

CIVILTÀ BRESCIANA
nuova serie
anno VI (2023)
n. 1



CIVILTÀ BRESCIANA

Direttore responsabile
Massimo Tedeschi

Segretario di redazione
Michele Busi

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

Comitato scientifico
Luciano Anelli, Barbara Bettoni, Carla Boroni, Alessandro Brodini, Carlotta Coccoli,
Flavio Dassenno, Francesco Franzoni, Elisabetta Fusar Poli, Costanzo Gatta,
Giuseppe Nova, Barbara Maria Savy, Simone Signaroli, Renata Stradiotti,
Carlo Susa, Roberto Tagliani

LA RIVISTA EFFETTUA IL REFERAGGIO ANONIMO E INDIPENDENTE

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

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

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

Civiltà Bresciana, nuova serie, anno VI (2023), n. 1
Autorizzazione Tribunale di Brescia n. 15/2018 del 11.12.2018

ISSN 1122-2387 ISBN 978-88-559-0143-7
Direzione e Amministrazione:
Fondazione Civiltà Bresciana ets
vicolo San Giuseppe, 5 – 25122 Brescia
www.civiltabresciana.it; info@civiltabresciana.it
Redazione: redazioneciviltabresciana@gmail.com

Stampato nel mese di giugno 2023 da
GAM di Angelo Mena & C. s.n.c
Via lavoro e industria, 681
25030 Rudiano (Bs)

SOMMARIO

MASSIMO TEDESCHI	
Mentalità da capitale	3
<i>Suggestioni e novità dalla Fondazione</i>	
LUCIANO ANELLI	
Il cagnolino dell'Inganni	7
<i>Studi e ricerche</i>	
GUIDO MIGLIORATI	
Un nuovo frammento epigrafico da Brescia	13
FRANCESCO BACCANELLI	
Ottavio Rossi: gli scritti di ambito artistico e i rapporti con i pittori del suo tempo	27
MASSIMO DE PAOLI	
La ridefinizione moderna del convento di San Giuseppe in Brescia, "ultima fatica" di Giovanni Battista Marchetti	47
ROBERTA DI NICOLA	
Brescia e l'antico dipinto di Giorgio de Chirico <i>Processione su un monte</i> custodito presso i Musei Civici d'Arte e Storia-Santa Giulia	73
LUCA GUERRA	
"Egregio Signor Preside, Le scrivo dal fronte"	95
<i>Note, documenti, rassegne</i>	
GIUSEPPE NOVA	
Sigismondo Bordogna stampatore bresciano attivo a Venezia e a Ravenna nel XVI secolo	111
RENATA MASSA	
La "fortuna" di Gaetano Dionisi, un modesto scultore scambiato per Dionisio Cignaroli	121

LUCIANO FAVERZANI	
Alcune note sul Museo del Risorgimento Leonessa d'Italia	135
SILVANO NEMBER	
Il Museo Martino Dolci	143
Recensioni e segnalazioni	151

MASSIMO TEDESCHI

Mentalità da capitale

Per tutto quest'anno – e ben oltre, probabilmente – capita e capiterà di discutere su ciò che rende una città “capitale italiana della cultura”. Gli eventi o il patrimonio? Le occasioni con effetti speciali o il sostanzioso lavoro quotidiano? Le istituzioni o le associazioni? Gli archivi o i palchi? L'effimero o il durevole? Lo spontaneo o il programmato?

In questa sede (con tutti i limiti di spazio che questo comporta) vorremmo avanzare un'ulteriore ipotesi: che essere “capitale della cultura” è prima di tutto un fatto di mentalità. Un modo per guardare al proprio passato, valorizzandone i tratti più rilevanti e “generalì”. Un modo per studiare il proprio patrimonio, sfruttando le opportunità che le nuove tecnologie offrono e le chiavi interpretative che la critica non cessa di proporre. Un modo per riflettere sulla propria identità, con il coraggio di creare o ri-creare istituzioni culturali sempre nuove, in linea con lo spirito del tempo.

Questo numero di *Civiltà bresciana* è, in fondo, lo specchio di tale mentalità.

Non si vuole qui tracciare un indice esaustivo della rivista ma vale la pena segnalare alcuni saggi che si collocano secondo le linee guida appena indicate.

Francesco Baccanelli ci invita alla riscoperta di Ottavio Rossi (1570?-1630), uno dei grandi storiografi bresciani che con le sue *Memorie bresciane* contribuì a “nobilitare l'antichità di Brescia, circondando la città di un'aura mitica”. La storiografia e la mitografia locale devono molto a questo erudito, così come molto gli deve il “canone” degli artisti bresciani che egli contribuì a tracciare attraverso le *Lettere* e gli *Elogi storici*.

Non si può agitare il titolo di capitale culturale senza ricordare coloro che nei secoli hanno concorso a dare alla città la consapevolezza della propria storia, ovvero le basi della propria identità.

Che anche il campo dell'arte offra sempre nuove scoperte, attingendo alla duplice scorta della tecnologia e della critica, è dimostrato dai saggi di Massimo De Paoli e di Roberta Di Nicola.

De Paoli, sulla base di una decisiva campagna di rilievi consentita dalle nuove tecnologie, offre uno sguardo inedito su uno dei più importanti monumenti di Brescia, il convento di San Giuseppe dove – sia detto per inciso – ha sede anche la Fondazione della civiltà bresciana. Chi frequenta l'ex convento per motivi di studio ha spesso la sensazione di muoversi in un labirinto. De Paoli dimostra come la ridefinizione settecentesca del complesso ad opera di Giovan Battista Marchetti rispondesse al contrario a un disegno limpido, razionale: aprire la clausura attraversandola con una sorta di *promenade* architettonica e artistica che, al termine di un percorso spiraliforme, trovava il proprio compimento e la propria celebrazione nella Libreria Nuova, spazio culturale eminentemente pubblico secondo i dettami della stagione queriniana.

Roberta Di Nicola, da parte sua, concentra la propria attenzione su un'unica piccola tela, la "Processione su un monte" di Giorgio de Chirico: opera appartenente ai Civici Musei che purtroppo non si ha modo di ammirare, in questo momento, in via permanente. Attingendo a un vasto apparato critico, Di Nicola evidenzia i valori mistici che il metafisico De Chirico trasfonde in quest'opera tutt'altro che secondaria, e la mette in dialogo con opere del francese Charles Cottet, sia pur arrestandosi di fronte a uno scoglio cronologico per ora insormontabile.

Uno sguardo a quanto accade in ambito culturale nell'anno della "capitale", e che ha le caratteristiche per durare nel tempo, non può non indurre a riflettere infine su due cospicue nuove acquisizioni nel settore delle infrastrutture culturali cittadine: il nuovo Museo del Risorgimento e il nuovissimo museo della Fondazione Martino Dolci. Nel primo caso Luciano Faverzani (componente della Commissione progettazione scientifica del Museo stesso) illustra le linee guida del nuovo allestimento e soprattutto riassume la tormentata vicenda di un museo da sempre esposto alle intenzioni politico-culturali del momento. Nel secondo Silvano Nember ricostruisce come si è arrivati alla creazione di uno degli spazi più promettenti per approfondire la memoria e lo studio degli artisti bresciani del Novecento.

In fondo non esiste un'unica ricetta per continuare a essere, nel tempo, una delle capitali italiane della cultura. Tuttavia, in controluce, questo numero della rivista allude ad alcune traiettorie possibili. Le evoca, e al tempo stesso le mette in pratica.

*SUGGERIMENTI E NOVITÀ
DALLA FONDAZIONE*

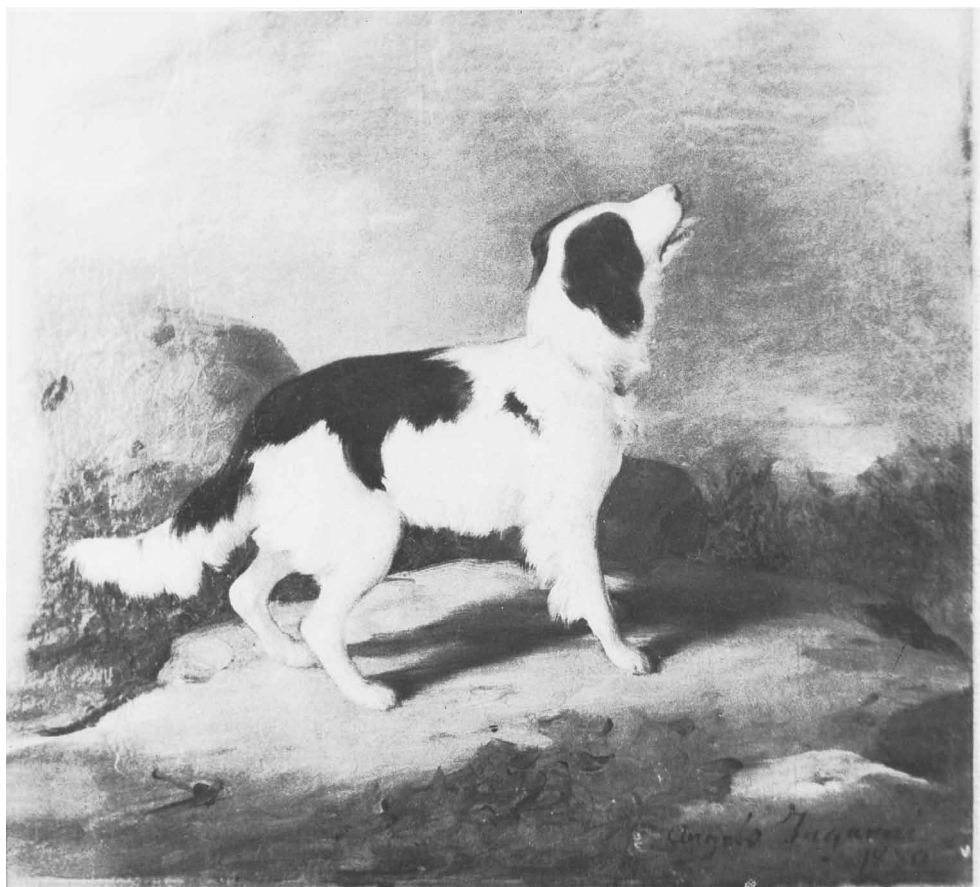


Fig. 1: Angelo Inganni, *Un cagnolino*, olio su tela; firmato "Angelo Inganni / 1880".
Brescia, collez. privata. cm. 22 x 24

LUCIANO ANELLI

Il cagnolino dell'Inganni

Da anni ho l'abitudine, quando mi trattengo a Milano per qualche motivo di lavoro o di studio, di recarmi a pranzare in una di quelle piccole vecchie trattorie meneghine (di cui non rivelerò a nessuno, a nessun costo, l'indirizzo, poiché se ne sta purtroppo perdendo lo stampo), oasi di semplicità e di buona cucina genuina, un po' vecchiotta, ma che non tradisce. Il risotto vi è buono, l'ossobuco (ancora servito con l'*agent di tass*, la piccola posata che si usa per togliere il midollo dall'osso: quando si dice l'eloquenza della parlata popolaresca!) vi è abbondante; così come la cordialità e la parola gentile per il forestiere.

Lo so che è difficile a credervi, ma queste cose, a scovarle con pazienza, esistono ancora. Poiché invariabilmente il quartino di rosso non esaudisce del tutto le mie esigenze del pranzo, il cameriere mi porta spontaneamente un altro calice, di vino pienotto ma non sublime, quando ordino invariabilmente la "porzione" di taleggio.

Il *team* è composto dal proprietario, Romolo, dalla moglie Dorina, dalla figlia, Irmeria, dal cuoco (pardon, *chef!*), Ivan (milanese DOC, 19 anni, due enormi orecchie che si aggirano tra i vapori pungenti della cucina) e da un'indescrivibile cagnoletta che risponde al nome – unica nota un pochino fuori luogo – di Koffee.

È il cagnolino dell'Inganni.

Non c'è verso, è proprio sputato il cagnolino dell'Inganni.

Esattamente e precisamente quel cagnoletto che tutti i collezionisti e gli amatori, i frequentatori intelligenti di quel grande periodo della pittura lombarda che fu l'*Ottocento* indicano invariabilmente come il motivo distintivo, il "*motivo firma*" delle migliori e più caratteristiche tele, vedute dal vero o scene di genere, di Angelo Inganni.

(E, attenzione, perché qualche volta lo inserisce nelle sue composizioni anche Amanzia Inganni Guerillot, l'amante-moglie – prima e poi – del grande pittore; a meno che fosse Angelo stesso ad inserirlo nelle composizioni di lei, cosa probabilissima e che m'è accaduto più volte di pensare, e perfettamente giustificabile dall'affettuoso grado di comunanza intellettuale che legava i due coniugi).

Io non so da quali prosapie possa discendere l'incrocio canino di cui ho parlato prima a proposito della sullodata trattoria; ma se la genetica non inganna, i caratteri sono proprio i medesimi, e trasmessi per intricate vie, del cagnoletto dell'Inganni.

Una volta il pittore già anziano, e anzi prossimo a chiudere i suoi giorni, volle ritrarlo da solo, conferendogli per una volta la dignità del protagonista, e non inserendolo in una più complessa composizione. Il quadretto si trova presso un fortunato collezionista bresciano.

E quindi ci viene spontaneo di riprodurlo, per farlo conoscere, per dare la "vera effigie" di questo comprimario che a quanto pare, non fu una bestiola mortale, dal momento che la sua figurina compare quasi identica dai lavori degli anni trenta-quaranta milanesi fino alle opere estreme dell'ottavo decennio.

Coda fatta di peli radi e poco compatti, un po' disordinati, come si conviene ad un animaletto trovatello; mantello per metà bianco e per metà nero, musetto furbo e curioso, bicolore, intento a cacciarsi ovunque. Ed ovunque lo troviamo quasi direi moltiplicato per la costanza delle repliche, soprattutto nelle grandi vedute cittadine di Milano così come di Brescia: cinque volte nella *Veduta del Duomo con il coperto del Figini*¹ del 1838, cinque nella redazione del '39² dello stesso soggetto, e quattro (se ho contato bene) in quella³ non datata del Credito Artigiano; forse nove nella tela di tre metri di altezza ora a Parigi.⁴

Ma il bello è che si tratta dello stesso cagnoletto che troviamo nella *Veduta di piazza della Loggia*⁵ del 1879 dei Civici Musei di Brescia, così come nel *Ragazzo con bottiglia, bicchiere di vino e cane davanti al camino*⁶ datato 1870, e cioè il cagnetto a pelame bianco, bianco anche il

1. Milano, Museo di Milano.

2. Brescia, collez. privata.

3. Milano, Credito Artigiano.

4. Louvre, cat. 20617. L'opera era stata donata personalmente dell'Inganni a Napoleone III. L'incertezza nel conto dipende anche dal fatto che l'opera ha subito un grave ed ampio danno nella zona inferiore destra; con asportazione di circa 70/80 cm. di tela.

5. Inv. 599. Il quadro era stato donato dall'autore ad Umberto I, che lo donò alla città di Brescia.

6. Collez. privata.

muso,⁷ le ampie orecchie nere, nero anche il dorso dalla metà fino ben oltre l'attaccatura della coda che risulta nera quasi per metà.

Non ho fatto una seria indagine, ma mi sembra di poter dire che non potrei identificare un fenomeno paragonabile in altri artisti dell'Ottocento italiano.

Questo induce ad una riflessione sul metodo operativo dell'artista, della cui abilità nel replicare vedute cittadine e scene di genere la critica non ha lesinato commenti.

Qui però non è il caso di replicare lo schema di una veduta che teneva già custodita su un taccuino o su un cartone. Qui si tratta di aggiungere, nel quadro, particolare a particolare variando di poco le pose, per non dire quasi niente. (E lo stesso si potrebbe dire degli stormi di colombe – a volte grandi un po' come gabbiani – che svolano sulle piazze o sulla Villa Richiedei...).

Dopo il 1850-55 le piazze sono in qualche misura moduli, ingranditi o rimpiccioliti a seconda delle necessità, variando di poco il punto di vista principale e le linee di fuga delle architetture.

I cagnolini, le carrozze, le colombe, le bancarelle della frutta, le insegne ed i carretti sono invece (a volte stipati fino all'inverosimile, come nel gran quadro di Parigi), degli abbellimenti, delle "infiorescienze" per amor dei dettagli dal vero, ma anche – nell'attività dopo il '60 – con intento puramente esornativo.

Quest'ultima caratteristica non sfuggiva a Giuseppe Gallia, il coltissimo segretario dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, che nel 1881 nel trascrivere⁸ le parole da lui stesso dettate al Vantiniano accompagnando la salma alla sepoltura, dopo tutti i più lusinghieri complimenti e gli elogi anche eccessivi che si offrono ai morti, non poteva lasciare nella penna queste espressioni: "Ne' ritratti, sia per la somiglianza parlante de' volti, delle movenze e di tutta l'aria della persona, sia per la diligenza de' particolari, talvolta sin troppo squisita [sottolineatura nostra], ben pochi, non che andargli innanzi, lo pareggiarono".

In verità in quel "troppo" è riassunta una delle critiche che talvolta all'artista vengono mosse oggi, ma che evidentemente non mancavano neanche allora.

E sempre il Gallia così prosegue in altro passo della *Adunanza*: "Laonde non dirà altro di lui, se non che, da 39 anni ascritto nella nostra Accademia [...] ogni volta che vi si mostrò (l'ultima nell'agosto 1879),

7. Nelle repliche varia di poco.

8. G. GALLIA, *Adunanza del 16 gennaio*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1881», Brescia 1881, pp. 10-12.

porse materia di compiacersene: e se taluno, non so se per mal animo, certo importunamente, forse per quell'andazzo onde la pittura e le arti belle or sembrano discostarsi dagli esempi dei vecchi, presunse consigliarlo a *cessare* [corsivo nostro], ei rispose col ritemparsi all'opera con la lena de' suoi giorni migliori".⁹

Il fatto è che Angelo Inganni nell'80, nel '79, nel '78... dipingeva esattamente come aveva impostato le sue vedute ed i suoi ritratti 30/40 anni prima:¹⁰ la pittura, anche a Brescia, era andata assai avanti sull'onda dell'*en plain air* se non dell'Impressionismo.

Ed i pittori nostri dopo il '70 chiamavano i loro quadri "impressioni": Francesco Filippini, Luigi Lombardi, Francesco Rovetta, Carlo Manziana erano già operativi con le novità dei loro quadri, e soprattutto di un nuovo linguaggio, a partire dal 1870-75; e già da prima un Faustino Joli, un Luigi Campini (maestro un po' di tutti i sopra menzionati) e un Bartolo Schermini indicavano già nuove vie dell'arte. Per non parlare di Giovanni Renica (1808) che, pur essendo coetaneo dell'Inganni (1807), era andato tanto più avanti di lui nella ricerca atmosferica.¹¹

Ma queste – si capisce – sono pure e purissime congetture: il fatto è che l'oscura allusione contenuta nelle parole del Gallia sembra far riferimento all'esistenza allora in Brescia di una sorta di "loggia" anti-Inganni, o "partito", per usare una parola che si usava a quel tempo in un caso del genere.¹²

Sembra evidente che negli ultimi trent'anni a Brescia (o tra Gussago e Brescia) Angelo avesse non pochi detrattori se pensiamo anche a quel partito di patrioti bresciani anti-austriaci che evidentemente cercava – senza dubbio senza riuscirvi – di rendergli amara la vita fino agli ultimi giorni, se l'artista sentì così prepotente ancora nell'ultimo anno di vita, di stendere una Autobiografia che in realtà non è tale nel senso esaustivo della parola, ma è tutta tesa al solo desiderio di far credere di essere stato un vero patriota italiano.¹³

9. «Commentari...» 1881, p. 11.

10. Non erano però del tutto "uguali" nella realizzazione stilistica, nel *ductus*. Lo vedremo magari in uno specifico saggio.

11. Era stato a Milano allievo del Migliara, ma non a Brera, bensì ad una scuola "libera" che il Maestro aveva messo in piedi dopo aver rifiutato nel 1825 la cattedra di prospettiva che gli era stata offerta all'Accademia di Brera.

12. D'altra parte anche la parola "loggia" appartiene a quel tempo ed a quell'ambiente. Paolo Richiedei era massone (e la bella villa di Gussago è ricca di simboli) ed è da credere che parecchi di quanti lo frequentavano lo fossero.

13. In merito si veda L. ANELLI, *Autobiografia di Angelo Inganni*, Brescia 1998.

STUDI E RICERCHE

GUIDO MIGLIORATI

Un nuovo frammento epigrafico da Brescia¹

L'area di Largo Torrelunga a Brescia ha restituito un nuovo frammento, esemplare superstite da aggiungersi al cospicuo patrimonio epigrafico eredità della *Brixia* romana².

Trattasi di un lacerto in pietra calcarea locale a denominazione “marmo Botticino”, verisimilmente resto di una lastra ora fratturata sì da risultare visibili unicamente e parzialmente le linee approssimative dei bordi inferiore e sinistro. La superficie circoscritta tra lati e linee di frattura si evidenzia in forma irregolarmente trapezoidale: a un'ideale base maggiore corrisponde la linea di frattura superiore (**a**), alla simmetrica e altrettanto ideale base minore il bordo inferiore della pietra (**b**), ai lati obliqui non congrui per misure, invece, corrispondono il bordo sinistro (**c**) e la linea di frattura laterale destra (**d**). In sintesi le dimensioni dell'intero campo corrono per una larghezza compresa fra 34,41 e 26,47 cm (**a** | **b**) e un'altezza compresa fra 18,08 e 15,67 cm (**c** | **d**)³.

Lo spazio interno al campo è stato organizzato secondo una prima suddivisione tramite cornici, non concentriche ma parallele, tracciate sulla direttrice verticale e poggianti sulla medesima base distante a sua volta dal bordo inferiore – e dunque per inferenza verisimilmente anche da quello superiore, non più esistente; si è ottenuto in questo modo uno

1. Un ringraziamento particolare meritano l'Ing. Marco Brognoli e l'Arch. Irene Bufalino, Società di Ingegneria IDES di Brescia, per aver realizzato fotografie, rilievi, misurazioni, geo-referenziazione e rendering.

2. Geolocalizzazione Google Maps: 45.535760052140716, 10.232040558269901.

3. Lacerto classificabile quale frammento angolare inferiore sinistro con margini ortogonali (supporto quadrilatero); lacuna angolare inferiore sinistra; porzione G; cfr. DI STEFANO MANZELLA (1987), pp. 171 e 311, fig. 206, nr. 14.

spazio specificamente circoscritto tra i bordi laterali e lo specchio epigrafico vero e proprio, spazio identificabile ora come una porzione trapezoidale verticalizzata, di altezza compresa tra 21,43 e 18,96 cm, ristretta in larghezza compresa tra 7,55 e 7,22 cm; questo spazio risulta destinato a ospitare il corredo iconografico, nel quale risulta riconoscibile la sezione inferiore di un fascio littorio largo 5,1 e alto fra 19,77 e 18,09 cm.

