in perfetta lucidità, poco prima del suo ottantesimo compleanno. La maglia n. 9 era il regalo simbolico che volevamo donare al nostro indimenticabile compagno-maestro. Lui aveva indossato quella maglia come primo centravanti e l'aveva onorata segnando anche spettacolari reti, più frutto della casualità che del suo valore calcistico; ma la sua tecnica infinita era nella sua immensa umanità. Ogni volta che segnava, i suoi ragazzi, compagni di squadra, lo soffocavano in caloroso abbraccio e lo innalzavano in trionfo al cielo, dove tutti noi ci auguriamo ora riposi serenamente in pace. Quel regalo, quella maglia n. 9 non siamo riusciti a donargliela, ma i ragazzi della Gymnasium non si sono fermati, hanno creato un'associazione intitolata: "Gino Giribardi Gymnasium", 1950, a puro scopo benefico. I soci fondatori sono tutti i ragazzi di allora che hanno indossato i colori della squadra e che hanno ben cucito nei loro cuori quei valori avuti in dono dal loro grande maestro. I giocatori che hanno calpestato tutti i campi della provincia bresciana, volando sull'erba, lasciando, dietro loro, sorrisi, sudore, gioia di vivere».

Ho parlato di quattro maestri di allora, che hanno influenzato profondamente e direttamente la mia formazione: culturale, religiosa, del lavoro, sportiva. Di altri potrei parlare, come il sindaco Ciro Boni, che ci ha insegnato cosa vuol dire essere un vero sindaco della città, come l'inesauribile don Vender, come Foresti primo direttore del Giornale di Brescia dopo la guerra e redattore capo del «Cittadino» che pubblicò, il 21 ottobre 1926, la dura risposta di padre Bevilacqua ai fascisti bresciani: «Se potessi usare il Vostro linguaggio tre sillabe di risposta basterebbero. Sappiate però che so pagare dove, come, quando, volete perché le idee valgono non per quello che rendono, ma per quello che costano», cosa che costò la distruzione e la fine del «Cittadino», ma pose i cattolici bresciani migliori all'opposizione del fascismo; come della cella 101 di Canton Mombello (che ospitava il giovanissimo Boni, Angelo Vitale, Alessandro Alessandri, Loresti, Leonardi, Marconi, Bonicelli) e dove su una parete stava scritto: «Quando nel mondo l'ingiustizia impera, la

patria degli onesti è la galera»; ed ancora Pietro Bulloni, Ludovico Montini, Andrea Trebeschi ed il bresciano d'adozione Teresio Olivelli che a Brescia stampò «Il Ribelle». Ma questi sono personaggi pubblici con i quali mio padre ha avuto dimestichezza ed alcuni dei quali incontrai a casa mia e che onorano la brescianità in generale.

Io ho voluto limitarmi ai miei maestri diretti, ai quali devo enorme e specifica riconoscenza. Ma cosa ne abbiamo fatto di quello che questi maestri ci hanno donato? Che cosa abbiamo restituito? Le risposte non possono non essere, in parte, individuali; ma, in parte, devono anche essere comuni e di generazione. Sono domande che Plevani non affronta nel suo libro; ma io credo che dobbiamo porcele. Io me le pongo e dò una risposta articolata.

Sul piano personale-professionale credo di aver fatto buon uso degli insegnamenti di quei maestri, così come delle caratteristiche fondanti della brescianità, come esse ci vengono trasmesse dalla storia della città, con la quale mi sono sempre identificato e delle quali sono sempre stato orgoglioso. Sul piano pubblico e civico il bilancio è invece negativo, sia sul piano personale che sul piano generazionale. Non abbiamo fatto buon uso di quel che ci è stato trasmesso. Senza cedere alla nostalgia, è evidente che la città di Brescia e la brescianità sono in una fase di profonda involuzione. Ne ho parlato in una relazione pubblicata nel 2008 da Rotary International e Rotary Club Brescia Ovest (*Brescia, le radici del futuro*; *Conversazioni su Brescia: passato, presente, futuro*). Ora vedo che la rivista «Città e dintorni» del gennaio-aprile 2010 dedica un ampio dossier al tema.

Non posso e non voglio entrare in questa sede più a fondo sullo stesso. Ma una città in forma non avrebbe svenduto la migliore azienda italiana di servizi pubblici municipalizzati, come ha fatto Brescia; non si sarebbe messa in posizione subalterna in campo bancario; avrebbe un piano strategico; avrebbe affrontato il tema dei rapporti tra centro e provincia; avrebbe una politica culturale degna dei tempi; avrebbe valorizzato il Cidneo, compreso lo straordinario vigneto Ronco Capretti a Nord del Cidneo, come ha fatto Parigi con il Clos di Montmartre, avrebbe sviluppato un piano strategico per la sua straordinaria e vitalissima provincia; non avrebbe un sindaco e un presidente della Provincia che passano più tempo a Roma che a Brescia; non sarebbe, come ha fatto Brescia nell'ultimo