Lo specchio epigrafico vero e proprio risulta delimitato da una stilizzata ma elegante cornice a rilievo e ridotto a un'area frammentaria di altezza compresa fra 14,58 e 14,48 cm, nonché di larghezza sensibilmente variabile fra 18,44 e 11,79 cm a causa della corsa della frattura dall'alto verso il basso e da destra verso sinistra; tipologicamente la scrittura rientra nei caratteri della cosiddetta capitale, compatibile con una collocazione cronologica tra I e II secolo d.C., con solco a sezione triangolare, con lettere e intervalli ben proporzionati, con apicature e ombreggiatura leggere. Le spaziature risultano regolari, l'intervallo tra la H e la M (riga 3) è di 4,03 cm, mentre si attesta in media sul valore di 0,96 cm in relazione alle lettere delle righe superiori (1 e 2); inoltre l'intervallo tra il limite dello specchio a sinistra e la lettera H (riga 3) corrisponde a 2,71 cm, nel caso invece di quello che era l'intero corpo del testo il rientro si evidenzia sensibilmente minore misurando 1,23 cm (righe 1 e 2). Le dimensioni delle lettere variano con uno scartamento ridotto da grafema a grafema e da riga a riga, perché impattate da corso e irregolarità delle linee di frattura⁴:

Riga	1	2	3
Lettera	N	F	H
H	3,5	3,22	3,37
l	2,39	1,37	2,7
Lettera	V	E	M
H	3,45	3,22	3,32
l	1,74	1,37	3,14

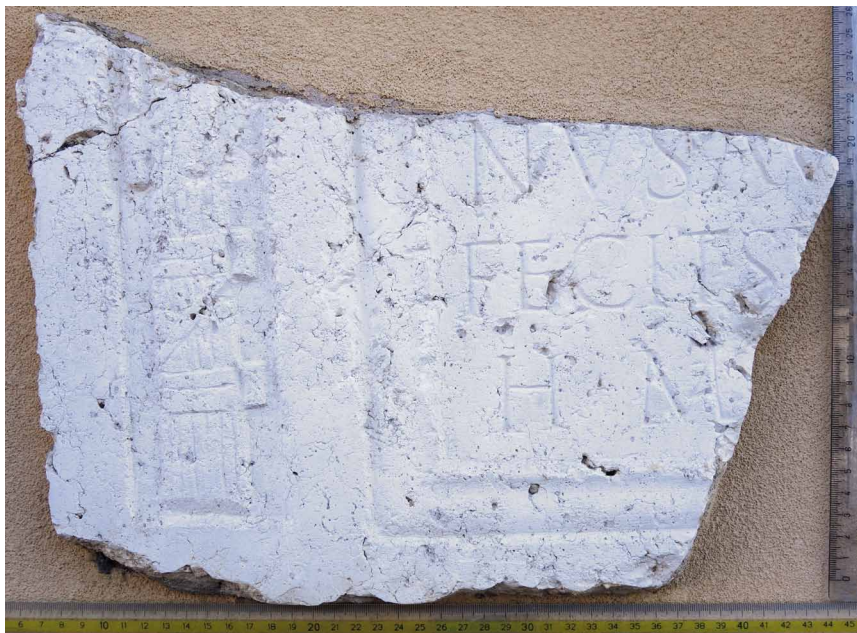
4. Le misure sono espresse in cm; con H si indica l'altezza, con l invece la larghezza.

Lettera	S	C	
H	3,16	3,22	
l	1,91	2,57	
Lettera	A	I	
H	2,54	3,22	
l	1,46		
Lettera	V	T	
H	1,75	3,22	
l	1,46	2,19	
Lettera		S	
H		3,22	
l		2,19	

Le miserevoli condizioni del supporto permettono il recupero di parte di sole tre righe, corrispondenti alla sezione finale del testo; superstiti appaiono le ultime tre lettere, probabilmente di un *cognomen* terminante in *-nus*, separate dai frustoli di una A e di una V da un punto distinguente di foggia triangolare, apposto all'altezza del traversino della A (riga 1); la voce verbale *fecit* separata dai frustoli di due lettere, nelle quali si riconoscono agevolmente una S e quasi certamente una I, da un punto distinguente di foggia triangolare apposto all'altezza dell'ansa superiore della S (riga 2); infine lettere iniziali, H e M, di una formula funeraria riconducibile infatti con ogni probabilità alla sigla H M H N S (riga 3)⁵. Quanto resta si riduce alla seguente trascrizione:

5. Lo scioglimento equivale alla formula giuridica privata *hoc monumentum heredem non sequitur* su cui cfr. ORLANDI (2004), pp. 360-361; cfr. AE 2001, 450 e CIL VI, 26556: probabilmente i testimoni epigrafici più risalenti della sigla o abbreviazione in questione, essendo la prima iscrizione di tarda età repubblicana, la seconda di fine età repubblicana o di prima età imperiale su cui cfr. ORLANDI (2004), pp. 366 e 368, nr. Da131 e Da204. Si possono escludere preliminarmente sia H M D M A, ovvero *huic monumento dolus malus abesto*, sia H M EXT H N S, estensione di H M H N S con riferimento *externus* all'estraneità familiare rispetto alla normale devoluzione ereditaria, perché non attestate nell'epigrafia di Brescia romana. Allo stesso modo non risulta documentata la formula H M M, equivalente a *honesta missione missus*; cfr. A. GARZETTI in *InscrIt* X.5, pp. 734, 742 e 745.

NVS AV
 FECIT Sⁱ
 H M
 - - - - /nus au[- - -] / fecit si[- - -] / h(oc) m(onumentum) [h(eredem)
 n(on) s(equetur)]



L'AREA DI LARGO TORRELUNGA

Il settore urbanistico denominato dal 1953 Largo Torrelunga insiste su di un'area dal ricco retaggio storico e antiquario, soprattutto caratterizzato nella fattispecie da rilevante incidenza archeologica ed epigrafica⁶. Le testimonianze più antiche risalgono alla memoria di una porta romana aperta sulla direttrice per Mantova; in corrispondenza e all'esterno del perimetro cittadino si estendeva l'area necropolare sul cui sito si sovrappose in età medievale la località detta Arbuffone, odierna convergenza dei viali Rebuffone e Venezia: l'intensità della sua frequentazione sembra potersi evincere dai corredi funerari emersi nel corso di scavi sistematici tra 1907, 1928 e 1950, materiali tra i quali spiccano un monumento funerario con bassorilievo raffigurante Attis, nonché – e tanto già riconosciuto grazie ai lavori di demolizione, tra 1820 e 1844, delle sostruzioni di antiche fortificazioni e ammuragliamenti in Torrelunga – 17 epigrafi di reimpiego, di cui 6 funerarie⁷. L'ampliamento della cinta muraria di Brescia realizzato tra 1246 e 1249 aveva sorpassato l'antica porta romana, connotato così da un saliente incuneatosi in direzione est verso l'antico Borgo di S. Matteo e capace di inglobare un'area estesa equivalente agli attuali piazzale Arnaldo e viale Venezia, fino alla convergenza di quest'ultimo con l'attuale viale Rebuffone; un'area che a partire dal XIV secolo si conobbe come quella della Torlonga. Essa fu più volte interessata da lavori di rafforzamento militare: nel 1439 Niccolò Lupo diresse l'erezione della porta nuova e della rocca difensiva, nel 1517 gli architetti della Repubblica di Venezia collegarono la cinta con il sistema difensivo del castello sul colle Cidneo sicché a lavori conclusi nel 1557 l'intero impianto presentava un'imponenza vasta e articolata; e tale si mostra in una miniatura dell'*Estimo generale della*

6. Cfr. MIRABELLA ROBERTI (1961), pp. 237-238; BREDÀ, ROSSI, STELLA (1991), pp. 180-183.

7. Cfr. PATRONI (1907), pp. 724-727; DEGRASSI (1950), p. 33; BREDÀ, ROSSI, STELLA (1991), pp. 180-181, nr. 553-556. Le iscrizioni di Brescia romana sono citate secondo la classificazione del database *EDR. Epigraphic Database Roma* (<http://www.edr-edr.it/default/index.php>): EDR090017 del 06-12-2005 (G. Migliorati); EDR090030 del 10-01-2006 (D. Fasolini); EDR090076 del 24-01-2006 (D. Fasolini); EDR090106 del 10-02-2006 (D. Fasolini); EDR090109 del 06-07-2006 (D. Fasolini); EDR090135 del 14-07-2006 (D. Fasolini); EDR090147 del 14-07-2006 (D. Fasolini); EDR090173 del 21-07-2006 (D. Fasolini); EDR090244 del 15-09-2006 (G. Migliorati); EDR090285 del 18-09-2006 (G. Migliorati); EDR090357 del 29-09-2006 (G. Migliorati); EDR090451 del 12-10-2006 (G. Migliorati); EDR090455 del 12-10-2006 (G. Migliorati); EDR090505 del 03-11-2006 (G. Migliorati); EDR090579 del 10-11-2006 (G. Migliorati); EDR091260 del 27-02-2009 (D. Fasolini); EDR092705 del 14-07-2006 (D. Fasolini).

città di Brescia, del 1588⁸. L'obsolescenza di tali dispositivi all'alba del XIX secolo comportò la promozione di una nuova qualifica d'uso, concretizzatasi nella trasformazione di tutta l'area nell'ampia piazza del Mercato dei Grani tra 1820 e 1823 fino alla demolizione dei resti murari nel 1844. Il materiale capace di valore storico e archeologico, ovvero resti monumentali ed epigrafi, venne ricollocato nel Museo Civico allora ospitato negli ambienti del tempio Capitolino.

Nel 1882 sorse, al centro dell'attuale spiazzo tra viale Venezia, via Fratelli Lechi, Largo Torrelunga, piazzale Arnaldo e via Filippo Turati, il monumento con basamento marmoreo in stile neoromanico sovrastato dalla statua bronzea e formelle narrative intitolato ad Arnaldo da Brescia, nel 1891 la fossa al di sotto del segmento superstite delle mura tra lo Spalto di S. Marco e Largo Torrelunga vide l'installazione del Regio Stabilimento Ittiogenico così come nel 1907 il già menzionato spiazzo vide la scomparsa dei cancelli daziari, mentre agli inizi degli anni Cinquanta Largo Torrelunga ospitò la sede della stazione delle tranvie per Salò. Il settore dello slargo parallelo a via Fratelli Lechi ed esteso verso ovest venne occupato da un lungo edificio a uso abitativo e commerciale, sul lato occidentale del cui corpo di fabbrica all'altezza del civico 16 di Torrelunga è stato applicato il lacerto lapideo in esame.

ANALISI DEL FRAMMENTO EPIGRAFICO

Quanto sopravvive del malridotto frammento epigrafico può essere saggiato prendendo le mosse dai resti del corredo iconografico; in esso infatti è riconoscibile inequivocabilmente la sagoma di un fascio littorio, dato questo grazie al quale è possibile escludere che il presunto titolare – cioè [---]nus – potesse essere un semplice *Au[g(usti) l(ibertus)]*: diversamente il liberto in questione avrebbe rappresentato se stesso eventualmente in qualità di sevirus augustale, analogamente a *C. Antonius C.l. Agilis* il cippo del quale era ornato con serti, nastri e ben 6 fasci laureati, oppure a *M. Valerius M.L.P. O l. Anteros Asiaticus* la lastra del quale monumento funerario offriva all'astante una ricca raffigurazione di scene relative all'attività pubblica, tra cui littori con fasci in testa a un corteo⁹. E come sevirus augustale aveva fatto ornare il proprio cippo di

8. Brescia, Archivio Storico Civico, nr. 458.

9. EDR076565 del 28-07-2006 (D. Fasolini); con fotografia e EDR090272 del 18-09-2006 (G. Migliorati); con fotografia. Cfr. GREGORI (1999), pp. 158-159, 165-166 e 222-223.

serti, nastri e 2 fasci laterali anche *Sex. Epidius M.f. Senecio*, probabilmente perché al pari di *Agilis* e di *Anteros Asiaticus* egli aveva finanziato l'edizione di spettacoli pubblici¹⁰. Del resto lo spazio residuo e continuo tra i frustoli N V S e A V della riga 1 del frammento non consente assolutamente l'eventuale congetturabile supplemento relativo al sevirato augustale, così come sembra doversi escludere già preliminarmente il riferimento a un *augustalis*: infatti è assente all'interno del complessivo panorama dell'epigrafia di Brescia romana ogni traccia documentaria a essi rinviabile¹¹. Se risulta emergere, inoltre, la circoscritta affezione, da parte dei membri dell'élite locale di *Brixia*, rispetto alla riproduzione rappresentativa sui supporti dei loro monumenti funerari di *imperii insignia* quali *sellae* o fasci¹², è tuttavia altrettanto significativo che dei 5 esemplari noti (3 dei quali riconducibili alla precedente autorappresentazione dei seviri augustali) almeno due facessero parte di monumenti materialmente imponenti, anche se ora tipologicamente non più di facile identificazione¹³, forse funzionali all'esposizione della memoria di membri della classe dirigente municipale. In relazione a quanto argomentato, dunque, e data per scontata la simmetria compositiva ed esecutiva del monumento nel suo insieme cosicché lo spazio laterale destro perduto si immagini fosse, specularmente, ornato da un secondo identico fascio littorio, conviene constatare che tanto un'osservazione di Cicerone quanto il testo della *lex coloniae Genetivae Iuliae sive Ursonensis* attestano l'associazione tra magistrati municipali e littori (e conseguentemente fasci) in numero di due¹⁴.

Ricostruzione certa è quella relativa alla riga 3 del frammento, corrispondente alla porzione finale del testo originario; le lettere H e M,

10. EDR073872 del 08-09-2006 (D. Fasolini); con fotografia. Cfr. A. GARZETTI in *InscrIt* X.5, 181 (p. 119) e 215; GREGORI (1999), pp. 163-165.

11. Cfr. MOLLO (1997), pp. 269-270; GREGORI (1999), p. 155.

12. Nella maggior parte dei casi i supporti epigrafici di tipologia funeraria corredati iconograficamente sono caratterizzati da serti, nastri, ghirlande, corolle, colonnine tortili: cfr. EDR075320 del 21-07-2006 (D. Fasolini); EDR090250 del 15-09-2006 (G. Migliorati); EDR090378 del 29-09-2006 (G. Migliorati); EDR 090428 del 06-10-2006 (D. Fasolini); EDR090471 del 13-10-2006 (G. Migliorati); EDR090972 del 02-02-2007 (D. Fasolini); cfr. CAVALIERI MANASSE (1997), pp. 270-271. In un solo caso, quello del cippo (?) di *L. Antonius L.f. Fab. Quadratus* – soldato di una *legio XX* decorato da Tiberio, il corredo iconografico riproduce le insegne militari; cfr. EDR090154 del 14-07-2007 (G. Migliorati); con fotografia.

13. Cfr. SCHÄFER (1989), pp. 403-405, C 69-73; i reperti C 70.73 erano ancora visibili a COLINI (1933), pp. 111-112: blocco a rilievo appartenente a edificio funerario e stele architettonica – ridotta alla sua sezione inferiore – ornata con colonnette e con due gruppi laterali, ognuno con 3 fasci.

14. Cic. *Leg. Agr.* 2, 34, 93; *CIL* I², 594 = II².5, 1022 *caput* lxii. Cfr. SCHÄFER (1989), p. 217.

infatti, rientrano inequivocabilmente nella formula funeraria H M H N S perché unica a essere attestata nel lessico stereotipo dell'epigrafia di Brescia romana¹⁵. *Hoc monumentum heredem non sequetur* chiudeva, infatti, tanto l'epitaffio dedicato da *Iuventia Longina* a se stessa e a un *amicus dulcissimus* o a una *amica dulcissima*, quanto quello dedicato da un certo [---] *C.f. Fab. Gargenna* (?) a se stesso, alle figlie (*Hispana* e *Anulla* (?)), a una liberta (*Iucunda*) e a un *L. Livius Sp.f.*¹⁶ Altrettanto certa è la ricostruzione, in questo caso parziale – relativamente almeno al suo inizio, della riga 2; evidente la voce verbale *fecit*, probabile invece la congettura che i frustoli seguenti, preceduti da un punto distinguente di foggia triangolare, siano quelli di una ben visibile S e di una I fratturata, riconducibili così al supplemento *si[bi]*, perché costituente il sintagma formulare *fecit sibi* ricorrente nel lessico funerario stereotipo, e specificamente in quello dell'epigrafia di Brescia romana forte di 59 attestazioni, secondo la curvatura più diffusa rappresentata dalla formula abbreviata o estesa *vivus/a*, seguita dall'ipotassi di dedicante e di destinatario o destinatari, infine dalla voce verbale *fecit*. Di maggior interesse, in quanto apparentemente più simili al testo in ricostruzione, 6 varianti tipologiche: (1) *sibi et ... vivus/a fecit*; (2) *viva sibi locum fecit*; (3) *et sibi vivos fecit*; (4) *vivus fecit et sibi*; (5) *et sibi et suis vivus fecit*; (6) *fecit sibi et*¹⁷. E proprio la variante (6), rappresentata sia dall'epitaffio dedicato dal sevirio augustale *L. Lepidius L.l. Philemo* a se stesso e alla moglie *Melia L.f. Maxima*, nonché al figlio *M. Lepidius Primus*, sia da quello di *Philetus*, servo di una certa *Hostilia*, appare la più congrua per senso e per organizzazione dello spazio presunto¹⁸.

Ipotizzando, infatti, che la natura esclusivamente formulare dell'ultima riga (3) induca legittimamente a proiettare specularmente verso il margine destro l'intervallo di 2,71 cm tra la perdita S di H M H N S e il

15. Sulla diffusione della abbreviazione in Italia settentrionale cfr. Tosi (1990).

16. EDR090425 del 06-10-2006 (G. Migliorati); EDR090965 del 02-02-2007 (G. Migliorati), su cui cfr. GREGORI (1990), pp. 218 e 225: *Anulla*, forse per il tradito ANNELA, è congettura dell'autore, mentre *Gargenna f(fecit)* è proposta di S. Panciera, accolta da A. GARZETTI in *InscrIt* X.5, 965, a emendazione della tradizione manoscritta GA/GEMINAE.

17. Cfr. rispettivamente (1): EDR090456 del 15-04-2017 (D. Fasolini); EDR090507 del 03-11-2006 (G. Migliorati); EDR090929 del 25-01-2007 (G. Migliorati). (2) EDR090529 del 03-11-2006 (G. Migliorati). (3) EDR090811 del 12-01-2007 (G. Migliorati). (4) EDR090846 del 12-01-2007 (G. Migliorati). (5) EDR091206 del 02-03-2007 (D. Fasolini). (6) EDR090228 del 08-09-2006 (G. Migliorati); EDR090989 del 02-02-2007 (G. Migliorati).

18. *InscrIt* X.5, 228: *L. Lepidius L.l. Philemo sex(vir) / Aug(ustalis) vivos fecit sibi et / Meliae L.f. Maximae uxori et / M. Lepidio Primo filio*; *InscrIt* X.5, 989: *D.M. / Philetus / Hostiliaes <servus> fec(it) [sibi (?)] / posterisq(ue) suis*.

lato dello specchio epigrafico, nonché induca altrettanto legittimamente a moltiplicare per i successivi tre intervalli, tra le perdute H, N e S l'intervallo di 4,03 cm, tanto darebbe adito a supporre parallelamente che pure le dimensioni delle lettere mancanti ora menzionate non si discostassero dalla paradigmatica grandezza media, in altezza e larghezza, propria di quelle superstiti.

Dunque sarebbe congetturabile una lunghezza di poco meno di 35 cm per l'intera ultima riga formulare e tenuto conto, nel caso delle righe superiori (1 e 2), dell'intervallo di 1,23 cm tra lato del campo iscritto, a sinistra attuale a destra congetturato, nonché di un valore medio sensibilmente ridotto dell'intervallo tra lettere e segni distinguenti pari a 0,96 cm in relazione alle medesime righe, ne consegue – ipoteticamente – che anche esse dovessero coprire una lunghezza di circa 35 cm. Elementi, questi, di quantificazione sufficienti a congetturare, quindi, che la variante (6) del sintagma costituito da voci verbali coniugate da *facio* e da parti pronominali declinate de *se*, ovvero “*fecit sibi et*”, sia la più probabile tra quante individuate nello spettro da (1) a (6), in ordine soprattutto alla presuntivamente ipotetica clausola della riga 2, cioè *suis* – poiché unica capace di soddisfare sia le condizioni di spazio in precedenza calcolate, sia il confronto con le 6 attestazioni formulari presenti nel campionario dell'epigrafia funeraria di Brescia romana¹⁹. L'articolazione varia tra invocazione abbreviata ai *Dii Manes* (D.M.), soggetto dedicante, segmento narrativo (*aram posuit*), sintagma “*fecit sibi et suis*”, formula testamentaria²⁰; oppure abbreviazione della volontà testamentaria in vita (V F, i.e. *vivus fecit*), soggetto dedicante, destinatario, sintagma “*fecit sibi et suis*” in un caso, soggetto dedicante e suo ruolo sociale in un altro²¹; oppure destinatario, soggetto dedicante e suo ruolo sociale, tipologia relazionale con il destinatario, sintagma “*et sibi et suis*”, con attrazione di *fecit* nell'abbreviazione della volontà testamentaria in vita²².

19. EDR090642 del 24-11-2006 (D. Fasolini); EDR090709 del 07-12-2006 (G. Migliorati); EDR090920 del 25-01-2007 (D. Fasolini); EDR091072 del 09-02-2007 (D. Fasolini); EDR091107 del 16-02-2007 (G. Migliorati); EDR091206 del 02-03-2007 (D. Fasolini).

20. EDR090920 del 25-01-2007 (D. Fasolini): alle righe 6-7 si legge *testamento / f(ieri) i(u)ssit s(uo)*; cfr. *InscrIt* X.5, 920.

21. EDR091072 del 09-02-2007 (D. Fasolini): destinataria era *Viria Ursa, mater piissima* di *L. Pontius Virianus*; EDR091107 del 16-02-2007 (G. Migliorati): l'iscrizione giace tuttora nel castello di Stenico. *M. Ulpius Bellicus* era stato un veterano in forza alla *legio XXX Ulpia Victrix*, forse originario del territorio delle Giudicarie trentine allora facente parte dell'*ager* di *Brixia*; cfr. REUTER (2012), pp. 42-44 e 163, nr. 137.

22. EDR091206 del 02-03-2007 (D. Fasolini); cfr. *InscrIt* X.5, 1206: *Rufiaes Tef - - - Jaes*

ALCUNE PRIME CONCLUSIONI

Provvvisoriamente sembra plausibile concludere che le ultime due righe superstiti si chiudessero con un sintagma formulare piuttosto frequente, nonché con l'abbreviazione di una formula giuridica stereotipa: *fecit sibi[bi et suis (?)] / h(oc) m(onumentum) [h(eredem) n(on) s(equetur)]*. Suggestiva, poi, appare la ricostruzione congetturabile relativamente al resto della prima riga superstite; nei 2 frustoli successivi alle lettere N V S sono identificabili una A, nonché quanto rimane di una V. Poiché / --- / *Jnus* risulta probabilmente la desinenza di un *cognomen* altrimenti esteso lungo il segmento finale di una perduta riga superiormente attigua, da ciò deriva necessariamente che la prima riga superstite del frammento in questione ospitasse informazioni essenziali alla rappresentazione del soggetto dedicante, ad esempio relativamente al suo ruolo familiare, sociale, istituzionale. Esclusi, in precedenza, supplementi riconducibili alla manomissione imperiale, all'augustalità o al sevirato augustale e, soprattutto, constatata l'oggettiva presenza di un corredo iconografico riconducibile invece alle insegne del potere pubblico si evidenzia legittima la congettura che il titolare facesse parte, probabilmente, dell'*ordo* dei decurioni della municipalità di *Brixia*. Modello esemplare di confronto, infatti, appare il caso di *P. Papirius P.f. Pastor*: egli, nella *Brixia* di età giulio-claudia, fu *augur* e *Ilvir* coronando la sua carriera in qualità di *praefectus fabrum* e di prefetto sostituto di un *Nero Caesar*, membro della *domus* imperiale onorato dalla classe dirigente locale tramite la concessione del duovirato quinquennale²³; il testo dell'iscrizione è organizzato secondo l'ipotassi di soggetto dedicante (lo stesso *P. Papirius P.f. Pastor*); rappresentazione del suo ruolo istituzionale e politico, seguita dal sintagma "*sibi et*" nonché dalla successione di tre ulteriori destinatari, cioè il fratello *Cn(aeus)* – anche egli duoviro – e i due figli di *P(ublius)*, dei quali uno *pontifex*; infine

/ *L. Sasius Quir(in)a* / *Secundus Ilvir* / *i(ure) d(icundo) uxori* / *incomparabil(i)* / *et sibi et suis v(ivus) f(ecit)*. Sui personaggi, sulle loro relazioni e sul loro ruolo socio-istituzionale cfr. GREGORI (1999), pp. 77, 153 e 242.

23. EDR090164 del 21-07-2007 (G. Migliorati); con fotografia. Cfr. GREGORI (1999), pp. 124-125, 137 e 139-140; GREGORI (1992) propende per la dissociazione tra il titolare e il duovirato quinquennale, in questo seguito da A. VALVO in *SupplIt* 25 (2010), p. 204, così come entrambi non escludono un legame con *Papirius Pastor* (PIR² P 116), tribuno militare della *legio XXII Deiotariana* in Egitto, nel 63 d.C. Oscilla invece l'identificazione di *Nero Caesar*: o il figlio di Germanico, oppure lo stesso Nerone; di conseguenza oscilla la cronologia, tra l'età di Tiberio e quella di Claudio, comunque attestata intorno alla prima metà del I sec. d.C.

formula testamentaria iussoria²⁴. Del resto l'associazione tra riproduzione delle insegne del potere, quali i fasci, e rappresentazione delle cariche decurionali è diretta, così come lo è altrettanto quella tra una carica giurisdizionale municipale, quale il duovirato, e un sacerdozio come l'augurato: se i fasci non sono riprodotti iconograficamente a rappresentare ruolo e attività di un *augur*, tale sacerdozio è posto comunque in relazione diretta con le magistrature decurionali e con le loro insegne; casi esemplari, funzionali a un confronto esclusivamente sincronico, sono quelli costituiti dal monumento funebre eretto a *Compsa* (Italia, *regio* II) in memoria di *M. Paccius C.f. Gal. Marcellus*, già centurione primipilo della *legio IV Scythica*, tanto quanto dal monumento funebre eretto a *Poetovio* (Pannonia superiore) in memoria di *C. Valerius Tettius Fuscus*²⁵: se quest'ultimo, a ridosso dell'età traianea, venne onorato ricordandone esplicitamente le cariche di *Ilvir i(ure) d(i-cundo)* e di *augur* arricchendone l'esposizione socio-politica tramite un apparato di immagini in cui spicca una *sella curulis*, il primo venne più essenzialmente celebrato in qualità di ufficiale dell'esercito; eppure la sua ascesa sociale, probabilmente nel corso dei primi anni dell'età flavia, non divenne oggetto di una narrazione continua sotto forma di *cursus* civile bensì oggetto del più potente linguaggio allusivo delle immagini: la promozione tra i decurioni era stata fissata visivamente nella *sella curulis*, nei fasci e nel lituo augurale²⁶. Anche in questo caso provvisoriamente, sembra comunque plausibile ipotizzare che il titolare del frammento repertato in Largo Torrelunga abbia rivestito augurato e duovirato, non diversamente da *P. Papirius P.f. Pastor*; sicché la lacuna apertasi nella prima riga superstite del lacerto lapideo dopo le lettere A e V potrebbe essere supplita dalla congettura *au[**gur** **Ilvir** (?)]*, tanto più che la quantificazione del presunto spazio funzionale alle lettere e agli intervalli ipotetici di una simile ricostruzione appare congrua rispetto alla simulazione sulla base delle misure in precedenza rilevate.

Resta, infine, problematicamente nebulosa l'eventuale "identificazione" del titolare; la compatibilità cronologica della abbreviazione

24. *InscrIt* X.5, 164: *P. Papirius P.f. Pastor / augur Ilvir praef(ectus) fabr(um) / praef(ectus) Neronis Caesaris / Ilvir(i) quinq(uennalis) sibi et / Cn(aeo) Papirio Fusco fratri Ilvir(o) / Cn. Papirio Cursori filio / Cn(aeo) Papirio Fusco filio pontif(ici) / t(estamento) f(ieri) i(ussit)*; cfr. GREGORI (1999), pp. 47, 70, 100, 125-126, 140 e 328.

25. Rispettivamente *CIL* IX, 1005 = *ILS*, 2639 e *CIL* III, 4038 = *ILS*, 7120; cfr. SCHÄFER (1989), pp. 217-218, 301-303 e 359-360.

26. Cfr. DOBSON (1978), p. 29 a proposito dell'ascesa dei primipilari tra le fila dell'élite municipale; cfr. SCHÄFER (1989), pp. 297-300 a proposito della cronologia.

formulare H M H N S appare congrua con il I e con il II secolo d.C.: ad esempio, in area romana urbana su 207 attestazioni epigrafiche solo 18 sembrano riconducibili alla forbice apertasi tra la fine del II e la metà del III secolo d.C.²⁷; mentre, nello specifico, l'epigrafia di Brescia romana offre tramite il confronto con l'iscrizione di *P. Papirius P.f. Pastor*, perché augure e duoviro, l'appiglio a una contestualizzazione cronologica risalente alla metà del I secolo d.C.²⁸ A titolo puramente esemplificativo, e senza velleità alcuna di ricostruzione della sequenza onomastica e dei formulari di filiazione o ascrizione tribale essendo i frustoli superstiti limitati alla sola desinenza del *cognomen* (e per di più oltremodo comune, cioè [---]nus), appare limitato a 3 soli casi certi lo spettro di sequenze onomastiche di membri del decurionato, assegnabili al I o al II secolo d.C., su 87 funerarie tra le 166 complete registrate nell'epigrafia di Brescia romana caratterizzate da un *cognomen* la cui desinenza termini in -nus²⁹: *Cassianus*, *Marcellinus* e *Quintianus*³⁰. A queste – per completezza – si aggiungano 3 sequenze onomastiche di membri del decurionato di Brescia romana assegnabili al I secolo d.C., documentate però da iscrizioni tipologicamente non funerarie: *Balbinus*, *Valerianus* e *Vettianus*³¹; spettro allargato a 10 esemplari, invece, nel caso in cui i criteri di individuazione del materiale epigrafico (decurionato e tipologia non funeraria) siano associati all'assegnazione cronologica relativa al II secolo d.C.: *Acilianus*, *Calpurnianus*, *Casdianus*, *Clodianus*, *Fuscinus*, *Macrinus*, *Naevilianus*, *Popilianus*, *Valerianus* e *Vettilianus*³². A parte la non rilevante, isolata e casuale sovrapposizione del *cognomen* *Valerianus*, che forte di 13 occorrenze risulta accanto a *Cornelianus* uno dei *cognomina* più diffusi, resta doveroso osservare che lo strato della società di *Brixia* corrispondente a quello dei notabili locali non conobbe il fenomeno della cristallizzazione del proprio orga-

27. Cfr. ORLANDI (2004), pp. 362-369.

28. L'abbreviazione H M H N S, attestata da 2 occorrenze nell'epigrafia di Brescia romana, non è comunque associata a *tituli* di membri dell'élite municipale; cfr. *supra* nt. 16.

29. Cfr. GREGORI (1999), pp. 77 e 141 su omissioni di filiazione e decurionato.

30. EDR091127 del 16-02-2007 (G. Migliorati); EDR091000 del 02-02-2007 (D. Fasolini); EDR090968 del 02-02-2007 (D. Fasolini).

31. EDR090255 del 15-09-2006 (D. Fasolini); EDR090213 del 08-09-2006 (D. Fasolini); EDR090257 del 15-09-2006 (D. Fasolini). Sulla cronologia cfr. GREGORI (1999), pp. 136-137.

32. EDR075322 del 28-07-2006 (G. Migliorati); EDR090996 del 02-02-2007 (D. Fasolini); EDR091194 del 23-02-2007 (D. Fasolini); EDR090242 del 15-09-2006 (D. Fasolini); EDR090868 del 19-01-2007 (D. Fasolini); EDR091102 del 16-02-2007 (D. Fasolini); EDR090210 del 08-09-2006 (G. Migliorati); EDR090265 del 15-09-2006 (D. Fasolini); EDR090120 del 06-07-2006 (G. Migliorati); EDR090275 del 18-09-2006 (G. Migliorati).

nigramma in gruppi o famiglie all'interno delle quali si trasmettessero cariche pubbliche e ruoli istituzionali³³.

Al netto, dunque, di quanto sopra argomentato appare plausibile congetturare la seguente ricostruzione del frammento epigrafico in questione, proponendo i supplementi per le sole sezioni lacunose delle terzultime righe finali superstiti:

----- /nus au[gur Ilvir (?)] / fecit si[bi et suis (?)] / h(oc) m(onumen-
tum) [h(eredem) n(on) s(equetur)]

Riferimenti bibliografici³⁴

BREDA, ROSSI, STELLA (1991): A. BREDA, F. ROSSI, C. STELLA, *Carta Archeologica della Lombardia*, V.1: *Brescia – Schede*.

CAVALIERI MANASSE (1997): G. CAVALIERI MANASSE, *Note sull'edilizia funeraria di Brescia e Verona*, Ant. A.Adr., 43, pp. 243-271.

COLINI (1933): A.M. COLINI, *Il fascio littorio*, Roma.

DEGRASSI (1950): N. DEGRASSI, *Brescia. Rinvenimenti di iscrizioni e di antichità varie nel territorio della città*, Not. Sc., ser. 8/fasc. 4, pp. 30-50.

DI STEFANO MANZELLA (1987): I. DI STEFANO MANZELLA, *Il mestiere di epigrafista: guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma.

DOBSON (1978): B. DOBSON, *Die Primipilares. Entwicklung und Bedeutung, Laufbahnen und Persönlichkeiten eines römischen Offiziersranges*, Bonn.

GREGORI (1990): G.L. GREGORI, *Brescia romana. Ricerche di prosopografia e storia sociale*, I, Roma.

GREGORI (1992): G.L. GREGORI, *Tra epigrafia e papirologia: a proposito dei Papirii Pastores di Brescia*, Aq. N., 63, coll. 93-104.

GREGORI (1999): G.L. GREGORI, *Brescia romana. Ricerche di prosopografia e storia sociale*, II, Roma.

MIRABELLA ROBERTI (1961): M. MIRABELLA ROBERTI, *Archeologia e arte di Brescia romana*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia, pp. 233-320.

MOLLO (1997): S. MOLLO, *L'augustalità a Brescia*, Mem. Ac. Linc, ser. 9/vol. 8 fasc. 3, pp. 267-367.

33. Cfr. rispettivamente GREGORI (1999), pp. 84-85 e 145.

34. Sigle e abbreviazioni di corpora, sillogi e periodici seguono la classificazione delle tabelle 6 e 7 secondo EDR. *Epigraphic Database Roma* (http://www.edr-edr.it/sillogi_it.php e www.edr-edr.it/periodici_it.php).

ORLANDI (2004): S. ORLANDI, *Iura sepulcrorum a Roma: consuntivi tematici ragionati, D. Heredes, alieni, ingrati, ceteri. Ammissioni ed esclusioni*, in *Libitina e dintorni. Libitina e i luci sepulcrali. Le leges libitinariae campane. Iura sepulcroum: vecchie e nuove iscrizioni*, Roma, pp. 359-384.

PATRONI (1907): G. PATRONI, *Brescia. Epigrafi latine, avanzi architettonici e tombe scoperte nella città e nel suburbio*, Not. Sc., fasc. 12, pp. 718-727.

REUTER (2012): M. REUTER, *Legio XXX Ulpia Victrix. Ihre Geschichte, ihre Soldaten, ihre Denkmäler*, Darmstadt-Mainz.

SCHÄFER (1989): T. SCHÄFER, *Imperii Insignia. Sella Curulis und Fasces zur Repräsentation römischer Magistrate*, Mainz.

TOSI (1990): M. TOSI, *Le formule esclusive nelle iscrizioni funerarie romane: il dossier transpadano*, Riv. Arch. Como, 172, pp. 177-199.

FRANCESCO BACCANELLI

Ottavio Rossi: gli scritti di ambito artistico e i rapporti con i pittori del suo tempo

Ottavio Rossi (1570?-1630), che agli studiosi d'arte è noto soprattutto per le biografie di artisti inserite negli *Elogi storici di bresciani illustri*¹ e per la lettera – databile al 1600 circa – in cui segnala Caravaggio all'amico Pietro Marone², si è interessato alla pittura e alla scultura dell'età moderna in più occasioni. Il presente contributo intende, per la prima volta, considerare i testi sull'argomento uno accanto all'altro, cercando di cogliere le peculiarità dell'approccio adottato e offrendo precisazioni sui rapporti intrattenuti dall'erudito con i pittori del primo Seicento bresciano³.

Negli ultimi anni la produzione di Rossi è stata più volte oggetto di studio⁴. I componimenti poetici⁵, in particolare, sono stati rivalutati

1. O. Rossi, *Elogi storici di bresciani illustri. Teatro*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1620, pp. 502-519.

2. O. Rossi, *Lettere*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1621, pp. 211-213.

3. Saranno presi in esame soltanto i testi di Rossi dati alle stampe. Restano ancora allo stadio di manoscritto le monumentali e incompiute *Historie bresciane* (Biblioteca Queriniana di Brescia [da qui in poi BQBs], mss. B VI 27; D I 6; C I 6; G III 6) e i *Fatti illustri e pompe eroiche della città di Brescia*, poi «ridotti alla perfettione» da Agostino Luzzago (BQBs, mss. C I 18; Di Rosa 91). Nelle sue lettere, Rossi fa riferimento ad altre opere manoscritte di cui oggi non ci rimangono tracce (si veda, al riguardo, G. MARZULLO, *La raccolta di lettere di Ottavio Rossi*, in *Testimoni dell'ingegno. Reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*, a cura di C. Carminati, Edizioni di Archilet, Sarnico 2019, pp. 325-356: 343-346).

4. Alcuni dei passi ritenuti più interessanti sono stati antologizzati in *Il Seicento*, a cura di E. Selmi e V. Volpi, in *Mille anni di letteratura bresciana*, a cura di P. Gibellini e L.A. Biglione di Viarigi, Associazione Amici di Lino Poisa Onlus, Brescia 2004, I, pp. 237-351: 267-280.

5. Tutto ciò che si conosce della produzione in versi dell'autore è pubblicato in O. Rossi,

da Rosaria Antonioli e da Maria Chiara Tarsi⁶, che ne hanno precisato i rapporti con la lezione tassiana e con i modelli di Giovan Battista Marino, mentre a restituire finalmente attenzioni all'epistolario, e di conseguenza ad accrescere le nostre conoscenze sui legami di Rossi con i contemporanei, è stato un saggio di Giacomo Marzullo⁷. A Giovanni Bergamaschi dobbiamo il ritrovamento, alla biblioteca della Société des Bollandistes di Bruxelles, di un esemplare della *Vita di santa Giulia*, opera che si riteneva perduta⁸, e a Simone Signaroli importanti indicazioni sulla sua attività di erudito e sul suo rapporto con il Comune di Brescia⁹. Fatta eccezione per il saggio di Marzullo, che prende in considerazione anche alcune delle lettere di tema artistico, e per un breve contributo di Enrico Maria Guzzo sulla decorazione della Sala Pretoria del Palazzo del Podestà di Verona¹⁰, finora gli studiosi hanno considerato i testi di Rossi sull'arte solo in relazione alle informazioni che forniscono, insomma come semplici fonti.

Rime amorose, lugubri, eroiche, morali, sacre, & varie. Prima parte, Francesco Tebaldino, Brescia 1612.

6. R. ANTONIOLI, *La letteratura bresciana del Seicento*, in *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. Onger, Ateneo di Brescia - Morcelliana, Brescia 2013, pp. 239-255; 245-248; M.C. TARSÌ, *Le rime di Ottavio Rossi*, in *Letteratura bresciana del Seicento e del Settecento*, a cura di R. Antonioli ed E. Valseriati, Ateneo di Brescia - Morcelliana, Brescia 2021, pp. 121-144.

7. MARZULLO, *La raccolta di lettere*.

8. G. BERGAMASCHI, *La "Vita di santa Giulia" di Ottavio Rossi (1605)*, «Annali Queriniani», 10 (2009), pp. 7-60.

9. S. SIGNAROLI, *Brescia, Venezia, Leida: i Chronica di Elia Capriolo nella Respublica literaria dell'Europa moderna*, «Italia medioevale e umanistica», 49 (2008), pp. 287-329; S. SIGNAROLI, *Il mito di Ercole fondatore nella tradizione erudita bresciana*, in *Ercole il fondatore: dall'antichità al Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 11 febbraio - 12 giugno 2011), a cura di M. Bona Castellotti e A. Giuliano, Electa, Milano 2011, pp. 128-137; 131-134; S. SIGNAROLI, *La Valle Camonica nella scienza antiquaria del primo Seicento*, «Aevum», LXXXVI/3 (2012), pp. 1071-1110 (qui viene proposta una ricostruzione biografica che tiene conto anche di P.P. ORMANICO, *Per la vita del signor Ottavio Rossi*, BQBs, ms. F VI 5m27); S. SIGNAROLI, *Lettere diplomatiche e memoria storiografica: da Francesco Barbaro a Ottavio Rossi*, in «El patron di tanta alta ventura»: *Pietro Avogadro tra Pandolfo Malatesta e la dedizione di Brescia a Venezia*, atti della giornata di studio (Brescia, Ateneo di Brescia, 3 giugno 2011), a cura di S. Signaroli ed E. Valseriati, Torre d'Ercole, Travagliato 2013, pp. 85-104; S. SIGNAROLI, *Storia, accademie e libri nell'età di Ottavio Rossi: interventi pubblici e iniziative personali*, in *I Gambara e Brescia nell'Italia del tardo Rinascimento. Diplomazia, mecenatismo, cultura e consumi*, a cura di B. Bettoni, Franco Angeli, Milano 2019, pp. 17-48.

10. E.M. GUZZO, *La decorazione della Sala Pretoria: un'impresa per il bresciano Antonio Gandino e due lettere di Ottavio Rossi*, «Civiltà Veronese», n.s., 9-11 (1991), pp. 43-51.

UN ERUDITO DAGLI SVARIATI INTERESSI

I dati sulla vita di Rossi sono pochi e imprecisi¹¹. Per quanto riguarda la nascita, avvenuta a Brescia, tradizionalmente si segue la testimonianza di Giacomo Filippo Tomasini, il suo più antico biografo, che la colloca nel 1570¹², ma non è da escludere che possa essere posticipata al 1578, come indica il contemporaneo e amico Pietro Paolo Ormanico in un'annotazione manoscritta¹³. Rossi si forma inizialmente a Brescia, apprendendo il greco dal monaco benedettino Prospero Martinengo, e completa gli studi all'università di Padova, dove si laurea in filosofia. Negli ultimi anni del Cinquecento e nei primi del secolo successivo viaggia moltissimo, raggiungendo anche la Germania e l'Ungheria. Fondamentali per la sua formazione culturale risultano però soprattutto i soggiorni a Roma: qui conosce Roberto Bellarmino e Cesare Baronio, frequenta ambienti culturali stimolanti e inizia a interessarsi all'archeologia e alla storia antica. Dopo il matrimonio con la conterranea Vittoria Monselice, avvenuto nel 1608, torna definitivamente nella sua città natale, dove nel 1619 fonderà con altri uomini di cultura l'Accademia degli Erranti e dove, colpito dalla peste, nel 1630 troverà la morte.

Il legame di Rossi con Brescia è stretto: dal 1610 al 1623 è lo storico ufficiale del Comune. Le *Memorie bresciane* gli sono commissionate dalle autorità municipali¹⁴; uguale è la genesi del volume sul tesoro delle Sante Croci della cattedrale e quella del testo sull'apertura dell'arca dei santi patroni Faustino e Giovita¹⁵. Dal Comune riceve anche l'incarico di condurre scavi archeologici e di collaborare alla redazione di

11. Testi utili alla ricostruzione della biografia dell'erudito sono: Rossi, *Lettere*; G.F. TOMASINI, *Elogia virorum literis & sapientia illustrium ad vivum expressis imaginibus exornata*, Sebastiano Sardi, Padova 1644, pp. 236-241; L. COZZANDO, *Libreria bresciana nuovamente aperta*, Giammaria Rizzardi, Brescia 1685, pp. 280-283; ORMANICO, *Per la vita* (su quest'ultimo si veda SIGNAROLI, *La Valle Camonica*).

12. TOMASINI, *Elogia virorum*, p. 236.

13. SIGNAROLI, *La Valle Camonica*, p. 1078.

14. Si veda O. ROSSI, *Le memorie bresciane. Opera istorica et simbolica*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1616, s.n.p.; per approfondimenti si rimanda a SIGNAROLI, *Il mito di Ercole*, pp. 132-134; S. SIGNAROLI, scheda 23, in *Ercole il fondatore*, pp. 146-147.

15. O. ROSSI, *La Crocetta pretiosa et l'Orifiamma glorioso della città di Brescia*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1622; O. ROSSI, *Relatione dell'aprimiento dell'arca de' santissimi protomartiri et protettori della città di Brescia Faustino et Giovita scritta all'illustrissimo & eccellentissimo sig. il sig. Lionardo Mocenigo procurator di San Marco*, Vincenzo Sabbio e figli, Brescia 1623. Sulle opere commissionate dal Comune di Brescia a Rossi e sull'incrinarsi dei rapporti tra l'erudito e le autorità municipali a partire dal 1623 si veda soprattutto SIGNAROLI, *Storia, accademie e libri*.

indici e repertori dei registri municipali. La possibilità di poter accedere facilmente agli archivi gli torna utile per gli *Elogi storici di bresciani illustri*.

La prima opera che Rossi dà alle stampe è *La vita di santa Giulia*, edita nel 1605¹⁶. Del 1611 è invece il libretto scritto in omaggio al doge Leonardo Donà e a Leonardo Mocenigo, ex podestà di Brescia, in occasione della nomina di quest'ultimo a provveditore generale di Terraferma¹⁷. Seguono, l'anno successivo, una breve relazione sui festeggiamenti organizzati a Brescia per l'elezione a doge di Marcantonio Memmo¹⁸ e le *Rime*¹⁹. La dicitura «Prima parte» che si legge sul frontespizio della raccolta poetica testimonia la volontà, da parte di Rossi, di produrre almeno un altro volume di versi: tuttavia, per motivi a noi ignoti, il proposito verrà meno, e lo scrittore non pubblicherà altre opere di poesia.

Come omaggio alla nomina di Leonardo Mocenigo a procuratore di San Marco *de ultra*, nel 1615 Rossi dà alle stampe un breve panegirico²⁰, mentre al 1616 risale la pubblicazione delle *Memorie bresciane*²¹,

16. O. ROSSI, *La vita di santa Giulia cartaginese vergine, e martire. Scritta alla sereniss. altezza di madama Christierna di Lorena, gran duchessa di Toscana*, Bozzola, Brescia 1605; per approfondimenti si veda BERGAMASCHI, *La "Vita di santa Giulia"*. Come molti testi agiografici, anche questo va messo in relazione a una circostanza storica ben precisa: nel 1600 a Brescia le spoglie della santa erano state traslate dalla cripta dell'antica basilica di San Salvatore - Santa Giulia all'altare maggiore della nuova chiesa di Santa Giulia.

17. O. ROSSI, *Affetto di suddito fedelissimo al serenissimo Leonardo Donato prencipe di Vinezia espresso con l'occasion dell'eroico governo dell'illustriss. et eccellentiss. Leonardo Mocenigo proveditor generale in Terraferma*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1611. Si veda F. BACCANELLI, *Novità e precisazioni per la grafica bresciana del Seicento*, «Civiltà Bresciana», n.s., V/1 (2022), pp. 55-74: 66-69.

18. O. ROSSI, *Relazion delle allegrezze bresciane, per la creazion del serenissimo Marc'Antonio Memmo al principato di Vinezia*, Giovanni Battista e Antonio Bozzola, Brescia 1612. Si vedano R. MASSA, *Apparati effimeri nelle feste bresciane dei secoli XVI e XVII*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», n.s., XIX/4-5-6 (1984), pp. 77-88: 84-88; F. BACCANELLI, *Apparati effimeri a Brescia tra il 1590 e il 1690. Cent'anni di festival books e di appunti per i poster*, «Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.», 2021, pp. 147-167: 153-154.

19. ROSSI, *Rime amorose*. Si vedano ANTONIOLI, *La letteratura bresciana*, pp. 245-248; M.C. TARSI, *Le rime*.

20. O. ROSSI, *La fama giubilante nella città di Brescia. Eroico per la celeberrima dignità di procurator di San Marco conferta nella persona dell'illustrissimo & eccellentiss. sig. Lionardo Mocenigo benignissimo protettore e padre dei fedelissimi bresciani*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1615.