decennio, caduta nella trappola della speculazione finanziaria; non sarebbe preda neanche più di partiti ma di autentiche sette.
La verità è che a Brescia, come del resto in tante altre città italiane, c'è un vuoto di pensiero agghiacciante, un vuoto di buona amministrazione spaventoso, un conflitto di interessi endemico e generalizzato e una forte caduta del livello democratico. La verità è che l'ultimo sindaco vero di Brescia (cioè dedicato solo al bene della città) è stato Martinazzoli. Dopo di lui c'è stato e c'è il buio più assoluto, la mancanza di pensiero, l'asservimento della città a fini esterni, dominati da centri di potere.
Qualche mese fa in Vaticano un importante prelato mi chiedeva: «Ma cosa è successo a Brescia? Possibile che la sua grande tradizione di rigoroso cattolicesimo liberale dal rigore quasi protestante, si sia squagliata, sia svanita nel nulla?». Domanda difficile e inquietante. Si dice anche: non ci sono più maestri. Qui la risposta è più facile. Non ci sono più maestri per nostra colpa. Siamo noi che dovevamo portare avanti la fiaccola che i grandi maestri che abbiamo avuto la fortuna di avere ci avevano affidato. Non ci sono più maestri perché toccava a noi prendere il testimone e portarlo avanti e noi siamo, come maestri, falliti.
Non abbiamo saputo far fruttare i grandi doni che ci furono donati. Come generazione siamo, sul piano pubblico, una generazione fallimentare. Se così non fosse le nostre città, come Brescia, non sarebbero in una situazione tanto deprimente. Ma, dopo aver recitato il *confiteor* da bravi cristiani o, come dice il mio amico Olmi, aspiranti cristiani, ricominciamo ad alimentare la speranza, a rimettere la fiaccola sopra il moggio, a parlare ai nostri figli ed ai nostri nipoti, affinché diventino migliori di noi. In questo sforzo le testimonianze storiche sapientemente raccolte dalla Fondazione Civiltà Bresciana sono uno strumento ed un aiuto essenziale.

DDM ADVERTISING

COGEME: PICCOLI PASSI, GRANDI RISULTATI.

Cogeme

LGH
LINEA GROUP HOLDING

CHI È?
Pigi Piotti

a cura di Licia Gorlani Kardoni
Fondazione Civiltà Bresciana

Al lettore, questa dedica in versi

Immaginario, candido lettore,
queste parole nate dalla spina e dal fiore,
sono a te indirizzate.
Benevolmente accoglile.
Leggile,
se mai ti andrà di leggerle,
con intelletto d'amore.

Pier Luigi Piotti,
«Nel labirinto», Brescia 2001

Così Pierluigi Piotti, Pigi per gli amici, dedica al lettore la raccolta di poesie *Nel Labirinto*.
Pigi è un grande poeta bresciano, dallo spirito curioso, che attraverso la poesia ha sempre cercato di trasmettere un messaggio di amore, di tensione verso l'altro e l'oltre. «Poesia cosa sia: il mio altrove felice».
Nato a Brescia il 26 febbraio 1925 da un'antica famiglia scesa a Lavone da Eto di Pezzaze, si è laureato in giurisprudenza ed ha esercitato la professione forense.
Ma la prima stagione di fervido impegno l'ha vissuta molto prima della laurea. Frequentatore dell'oratorio dei Padri della Pace, dove aveva fondato con Cesare Trebeschi un gruppo di scout, giovanissimo, a 18 anni, era entrato a far parte di quelle Fiamme Verdi che si erano costituite proprio nella sua casa, in città. Ed ha combattuto da partigiano, sempre mosso dalla pietà, tanto che nella lotta della Resistenza Piotti ha maturato uno spirito civile che lo ha portato ad interrogare la vita, il mondo, la storia.

Renitenti?
Sì, renitenti. Strani renitenti
col cappello d'alpino alla rovescia,
a viso aperto e un'arma in mano.
Sì, renitenti: renitenti contro,
ribelli per amore. (*Fiamme verdi*)

A guerra finita, Pigi è tornato alla vita: ha trascorso il suo tempo tra l'impegno di avvocato, di padre per i suoi figli e di poeta. Chiedendo a Dio di essere semplicemente un poeta:

Onnipotente, curvo i miei ginocchi,
umili corde a te dinnanzi, e imploro
una grazia degnissima, un tesoro di grazia…
Che so, fammi poeta.
Non dello stuolo ermetico mancino…
Ben di quelli, tu sai, fatti d'un pezzo,
che dicon pane al pane, vino al vino,
e pagan d'oro, schietto anche se grezzo.

Ed è così che nasce e si moltiplica l'eco delle sue parole che interrogano il mondo, nella scoperta dell'amore, nella caduta di certezze e di speranze, nel popolo dei vincitori e dei perdenti, tra albe e tramonti.
I versi di Pigi portano sempre con sé il sapore delle cose narrate, di episodi di vita sbalzati dalla realtà come schegge, in cui si svela un pudore etico nella nostalgia di valori senza tempo, nel fascino di un atteggiamento "religioso" verso le parole scritte. Dalla poesia, Pigi pretende molto: la interroga, la coinvolge nella storia della vita e la difende ad ogni costo.

Parola in forma di rosa,
parola che piace
più per quello che tace
che per quello che dice.