21. ROSSI, *Le memorie bresciane*. Del volume esiste anche un'edizione riveduta e corretta dall'antiquario bresciano Fortunato Vinaccesi: O. ROSSI, *Le memorie bresciane, opera storica, e simbolica, riveduta da Fortunato Vinaccesi, e dal medesimo in questa nuova impressio-*

volume che celebra la Brescia romana descrivendone l'organizzazione urbanistica, le epigrafi, le sculture e le decorazioni. Benché non manchino – specialmente nell'ambito dell'interpretazione delle epigrafi – inesattezze ed eccessi di fantasia, la notevole mole di materiale preso in considerazione fa di quest'opera un fondamentale capitolo della storiografia bresciana. Le *Memorie bresciane*, come ha scritto Ennio Ferraglio, «rappresentano un tentativo di nobilitare l'antichità di Brescia, circondando la città di un'aura mitica»²². Altrettanto ambiziosa è la pubblicazione, nel 1620, degli *Elogi storici di bresciani illustri*, nati come anticipazione della voluminosa *Storia di Brescia*, un'impresa editoriale alla quale Rossi dedicherà gran parte della propria vita, senza riuscire tuttavia a portarla a termine²³. L'anno successivo vede invece la luce l'unica raccolta di lettere del nostro erudito data alle stampe²⁴, che si distingue per l'ampio numero degli argomenti affrontati.

Al libro sul tesoro delle Sante Croci (1622)²⁵ e all'opuscolo sull'apertura dell'arca dei santi Faustino e Giovita (1623), contributi di cui si è già ricordata la commissione municipale, seguono infine una storia degli stessi santi patroni (1624)²⁶, un testo di ringraziamento a

ne accresciuta di considerabil numero di marmi non più stampati, Domenico Gromi, Brescia 1693. È, da sempre, il volume più studiato di Rossi: nel 1722, a Leida, Johann Georg Graeve ne pubblica una traduzione latina, con il titolo di *Monumenta Brixiana seu civitatis Brixiae antiquitates*, all'interno della raccolta *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae* (si veda, in merito, E. FERRAGLIO, *Dalle Memorie ai Monumenta: il recupero illuministico dell'opera di Ottavio Rossi*, «Misinta», 39 (2012), pp. 55-58.). Per una breve introduzione all'opera si veda *Il Seicento*, pp. 268-269.

22. E. FERRAGLIO, *Bernardino Faino: uno sguardo indagatore sulla storia bresciana*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», s. 3, XIII/1-2 (2008), pp. 9-30.

23. È lo stesso Rossi, nell'annotazione destinata «al benigno lettore», a parlare degli *Elogi storici* come di un «trattenimento di opera maggiore»: «compendiosamente contiene minima parte de' più curiosi concetti della mia Historia bresciana» (ROSSI, *Elogi storici*, s.n.p.). I manoscritti dell'opera incompiuta sono oggi conservati presso la Biblioteca Queriniana (cfr. *supra*, nota 3).

24. ROSSI, *Lettere*. Per approfondimenti si veda MARZULLO, *La raccolta di lettere*.

25. Questo testo si rivelerà fondamentale per ogni altro contributo sull'argomento: nella seconda metà del Seicento, il cancelliere vescovile Giovan Battista Cartari, all'interno della cronaca relativa alle processioni con le Sante Croci organizzate a Brescia nel giugno del 1663 (G.B. CARTARI, *Le Croci bresciane, ovvero discorso sopra le Croci dell'Orofiamma e del Campo, conservate et adorate nella chiesa cattedrale di Brescia, e relatione delle tre processioni nelle quali furono dette Croci solennemente portate l'anno 1663*, Rizzardi, Brescia 1671), trascriverà direttamente alcuni passi di Rossi (si veda, in merito, BACCANELLI, *Apparati effimeri*, p. 155).

26. O. ROSSI, *Historia de' gloriosissimi santi martiri Faustino et Giovita, nella quale si discorre brevemente ancora de' gli altri gloriosissimi santi Faustino & Giovita secondi martiri di questo nome e d'altri santi di molte famiglie bresciane*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1624. Per un approfondimento sul volume si veda A. COTTI, *La leggenda volgare dei santi Faustino*

Marcantonio Correr per le abilità politiche e militari da lui dimostrate come capitano di Brescia in una fase storica complicata (1625)²⁷ e un elogio della monarchia francese, apprezzata soprattutto nel suo storico impegno a difesa della fede cattolica (1629)²⁸.

La cultura di Rossi, come si può intuire, era molto ampia. Dall'archeologia ai temi religiosi, dalla letteratura all'arte, sono davvero molti gli argomenti a cui si è dedicato. Aveva un discreto interesse anche nei confronti della scienza: lo si apprende dalla presenza della sua nota di possesso su un esemplare del *De revolutionibus orbium coelestium* di Copernico ora alla Biblioteca Queriniana e, ancora di più, da diverse lettere dell'epistolario, tra cui quella di carattere burlesco nella quale, paragonando l'affamato Zizzalardone in contemplazione dei capponi agli astronomi che osservano il firmamento, finisce per menzionare il contemporaneo Tycho Brahe²⁹.

I PROFILI BIOGRAFICI DEGLI ARTISTI BRESCIANI

Il più noto contributo di Rossi alla storia dell'arte risiede nelle biografie di artisti ospitate all'interno dei suoi *Elogi storici*³⁰, finora mai prese in considerazione sul piano delle caratteristiche formali e del pensiero del loro autore. Più che da informazioni ordinate sulla vita e sugli sviluppi della carriera, i testi sono composti da segnalazioni delle principali opere che di ciascun artista, al tempo, si potevano ammirare a Brescia e da aneddoti più o meno credibili, spesso caratterizzati da temi faceti o dal gusto del bizzarro. Le osservazioni critiche sono rare e riguardano soprattutto i pittori di maggior fama.

Giovanni Girolamo Savoldo, Romanino, Moretto, Girolamo Muziano, Floriano Ferramola, Vincenzo Foppa, Paolo da Caylina il Giovane, Giacomo Coltrino, Cristoforo e Pietro Rosa, Lattanzio Gambara, Sera-

e Giovita. *Storie di santi e di uomini*, in *Anatomia di un miracolo. I santi Faustino e Giovita all'assedio di Brescia (13 dicembre 1438)*, a cura di N. D'Acunto, Morcelliana, Brescia 2019, pp. 101-130: 123-127.

27. O. Rossi, *Tributo dell'Agitato all'illustrissimo & eccellentiss. sig. Marc'Antonio Corrao nella sua partenza del capitanato di Brescia*, Paolo Bizzardo, Brescia 1625.

28. O. Rossi, *Le glorie de francesi*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1629. Per una breve introduzione all'opera si veda *Il Seicento*, p. 278.

29. Per approfondimenti sulla questione si veda SIGNAROLI, *Storia, accademie e libri*, p. 26. La lettera, indirizzata a Lattanzio Stella, è pubblicata in ROSSI, *Lettere*, pp. 238-239.

30. Rossi, *Elogi storici*, pp. 502-519.

fino da Brescia, Antonio Caraffa, Prospero Bresciano, Giacomo Medici, Sebastiano Aragonese, Dionisio Boldo: questi – nell'ordine (evidentemente non cronologico) – sono i protagonisti dei profili biografici che il nostro erudito ha raccolto nell'ultima appendice del volume, dedicata a «Pittori et scultori diversi»³¹. Il medaglione dedicato a Francesco Ricchino, di cui Rossi celebra sia l'attività di pittore sia quella di letterato, trova posto invece tra i profili degli Accademici Occulti, subito dopo quelli dedicati ad Alfonso Capriolo e a Bartolomeo Arniggio³². Va infine segnalata la presenza di alcune righe sugli artisti della famiglia Marone all'inizio del medaglione dedicato al poeta Andrea Marone³³.

Nonostante il volume ruoti intorno a Brescia, Rossi, in assenza di documentazioni certe, non eccede nel ricondurre alla città personaggi legati ad altri luoghi. Nella biografia relativa allo scultore Giacomo Medici, anzi, dichiara apertamente il proprio disappunto nei confronti di quanti, sull'onda di sentimenti campanilistici, finiscono per celebrare la propria patria attraverso notizie leggendarie e non verificabili:

La famiglia de' Medici è nobile ed honorata in Brescia, e fu per alcun tempo creduto che il ceppo principale di que' gran Medici che acquistaron e che ora godono la signoria di Firenze e di quasi tutta la Toscana havesse bresciana origine. Ma in questi fatti d'antichità son io di parere che si debba preferir il silentio al discorso, perché l'antichità non compitamente dimostrata mette in dubbio e molte volte in disprezzo il giudizio di chi, più per passione e per pompa che per ragione e per verità, ne ragiona³⁴.

La nascita a Brescia è spesso vista come un limite alla fama dell'artista: «se il Ferramola nostro honorato pittore havesse havuto la patria dei Fiorentini, sarebbe stato annoverato da Giorgio Vasari per uno de' più compiti pittori del suo tempo»³⁵. Tuttavia, Rossi concentra quasi sempre le attenzioni solo sull'attività bresciana degli artisti e sulle opere presenti in città. Questa scelta ha chiaramente ripercussioni sulla lunghezza dei profili biografici, che raramente superano le due pagine (il formato del volume è in quarto): a un importante artista come Vincenzo Foppa, a lungo attivo fuori città, dedica infatti soltanto poche righe.

Nei testi sono presenti diverse imprecisioni. Alcune – è il caso, ad

31. Rossi, *Elogi historici*, p. 502.

32. Rossi, *Elogi historici*, pp. 392-393.

33. Rossi, *Elogi historici*, pp. 204-205.

34. Rossi, *Elogi historici*, p. 516. In questa trascrizione e nelle successive, la punteggiatura, gli apostrofi, gli accenti e le maiuscole sono stati adeguati alle regole moderne; il carattere & è stato sostituito con *e*/ed.

35. Rossi, *Elogi historici*, p. 506.

esempio, della nascita di Muziano ad Acquafredda³⁶ – saranno replicate da tutta la letteratura successiva, evidentemente per via della fiducia riservata alle ricerche di Rossi, e corrette solo dagli studi più recenti. Nei confronti delle arti applicate non ci sono pregiudizi: le armi e le armature di Serafino da Brescia, come i vasi di vetro di Antonio Caraffa, sono ricordati dall'erudito con la stessa ammirazione rivolta alle opere pittoriche e scultoree.

Rossi, con un certo orgoglio, menziona anche opere di sua proprietà³⁷. Nel medaglione dedicato a Ferramola scrive: «bellissima fra tutte le sue pitture è la immagine della Madonna e de' santi Faustino e Giovita ch'ho io di sua mano nella facciata di casa mia, nella contrada de' Pregnacchi»³⁸. Di Sebastiano Aragonese, invece, Rossi dichiara di possedere quattro volumi di disegni raffiguranti medaglie antiche³⁹. A un foglio, oggi disperso, del pittore ed epigrafista bresciano è ispirato il progetto iconografico per una raffigurazione di Leonardo Donà in veste di Giove contenuto nell'opuscolo pubblicato nel 1611 in omaggio al doge e a Leonardo Mocenigo⁴⁰. Va segnalato, inoltre, che il disegno con i santi patroni sottoposti al martirio dell'eculeo che compare nel codice dei *Monumenta antiqua urbis et agri brixiani* di Aragonese alla Biblioteca Queriniana (fig. 1)⁴¹ costituisce il modello per l'unica illustrazione presente nei manoscritti delle *Historie bresciane* di Rossi (fig. 2)⁴². Tra gli artisti compresi negli *Elogi storici*, Aragonese è probabilmente quello che il nostro erudito sentiva più vicino a sé per via del comune interesse per la Brescia romana: «a costui mi tengo io ancora somma-

36. ROSSI, *Elogi storici*, pp. 506-507. Sul luogo di nascita di Muziano si veda P. TOSINI, *Muziano Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2012, pp. 604-607: 604.

37. Alcune brevi informazioni e qualche ipotesi sull'indole collezionistica di Rossi si possono leggere in F. PIAZZA, *Quattro secoli di collezionismo a Brescia*, in Moretto, Savoldo, Romanino, Ceruti. *Cento capolavori dalle collezioni bresciane*, catalogo della mostra, a cura di D. Dotti, Milano 2014, pp. 30-42: 31. L'erudito parla talvolta di resti romani di sua proprietà in ROSSI, *Le memorie bresciane*.

38. ROSSI, *Elogi storici*, p. 506.

39. ROSSI, *Elogi storici*, p. 517. Per approfondimenti su Aragonese si veda soprattutto G. LANG, *Un protagonista del Rinascimento bresciano: Sebastiano Aragonese*, in *Produzione e circolazione del libro a Brescia tra Quattro e Cinquecento*, atti della giornata di studi (Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 4 marzo 2004), a cura di V. Grohovaz, Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 95-113.

40. Per approfondimenti si rimanda a BACCANELLI, *Novità e precisazioni*, pp. 66-69.

41. BQBs, ms. A II 14, f. 81. Per un'introduzione al codice (con bibliografia precedente) si veda E. VALSERIATI, scheda 22, in *Ercole il fondatore*, pp. 144-145.

42. BQBs, ms. B VI 27, c. 15r.

mente obbligato perché raccolse e disegnò tutti i nostri marmi, lettere di antiche sepolture e le iscrizioni pubbliche ch'ei puote leggere nel suo tempo, havendo io da ciò cavato molto utile nella tessitura delle mie historie»⁴³.



Fig. 1. Sebastiano Aragonese, *I santi Faustino e Giovita sottoposti al martirio dell'eculeo*, penna, inchiostro bruno e acquerello grigio su carta, in *Monumenta antiqua urbis et agri brixiani*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. A II 14, f. 81

43. Rossi, *Elogi historici*, p. 517. I disegni, le trascrizioni delle epigrafi e gli appunti di Sebastiano Aragonese sono citati molto spesso in Rossi, *Le memorie bresciane*.



Fig. 2. Pittore bresciano del primo Seicento, *I santi Faustino e Giovita sottoposti al martirio dell'eculeo*, penna e inchiostro su carta, in O. Rossi, *Historie bresciane*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. B VI 27, c. 15r

Dei tre grandi protagonisti della pittura bresciana del Rinascimento il preferito di Rossi sembrerebbe Romanino, apprezzato in particolare per la dimestichezza con la tecnica dell'affresco. Lo scrittore afferma che «in molte cose non è riputato inferior di Titiano» e, come per Fer-

ramola e altri, riconduce la fama ridotta del pittore al luogo di nascita: «gli nocque l'esser nato in città privata, dove per l'ordinario le virtù non compariscono con quella pompa che molte volte è l'anima del merito e della fama»⁴⁴. In Romanino vede un seguace di Michelangelo, in Moretto un seguace di Raffaello: nel riferirsi ai dipinti realizzati dai due per la Cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Giovanni Evangelista parla di «concorrenza, ma amorevole»⁴⁵.

Di arte si trova qualche rapida traccia anche nel resto del volume. Nei profili dedicati al capitano Brunoro Gambara e al medico Bartolomeo Arniggio, ad esempio, Rossi ne ricorda i ritratti, oggi perduti, realizzati da Moretto⁴⁶.

I RAPPORTI CON GLI ARTISTI DEL SUO TEMPO E I PROGRAMMI ICONOGRAFICI IDEATI

All'interno dell'epistolario di Rossi troviamo lettere, più o meno lunghe, di qualunque tipologia:

di offerta, di consolatione, di consiglio, di ringraziamento, di complimento, di lode, di augurio di buone feste, di richiesta, di congratulatione, di discorso, di raccomandatione, di burle, di querela, di scusa, di ragguaglio, di condoglianza, di famigliar commissione, di ricognitione d'oblighi, di negotio, di invito, di affetti particolari, di avvertimenti privati, di risposta a diversi particolari, mandando compositioni⁴⁷.

Per la varietà dei temi trattati, la raccolta, come ha scritto Rosaria Antonioli, finisce per configurarsi come «un vero e proprio manuale di epistolografia pratico e funzionale in ogni circostanza»⁴⁸. Per ciò che interessa a noi, risulta utile sia per chiarirci i rapporti di Rossi con i pittori del suo tempo sia per conoscere qualcosa in merito alla sua attività di ideatore di iconografie⁴⁹. Spiace soltanto che manchino quasi sempre

44. ROSSI, *Elogi historici*, p. 503.

45. ROSSI, *Elogi historici*, pp. 503-504.

46. ROSSI, *Elogi historici*, pp. 280, 392. Rossi è il primo a menzionare entrambe le opere; sul loro conto si veda P.V. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino: il Moretto da Brescia*, La Scuola, Brescia 1988, pp. 544, 546.

47. ROSSI, *Lettere*, pp. n.nn.

48. ANTONIOLI, *La letteratura bresciana*, p. 248.

49. Sul piano degli interessi iconografici di Rossi, va ricordata la sua amicizia con Publio Fontana, parroco di Palosco ed erudito molto interessato all'arte (si veda F. BACCANELLI, *Antiporite, frontespizi, ritratti incisi. Artisti attivi a Bergamo tra Cinquecento e Settecento al ser-*

indicazioni cronologiche. Tra i destinatari delle lettere trovano spazio due pittori: Palma il Giovane e Pietro Marone. Al primo, residente a Venezia, Rossi commissiona un disegno raffigurante Adone e Venere. Benché si tratti di un mito estraneo alla tradizione figurativa della Brescia romana, il tema classico si confà pienamente agli interessi che il nostro erudito coltivava nei confronti del mondo antico. Nell'elencare i diversi elementi, è alquanto preciso; è evidente quanto egli ritenga fondamentale, nell'ambito dell'arte, la componente iconografica:

La prego con ogni istanza, con ogni caldezza, a mandarmi disegnato a penna il ritratto d'un Adone in atto di partirsi dalla sua Venere per andarsene alla caccia di quel cingiale che poscia l'uccise. Vorrei che Adone avesse due cani alla lassa, che Venere in piedi lagrimosa il baciasse, e che due o tre amoretti si sforzassero di ritenerlo con sembianti pietosi. Adone in quest'atto ha da esser vestito da cacciatore, ghirlandato di rose; Venere, meza ignuda, co' capegli parte raccolti e parte disciolti, con tutte quelle vaghissime leggiadrie d'intorno che possono formarle le gratie del più celebre pittor del mondo, cioè del sig. Palma⁵⁰.

Purtroppo irrintracciabile è il «Ritratto di Ottavio Rossi che offre a S. Caterina le proprie opere, scortato da un angelo, del Palma il Giovane» un tempo a Brescia, nella raccolta di Paolo Brognoli⁵¹.

A Pietro Marone, che negli *Elogi storici* definisce «polito e leggiadro»⁵², invece scrive una lettera da Roma, alla quale allega alcuni

vizio del libro, Archivio Bergamasco Centro studi e ricerche, Bergamo 2020, pp. 39-44), oggi ricordato soprattutto come ideatore delle decorazioni degli apparati effimeri allestiti a Brescia nel 1590 per l'ingresso solenne del vescovo Giovan Francesco Morosini. Sui rapporti tra Rossi e Fontana, oltre all'epistolario (Rossi, *Lettere*, pp. 117-118, 148, 221), si veda il profilo biografico del sacerdote inserito in Rossi, *Elogi storici*, pp. 441-443.

50. ROSSI, *Lettere*, p. 154 (la missiva è stata trascritta in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al secolo XVII*, a cura di G.G. Bottari, IV, Marco Pagliarini, Roma 1764, p. 56). Per comprendere la grande stima che Rossi nutriva nei confronti di Palma il Giovane è utile segnalare anche il breve elogio di Lattanzio Gambara pubblicato nell'*Historia de' gloriosissimi santi martiri Faustino et Giovita* (p. 72), nel quale il veneziano viene inserito dall'erudito nella ristretta rosa dei migliori pittori della storia: «Questi fu quel Lattanzio Gambara al quale non mancò altro che o Atene o Roma o Vinetia per essere stimato degno di nome come Apelle, come Raffaello d'Urbino, e come Titiano o 'l nostro leggiadrissimo Palma».

51. P. GUERRINI, *La Galleria d'arte del patrizio bresciano Paolo Brognoli. Note e catalogo*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1927», 1928, pp. 195-256: 239, n. 390. Sull'attività bresciana di Palma il Giovane si veda soprattutto *Palma il Giovane. La decorazione del coro nel duomo di Salò. Una riforma nella pittura bresciana del Seicento*, a cura di M. Riccioni, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella, Roccafranca 2008.

52. ROSSI, *Elogi storici*, p. 204. Per approfondimenti sulla figura di Marone si vedano M. CREMONESI, *Qualche appunto per Pietro Marone*, «Civiltà Bresciana», IX/1 (2000), pp.

disegni, realizzati da un giovane artista non meglio precisato, che riproducono gli affreschi di Raffaello alla Farnesina. Con questa missiva intendeva aggiornare l'amico sulla situazione della pittura nell'Urbe e invitarlo a scendere di persona per poter vedere con i propri occhi le opere dei migliori pittori del tempo:

Intorno a quel che mi pregate a dirvi, qual io stimi esser prencipe de' pittori che si ritrovano a questa corte, non so come sodisfarvi, perché non ardirei di sottomettere il Carraccio e Michel' Angelo da Caravaggio al Cavaglier d' Arpino, ma vi dirò bene che questi tre formano il triumvirato nella pittura. È vero che 'l più stimato dalla Fortuna è il Cavaliero, perché egli partecipa più che non fan questi due (che son l'un bolognese e l'altro lombardo) del felicissimo ascendente di Roma. Se venerete, vi farò veder molte opere di questi grand'huomini⁵³.

È uno dei passi più noti di Rossi, spesso ricordato dagli studiosi tra le prime testimonianze della fortuna di Caravaggio a Roma⁵⁴. Difficile stabilire con esattezza la datazione della missiva. Dei viaggi romani dell'erudito non si hanno riferimenti cronologici certi e l'unico elemento utile resta il termine *ante quem* offerto dalla morte di Marone, avvenuta nel settembre del 1603. La confidenza di Rossi con il pittore si può cogliere nella parte finale della lettera: «Et mi vi raccomando con tutto l'animo, ricordandovi che quella vostra mala femina fu sempre una mala bestia e che dovete cercar di liberarvi dalle sue avenate arpie, perché le donne, come voglion farsi cattive, diventano pessime»⁵⁵.

46-65; F. FRISONI, *Pietro Marone e Tommaso Bona: due pittori bresciani fra Moretto e Lattanzio Gambara*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 10 novembre 2007 - 4 maggio 2008), a cura di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 80-95; F. FRISONI, *Pietro Marone 'in chiave minore': una "Natività della Vergine" e altre opere di formato ridotto. Più qualche osservazione*, «Civiltà Bresciana», n.s., IV/1 (2021), pp. 27-42.

53. Rossi, *Lettere*, pp. 212-213. La lettera è trascritta integralmente in S. GUERRINI, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», n.s., fasc. 1-4, XXI, 1986, pp. 3-84: 21-22.

54. Si vedano, ad esempio, F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 219-220; L. SPEZZAFERRO, *Caravaggio*, a cura di P. Coen, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 161-162.

55. Rossi, *Lettere*, p. 213. La notizia secondo cui Marone sarebbe morto avvelenato dalla moglie – riportata in F. NICOLI CRISTIANI, *Della vita e delle pitture di Lattanzio Gambara. Memorie storiche. Aggiuntevi brevi notizie intorno a' più celebri ed eccellenti pittori bresciani*, Brescia 1807, p. 169, senza alcun riferimento alle proprie fonti, per di più con collocazione cronologica (1625) e geografica (Sovere o Riva di Solto) errate – è da ritenersi priva di fondamento.

La familiarità di Rossi con Marone non si allarga a Tommaso Bona, sodale di lunga data del pittore e, a sua volta, artista tra i più importanti della Brescia del tempo: negli scritti dell'erudito, Bona viene menzionato soltanto in relazione a una lapide inserita nel muro della sua abitazione⁵⁶ e ai lavori da lui eseguiti per la chiesa di San Faustino Maggiore⁵⁷.