Con la passione della parola, alla ricerca della verità, spinge la propria scrittura sempre verso nuovi orizzonti, con la tenacia di un occhio implacabile che mette a fuoco la prigionia, lo stallo, la malattia dell'uomo contemporaneo. E nella costante e ostinata ricerca di senso e di distinzione tra il Bene e il Male, attento al passato e al presente, Pigi ha scritto molto e ha

pubblicato varie raccolte di poesie. Socio dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia, è stato insignito del premio della "Brescianità" che viene assegnato in occasione della festa dei Santi patroni Faustino e Giovita a chi ha dato fama alla sua città ed al suo territorio. A conclusione della sua carriera di avvocato, è tornato ad abitare a Lavone, nella sua tanto amata Valtrompia a cui ha dedicato una bellissima raccolta di poesie, *Ferrarezza*, in omaggio ai lavoratori delle miniere. Qui ha vissuto gli anni più sereni della sua vita, nell'antica casa dei suoi avi, in stanze ricolme di libri di poesia, di letteratura e arte, di memorie del passato, di cartoline della città e della provincia. Spesso i suoi tre figli, Antonia, Ines, Francesco venivano a trovarlo e con Rosanna, gli amici e altri parenti facevano festa, alternando il gusto del cibo alle letture delle sue poesie.

Casa mia dolce dove ancora i padri
vivono in quadri e libri d'ore,
a te la sera mi riporta amore…

E noi, nella viva consapevolezza di un tempo così frastornato e confuso, "frenetico, negato alla parola", abbiamo sempre più bisogno di poesia: perché la poesia ci assomiglia, ci specchia, ci restituisce a noi stessi e supera l'alienazione della macchina e della automazione in cui tutto è meccanicamente replicato.
Grazie, dunque, a Pigi, al suo silenzioso ascoltare e cantare, al suo indicare ciò che vale la pena di vivere e di sentire, a quel suo insistente portare avanti brandelli di senso e di emozioni che salvano i giorni. Pigi se ne è andato nel dicembre 2005. Aveva scritto «Progetto per una lapide: Adès ché pòlse» (Finalmente riposo). Ed è quanto noi, suoi amici e lettori, continuiamo ad augurargli in questo viaggio eterno nella pace e nell'amore.

Cari amici che dite
di amare la poesia,
se un poco mi amate
fermatevi.
Si è fatta sera.
Prima di abbandonarci al lungo sonno
he del futuro squarcerà il velame,
cerchiamoci, parliamoci…
Tempus fugit.
Non lasciamoci soli.

a2a Reti Gas

a2a l'energia più vicina a te

Clienti A2A: protagonisti della sicurezza.

**PREVENIRE È MEGLIO.
GAS, UN AMICO SICURO.**

Regola 1
FUMI SEMPRE ALL'ESTERNO

I fumi prodotti dagli impianti a gas devono sfociare nelle canne fumarie che scaricano a loro volta sul tetto.

Regola 2
LO SCARICO DEI FUMI NON IN FACCIATA MA SUL TETTO!

Lo scarico dei fumi in facciata è consentito nel rispetto delle norme tecniche e solo se ammesso dai regolamenti regionali e comunali.

Regola 3
CAMINO O CANNA FUMARIA SEMPRE PULITI E CONTROLLATI

Mantieni efficiente la canna fumaria: controlla periodicamente la funzionalità!

Regola 4
IL RICAMBIO D'ARIA È INDISPENSABILE

Grazie all'apertura permanente, c'è un apporto continuo di aria dall'esterno, assolutamente necessario quando un apparecchio a gas è in funzione.

Regola 5
NESSUN APPARECCHIO A GAS IN BAGNO O NELLE CAMERE DA LETTO

Installa un apparecchio a "camera stagna", ovvero con il bruciatore isolato dall'ambiente e che preleva l'aria direttamente dall'esterno. È l'unico consentito dalla Legge!

Regola 6
TUBO FLESSIBILE IN GOMMA SEMPRE CONTROLLATO

Controlla sempre la data di scadenza e che non sia né screpolato, né strozzato! Nel caso sostituiscilo entro la data indicata.

Tu e A2A: insieme per la sicurezza.

Consiglio 1
RUBINETTI CHIUSI

Quando ti assenti da casa chiudi la valvola del contatore.

Consiglio 2
BRUCIATORI DELLA CUCINA PULITI

Tieni puliti i bruciatori della tua cucina, così consumano meno gas e sono più sicuri, perché in questo modo non producono gas nocivi!

Consiglio 3
ATTENZIONE ALLA COTTURA

Per evitare lo spegnimento della fiamma e la dispersione di gas, non abbandonare mai i cibi che cuociono sui fornelli!

Consiglio 4
SOSTITUIRE LA VECCHIA CUCINA

Acquista una nuova cucina a gas con il dispositivo di sicurezza che interrompe il gas se la fiamma si spegne per caso.