L'epistolario di Rossi contiene anche un elogio di Francesco Giugno, celebrato come il miglior allievo di Palma il Giovane⁵⁸. Questo testo trova posto all'interno di una missiva probabilmente fittizia, indirizzata a un destinatario non precisato («al sig. N.N. a Brescia») desideroso di «lodare con compositioni di diversi»⁵⁹ il pittore all'indomani della morte, e si rivela utile per le informazioni che offre in merito alla vita e soprattutto alle opere di Giugno; l'enfasi e le esagerazioni tipiche del panegirico barocco lo privano, invece, di un'apprezzabile dimensione critica. È uno dei testi più tardi della raccolta, poiché Francesco Giugno muore il 27 settembre 1621⁶⁰ e l'*imprimatur* del volume riporta la data 4 novembre 1621. La volontà di inserire all'ultimo quest'omaggio va forse ricondotta, oltre che alla grande stima per il pittore conterraneo, a un rapporto di amicizia. Di certo, sappiamo che a Rossi spetta l'ideazione iconografica di due imprese bresciane di Giugno: gli affreschi del corridoio del palazzo del Broletto, realizzati dal pittore tra il 1610 e il 1612 insieme al quadraturista Tommaso Sandrini e oggi in precarie condizioni di conservazione⁶¹, e la decorazione della facciata di palazzo Lana⁶², perduta a causa del rifacimento dell'edificio attuato dalla famiglia Uggeri nella seconda metà del Settecento. Nella lettera che Rossi invia a Gaspare Lana con la descrizione dei soggetti mitologici e delle

56. Rossi, *Le memorie bresciane*, p. 187.

57. Rossi, *Historia de' gloriosissimi santi martiri*, p. 70.

58. Rossi, *Lettere*, pp. 328-331. L'elogio viene riassunto in B. ZAMBONI, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Pietro Vescovi, Brescia 1778, p. 15. Oltre alla formazione veneziana di Giugno presso Palma il Giovane, Rossi ricorda anche i rudimenti appresi dal pittore a Brescia, nella bottega di Pietro Marone.

59. Rossi, *Lettere*, p. 328.

60. Sulla data di morte di Francesco Giugno si veda GUERRINI, *Note e documenti*, pp. 28-29. Per un'introduzione alla biografia e alla carriera del pittore si vedano A. LODA, *Una traccia per Francesco Giugno*, in *I segreti di Francesco Giugno. Viaggio nel restauro del dipinto su tela*, catalogo della mostra (Chiari, Sala Stampe Fondazione Morcelli-Repossi, 7-15 settembre 1996), GAM Editrice, Rudiano 1996, pp. 9-17; S. BOZZI, *Giugno Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2001, pp. 704-707.

61. Per approfondimenti si vedano SIGNAROLI, *Brescia, Venezia, Leida*; F. PIAZZA, *Disegni di Tommaso Sandrini quadraturista bresciano del primo Seicento*, «Paragone Arte», s. III, 143 (2019), pp. 3-16: 9.

62. Rossi, *Lettere*, pp. 121-123.

figure allegoriche da affidare a Giugno si apprende che al programma iconografico aveva contribuito, in minima parte, anche il benedettino e letterato bresciano Lattanzio Stella⁶³.

Rossi conosceva bene anche Pietro Maria Bagnatore, altro grande cultore delle antichità bresciane⁶⁴. Sappiamo che ne frequentava l'abitazione, dove trovavano posto due rilievi antichi (figg. 3-4):

Onde manifestamente appare ciò che significa quell'intaglio antico ch'è in casa del Bagnadore e fu ritrovato nel rifabbricar la chiesa di Sant'Affra. Nel qual si considera l'immagine di Bacco con le corna e con gli orecchi di capra e con la pelle di quest'animale intorno, e con la tigre ai piedi; il qual innanzi ad un altar di campagna porta un sacrificio di frutti, tenendo anco una facella accesa [...] Ma con quest'intaglio n'è congiunto un altro, rilevato d'una figura ch'è donna di sopra da' fianchi, con le ale parte di piume e parte di cartilagine, e con le coscie e co' piedi d'uccello d'acqua, la quale innanzi al rusticano altare sona l'istromento d'Apolline e di Mercurio⁶⁵.

Sempre in casa di Bagnatore, Rossi segnala «un ritratto in gesso» di una statua di Apollo, «grande più del naturale, ignuda, con una man sopra il capo e con la cetra nell'altra», ritrovata nell'area di Santa Giulia e poi, dopo essere «pervenuta in possesso del medico Sedazzaro», trasferita da questi a Mantova (fig. 5)⁶⁶. Nel laboratorio di Bagnatore, invece, l'erudito afferma di aver potuto ammirare dei vasi romani provenienti da scavi effettuati al Rebuffone che il pittore aveva poi ceduto ai conti Gonzaga di Novellara, suoi assidui committenti (fig. 6)⁶⁷, e un ritratto, oggi irrintracciabile, del poeta Brocardo Pilade⁶⁸.

63. A Stella, che nel 1619 a Brescia con Rossi aveva fondato l'Accademia degli Erranti, nello specifico spettava l'invenzione dell'episodio dedicato al mito di Chirone e Achille (Rossi, *Lettere*, p. 123).

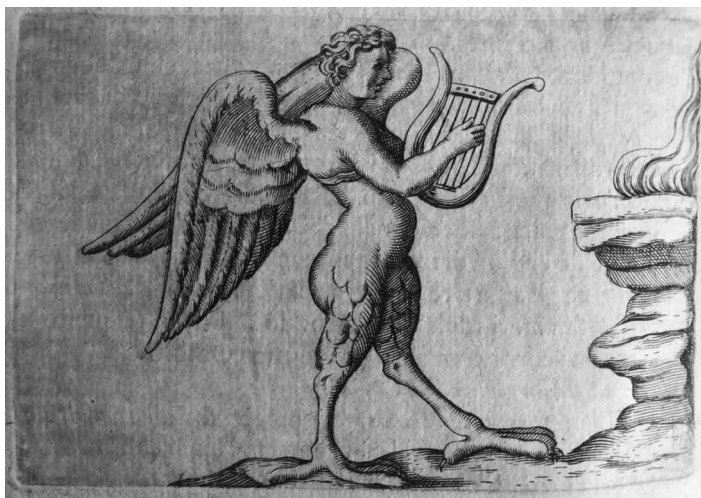
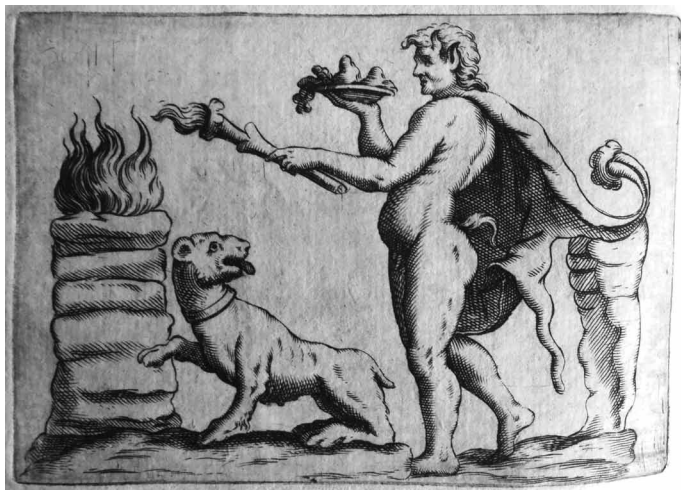
64. Per approfondimenti sulla figura di Bagnatore si vedano almeno L. ANELLI, *Su Pietro Maria Bagnatore: chiarimenti e precisazioni*, «Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», n.s., VIII/3-4 (1973), pp. 65-72; C. BOSELLI, *Le lettere di Pietro Maria Bagnadore nell'archivio Gonzaga di Novellara*, «Civiltà Mantovana», 45 (1974), pp. 126-135; L. ANELLI, *Colloquio col Bagnatore*, «Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», n.s., fasc. XIII/1-2 (1978), pp. 1-18; L. ANELLI, *Pietro Maria Bagnatore: "indefesso labore"*, in *Pietro Ricchi a lume di candela. L'Inviolata e i suoi artefici*, catalogo della mostra (Riva del Garda, MAG Museo Alto Garda, 29 giugno - 3 novembre 2013), a cura di M. Botteri e C. D'Agostino, MAG, Riva del Garda 2013, pp. 9-14.

65. Rossi, *Le memorie bresciane*, pp. 157-159 (le incisioni trovano posto alle pp. 156, 158.).

66. Rossi, *Le memorie bresciane*, pp. 55-56. Il passo è trascritto in ANELLI, *Colloquio col Bagnatore*, p. 10 (si rimanda a questo contributo anche per riflessioni sul «gusto dell'archeologo» presente nel pittore bresciano).

67. Rossi, *Le memorie bresciane*, pp. 187-188. Sul rapporto tra Bagnatore e i Gonzaga di Novellara si veda ANELLI, *Pietro Maria Bagnatore*.

68. Rossi, *Elogi storici*, p. 194. Si tratta di una testimonianza molto importante, in quanto



Figg. 3-4. Rilievi romani appartenuti a Pietro Maria Bagnatore, in *Le memorie bresciane. Opera istorica et simbolica* di Ottavio Rossi, Brescia 1616, pp. 156, 158

nessun'altra fonte antica documenta l'attività di Bagnatore come ritrattista (L. ANELLI, *Note per il Bagnatore ritrattista*, «Arte lombarda», 68-69 (1984), pp. 138-141: 138). Negli *Elogi storici*, Rossi accenna anche alla fase di apprendistato di Bagnatore a Roma, ricordando l'artista come autore di disegni tratti da opere di Muziano incisi poi da Cornelis Cort (ROSSI, *Elogi storici*, p. 505).

Fig. 5. Statua di Apollo di cui Pietro Maria Bagnatore possedeva una riproduzione in gesso, in *Le memorie bresciane. Opera istorica et simbolica* di Ottavio Rossi, Brescia 1616, p. 56

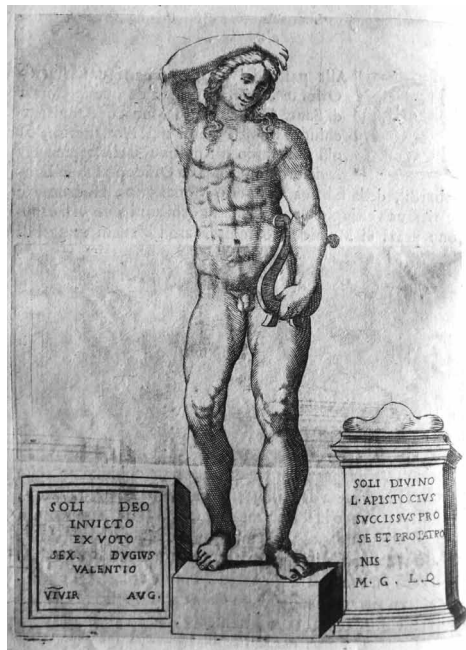


Fig. 6. Vasi romani ceduti da Pietro Maria Bagnatore ai conti Gonzaga di Novellara, in *Le memorie bresciane. Opera istorica et simbolica* di Ottavio Rossi, Brescia 1616, p. 188

Testimonianze di rapporti diretti tra i due sono anche il programma iconografico che Rossi propone per gli affreschi commissionati a Bagnatore in una sala di palazzo Fugger a Trento⁶⁹, edificio realizzato su disegno dello stesso artista bresciano, e il volumetto intitolato *Relazione delle allegrezze bresciane per la creazion del serenissimo Marc'Antonio Memmo al principato di Vinezia*, dato alle stampe a Brescia nel 1612⁷⁰. Quest'ultimo è un breve *festival book* in cui l'erudito illustra i festeggiamenti con cui la città di Brescia aveva celebrato l'elezione a doge di Marcantonio Memmo, nobile veneziano che i bresciani avevano avuto modo di apprezzare anni prima come podestà locale. Le attenzioni sono rivolte soprattutto all'ambizioso apparato effimero montato per l'occasione⁷¹. Come accompagnamento grafico al testo era stata prevista un'incisione, ma sfortunatamente l'unico esemplare attualmente noto del volume⁷² ne è privo: l'invenzione spettava a Bagnatore⁷³, che della grandiosa struttura era stato verosimilmente l'autore. Il progetto iconografico di partenza, invece, potrebbe essere stato dello stesso Rossi: oltre al fatto che i *festival books* sono quasi sempre a firma degli ideatori degli apparati, a suggerire questa ipotesi sono la complessa simbologia, il frequente ricorso a motti e i tanti riferimenti all'età antica.

Nell'ambito dei soggetti pittorici dettati da Rossi, va infine ricordata la questione relativa alla decorazione della Sala Pretoria nel Palazzo del Podestà di Verona, già approfondita da Enrico Maria Guzzo a partire da alcuni passi dell'epistolario⁷⁴. L'impresa era stata commissionata nel 1614 da Agostino Da Mula, podestà della città veneta, che aveva scelto come ideatore dell'iconografia Rossi e come pittore il bresciano Antonio Gandino⁷⁵. Due sono le lettere del nostro erudito che offrono infor-

69. Rossi, *Lettere*, pp. 104-107.

70. Il volume è adespoto. Rossi dichiara di esserne l'autore in una delle lettere inviate al podestà di Verona Agostino Da Mula raccolte nell'epistolario (Rossi, *Lettere*, p. 48).

71. Rossi, *Relazione delle allegrezze*, pp. 9-20. Per approfondimenti si rimanda a MASSA, *Apparati effimeri*, pp. 84-88; BACCANELLI, *Apparati effimeri*, pp. 153-154.

72. BQBs, coll. 7a.D.I.11m13.

73. «Le misure e le proporzioni di questa gran macchina si vedono nel disegno del Bagnatore, principalissimo architetto dei nostri tempi» (Rossi, *Relazione delle allegrezze*, p. 11).

74. GUZZO, *La decorazione della Sala Pretoria*. Più recentemente la questione è stata considerata in MARZULLO, *La raccolta di lettere*, pp. 347-350.

75. Gandino realizzò a olio diciotto dipinti per il soffitto a lacunari e ad affresco le quadrature con armi e allegorie delle pareti. Per approfondimenti sul pittore si vedano almeno E.M. GUZZO, *Gandino Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1999, pp. 52-55; S. BAIO, *Qualche appunto per la vicenda artistica di Antonio Gandino*, «Civiltà Bresciana», XVI/3 (2007), pp. 43-77.

mazioni in merito. La prima è un semplice ringraziamento a Da Mula per l'incarico ricevuto⁷⁶. La seconda, invece, è successiva non solo alla conclusione dei lavori, ma anche alla pubblicazione di un volumetto di Francesco Pola intitolato *Lo Stolone* (1615), nel quale viene spiegato in forma dialogica il ciclo pittorico⁷⁷: qui Rossi, con sarcasmo, esprime una certa amarezza per non essere stato menzionato da Pola⁷⁸.

76. ROSSI, *Lettere*, p. 149.

77. F. POLA, *Lo Stolone, ovvero della sala pretoria veronese dall'illustriss. sig. Agostino Amulio podestà restaurata. Dialogo*, Bortolamio Merlo, Verona 1615. Si veda, in merito, GUZZO, *La decorazione della Sala Pretoria*.

78. ROSSI, *Lettere*, pp. 118-119.

MASSIMO DE PAOLI

La ridefinizione moderna del convento di San Giuseppe in Brescia, “ultima opera” di Giovan Battista Marchetti

L'obiettivo del presente contributo è l'analisi della trasformazione di un complesso conventuale cinquecentesco da spazio di clausura a luogo rappresentativo della cultura e della devozione cittadina.

La chiesa e il convento di San Giuseppe in Brescia, realizzato nel '500 come monastero degli Osservanti, costituiva un complesso articolato in vari fabbricati e chiostri, localizzati nel centro storico. La storiografia locale e nazionale ha sempre posto l'attenzione sulle vicende architettoniche e artistiche dei secoli XVI e XVII, mentre poco o nulla è stato scritto sulle trasformazioni settecentesche del convento.¹ Il recente rilievo, che analizzeremo in una prossima pubblicazione, ha consentito di individuare un percorso inedito, ricco di elementi architettonici e decorativi che costituiva l'ingresso alla Libreria Nuova di Giovan Battista Marchetti, architetto di fiducia del cardinal Angelo Maria Querini.

1. Per una comprensione più ampia delle vicende del complesso conventuale di San Giuseppe si rimanda ai seguenti testi: R. PRESTINI, *Storia e arte nel convento di San Giuseppe in Brescia*, Bornato (Bs), Ideatore e Stampatore Fausto Sardini; R. PRESTINI (1989) *La chiesa e il convento in cinque secoli di storia. Il Settecento*, in V. VOLTA, R. PRESTINI, P. V. BEGNI REDONA (a cura di), *La chiesa e il convento di San Giuseppe in Brescia*, Editrice La Scuola, Brescia 1978, p. 109; G. TRECCANI DEGLI ALFIERI (a cura di), *Storia di Brescia*, voll. III, prima edizione, Morcelliana, Brescia 1963, p. 1128 e IV, p. 49, p. 271, p. 615 ; V. VOLTA, *Le vicende edilizie del convento dei minori osservanti di San Giuseppe in Brescia. Materiale per la storia di un monumento*, in V. VOLTA, R. PRESTINI, P. V. BEGNI REDONA (a cura di), *La chiesa e il convento di San Giuseppe in Brescia*, Editrice La Scuola, Brescia 1989, p. 37.

Il percorso che conduce alla splendida sala della Libreria Nuova, recuperando i punti significativi del convento, diviene una sorta di *promenade* artistica e architettonica integrata sapientemente da preziosi tasselli.

È forse questo filo rosso che consente di svelare, alla comunità bresciana, gli spazi segreti dei chiostri di San Giuseppe, l'ultima straordinaria opera del Marchetti.

Prima di analizzare l'evoluzione tipologica del convento e il percorso settecentesco è necessario considerare il quadro generale delle grandi trasformazioni artistiche e architettoniche in atto a Brescia nel Settecento.

IL SETTECENTO A BRESCIA

La città di Brescia attraversa nel XVIII secolo un lungo periodo di fiorente attività culturale favorita dall'assenza di guerre e di altre calamità nel territorio. È in questo secolo che migliora l'economia della città e si fanno strada le grandi correnti di pensiero provenienti da oltre confine grazie alle facilitate comunicazioni che incrementano il fenomeno dei "viaggiatori". Anche politicamente la città manifesta un desiderio di rinnovamento, allontanandosi progressivamente dal dominio veneto, in generale indebolito e minato da fenomeni centrifughi. Il disagio di carattere urbano maggiormente avvertito era costituito dalla cinta muraria (il cui perimetro era stato delimitato in epoca medioevale), che nel Settecento rappresenta una forte costrizione per una città di 30/35.000 abitanti con necessità di espandersi. Con l'aumento demografico e del traffico cittadino cresce la necessità di strade più ampie e di nuovi spazi pubblici, esigenze che non vengono raccolte dalla Repubblica Veneta.² La città, quindi, reagisce all'immobilismo a scala urbana con una molteplicità di interventi edilizi privati e cittadini che sono motivati dall'evoluzione culturale e sociale. La Chiesa conosce un periodo splendido sotto l'amministrazione di vescovi di spiccata personalità, tra cui emerge la figura del cardinal Angelo Maria Querini, uomo di vasti interessi a cui si deve il rinnovo del patrimonio edilizio della diocesi bresciana. Da parte sua diede splendido esempio riprendendo energicamente i lavori di costruzione del nuovo Duomo che da tempo erano stati

2. *Le alternative del Barocco*, pp. 8-18, 1981, Brescia, 1989, pp. 129-150.

interrotti, lasciando il lavoro quasi alle fondamenta. Non è un caso che, nel panorama bresciano di questo secolo, l'attività edilizia che rinnova l'immagine di Brescia sia promossa dalla Chiesa. Si sentì il bisogno di restaurare e spesso di rifare le vecchie parrocchiali, perché non sfigurassero al confronto col palazzo padronale e fossero capaci dell'aumentata popolazione.

Parallelamente, le violente tensioni fra i ceti nobiliari che avevano caratterizzato il secolo precedente si sopiscono, sostituite dalla competizione in campo culturale; questa costituirà l'impulso principale della crescente attività artistica e architettonica che caratterizza il XVIII secolo. Per questo motivo, alla fine del Seicento e lungo tutto il Settecento, i palazzi bresciani furono radicalmente rinnovati e spesso rifatti dalle fondamenta. Quest'opera di ricostruzione si estese anche alle ville di campagna, generalmente situate al centro dei feudi padronali, in cui la nobiltà trascorreva i mesi caldi.

ARCHITETTI STRANIERI OPERANTI A BRESCIA NELLA PRIMA METÀ DEL SETTECENTO

La graduale e sempre crescente attività edilizia, che si manifesta nel territorio bresciano fin dall'inizio del secolo XVIII, richiama l'attenzione di numerosi artisti per la maggior parte provenienti da Lugano, dal comasco e dal bergamasco, ma formatisi in terra bresciana. Operanti durante la prima metà del Settecento, sono per lo più capomastri con lunga esperienza pratica e grande sensibilità artistica. La loro opera sarà spesso portata avanti dai figli o comunque da parenti, come testimoniano le stesse famiglie dei Fedrighini, Corbellini, Turbini e Marchetti. Fra i principali protagonisti "stranieri" della vicenda architettonica bresciana si segnalano i seguenti architetti: Bernardo Fedrighini, Antonio Turbino, Antonio Corbellini, Antonio Spazzi, i Donegani e, soprattutto, Giovan Battista Marchetti.

LE CONSULENZE RICHIESTE AD ARCHITETTI OPERANTI IN ITALIA DURANTE IL XVIII SECOLO

Ai nomi citati vanno senz'altro aggiunti quelli di altri architetti abitualmente operanti in aree diverse da quella bresciana ma espressamente

interpellati dalle autorità e dalle ricche famiglie della borghesia in occasioni particolari. Talvolta l'invito a collaborare era stimolato dalla presenza, nelle vicinanze di Brescia, di un architetto di chiara fama (come nel caso di Vanvitelli e di Juvarra) per risolvere questioni architettoniche rilevanti. Al di là della realizzazione, effettuata o no, delle proposte di grandi personalità della cultura architettonica, questi episodi hanno contribuito a dilatare il panorama dei riferimenti e a favorire il dibattito, il confronto e l'invito all'aggiornamento.

Da Bologna giunge Giuseppe Torri per rivedere il progetto del Duomo, che da lui ebbe nuovo disegno. Più tardi arriverà anche il suo allievo Alfonso Torreggiani per costruire il Palazzo Martinengo di Malpaga in Piazza S. Alessandro. Da Venezia viene Giorgio Massari a costruire la chiesa della Pace per i padri dell'Oratorio, e in seguito manderà i progetti per la parrocchiale di Palazzolo sull'Oglio, per la parrocchiale di Gerolanuova e per quella di Gussago. Lo Juvarra stesso sarà a Brescia per esaminare i lavori della fabbrica del Duomo nuovo, e poi manderà il disegno per il fastoso atrio del Palazzo Martinengo di Pianezza. A questi nomi si aggiungono quelli di Paolo Soratini, Luigi Vanvitelli, Matteo Cugini, Pietro Righini.

CARATTERI DELL'ARCHITETTURA CIVILE E RELIGIOSA A BRESCIA

I temi prediletti della produzione edilizia settecentesca sono soprattutto, come già detto, chiese e palazzi privati. Lo schema più frequentemente adottato dai progettisti nell'architettura religiosa rimane quello suggerito dalla Controriforma, in particolare le disposizioni del Cardinal Carlo Borromeo; inoltre, la pianta tipica della chiesa settecentesca rompe il giro continuo e articolatissimo che caratterizza la pianta di chiesa barocca, portando all'interno della costruzione i contrafforti, evidenziando le campate e segmentando lo spazio. L'architettura dei palazzi, rimodernati o di nuova costruzione, mantiene una tendenza classicista con forme compatte (ad eccezione di quelle in cui emerge il corpo centrale, sede del salone) e decorazioni sobrie. Tuttavia, nel Settecento, il palazzo di campagna, anziché chiudersi si apre sulla natura. Il palazzo si forma su un rettangolo circondato davanti e dietro dal giardino, il quale entra decisamente nel complesso architettonico come elemento vitale. Non di rado dal corpo del palazzo fuoriescono due brevi ali che abbracciano le prime aiuole del giardino. Spesso, e questo sarà carattere

piuttosto bresciano, ma non sconosciuto altrove, se il palazzo viene costruito lungo una strada che impedisca il giardino di fronte alla facciata, questo viene trasferito al di là della strada, chiuso da mura e visibile attraverso una cancellata posta a cannocchiale con l'androne del palazzo, quasi a rispecchiare il giardino grande, e a continuare il valore pittorico. Altro elemento nuovo e tipico del Settecento è lo scalone. Anche se non mancano monumentali scaloni nei palazzi del barocco, non hanno però mai l'ampiezza e la frequenza che ha lo scalone nel pieno Settecento, che diventa fulcro dell'architettura di questo periodo. Talvolta lo scalone esce dal palazzo come elemento architettonico indipendente, per essere soluzione urbanistica, come nella magnifica scalea della Trinità dei Monti a Roma, o per essere elemento decorativo e nobilmente scenografico al fondo di giardini e di parchi, come nella scenografia di Ascanio Girelli nell'ex convento di Santa Chiara a Brescia. In San Giuseppe ad una analisi superficiale sembrerebbero mancare gli elementi innovativi sopradescritti, considerando anche la mancata demolizione e ricostruzione settecentesca della chiesa, operazione tipica di tante altre parrocchiali del territorio bresciano. Per cogliere la trasformazione settecentesca del complesso conventuale di San Giuseppe è necessario entrare all'interno dello stesso e analizzare le modifiche che dal Cinquecento in poi hanno impreziosito e trasformato il carattere di questo convento.