Consiglio 5
COSA FARE IN CASO DI ODORE DI GAS

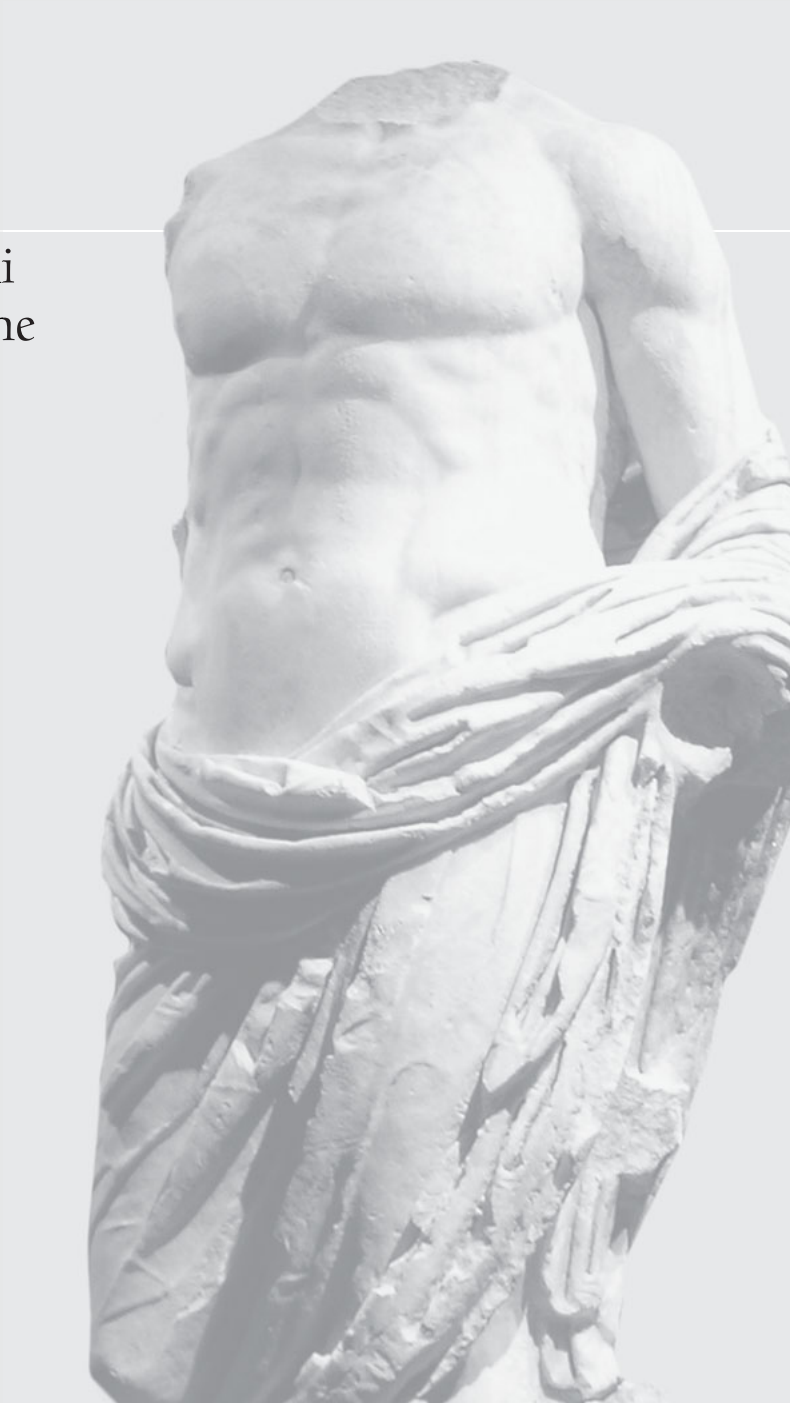
**Il gas naturale viene odorizzato per legge: se c'è una fuga si sente!
Se la fuga non dipende da un rubinetto lasciato aperto, chiama immediatamente il Pronto Intervento Gas!
E poi segui esattamente questi 6 punti:**

1. **non manovrare interruttori della luce;**
2. **non usare apparecchi elettrici;**
3. **non usare fiammiferi ed accendini;**
4. **chiudi il rubinetto generale del gas;**
5. **fai areare l'ambiente aprendo le finestre;**
6. **disattiva il contatore elettrico se è esterno all'ambiente.**

Milano

CIVILTÀ
BRESCIANA

Segnalazioni bibliografiche



INNOCENZO GORLANI, *La strada longa. Memorie di una famiglia della Bassa*, Fondazione Civiltà Bresciana-Centro Studi San Martino, Brescia 2010, pp. 199, ill.

La prima impressione che lascia al lettore *La strada longa* è data dalla scrittura: chiara, essenziale, che interpreta la *parola* nella sua immediatezza e verità, che dunque comunica direttamente, senza chiose e ancor più senza mai perdersi in viottoli fuorvianti e secondari: metaforicamente codesta scrittura non è un *viale conteso*, ma la *strada longa*, *diritta come un fuso*, che porta a *rogge generose di acqua limpida* (là dove l'Autore ha vissuto la sua *Bella estate*).
Non poteva che uscirne un affresco di vita vissuta tra i campi, la corte di casa, la chiesa e il campanile di Dello, negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra: gli *sbandati* (e tra questi lo zio Peppino) che, dopo l'8 settembre, dissoltosi il regio esercito, si affacciano «timidamente al limitare dei campi o sulle soglie delle cascine», orientandosi «con il sole di giorno e con le stelle di notte»; l'eco dell'immane assurda tragedia russa nel *Diario militare* di Carlino; l'insediamento dei tedeschi all'Oratorio; l'arrivo dalla città di un'altra ondata di derelitti, gli *sfollati* (la citazione del bombardamento del 13 luglio 1944 mi ha richiamato alla mente il mio indimenticabile mons. Vittorio Bonomelli e la sua incredibile odissea), facendo scattare quella solidarietà che solo la gente contadina sa dare, solidarietà «maturata nel corso di un così lungo periodo di sofferenze, angosce e privazioni»; l'ascolto clandestino di Radio Londra; l'oscuramento e la vita alla tenue luce di poche candele smoccolanti, quando «il buio era una condizione esistenziale»; e finalmente i giorni dell'insurrezione e del *Te Deum*. La vita riprende. La vita ha il futuro per sé. Le pagine che descrivono il comizio di De Gasperi (alla vigilia del 18 aprile) non sono solo il ritratto di un padre che porta il figlio sulle spalle a vedere e ad ascoltare, sono anche la nitida testimonianza dell'esplosione di una fiducia corale di popolo, del presentimento certo che era iniziato il cammino della ricostruzione democratica. Su questo scenario cupo ma non disperato, anzi aperto sull'orizzonte della speranza, perché all'opera e sempre vigile sono la saggezza, l'intuito e il buon senso della gente umile di campagna, prendono rilievo le storie personali e comunitarie che evocano tante figure familiari, storie anche curiose come quella della visita (un po' beffarda) di Arturo Benedetti Michelangeli, o quella di *Pinì Campanér*. Figura discreta ma imprescindibile dai paesaggi di *allora* è quella dell'Arciprete don Giuseppe Tinh, magistralmente tratteggiato nell'esorcizzare le devastanti *sarnéghere* estive, lui stesso fiducioso e impaurito, protagonista assoluto dei riti pasquali con tutta la loro tradizione popolare dei rumori (più che suoni) assordanti di *còregn* e *battacole*, tacendo le campane: era un modo teatralmente espressivo per contrappasso della diretta partecipazione al mistero del silenzio di Dio nel Venerdì Santo.
Tutta la seconda parte del libro è un'evocazione asciutta e perciò molto efficace della vita di quel tempo, senza che mai l'Autore ceda alla tentazione di rivestire i panni del *laudator temporis acti*. In questi "quadri" realistici (stilisticamente tali), tutti quelli della mia età vi si ritrovano con il cumulo dei loro ricordi e delle loro emozioni, bagnate, per dirla con Pasolini, dal pianto del passato.

Quando poi si incontrano i nomi e i volti (splendide le fotografie color ocra che accompagnano il volume e ne scandiscono come una pellicola di sottofondo i tempi) delle persone che hanno formato *quel* nido familiare prima che fosse disperso e distrutto (la patria è sempre *altrove*), si resta sorpresi nell'apprendere che dal ceppo antico sono uscite splendide figure di suore come la clarissa suor Chiara Teresa; di sacerdoti come zio Innocenzo, che a Friburgo era diventato dottore in teologia, insegnante a Busto Arsizio, padre provinciale della Lombardia, editore de *I misteri del cristianesimo* di Scheeben presso la Morcelliana; o come zio Tunì, «il Quintilio della nidiata di dieci», ufficiale dell'esercito e poi frate Daniele: di ritorno, dopo l'odissea bellica, alla casa vecchia, ritrovava, con i volti dei fratelli, degli amici e dei contadini, la casa e il pozzo, l'aia e i fienili, le stalle e la scuderia, gli odori del fieno, della pula e del letame, il muggito delle mucche e il latrato del cane. Non poteva certo mancare in questa galleria di ritratti familiari quello del padre Ovidio che è, a mio giudizio, il protagonista discreto, silenzioso ma molto eloquente del libro. Non a caso il volume si chiude con il denso capitolo *Aspetta, papà...* in cui se ne descrive la morte al *Fate Bene Fratelli* di Brescia. Sono pagine struggenti ma mai debordanti, mai sopra o al di fuori della compostezza che ancora una volta è stile. Vedeva, Ovidio, morendo, *la luce* nel momento in cui si spegnevano gli occhi. E qui, rinviando alle ultime nove righe del libro, dedicate alla tragedia di Giovanni e Antonella, bisogna fare silenzio, anche e soprattutto sul mistero di quel tempo non concesso per vedere «aprirsi il mondo di luce». [Eugenio Fontana]

Il gran teatro barocco. I Fiamminghini e i Trionfi dei santi Faustino e Giovita, a cura di Giuseppe Fusari. Testi di Giuseppe Fusari, Renata Casarin, Augusto Monari, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca (Bs), gennaio 2010, pp. 93, ill.