EVOLUZIONE TIPOLOGICA DELLA CHIESA E DEL CONVENTO DI SAN GIUSEPPE

Per meglio comprendere, come già detto, le trasformazioni operate fra XVII e XVIII secolo, in campo architettonico e artistico, è necessario analizzare le modifiche che dal primo insediamento dei frati minori osservanti si sono succedute nel tempo e soprattutto le diverse relazioni che l'insediamento francescano ha, nel tempo, stabilito con gli edifici, gli spazi pubblici e i tracciati preesistenti.

Per facilitare la lettura "per parti" sono state individuate tre aree: la zona centrale, connotata dalla sovrapposizione della griglia ortogonale del nuovo insediamento francescano alla minuta e variegata suddivisione del primo ampliamento medioevale di Brescia; la zona meridionale caratterizzata dalla relazione del complesso conventuale con l'antico decumano massimo; la zona settentrionale che costituisce il principale ampliamento del convento nel XVII secolo.

LA PARTE CENTRALE: LA NUOVA CHIESA DI SAN GIUSEPPE E IL CHIOSTRO DELLA SAGRESTIA

Nel XIV e XV secolo (dal 1426 ai primi decenni del 1500) la parte meridionale attualmente occupata dal complesso conventuale di San Giuseppe doveva essere caratterizzata da quattro elementi tipo-morfologici: il fiume Garza a occidente; il decumano massimo con la porta Bruciata a meridione; le pendici del colle Cidneo a oriente e a settentrione edifici prevalentemente residenziali o a funzione mista, case bottega e stretti vicoli come il parcellario e i catasti storici testimoniano. In questa fase il quartiere denominato la contrada dei Fabi era connotato, come già detto, da case a schiera su lotto gotico comprese fra il decumano e lo stretto vicolo, ora di San Giuseppe, che consentiva il collegamento fra il Garza e la Porta Bruciata. L'insediamento dei frati minori osservanti ha, nel tempo, modificato queste relazioni sovrapponendo una griglia ortogonale sulla quale si sono eretti dapprima la chiesa e il chiostro della sagrestia (attualmente denominato di mezzo) e successivamente il chiostro inferiore. Un nuovo rapporto fra fabbricati, spazi liberi pubblici e privati e tracciati. La griglia compositiva sottesa alla chiesa e al chiostro si affianca a tracciati e fabbricati con differenti giaciture creando spazi "deformati" che consentono di ricostruire gli aspetti tipo-morfologici che la comunità francescana ha modificato o reintegrato nel proprio progetto. Di conseguenza le irregolarità di alcune parti possono risultare significative per comprendere la relazione fra nuova edificazione e preesistenze. In prossimità dell'angolo fra l'attuale vicolo dei Cancelli e via Gasparo da Salò, il prof. Volta ipotizza il primo nucleo³, sostituito in seguito dall'attuale chiesa caratterizzata da una precisa modularità fra le quattro campate della navata e la serie corrispondente delle navate laterali.

Il rilievo, l'analisi delle quote e delle aperture del perimetrale orien-

3. Così il prof. Volta descrive la localizzazione del primo nucleo francescano: «l'aula sacra, di piccole dimensioni, a pianta rettangola in direzione est-ovest, sembra ancora leggibile tra i muri del vano-ripostiglio posto a tergo dell'altare di S. Antonio, tra la via Gasparo da Salò ed il cosiddetto vicolo dei Cancelli. A monte della cappella che ora contiene la porta laterale est, un piccolo campanile, costituito da due setti murari paralleli che si prolungavano sopra il tetto a capanna per sorreggere la campana, serviva da collegamento tra la chiesetta ed il resto della struttura comunitaria. La facciata dell'oratorio si indovina verso la strada di mattina appena finita la fiancata della grande chiesa. All'ultimo arco si accosta il blocco massiccio della torretta campanaria e, più a nord, si svolge un fronte a due falde con le tracce di antico portale posto in asse al frontespizio. L'architrave della porta, tagliato verso l'interno, appoggia ancor oggi sopra una spalla di muro in pietra viva di tradizione medievale.» in VOLTA, 1989, 11.

tale della chiesa pongono una serie di interessanti questioni relative all'assetto originario della chiesa, in pianta e in alzato. Anche l'apparato decorativo, soprattutto le parti affrescate così come i particolari decorativi e architettonici risultano essere elementi decisivi per chiarire questioni relative alla datazione o all'attribuzione. I lacerti di affreschi di quadrature prospettiche – trabeazioni con mensole e capitelli con relative lesene – ancora visibili sul perimetrale orientale della chiesa testimoniano la volontà di ridefinizione e adeguamento del complesso, successiva al XVI secolo, ai nuovi canoni dell'architettura.

LA PARTE MERIDIONALE: IL SAGRATO E IL CHIOSTRO INFERIORE, SEDE DELL'AROMATARIA

Una ulteriore importante modifica ha interessato gli spazi pubblici; un tratto del vicolo San Giuseppe, a causa della nuova giacitura della facciata della chiesa, si è trasformato in una sorta di sagrato dal perimetro irregolare. La lettura della mappa del Rascicotti (1599) evidenzia la relazione fra il sagrato e il decumano; in particolare raffigura i fabbricati affacciati su quest'ultimo che risultano separati l'uno dall'altro. Di conseguenza è possibile ipotizzare per la costruzione della cortina continua sul decumano massimo e la realizzazione del volto di collegamento con il sagrato una datazione al XVII secolo.

È importante comprendere quando e come si è realizzato il volto che attualmente collega il sagrato con il principale tracciato romano. Il rilievo e il sopralluogo degli edifici lungo l'attuale corso Mameli hanno consentito di individuare nei locali interrati un sistema di strutture portanti costituito da muri con direzione nord-sud e volte a botte in mattoni. Il sistema costruttivo è coerente con la tipologia di case a schiera che caratterizza – dai primi ampliamenti medioevali – gli edifici che un tempo prospettavano sul decumano massimo di Brescia. Unica eccezione tipologica alla serie di case a schiera fondate su volte a botte è il sistema di quattro volte a crociera con pilastro centrale sul quale si imposta il fabbricato che costituisce il perimetrale occidentale del volto. Quest'ultimo, in pianta, presenta una forma trapezoidale, con delle aperture poste sui due muri longitudinali impreziosite da cornici modanate e da portalini cinquecenteschi, e coperto da una volta a botte ribassata. Il vano a piano terra, soprastante le volte a crociera, successivamente suddiviso, è coperto da una volta a schifo con coppie di mensole

ai lati e cornici modanate in stucco sei-settecentesche che stanno ad indicare l'importanza di questo edificio e il suo carattere atipico rispetto al resto della cortina che prospetta sul principale tracciato romano dalla porta Bruciata all'attuale piazza Rovetta. Non è da escludere una correlazione fra questa soluzione "moderna" e la creazione del sagrato e del chiostro inferiore adibito a spezieria.

L'attuale ingresso al convento, posto lateralmente alla facciata della chiesa verso occidente, in realtà è duplice, come testimonia la pianta napoleonica che evidenzia chiaramente la presenza di due ingressi posti lungo il perimetrale occidentale della chiesa; il primo, come già detto, in relazione con lo spazio "pubblico" della spezieria e il secondo che rappresentava il limite della clausura. Anche l'analisi delle varie fontane testimonia la loro differente funzione e collocazione. Sempre nella pianta napoleonica vi sono fontane rappresentative dalla forma ottagonale o trilobata a segnare il centro del chiostro di mezzo o del chiostro inferiore. Al contempo vi sono vasche correlate alla produzione di erbe medicinali e all'uso domestico all'interno dei vani della spezieria e infine una vasca "pubblica", decorata da un mascherone, addossata al muro di recinzione del convento sul vicolo San Giuseppe, ancora esistente e attualmente inglobata nei fabbricati che nel tempo hanno occupato parte del vicolo stesso. Il rilievo ha consentito una migliore comprensione di questo sistema di fontane distinguendo la loro collocazione in spazi privati, semipubblici, pubblici. La questione dell'ingresso a questi spazi è molto interessante e alcuni particolari sembrerebbero confermare l'ipotesi di un originario accesso "pubblico" all'aromataria dal vicolo San Giuseppe attraverso una corticella oltre ad un accesso "privato" dei monaci, costituito da un andito che collegava il chiostro di mezzo con le due volte a crociera poste sul lato occidentale del vano principale della spezieria, impreziosito da un portalino con la scritta AROMATARIA e dalle vasche per la macerazione delle erbe mediche.

LA PARTE SETTENTRIONALE: IL CHIOSTRO GRANDE

Due sono i fatti architettonici e costruttivi che sanciscono l'ampliamento verso nord del convento: la realizzazione del presbiterio pensile che le fonti archivistiche datano al 1578 e l'erezione del cavalcavia, che denomineremo "il ponte", per lo scavalcamento dell'attuale vicolo dei Cancelli. Entrambi i nodi costituiscono delle parti architettoniche di

particolare interesse: il presbiterio pensile perché rappresenta un *unicum* di questo genere a Brescia e il *ponte* perché assumerà nel tempo, come vedremo, differenti forme e funzioni.

Il chiostro grande, la cui paternità viene attribuita da molti studiosi all'architetto Lantana⁴ è costituito da un elegante utilizzo dell'ordine architettonico: dorico nel colonnato delle volte a crociera che perimetrano il chiostro al piano terreno e jonico nel loggiato posto al primo piano del lato settentrionale dello stesso. L'utilizzo del partito architettonico di questa parte del convento di San Giuseppe, della prima metà del Seicento, risulta proporzionato nel rispetto dei canoni contenuti nei trattati di architettura. Molteplici sono le corrispondenze fra l'uso dell'ordine dorico delle campate del chiostro grande e le colonne della chiesa di San Faustino o della vicina chiesa di San Giorgio. È facile ipotizzare, in questo periodo, uno spirito di emulazione se non una condivisione delle medesime maestranze per definire le parti architettoniche e decorative. Interessante sarebbe, a questo proposito, confrontare i lacerti, già citati, ancora presenti sui perimetrali orientali della chiesa di San Giuseppe raffiguranti un partito architettonico prospettico con le splendide quadrature realizzate da Antonio Sorisene nella chiesa di San Giorgio.

RIDEFINIZIONE MODERNA DEL CONVENTO DI SAN GIUSEPPE

Nel Settecento, a Brescia, una vicenda culturale e architettonica ha avuto importanti sviluppi per tutta l'architettura bresciana del XVIII secolo e in particolare per il convento di San Giuseppe. Il protagonista

4. Giovan Battista Lantana (Brescia 1581- 1627). Architetto noto specialmente per il progetto del Duomo Nuovo di Brescia. Nel Seicento gli sono affidate la progettazione, nel convento di San Giuseppe in Brescia, del terzo chiostro, di ulteriori ambiti e le operazioni di raccordo del nuovo con l'esistente, di ridisegno complessivo. Giovanni Battista Lantana coniuga assodata erudizione ed acuta sensibilità nella magistrale definizione geometrica della rinnovata configurazione, cui conferisce indubbio carattere di unitarietà. Al piano terreno del chiostro grande l'ordine dorico-tuscanico su base attica, ove una scozia è interposta tra due tori, definisce i quattro lati porticati del chiostro stesso; il fronte settentrionale si caratterizza altresì per la sovrapposizione di un loggiato ionico architravato a volute angolari, su base ionica, definita canonicamente da un toro superiore, una scozia ed un plinto. Le modanature dei capitelli dell'ordine dorico-tuscanico riecheggiano le soluzioni già adottate da Lantana per la Loggia di Asola. Parimenti il coronamento del campanile, costituito da una cella campanaria sormontata da un corpo di fabbrica ottagonale cupolato, rimanda a quello – progettato da Lantana stesso – della chiesa di San Giorgio di Bagolino. Peraltro, sulla sommità della torre di San Giuseppe, un'elegante ringhiera in ferro delimita lo spazio cupolato ottagonale, dando forma ad una sorta di belvedere, che assurge a punto di vista privilegiato per scrutare l'intorno.

principale è il vescovo, Angelo Maria Querini, promotore di una donazione di libri e di opere d'arte a favore della comunità bresciana. L'iniziativa fu caratterizzata dall'alto profilo culturale del prelato veneziano e da differenti sviluppi temporali: inizialmente il progetto queriniano si concretò nella prima metà del Settecento animato dallo spirito del tempo, mediante la nuova architettura e l'impulso illuminista mentre nella seconda metà del secolo, dopo la morte del Querini, molte saranno le opere che prenderanno a modello le iniziative queriniane. In particolare, la vicenda della Biblioteca Queriniana, che si svolge pochi anni prima dell'erezione della Nuova Libreria di San Giuseppe e che vede impegnati nel convento bresciano le stesse maestranze, l'architetto Marchetti e il quadraturista Giovanni Zanardi, dimostra lo spirito di emulazione che l'opera del grande prelato veneziano riusciva a creare in quel periodo.

“Le radici settecentesche della Queriniana sono ancora perfettamente visibili, in quanto essa rispecchia fedelmente – nella struttura architettonica e nei materiali contenuti – l'impostazione culturale di tipo enciclopedico del fondatore” così Ennio Ferraglio, attuale direttore della Biblioteca Queriniana, descrive l'iniziativa del Vescovo di Brescia specificando che “nelle intenzioni del Querini vi fu quella di realizzare una “casa della cultura” cioè un edificio-istituzione che contenesse al tempo stesso una biblioteca e un museo (...)”⁵. La funzione primaria della Queriniana doveva essere quella di garantire un valido strumento per la formazione culturale ed intellettuale del clero ed in particolare dei vescovi suoi successori prima ancora che degli studiosi tutti: è facile intravedere, in questa posizione, l'adesione fedele e costante alle direttive del concilio di Trento, elemento che caratterizzò profondamente la vita e le azioni del presule bresciano. La scelta di realizzare un progetto, affidato all'architetto Giovan Battista Marchetti, della Biblioteca che doveva custodire il lascito librario e di opere d'arte evidenzia la volontà del Querini, a differenza delle istituzioni precedenti o coeve, di far assumere alla nuova architettura la precisa connotazione di biblioteca pubblica.

5. E. FERRAGLIO, *Angelo Maria Querini tra Brescia e la «repubblica delle lettere»*, in A. Pirola (a cura di), *Biblioteca Queriniana Brescia*, Nardini Editore, Firenze 2000, p.10. Per un quadro completo si veda anche: U. BARONCELLI, *Un dotto mecenate del Settecento: il cardinale Angelo Maria Querini*, in *Miscellanea Queriniana*, cit. pp. 1-22; R. BOSCHI, *L'architettura a Brescia alla metà del Settecento nelle testimonianze dei contemporanei. I resoconti di viaggio francesi*, in *Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, Atti del convegno di studi (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), a cura di G. BENZONI e M. PEGRARI, Morcelliana, Brescia 1982, pp. 309-326.

In San Giuseppe, Giovan Battista Marchetti decide di collocare lo scalone di accesso alla Nuova Libreria al primo piano e di conseguenza il problema da risolvere è il percorso, necessariamente rappresentativo, per raggiungere questo scalone dall'accesso al convento posto a lato della facciata della chiesa di San Giuseppe.

IL PERCORSO PER ACCEDERE ALLA LIBRERIA NUOVA

Caratteristica del Barocco è l'unità compositiva che implica una concezione gerarchica nell'edificio. Le sue parti rispondono all'esigenza di concatenazione, integrazione, gradazione, criteri anche proporzionali che impongono la presenza di un centro catalizzatore, di un elemento dominante a cui gli altri, subordinati, facciano riferimento. Questo perché l'edificio è ancora concepito come un'unità indivisibile il cui significato è dato e va colto proprio in questa sua unità formale. Nella seconda metà del Settecento e agli inizi dell'Ottocento questa unità formale lascia il passo a una composizione parattatica nella quale l'insieme è costituito da parti autonome che si relazionano tra di loro. Il percorso per accedere alla Nuova Libreria risente di questa nuova concezione architettonica. Si è deciso, di conseguenza, di suddividere questa sorta di *promenade* architettonica e artistica in tre parti evidenziando per ogni tratto i punti significativi, preesistenti o di nuova realizzazione, che introducono una dimensione nuova, sobria, rappresentativa e scenografica in un corpo architettonico fino ad allora chiuso, introverso, segreto. In questa sorta di ossimoro fra apertura alla città e chiusura risiede, forse, il carattere del convento della chiesa di San Giuseppe.

Il percorso pensato da Marchetti ne rappresenta la concreta realizzazione.

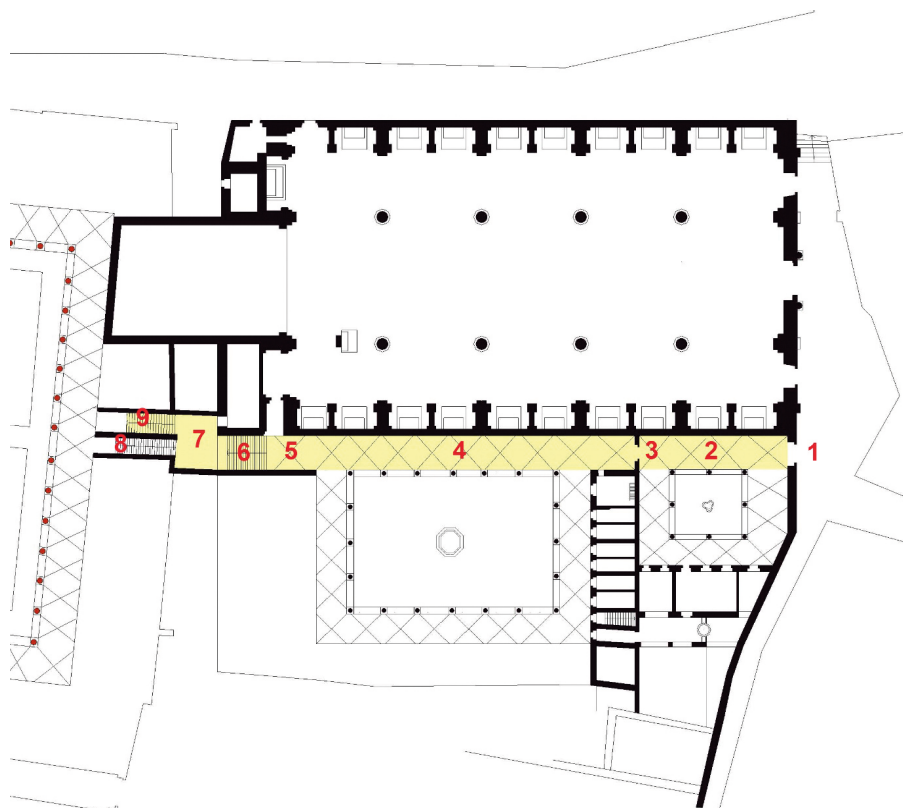


Fig. 1 – percorso dal sagrato al ponte:

1. ingresso al chiostro inferiore con stemma francescano; 2. chiostro inferiore o della spezieria con affreschi di Antonio Capello; 3. ingresso al chiostro di mezzo; 4. affreschi del chiostro di mezzo sulle storie di San Bernardino; 5. ingresso alla sagrestia; 6. prima rampa con volta a botte del ponte; 7. piano intermedio sopra il vicolo dei cancelli; 8. rampa discendente al chiostro grande; 9. rampa ascendente all'anticamera dell'antico scriptorium, attuale galleria della meridiana.

Dal sagrato al ponte

Il primo elemento decorativo raffigurato al di sopra dell'ingresso al convento posto di fianco alla porta laterale sinistra della chiesa di San Giuseppe è lo stemma francescano.

È diviso in quattro parti: le due braccia incrociate di Gesù e di San Francesco; il cuore di Gesù con le cinque piaghe, due sulle braccia, due

sui piedi e una sul cuore; un serafino, che consegna le stigmate a San Francesco; il cuore di Gesù trafitto. Tutta la cornice è ricca di frutti che simboleggiano la Redenzione. Dopo aver varcato l'ingresso si accede al chiostro inferiore, definito da due arcate per lato e da otto colonne. Tre di queste, poste sul lato orientale sono identiche nelle modanature e nelle proporzioni alle colonne del successivo chiostro di mezzo, oltre ad essere perfettamente allineate con quelle del lato orientale dello stesso. Le restanti cinque colonne e il muretto sul quale poggiano sono costituite, chiaramente, da materiale di *spolio*. Le due colonne del lato meridionale sono impreziosite da capitelli finemente lavorati di tipo veneziano che lo studioso David Hamsoll⁶ ipotizza provenire dal cantiere della Loggia, così come le due colonne sul lato settentrionale poggiano su delle lastre incise con caratteri capitali romani. Anche l'apparato decorativo, attribuito ad Antonio Cappello e datato 1713, presenta una particolarità: rappresenta la storia dell'ordine serafico e raffigura una ottantina di frati con le loro storie⁷. In particolare, le quattro lunette affrescate sul perimetrale occidentale della chiesa di San Giuseppe raffigurano dall'ingresso posto sul sagrato all'ingresso al chiostro di mezzo i seguenti episodi: 1- Bernardino da Feltre; 2- San Giacomo della Marca; 3- Piazza Tebaldo Brusato; 4- Martiri in Olanda. Eterogenei sono i corpi di fabbrica che perimetrano questo chiostro: a nord un muro prevalentemente cieco e decorato dagli affreschi del Cappello separa il corpo contenente le celle dei monaci e il lato porticato meridionale del chiostro di mezzo; a sud un alto muraglione di recinzione, prosegue il primo registro della facciata della chiesa di San Giuseppe per poi seguire l'andamento spezzato del vicolo San Giuseppe che un tempo collegava il Garza (attuale via San Faustino) con la piazzetta antistante la porta Bruciata posta sul decumano massimo della città. L'unico corpo di fabbrica con dei vani correlati al piano terreno al chiostro inferiore è quello posto sul lato a occidente che presenta una sala principale con volta a schifo e un vano adiacente con decorazioni a stucco settecente-

6. "Il bellissimo chiostro della foresteria, che appare unitario nella sua concezione compositiva, tuttavia pur seguendo un progetto risalente alla metà degli anni Quaranta, dovette essere completato molto dopo, se si accetta l'ipotesi dello studioso inglese David Hamsoll, il quale afferma che alcune colonne provengono dal cantiere della Loggia. Certamente i caratteri finemente rinascimentali tipici del maggior palazzo di città sono riscontrabili nei tratti calligrafici dei capitelli del lato a valle.", in V. VOLTA, R. PRESTINI, P. V. BEGNI REDONA, op. cit., p. 37.