I fratelli pittori milanesi Giovan Battista e Giovan Mauro della Rovere, detti dal luogo d'origine del padre, anversese, "i Fiamminghini", sono fra i più prolifici pittori del Seicento lombardo. Attivi dalla fine del Cinquecento ai primi decenni del secolo successivo in una vasta area, che comprende Milano, il Canton Ticino, il triangolo Lariano, la Brianza, il Pavese e il Novarese, hanno lasciato non scarse tracce anche nel Bresciano. Li troviamo in Valcamonica (a Breno, Bienno, Prestine, Cividate Camuno, Berzo inferiore), in città (perduti gli interventi del 1616 nella chiesa di San Domenico, resta la decorazione nel coro e nel lato sinistro della volta della chiesa di Santa Maria delle Grazie, 1617) e a Chiari, in San Bernardino, in Santa Maria Maggiore e soprattutto nella Collegiata.
Da tempo, infatti, Giuseppe Fusari ha riconosciuto in una serie di tele di grandi dimensioni, in cattivo stato di conservazione e distribuite in varie sedi clarensi, il ciclo dei dipinti commissionati dalla massima istituzione chiesastica locale ai Fiamminghini, e dedicati ai "Trionfi" dei due martiri bresciani, protettori di Chiari, in una sorta di imitazione del ciclo carliano del Duomo milanese, al quale Giovan Battista, più anziano di quattordici anni del fratello, aveva partecipato con quattro "quadroni" nel 1602.

Sull'argomento lo studioso è intervenuto nel 2000 (*Il Duomo di Chiari 1481-2000. Il febbrile cantiere*) e nel 2007 con un corposo saggio uscito sulla rivista «Arte Lombarda» (n. 150/2), ma l'occasione di raccogliere ed esporre la serie nel salone al piano terreno del Museo Diocesano di Brescia è stata offerta dal completamento del restauro cui le sette grandi tempere, superstiti delle undici originarie, e le ante esterne ed interne dell'organo, pure un tempo nella chiesa maggiore, sono state sottoposte fra il 2000 e il 2006 ad opera di Augusto Morari e Renato Giangualano, sotto la supervisione di Renata Casarin, funzionario della Soprintendenza preposta.
Il titolo assegnato alla mostra, corredato dall'agile ma esauriente catalogo che qui si recensisce, evoca quello inventato da Giovanni Testori per la raccolta di suoi cinque saggi su Gaudenzio Ferrari: *Il gran teatro montano* (1964), e allude alla tradizione dei Sacri Monti, in particolare quello di Varallo. In quasi tutti i Sacri Monti lombardi, di Crea, Varallo, Orta, del Cusio e di Varese, i due fratelli sono intervenuti, da soli o in collaborazione fra loro, e, in effetti, le tele che nella vasta sala incombevano sul visitatore con le loro gigantesche proporzioni, in qualche caso ancora inserite nelle sontuose cornici originali di Antonio Montanino, richiamavano la magniloquenza di quegli esempi, richiedendo un coinvolgimento emotivo analogo a quello dei sacri percorsi montani. Esse testimoniavano, inoltre, la contaminazione, presente nel linguaggio dei Fiamminghini, ma anche in quello di molti artisti lombardi loro contemporanei, fra i retaggi della tarda "maniera" e i nuovi apporti romani, conosciuti probabilmente attraverso il Morazzone, che a Roma aveva soggiornato e lavorato nell'ultimo decennio del Cinquecento.
Presentando nel catalogo l'iniziativa, il vescovo di Brescia, mons. Luciano Monari, dà ragione dell'utilizzo del termine "trionfi" per definire le storie dei santi illustrate in cicli pittorici su tele di grandi dimensioni: pur sottoposti a terribili tormenti, essi ne uscivano vincitori.
L'ampio saggio di Giuseppe Fusari, che rielabora in parte quello del 2007, restituisce l'attività dei due milanesi in territorio bresciano e lega la commissione clarense al rinnovato interesse per il culto dei due martiri, di cui sono prova le ristrutturazioni tardocinquecentesche e seicentesche di San Faustino Maggiore e la costruzione, sul luogo di San Faustino ad sanguinem, di una nuova chiesa, progettata da Pietro Maria Bagnatore (1580) e dedicata a Sant'Afra. Santa che condivise il martirio con Faustino e Giovita ma che non è raffigurata con loro nelle tele di Chiari.
Il rinvenimento di documenti in vari archivi di Brescia e di Chiari ha consentito allo studioso di fissare *ad annum* l'esecuzione di buona parte dei teleri, di diverso formato, nati, come si è detto, per il presbiterio del Duomo clarense, ma poi distribuiti, a seguito della ristrutturazione settecentesca del coro stesso, fra varie chiese sussidiarie della città.
Vi si narrano le fasi del martirio dei due santi (militari, ma anche religiosi, secondo la loro agiografia), dall'arresto, avvenuto a Brescia sotto l'imperatore Adriano, alle peregrinazioni per tutta la penisola attraverso le tappe di Milano, Roma e Napoli, fino al rientro a Brescia, dove furono decapitati. Le tele furono eseguite in varie fasi, fra il 1616 (anno conveniente, secondo l'autore, all'*Ordinazione dei santi Faustino e Giovita*, dove

si avvertirebbe più forte la presenza di Giovan Battista), il 1621, il 1626 e il 1633, quando viene probabilmente consegnato *Il Martirio*, del solo Giovan Mauro (il fratello era morto tre anni prima). Mi permetto, per inciso, di segnalare che di uno dei dipinti ordinati nel 1626, *L'arresto dei santi Faustino e Giovita*, esiste nella biblioteca Nazionale di Parigi un progetto quasi definitivo, un disegno acquerellato in grigio su carta azzurra, rialzato a biacca (pubblicato da Giulio Bora, in *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée*, catalogo della mostra, Ajaccio, Musée Fesch, Montreuil 2006, n. 95 alle pp. 216-217).