7. Gli affreschi del primo chiostro sono correlati alla storia dell'ordine serafico fino al Settecento e raffigurano i frati dell'ordine e le rispettive storie, dalla scoperta dell'America ai frati in Mongolia fino alle varie epidemie di peste con i loro cadaveri.

sche. Entrambi questi vani, adibiti dal XVII al XVIII secolo a spezieria, sono direttamente collegati con due volte a crociera di un portico che prospetta su una piccola corticella. Anche il sistema di fontane, come già detto, conferma la duplice natura di questa parte del convento: rappresentativa con l'inserimento di una fontana trilobata ora non più presente ma chiaramente raffigurata nella mappa napoleonica; funzionale con il sistema di vasche adibite alla macerazione delle erbe mediche. Al di sopra, sul lato settentrionale del chiostro inferiore prospettano le minute finestre al primo piano del noviziato e le grandi finestre del piano superiore della Nuova Libreria. Nell'angolo nordoccidentale, uno stretto passaggio collega le due campate a crociera con lo spazio riservato alla clausura in modo da consentire l'accesso alla spezieria da parte dei monaci provenienti dal chiostro di mezzo.

Proseguendo il percorso, lungo il portico, il secondo ingresso introduce al chiostro di mezzo, già chiostro della sagrestia. Non esiste un altro chiostro francescano, in Italia, con la storia di San Bernardino da Siena raccontata negli affreschi delle pareti perché nei conventi francescani si trovano generalmente le storie di San Francesco.

A Brescia si sviluppa una devozione particolare, basti pensare alla delibera del Comune che stabilisce come giorno festivo il 20 maggio (che durerà come festività per secoli, fino a Napoleone), corrispondente alla morte di San Bernardino. Il portico del lato orientale è impreziosito da 10 delle 25 lunette affrescate con le storie di San Bernardino⁸ con dipinti, nella parte inferiore, 18 dei 35 conventi eretti per devozione al Santo senese⁹. Una fontana ottagonale segna il centro del chiostro.

8. Partendo dall'ingresso del chiostro di mezzo fino alla prima rampa del ponte le tematiche delle lunette affrescate sul perimetrale occidentale della chiesa sono: 1- accusa di eresia; 2- guarigione da prolungata malattia alla gola; 3- San Bernardino tentato da una donna; 4- ritiro al romitorio della Capriola; 5- professione dei voti alla fine del Noviziato; 6- noviziato all'eremo del Colombaio; 7- vestizione di Bernardino; 8- Bernardino assiste gli appestati nell'ospedale di Siena; 9- la devozione alla Madonna di porta Camomilla; 10- i genitori di Bernardino in preghiera. Per un approfondimento iconografico del contenuto di ogni affresco si rimanda a A. VAGLIA, *Le storie di San Bernardino da Siena negli affreschi di San Giuseppe a Brescia*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2020.

9. A. VAGLIA, *I conventi ritrovati negli affreschi di San Giuseppe a Brescia*, Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca (Bs) 2018.



Fig. 2 – Brescia, chiostri di San Giuseppe, a sinistra: chiostro inferiore, affreschi dell'ordine serafico di Antonio Capello; a destra: chiostro di mezzo, affreschi sulle storie di San Bernardino.

Al termine della teoria di volte a crociera addossate al perimetrale occidentale della chiesa di San Giuseppe si trovano a destra l'ingresso alla chiesa stessa e a sinistra l'ingresso alla Sagrestia.

Il fulcro prospettico è costituito dalla prima rampa con volta a botte del cavalcavia che denomineremo il ponte.

Il ponte

Nel vano situato accanto alla sagrestia al piano terra, ovvero nelle due ultime campate del portico – che dall'ingresso al convento conduce alla sagrestia – coperte con volte a crociera è collocata la prima rampa del ponte che consente lo scavalcamento del vicolo dei Cancelli. La volta a botte corrispondente alla prima rampa, chiaramente realizzata con delle contropareti addossate alle murature cinquecentesche, testimonia un intervento successivo sei-settecentesco volto a trasformare questo primo collegamento verticale da elemento funzionale a fulcro prospettico del percorso porticato: la giacitura della volta a botte e la larghezza della

prima rampa identica alla larghezza del portico sembrerebbero confermare tale ipotesi. In precedenza, la teoria di volte a crociera doveva proseguire fino alla parete di confine con il vicolo dei Cancelli. Dal piano intermedio posto al di sopra del vicolo urbano si dipartono altre due rampe di differenti larghezze: una scala più stretta che discende al chiostro grande e una rampa di larghezza intermedia che sale all'attuale galleria della Meridiana, già anticamera dell'antico scriptorium. Dal piano intermedio era anche possibile accedere a un vano da cui si poteva accedere alla scaletta di collegamento alla cantoria, ma anche vedere, attraverso apposite aperture, la parte presbiteriale della chiesa. In sintesi, il ponte non era un semplice collegamento ma un sistema complesso di relazione fra differenti spazi che nel Seicento e soprattutto nel Settecento cambiano natura.

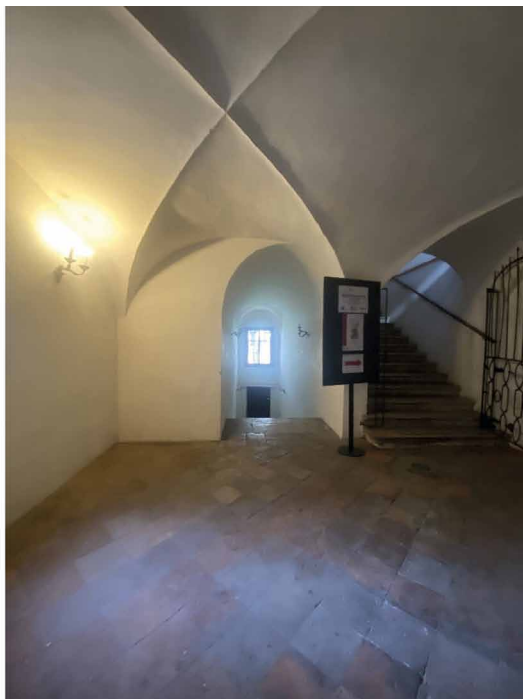


Fig. 3 – Brescia, convento di San Giuseppe, il ponte, a sinistra: prima rampa con volta a botte; a destra piano intermedio del ponte con la rampa discendente al terzo chiostro e la rampa ascendente all'anticamera dell'antico scriptorium, attuale galleria della meridiana.

Il cavalcavia che abbiamo denominato il ponte costituisce un corpo di fabbrica, una sutura straordinariamente singolare, volta a creare un *continuum* tra il primo nucleo del complesso conventuale – ove si iscrivono la chiesa ed i chiostri inferiore (della foresteria) ed intermedio (della sagrestia) – ed il secondo nucleo che si modella nel grande chiostro di settentrione.

L'anticamera dell'antico scriptorium

L'anticamera dell'antico *scriptorium*, come già visto, è stato ed è il nodo distributivo dell'intero complesso e lo denotano anche l'importanza che nel tempo hanno mantenuto i vani principali di questa parte conventuale, sicché l'*ex scriptorium* diviene sala dell'orologio e il corridore, sottrattosi ad una mera funzionalità, si nobilita a galleria della meridiana¹⁰. La parete a settentrione è solcata da un ballatoio in pietra cinto da una sobria ringhiera in ferro dalla duplice funzione, strumentale e prospettica: un camminamento asservito allo scopo di dare accesso ai vani adiacenti¹¹, che diviene allo stesso tempo punto di osservazione privilegiato sulla meridiana. Contigua alla galleria della meridiana, anch'essa caratterizzata da una doppia altezza e dalla volta a botte lunettata, la sala dell'orologio include una scala che serba un interrogativo irrisolto; ascendendo tale gradinata si giunge al piano ultimo immettendosi in una baltresca o, forse, in uno studiolo, da cui osservare l'intorno e, eventualmente, accedere ad una serie di vani, verosimilmente solo progettati e mai realizzati¹².

10. La volta a botte lunettata suggella lo spazio a doppia altezza della galleria, punteggiata longitudinalmente dalla meridiana; una finestra termale raggiunge dalla sommità il chiarore che si riverbera all'interno.

11. Dal corridoio del terzo chiostro una scala a rampa unica conduceva al singolare ballatoio, percorrendo il quale si attraversava la galleria della meridiana per accedere all'ampio vano adiacente, situato – nella sezione del corpo di fabbrica posta a monte di Contrada del Pozzo de' Richi – al piano ultimo del terzo chiostro. Il camminamento sospeso nella galleria serviva dunque il vano attiguo, che costituiva un unico spazioso ambiente, come sembrano suggerire le capriate rinvenute, frammentato forse solo in seguito in una serie di anguste celle, come testimonia il rilievo eseguito dall'ingegner Francesco Bozzoni, esperto designato alla stima dei beni del complesso conventuale.

12. Il rilievo effettuato presumibilmente dall'ing. Francesco Bozzoni nel 1813 testimonia l'esistenza della scala che conduce al piano ultimo. La pianta, non firmata in calce, non restituisce invero l'esistente baltresca, bensì un ambiente più consueto – forse uno studiolo – e dei vani adiacenti, molti dei quali tracciati a matita, segno di una modifica, di una proposta di creazione di nuovi spazi, verosimilmente mai realizzati. Forse la planimetria del piano ultimo datata 1813 presenta una commistione tra la mera restituzione grafica dell'esistente e la conget-



Fig. 4 – Apparato decorativo del percorso. A sinistra particolare degli affreschi raffigurati sulla parete nord dell'anticamera dell'antico *scriptorium* attuale galleria della meridiana, a destra ovale con raffigurato un busto di papa affrescato sulle pareti della galleria della serliana.

tura di un possibile ampliamento. Peraltro, ciò che rinveniamo oggi sulla sommità della scala, è unicamente la baltresca.

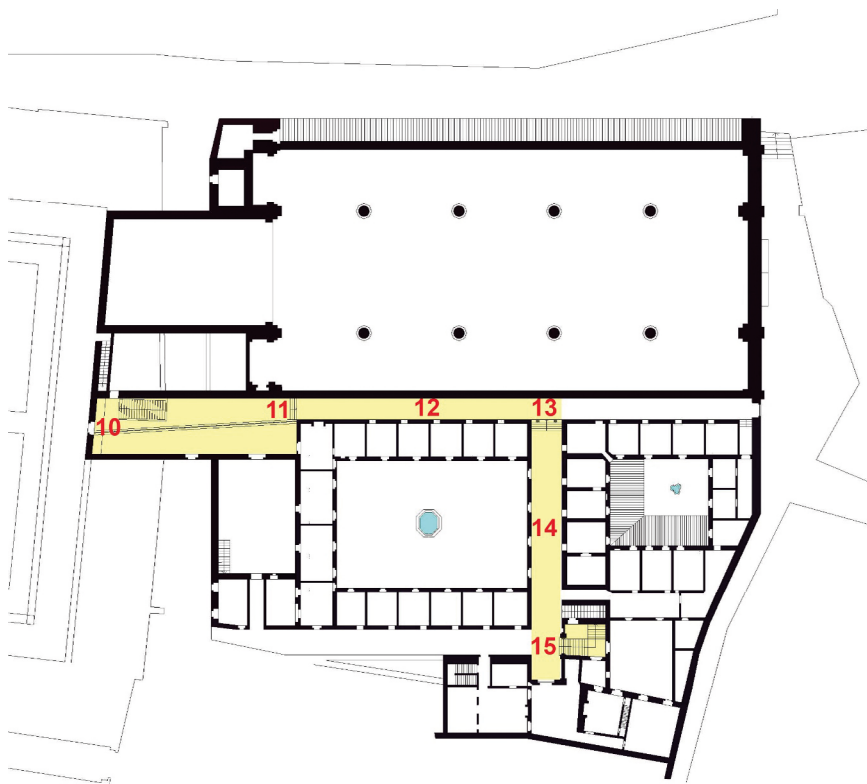


Fig. 5 – percorso dall’anticamera dello scriptorium alla galleria della serliana:

10. affreschi della parete nord e camminamento con ringhiera in ferro; **11.** Ingresso al corridoio al di sopra delle cappelle laterali della chiesa di San Giuseppe; **12.** Camera di luce; **13.** Serliana; **14.** Galleria della serliana con alle pareti affreschi ovali raffiguranti dei papi; **15.** Vano di ingresso, con volta a padiglione, allo scalone della Libreria Nuova

La camera di luce

La sezione trasversale della chiesa di San Giuseppe, e in particolare il confronto fra le cappelle laterali orientali, sull’attuale via Gasparo da Salò, e quelle occidentali confinanti con i chiostri del convento di San Giuseppe consente di ipotizzare una modifica sostanziale, che, per le motivazioni che vedremo in seguito, non può che essere settecentesca e inoltre non può non essere correlata al progetto della Libreria Nuova di Giovan Battista Marchetti. Ma procediamo con ordine. In origine,

la sezione trasversale doveva essere simmetrica, e il camminamento posto sopra le cappelle laterali doveva essere coperto dal tetto ligneo della falda, sia a oriente che a occidente, dove la stessa diveniva un lato della copertura a impluvium del chiostro di mezzo. La necessità, nel Settecento, di trasformare questa sorta di corridoio in un tratto del percorso per accedere alla Nuova Biblioteca è testimoniata dall'inserimento di una volta a botte e, in posizione intermedia, di una camera di luce per illuminare questo tratto altrimenti troppo buio. La volontà di inserire un elemento non solo funzionale ma soprattutto architettonico è confermata dal linguaggio architettonico, tipicamente marchettiano, con il quale si è trasformata la camera di luce in una piccola architettura definita da lesene e da una trabeazione sapientemente modanata. Anche la serliana, utilizzata come cerniera – fra il corridore voltato a botte con camera di luce e la galleria anch'essa con volta a botte ma con una differente forma, ad arco ribassato, dovuta alle preesistenze che imponevano vincoli alle quote di progetto – diviene vera e propria citazione tipica dei procedimenti compositivi delle migliori architetture settecentesche.

La galleria della serliana

A dimostrazione della unitarietà del progetto vi è la collocazione di alcuni apparati decorativi, sapientemente disposti lungo il percorso e appartenenti alla stessa mano, o quanto meno alla medesima bottega: dapprima gli affreschi collocati sulla parete settentrionale dell'attuale galleria della Meridiana, vero e proprio fondale prospettico per chi sale dalla seconda rampa del ponte e di seguito gli ovali raffiguranti papi, recentemente svelati dopo lo spostamento dei libri della Fondazione, che punteggiano la galleria della serliana fino allo scalone posto dal Marchetti al primo piano. Il confronto stilistico, fino ad ora mai considerato, fra gli affreschi della galleria della Meridiana e la galleria della Serliana, evidenziano grandi similitudini. Inoltre, la data del 1740 dipinta su un cartiglio consente anche una datazione degli stessi coerente con l'intervento architettonico del Marchetti.

La volta ribassata della galleria della serliana in corrispondenza dello scalone, che porta agli spazi della nuova Biblioteca al secondo piano, si interrompe per collegarsi “senza soluzione di continuità” con un vano rettangolare a doppia altezza coperto con una volta a schifo e collegato a sud con l'ingresso allo scalone stesso caratterizzato da un arco su lesene che si ripete tre volte, a occidente un grande finestrone centinato conclude il lungo corridoio che inizia dalla serliana e a nord una apertu-

ra ad arco a tutto sesto collega con il corridore a tripla altezza voltato a botte che distribuisce i vani del lato occidentale del chiostro di mezzo. Una ulteriore particolarità caratterizza questa zona, la presenza di un collegamento preesistente costituito da due strette rampe, con pedate consunte dal passaggio dei monaci, che dal piano terreno del chiostro di mezzo conducono alla galleria della serliana in corrispondenza di un affresco raffigurante una *Madonna* che testimonia l'apparato decorativo preesistente all'intervento settecentesco.



Fig. 6 – A sinistra: galleria della serliana. A destra: vano con volta a padiglione d'ingresso allo scalone della Libreria Nuova.

Dallo scalone alla sala principale della Libreria Nuova

La capacità creativa di Giovan Battista Marchetti si è espressa entro il lessico e la sintassi degli ordini architettonici, attraverso le scelte inerenti alla pianta, al modulo, all'ordine, ai particolari decorativi, ma soprattutto attraverso quel linguaggio personale e biografico che ogni architetto sviluppa utilizzando un "vocabolario" comune e le regole dei trattatisti.

La concezione che sta alla base dell'architettura tardo barocca, della prima metà del Settecento, è quindi diametralmente opposta a quella che ha creato tutta la trattatistica che pure ufficialmente viene osservata. Potremmo quindi indicare nella ricerca della proporzione tra i diversi vani la necessità di creare una sequenza di battute e pause, di variazioni su uno stesso tema che si rincorrono all'infinito, come in una composizione musicale.

Nel tratto finale del percorso di accesso alla Biblioteca, Marchetti sintetizza sapientemente la relazione fra la sua architettura e gli apparati decorativi di Francesco Monti e Giovanni Zanardi.

Da un vano con volta a padiglione si accede ad uno scalone illuminato da tre grandi finestre e coperto con volte affrescate che conduce al secondo piano dove un'anticamera precede la sala principale della Libreria Nuova. Una attenta descrizione architettonica dell'ambiente ci è fornita da Camillo Boselli: «la costruzione è tipica ed inconfondibile opera del Marchetti. I fianchi esterni mostrano sette riquadri abbassati, ricinti entro un semplice giuoco di cornici rettilinee; i riquadri presentano, tranne il quarto in cui la finestra è falsa, il primo e il settimo una finestra centrale con la solita cornice in pietra leggermente mossa da un rialzo rettangolare nel lato superiore; nel secondo, terzo, quinto e sesto la finestra si ampliava a portafinestra chiusa in basso da leggera ringhiera in ferro battuto. All'interno la costruzione si articola con un piccolo scalone con volta a schifo, una prima sala quadrangolare, e, per ultimo, il grande vano rettangolare della libreria vera e propria, con una balaustra mossa sul lato di fondo, che è l'orientale»¹³.

Grazie al piano rialzato della Libreria con la balaustra datata 1726, un tempo elemento decorativo di una Società del Rosario, Marchetti stabilisce un effetto scenografico con le quadrature e gli affreschi affidati a due artisti bolognesi che a Brescia, in quegli anni (1757-1759),

13. C. BOSELLI, *L'ultima opera di G. B. Marchetti*, in «Arte Lombarda», anno XII, semestre II, 1967, p. 145.

andavano per la maggiore: Giovanni Zanardi (1700-1769) e Francesco Monti (1688-1768) e al contempo, volgendo lo sguardo a monte attraverso l'ultima finestra, conclude la sua *promenade* con l'architettura raffinata della camera di luce.

Così come nella famosa Biblioteca Laurenziana di Firenze anche a Brescia, due secoli dopo, un'architettura rappresentativa si inseriva al di sopra di un chiostro preesistente in origine vocato alla clausura.

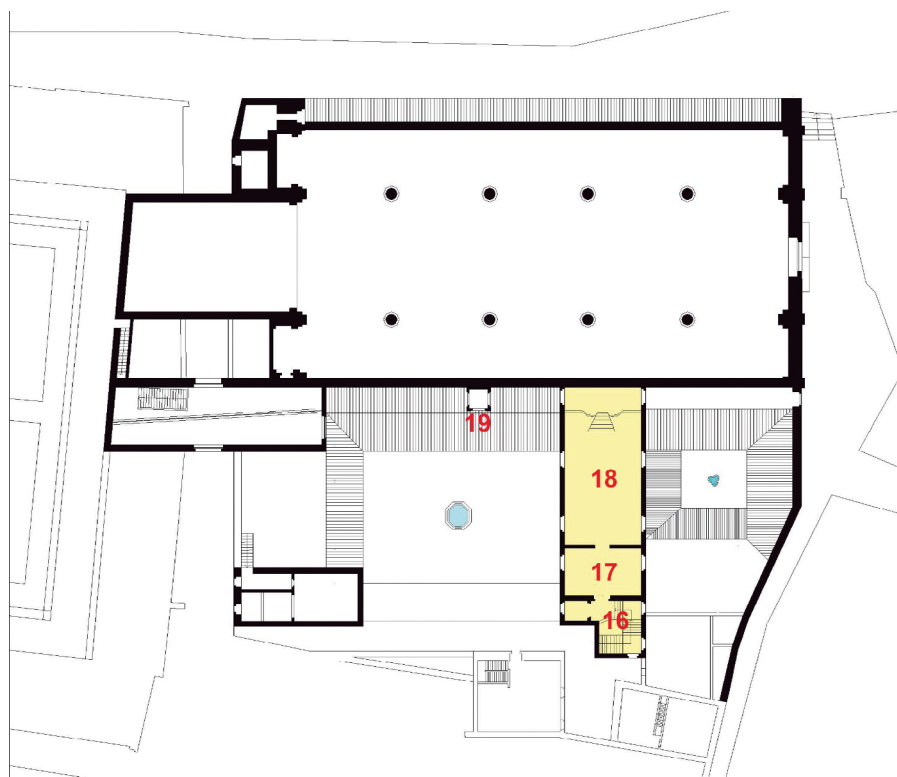


Fig. 7 – percorso dallo scalone alla sala principale della Libreria Nuova:
16. scalone con soffitto affrescato **17.** Anticamera della sala principale della Libreria Nuova con soffitto affrescato; **18.** Sala principale con volta a padiglione affrescata; **19.** Camera di luce.

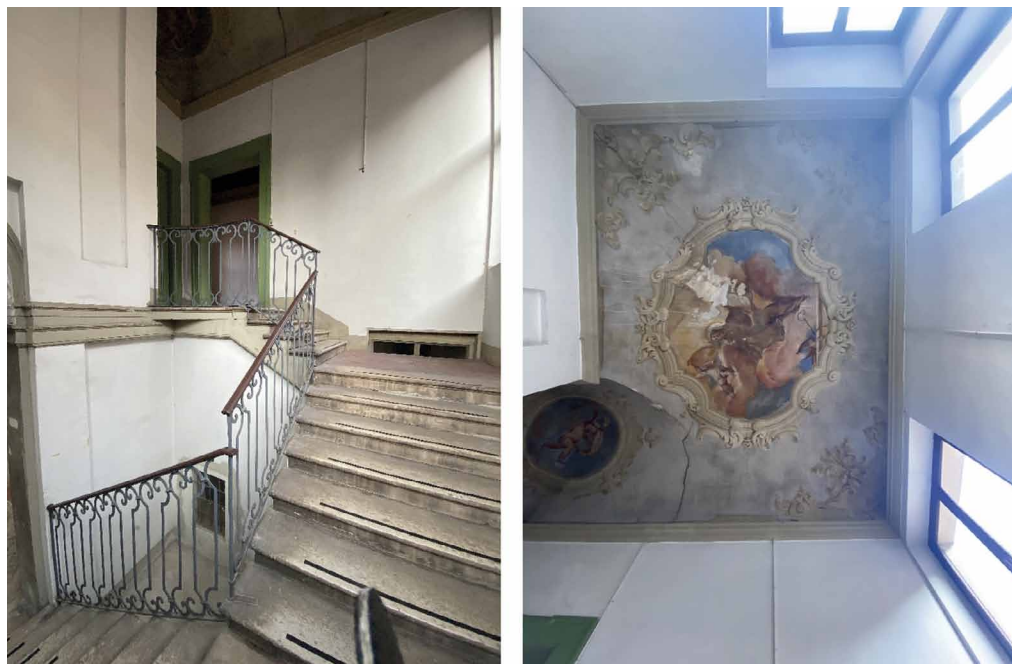


Fig. 8– Scalone di accesso alla Libreria Nuova. A destra: Affreschi dello scalone.