Il ciclo è completato dalle grandiose ante dell'organo, la cui fronte viene dorata nel 1623, che sono saldate a Giovan Mauro nel maggio del 1630 ma che, secondo Fusari, erano state probabilmente commissionate al pittore qualche anno prima, in coincidenza con l'esecuzione, fra il settembre e l'ottobre del 1628, di dipinti murali oggi perduti nel presbiterio di Santa Maria Maggiore, la stessa chiesa che conserva all'altar maggiore i *Misteri del Rosario*, dipinti su lavagna dai due nel 1616.

Le ante interne presentano i due santi a cavallo in atteggiamento eroico; quelle esterne, oggi cucite insieme e conservate presso la Chiesa del Cimitero di Chiari, raccontano l'episodio *post mortem* più glorioso dei santi protettori per quel che riguarda Brescia, vale a dire il loro intervento miracoloso in aiuto della città cinta d'assedio nel 1438 dalle truppe milanesi al comando di Niccolò Piccinino. Il soggetto offre al pittore l'occasione di orchestrare su diversi piani un allestimento scenografico che è sì debitore, come avverte Fusari, del dipinto con lo stesso soggetto eseguito da Grazio Cossali nel 1603 per San Faustino Maggiore, ma gioca con particolare vigore sulle diagonali e sui gesti esasperati dei militari e dei cavalli a far da quinta. Sventolar di bandiere, pennacchi di colori accesi, atteggiamenti esasperati, lustri di elmi e corazze e sbuffi di colubrine: tutto concorre, sullo sfondo di un poco riconoscibile castello di Brescia in cima a un ripidissimo Cidneo, ad agitare l'atmosfera e a catturare il riguardante. Par quasi di sentire il suono dei tamburi e delle trombe e i colpi delle armi da fuoco. Ma, occorre dire, se il termine "barocco" può essere utilizzato, appunto, per questo coinvolgimento emotivo, i dati stilistici rinviano ancora a modelli tardo manieristici, quelli del bolognese Camillo Procaccini, emigrato a Milano nell'ultimo decennio del Cinquecento, e del già ricordato Morazzone. Anche se i cavalloni inquieti delle ante esterne rimandano, più che ai cavalli dei ritratti di parata tizianeschi, a modelli fiamminghi e richiamano persino prototipi lasciati da Rubens a Genova nel primo decennio del Seicento. E, in effetti, rispetto al persistere nelle terre bresciane di modelli palmeschi, le scelte espressive dei due milanesi, come osserva Simonetta Coppa nella presentazione *Pittura della realtà e pittura di illustrazione nel Seicento lombardo: il caso dei Fiammenghini*, dovevano apparire più aggiornate sul versante della pittura controriformata di stampo federiciano, e più moderne.

Ampio spazio nel volume viene concesso, opportunamente, alle *Problematiche conservative e analisi tecnica del ciclo clarense dei Fiamminghini*, sulle quali interviene Renata Casarin. La studiosa descrive le analisi condotte in previsione e nel corso del restauro, individua i pentimenti, ricostruisce, non riscontrando forti

differenze fra i due fratelli, la tecnica da loro adottata nella preparazione e nella stesura pittorica, composta nello strato inferiore di pennellate liquide e veloci, cui si sovrappone in un secondo strato l'uso della tempera grassa. Una tecnica, quest'ultima, che consentiva, considerata anche la dimensione delle tele, un'esecuzione più rapida rispetto alla stesura ad olio e permetteva di apportare più facilmente correzioni in corso d'opera. Si rileva anche l'adozione da parte dei due pittori di velature colorate, gialle, verdi, ma soprattutto viola, che per malaugurate vicende conservative sono andate talvolta perdute. Lo attesta, ad esempio, l'ultimo dipinto, *La decapitazione dei due martiri*, dove il timbro sordo e opaco delle corazze dei martiri rivela chiaramente la mancanza di un'ultima rifinitura che doveva aggiungere effetti di brillantezza.
Il saggio successivo, redatto da chi ha eseguito materialmente il restauro, vale a dire Augusto Morari, entra nel merito degli interventi necessari al recupero delle opere: foderature, eliminazione di muffe, colature e ridipinture, spiegando anche i motivi della scelta di applicare una verniciatura finale alle tele, scelta che potrebbe apparire controcorrente per le tempere ma che, in corrispondenza di opere eseguite a tempera grassa, come in questo caso, è, per i restauratori, pertinente, al fine restituire alle opere la loro brillantezza originale.
In calce al volumetto, e prima della bibliografia, un catalogo, che, dopo una breve introduzione, raccoglie le riproduzioni a piena pagina dei dipinti, corredandole con brani estrapolati dalle *Vite de' gloriosissimi Santi Martiri Faustino, et Giovita*... (Brescia 1602) del canonico lateranense e nobile bresciano Ascanio Martinengo da Barco. [Fiorella Frisoni]

■ *Il Legno e la Passione. Beniamino Simoni e la* Via Crucis *di Cerveno*, a cura di Francesca Bossini. Testi di Gianfranca Martinenghi Rossetti e Marco Vitale, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca (Bs), per il Collegio Geometri e Geometri Laureati della Provincia di Brescia 2010, pp. 112, ill.

Cara a Giovanni Testori, che per primo nel 1976 attrasse l'attenzione sull'affascinante ciclo al di fuori della Valle Camonica, la *Via Crucis* nel Santuario eponimo di Cerveno, nella fascia mediana della Valle, è uno degli esempi più interessanti della produzione fittile e lignea nel bresciano (e non solo), paragonabile per qualità e originalità ai Sacri Monti di altre zone lombarde: Varallo, Orta, Oropa, Varese.
Il Collegio dei Geometri di Brescia ha deciso di dedicare a questo importantissimo complesso, che si snoda lungo una sorta di Scala Santa a fianco della Chiesa Parrocchiale per un totale di 198 sculture, in parte a tutto tondo e in parte solo a rilievo, una pubblicazione, con testi di Marco Vitale e Gianfranca Martinenghi Rossetti.
Il primo autore, dopo aver suggerito alcuni indirizzi per la valorizzazione turistica della Valle e per l'acculturazione e le possibilità lavorative dei giovani del luogo, e prima di indicare le iniziative in merito, in particolare la fondazione di un'istituzione onlus, l'«Associazione Le Capèle» (della quale Vitale è presidente e che, oltre a concorrere al restauro delle stazioni della *Via Crucis*, si prefigge di favorire la diffusione della loro conoscenza), affronta sinteticamente la vi-

cenda critica e l'elencazione delle varie interpretazioni simboliche e iconografiche assegnate alla sequenza dei quattordici gruppi scultorei.

La scelta di non distribuire le cappelle lungo un percorso boschivo, come avviene per altri Sacri Monti, ma di raccoglierle ai fianchi di un corridoio centrale contiguo alla Parrocchiale, si deve a don Pietro Bellotti, parroco di Cerveno fino al 1732, che ottenne nel 1731 le relative indulgenze, e venne condivisa dai successivi parroci.

L'impresa scultorea, che comprende statue ad intaglio ligneo ed altre in stucco, non venne comunque avviata prima dell'inizio del 1752, quando Beniamino Simoni prende residenza nel paese, al fine di attendere alla realizzazione del progetto. Delle quattordici stazioni previste gliene spettano attualmente dieci; altre tre furono eseguite da Francesco Donato e Grazioso Fantoni a partire dal 1763. La *Via Crucis* fu poi completata nel 1869 da una *Deposizione nel Sepolcro* dello scultore Selleroni, che causò l'eliminazione di un dipinto murale, raffigurante la *Resurrezione*, alla sommità della scala.

Martinenghi Rossetti interviene con tre contributi. Il primo, *Lo scultore*, è dedicato all'attività del Simoni; ritenuto per lungo tempo originario, su indicazione di Stefano Fenaroli (1877), della Val Saviore, viene oggi invece, seguendo le ricerche di Fiorella Minervino, autrice di un'ampia monografia sull'artista (2000), giudicato di origine bresciana, se non della città, forse dei dintorni. Tale lo indica un documento del 1 gennaio 1752: «Beniamino Simoni di Brescia fabbricatore delle statue». Seguono un'analisi più dettagliata dell'intervento dello scultore nel Santuario di Cerveno e un'indagine specifica sull'intero ciclo statuario, corredato di belle riproduzioni fotografiche, tratte per l'occasione da Fotostudio Rapuzzi, che si concentrano sugli insiemi, con tagli originali e arditi, o valorizzano i particolari.

In quest'ultima sezione, dopo una breve introduzione e l'inserimento di un'utilissima piantina della struttura, con relativa individuazione dei soggetti, del numero delle statue e degli autori dei singoli gruppi fittili, la studiosa dedica ad ogni cappella la citazione di un brano dei *Vangeli* o dei *Salmi* e persino del *Lamento* di Jacopone da Todi, cui segue una descrizione interpretativa delle singole stazioni.

Disturba un poco, dispiace dirlo, che le scelte grafiche prevalgano talora sull'apparato fotografico, inserendo la numerazione delle cappelle in cifre romane di grande formato che occludono, in qualche caso, parte della visione delle immagini.

A fronte di un originale suggerimento, come quello di individuare nella X cappella, fra le statue dei Fantoni, l'intervento di Beniamino nei lineamenti stravolti dalla sofferenza del Cristo, che viene spogliato delle sue vesti, viene invece liquidata, a mio giudizio, troppo frettolosamente l'ipotesi che un *Compianto* del Simoni, oggi conservato nella chiesa parrocchiale della Trasfigurazione a Breno, ivi trasferita dalla chiesa cemeteriale brenese di San Maurizio, dove viene ricordata da una visita pastorale nel 1777, provenga dal Santuario, forse dalla cappella alla sommità della Fabbrica e isolata dal resto del percorso, quella che oggi ospita il gruppo ottocentesco di analogo soggetto. [Fiorella Frisoni]