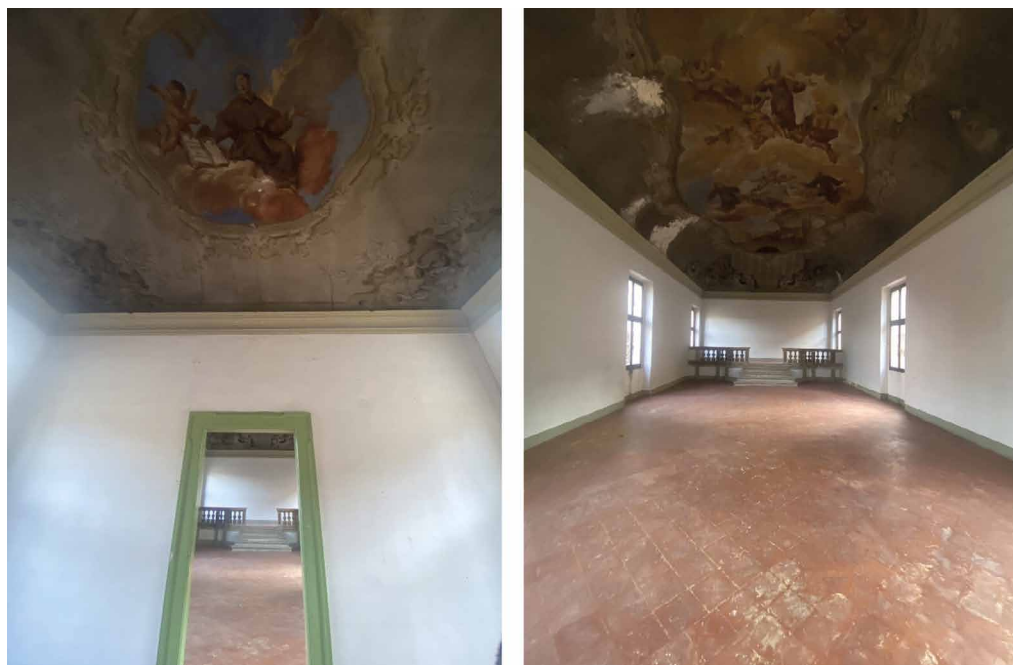


Fig. 9 – A destra: la Libreria Nuova. A sinistra: vano con volta a padiglione d'ingresso allo scalone della Libreria Nuova.



Fig. 10 – Camera di luce

ROBERTA DI NICOLA

Brescia e l'antico dipinto di
Giorgio de Chirico *Processione su un monte*
custodito presso i Musei Civici
d'Arte e Storia - Santa Giulia

Un lungo studio su una possibile mistica nella Metafisica di Giorgio de Chirico, riguardante l'essenziale formazione fiorentina del primo Novecento, ha portato alla luce – senza alcuna pretesa di esaustività – nuovi elementi meritevoli di attenzione per l'analisi interpretativa dell'opera *Salita al Convento* (1908) conosciuta anche come *Processione su un monte*¹.

La “piccola opera” (cm 50x50) è firmata in alto a sinistra e reca la data 1908. Tra le più importanti dell'artista, sembra presentare molti simboli di matrice mistica esprimendo più delle altre, come già ha ricordato Riccardo Dottori, «un forte senso di ascesi»² suscitando molto interesse ancora oggi per l'aura di mistero che la ricopre sia storicamente che stilisticamente.

Lo studio che segue intende mettere in evidenza alcuni elementi chiave, di nuova interpretazione, che potrebbero aver influenzato l'iconografia dell'opera spostando l'attenzione anche alla questione della

1. In questo contributo è contenuto in parte lo studio sulla mistica, da me condotto fino al maggio 2021, in riferimento alla formazione di Giorgio de Chirico a Firenze del primo Novecento, incuriosita da alcuni studi di Jole De Sanna, qui ricordati. L'opera di Giorgio de Chirico, *Salita al Convento* (1908), da ora in poi *Processione su un monte*, pubblicata in *Catalogo Generale Giorgio de Chirico 1908-1930*, a cura di C. B. Sakraischik, Electa, Milano 1971, voll. I/1.

2. R. DOTTORI, *Giorgio de Chirico. Immagini Metafisiche*, La Nave di Teseo, Milano 2018, p. 106.

datazione. Pertanto, si passerà da una breve analisi della formazione intellettuale e creativa dell'artista, sin dagli esordi del primo Novecento con la presenza di corrispondenze inedite tra de Chirico e Antonio Baldini, illustre intellettuale dell'epoca, per giungere infine alla rilevazione di nuovi dati successivi agli anni Venti e in particolar modo sarà rilevante la data del 1924. Elementi, dunque, che andrebbero ad arricchire le informazioni fino ad ora conosciute intorno al dipinto.

Oggi l'opera *Processione su un monte* è conservata e custodita presso i depositi settore Collezioni e Ricerche Musei Civici d'Arte e Storia - Santa Giulia di Brescia insieme a centinaia di opere di altri artisti di notevole importanza. Una collezione destinata alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Brescia, progetto museale abbandonato purtroppo ormai da tempo.

L'opera di de Chirico, acquisita nel 1985 dal Legato Carmen Asensio vedova Scalvini, è stata considerata di grande valore per il territorio bresciano sin dall'ottenimento, come dimostra la corrispondenza del febbraio 1986 tra l'Amministrazione Comunale di Brescia e le sorelle Scalvini nel quale si evince la volontà di trovare uno spazio che sia idoneo all'acquisizione del lascito con il dovuto riconoscimento pubblico di un cittadino benemerito verso le pubbliche istituzioni culturali. L'opera reca sul retro della tela il timbro della Galleria Annunciata di Milano n. 3937³. L'ultima presentazione in Mostra risale al Museo Santa Giulia nel 2013 presso l'esposizione *Novecento mai visto*⁴.

PROCESSIONE SU UN MONTE TRA UMANESIMO, MISTICISMO E PRAGMATISMO

Processione su un monte presenta una serie di elementi che rimandano di fatto a una processione religiosa spirituale-mistica: la prospettiva che

3. Cfr. L. LECCI, *Un antico quadro di Giorgio del Chirico. Processione su un monte*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 1/2 (2022), p. 223. Si precisa che, nel saggio di Lecci vi è un refuso nel riportare il numero del timbro della Galleria Annunciata segnalato come 1544 e non 3937, visibile sul retro del dipinto.

4. Cfr. *Novecento mai visto. Opere delle collezioni bresciane da de Chirico a Cattelan e oltre*, a cura di E. Lucchesi Ragni, Silvana Editoriale, Milano 2013. Ringrazio per le ricerche d'Archivio presso il Museo Santa Giulia la gentile collaborazione della dott.ssa Roberta D'Adda, Coordinatore Settore Collezioni e ricerche Fondazione Brescia Musei e della dott.ssa Piera Tobaglio, Responsabile Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia. Ringrazio, inoltre, per la collaborazione alle ricerche sul territorio bresciano il prof. Alberto Vaglia, Presidente degli Amici della Fondazione Civiltà Bresciana, gruppo di Brescia.

tende a elevare il punto di fuga della scena dando l'idea di "cammino verso l'alto" e il suggestivo dualismo mistico sembra essere rappresentato dalla netta distinzione di forme e colori di un luogo *terreno*, oscuro e roccioso e uno del regno *celeste*, sereno e schiarito da nubi. Rispettivamente, il mondo, il luogo in cui il corpo conosce il dolore, la sofferenza fisica e fa esperienza della morte e il regno dei cieli, in cui lo spirito trova metaforicamente dopo la morte fisica la salvezza eterna e la ricongiunzione con una sacralità pura. La lingua di strada dipinta al centro dell'opera, che si eleva verso la parte alta della scena, sembrerebbe essere il mezzo per accedere a una espiazione spirituale in cui il cammino della *processione* ricorderebbe il simbolo di un rito di iniziazione o di redenzione. Nonostante la staticità delle forme piatte, data da linee semplici ad esempio del monte, del santuario in alto e delle immagini/sagome ripetute in sequenza, l'opera è in movimento, in ascesa.

Il misticismo, d'altronde, è stato uno dei molti temi che hanno fortemente caratterizzato i fermenti culturali di primo Novecento proprio nella città di Firenze nel momento in cui il giovane de Chirico arricchiva la propria formazione artistica e filosofica per la sua nuova pittura, conosciuta poi in tutto il mondo come Metafisica. L'artista, in effetti, sembrerebbe interessarsi al cospicuo materiale culturale sulle dottrine filosofiche che oltre al misticismo hanno trattato anche di gnosticismo e pragmatismo nella scelta dei volumi consultati nelle biblioteche prima a Milano e poi a Firenze tra il 1908 e il 1911. Attraverso le pubblicità di riviste in italiano e in francese, di ristampe, di saggi e articoli vengono alla luce in quegli anni teorie filosofiche di autori stranieri. Di particolare interesse potrebbero essere stati senza alcun dubbio per de Chirico gli articoli su Nietzsche di Giovanni Papini e di Piero Marrucchi⁵. Nel

5. G. PAPINI, *Pregghiera per Nietzsche*, «La Voce» (20 gennaio 1910), cfr. R. DOTTORI, *Immagini Metafisiche*, p. 525. Papini scrive l'articolo su Nietzsche, *La vendita di Nietzsche al minuto*, firmandosi G.F. (Gian Falco), «Leonardo» (marzo 1904); Sempre in «Leonardo» (marzo 1904) un articolo di Piero Marrucchi recensisce Nietzsche, e l'autore si firma P.Er. Il 13 febbraio 1910 verrà svolta una conferenza su Nietzsche a cura di Fulep Ludovico, evento che compare nel Bollettino Filosofico del 1910, pubblicizzato dalla rivista «La Voce» (13 febbraio 1910). Sui temi del misticismo si segnalano di G. PREZZOLINI, *Saggio sulla libertà mistica* «Leonardo» (febbraio 1907), in cui l'autore si firma con lo pseudonimo "Il Sarto Spirituale"; *Studi e Capricci sui mistici tedeschi*, «Leonardo» (1906-1907), articolo uscito anche nell'edizione «Quaderni della Voce» (1910). La seconda collana diretta da Prezzerolini che durò fino al 1922, la prima fu «Questioni Vive» sempre nel 1910 ma con una sola edizione pubblicizzata in «La Voce» (maggio 1910), p. 230. Nella rivista «La Voce» (ottobre-dicembre 1910) vengono pubblicizzati rispettivamente la prima, la seconda e la terza edizione de «I quaderni della Voce». Interessante è notare che vi sono anche articoli dedicati a Otto Weininger, autore legato alla

gennaio del 1910 si svolgeranno alla Biblioteca Filosofica di Firenze conferenze sulle idee religiose e filosofiche dei dottori talmudici (babilonesi) presenti in molte pubblicità nella rivista «La Voce» dello stesso anno, ma anche sulla religione persiana e indiana⁶.

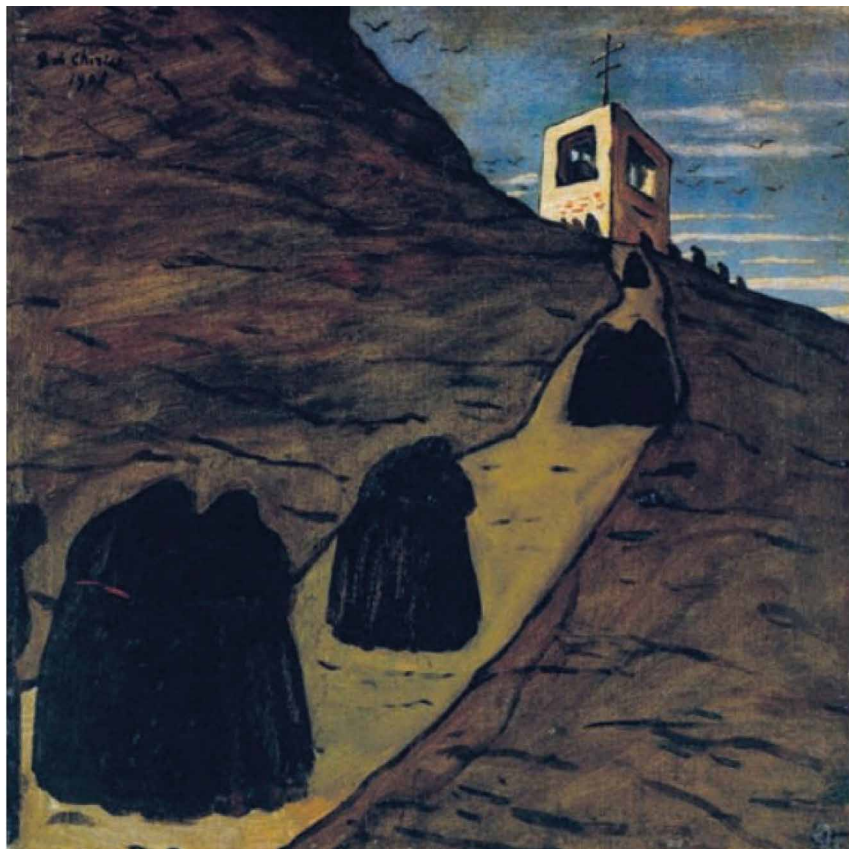


Fig. 1. Giorgio de Chirico, *Salita al convento*, 1908, olio su tela, cm 50×50

poetica di Giorgio de Chirico. Si ringrazia per le ricerche d'archivio della Biblioteca Filosofica di Firenze la dott.ssa Maria Enrica Vadalà presso la Biblioteca Umanistica di Firenze.

6. Si inaugura a Firenze nel 1910 il Museo Indiano, cfr. C. FORMICHI, *Razionalismo e pessimismo nell'India antica; Mistici indiani e fachiri*, «Il Rinascimento» (1909).

I maggiori rappresentanti di questa rivoluzionaria divulgazione culturale sono Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, successivamente si aggiunsero Emilio Cecchi, Mario Novaro e Antonio Baldini, personaggi illustri e influenti della cultura italiana del primo Novecento. De Chirico conoscerà quest'ultimi due negli anni a seguire⁷. Gli innovativi temi culturali che ruotano intorno alla Biblioteca Filosofica di Firenze,

7. De Chirico parla di Antonio Baldini, scrittore italiano, già nel 1919: «Quando apparve *La Ronda* nacquero molti malumori. *I non inviati* avevano delle crisi isteriche che andavano soggetti a frequenti travasi di bile. Nicola Moscardelli scoprì, non so in che modo, che Baldini, oltrech  Antonio, si chiamava anche Bismark, allora non la finiva pi  col Bismark e tutti i collaboratori della rivista li chiamava: *le balie asciutte di Roma e dintorni*». G. DE CHIRICO, *1918-1925 Ricordi di Roma*, Edizioni della Cometa, Roma 1988, p. 59. Antonio Baldini dedic  un saggio sarcastico a de Chirico nel 1922, pubblicato nel libro *Amici allo Spiedo* del 1932; al capitolo VII Baldini in un passo del saggio scrive: «Per dipingere indossa una giacca tutta a brandelli e s'allenta la cinghia dei pantaloni al lavoro canterella e fischia di preferenza arie di Verdi. Alle modelle non d  confidenza: va loro intorno con lo stesso sangue freddo che a certi cavallucci di gesso che vedete ricomparire in parecchie sue tele di argomento mitologico». A. BALDINI, *Amici allo Spiedo*, Mataro, Pesaro 1932, p. 78. Nella corrispondenza epistolare tra Baldini e Prezzolini in una lettera del 28 maggio 1924, Prezzolini chiede a Baldini di far conoscere Giorgio a un certo tedesco Walter Frings: «Caro Baldini, ti presento uno studioso tedesco il sig. dott. Frings, che desidera entrare in relazione con la cultura contemporanea e con lo spirito italiano. E a chi meglio potrei rivolgerlo che all'autore di Michelaccio? Egli desidera altres  conoscere De Chirico, di cui apprezza le opere. Per mezzo di Savinio sar  facile». A. BALDINI, G. PREZZOLINI, *Carteggio 1912-1962*, a cura di M. Bruscia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1993, pp. 14-15. In una nota si precisa che nell'Archivio Baldini   presente la cartolina di Frings che chiede l'appuntamento a Baldini per incontrarlo. Cartolina che oggi non risulta pi  in Archivio. Risulta invece una corrispondenza tra Antonio Baldini, Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, in Fondo Antonio Baldini, Archivio Biblioteca "Antonio Baldini" - Comune di Santarcangelo di Romagna, si ringrazia a tal proposito la dott.ssa Lisetta Bernardi per la reperibilit  delle immagini (lettera di de Chirico datata luglio 1955 Piazza di Spagna, 31 e una cartolina). In un'altra corrispondenza con Emilio Cecchi (1911-1959) Antonio Baldini criticher  la famiglia de Chirico a proposito della critica sul «Convegno» sul pittore Romani in cui compare la firma de Chirico ma che per Baldini pare sia Savinio, cfr. A. BALDINI, E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, a cura di M.C. Angelini, M. Bruscia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003, pp. 169-170. Dello scrittore Mario Novaro si evince in una sua corrispondenza (1906-1943) con Papini che Savinio avrebbe scritto una lettera indirizzata a Novaro l'8 ottobre 1916; Papini parla di Savinio come «un musicista e scrittore fiorentino parigino ora soldato a Ferrara e collaboratore della Voce son cose originali e fantastiche - veda lei - ». M. NOVARO, G. PAPINI, *Carteggio 1906-1943*, a cura di A. Aveto, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, p. 85. Nell'Archivio Biblioteca Fondazione Mario Novaro di Genova risultano n. 2 cartoline datate 08/10/1916 e 16/02/1917 e una minuta del 30/04/1917. Di Giorgio de Chirico vi   la lettera originale scritta a Novaro del 1/09/ (1917). Cfr. G. DE CHIRICO, *Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana editoriale, Milano 2018, p. 121. Ringrazio a tal proposito la dott.ssa Maria Comerci dell'Archivio Novaro. Emilio Cecchi frequentava la casa dell'artista Spadini;   ricordato da de Chirico come colui che non comprendeva le sue opere cfr. G. DE CHIRICO, *Ricordi di Roma*, pp. 57-119.

filosofia, religione, misticismo e psichismo⁸ caratterizzano una tragicità tale della filosofia⁹ che sembra comparire nell'espressione del ribaltamento ontologico di Schopenhauer e Nietzsche di fine Ottocento adottata da de Chirico per la sua intera poetica. La Rivista «La Voce» (maggio 1910) pubblicizza la collezione dei libretti filosofici curati da Papini per la rivista «La Cultura dell'Anima» riguardante Aristotele, Schopenhauer e Foscolo¹⁰. Segue la rivista «L'Anima». Quest'ultima del 1911 (sottotitolo *Saggi e Giudizi*), diretta da Giovanni Amendola e Giovanni Papini, pubblica contributi a tema filosofico e religioso, firmati da grandi intellettuali come Boine, Croce, Marrucchi, Vailati¹¹. La rivista approfondisce temi già in larga circolazione dai primi anni del XX secolo e si pone come relativismo filosofico oltre che storico culturale. I temi riguardano la mistica, la gnoseologia, la poesia e l'importanza della storia nonché l'intuizione attraverso la fantasia. Per tali ragioni non è un caso che vengano discussi autori come Kant, Vico, Bacone, Cartesio e ancora Schopenhauer, Nietzsche e i nuovi pragmatici psico-filosofici come William James. Gli stessi direttori della rivista «L'Anima» daranno maggiore risalto ai temi del pragmatismo contro le questioni scientifiche e accademiche del positivismo, incuranti quest'ultimi della dimensione del mistero e incapaci di cogliere la dimensione dell'invisibile. A tal proposito, i saggi più rappresentativi sono del 1911: *Lettera molto aperta ai positivisti* e *Seconda lettera a un positivista* di Papini¹²; *La novità del pragmatismo* di Amendola (febbraio

8. Interessante è notare anche che nel 1910 a Firenze viene inaugurato il primo settimanale ebraico italiano, *La settimana Israelitica*. De Chirico consulerà dal 16.01.1911 al 12.04.1911 alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in poi B.N.C.F.) l'opera di Joseph Ernest Renan, *Histoire du peuple d'Israël*, 5 voll., Éditions Calmann-Lévy, Parigi, 1887-1893. Cfr. V. NOEL-JHONSON, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911). La scoperta dei registri B.N.C.F.* «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» (2014), n. 11/13, pp. 171-197.

9. M. COMETA, *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento*, Edizioni di Passaggio, Palermo, 2012, p. 46.

10. Cfr. J. DE SANNA, *Reise, Wanderung. Tempo metafisico*, cap. *Antropologia e Mistica*, in *Nulla Sine Tragoedia Gloria, Atti del Convegno Europeo*, a cura di C. Crescentini, Maschietto Editore, Roma 2002, p. 213. De Chirico consulerà non a caso, tra l'8 e il 15 febbraio 1911, il volume de *I Sepolcri* di Ugo Foscolo alla B.N.C.F. Cfr. V. NOEL-JHONSON, *La formazione di de Chirico*, p. 200. Pubblicità della rivista «Cultura dell'Anima» in «La Voce» dell'aprile 1910.

11. Vailati, ricorda Prezzolini, come l'unico che in Italia abbia conosciuto Otto Weininger, cfr. articoli a firma «Giuliano il Sofista» di G. PREZZOLINI, *Otto Weininger, Geschlecht und Charakter* e *Un nemico della femmina*, «Leonardo» (ottobre-dicembre 1906). Cfr. A. CAVAGLION, *La filosofia del pressapoco. Weininger, sesso, carattere e la cultura del Novecento*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2001, p. 27.

12. Cfr. G. PAPINI, *Introduzione al pragmatismo*, «Leonardo» (febbraio 1907).

1911). Interessante è notare che il 29 marzo del 1911 de Chirico consulta la *Critica della Ragion Pratica* di Kant¹³, probabilmente ispirato anche dal saggio di Amendola dal titolo *Maine de Biran e Kant* pubblicato su «L'Anima» nel gennaio 1911. Seguirono anche quattro letture nei successivi giorni dello stesso Amendola alla Biblioteca Filosofia di Firenze¹⁴. L'io empirico per Kant – dice Amendola – «non soltanto non è l'anima sostanza ma esso non è nemmeno un fatto privilegiato che possa servire ad illuminare gli altri fatti»¹⁵. De Chirico sembra aver trovato nel *non senso*, per la pittura Metafisica, le risposte dalle sensazioni di fatti creati dalla coscienza nella percezione così come, ad esempio, James le aveva trovate nella *teoria di trasmissione*. De Chirico per la sua poetica sembrerebbe inquisire in senso kantiano la “ragione”, tanto che la messa in discussione di essa, in termini di supremazia sulla conoscenza del reale, non solo lo avrebbe allontanato dalla corrente positivista, ma avrebbe permesso quell'utilizzo del linguaggio suggestivo, vicino all'ermetismo alchemico, tale da rappresentare nella pittura Metafisica le sue innovative scene di improvvise rivelazioni¹⁶. Lo storico Maurizio Calvesi dirà, a tal proposito, che Giorgio de Chirico «non era estraneo alla cultura dell'alchimia»¹⁷ e di fatto a Firenze tra il 1910 e 1911 mostrerà interesse ai temi dell'antico Egitto e dell'Oriente, ricchi di elementi alchemici. Una delle opere che de Chirico consulta per lungo periodo a Firenze nel 1910/11 è proprio il volume sulla storia d'Oriente e dell'Egitto dell'archeologo Gaston Camille Charles Maspero¹⁸. Il libro presenta molte illustrazioni che ruotano intorno al mondo orientale e in particolar modo alle divinità egiziane, ai loro culti e alle loro scene di vita quotidiana. Ricco di simboli e rimandi a una termino-

13. De Chirico consulta l'edizione di Immanuel Kant, *Critique de la raison pratique* (*Kritik der praktischen Vernunft*, 1788), traduzione e prefazione di François Picavet, Éditions F. Alcan, Parigi 1902, cfr. V. NOEL-JHONSON, *La formazione di de Chirico*, p. 201.

14. Notizie nel mese di gennaio della rivista «L'Anima».

15. Cfr. articoli di Amendola, *Maine de Biran e Kant*, in rivista «L'Anima» (1911).

16. Nell'Alchimia di fatto troviamo che «ogni cosa pare sempre poter significare tutto il suo contrario (...)», A. ROOB, *Il Museo Ermetico - Alchimia e Mistica*, Taschen, 2016, p. 11.

17. M. CALVESI, M. GABRIELE, *Arte e Alchimia*, Arte Dossier, Giunti, Firenze 1986, p. 47.

18. G.C.CH. MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, IV edizione, Librairie Hachette et C.ie, Parigi 1886. Cfr. V. NOEL-JHONSON, *La formazione di de Chirico*, p. 188. Inoltre, durante il Rinascimento i geroglifici dell'Antico Egitto erano considerati una scrittura simbolica segreta simile a un Rebus. Fanno riferimento al trattato di Orapollo “Hieroglyphica” che ebbe numerose traduzioni e fu illustrata da diversi artisti, tra cui Durer. Aby Warburg nel Novecento realizzerà una pionieristica dell'Alessandria d'Egitto, capitale della cultura Greca, dopo Cristo si svilupparono diverse discipline.

logia alchemica, il libro sembra aver ispirato il giovane de Chirico non soltanto da un punto di vista teorico ma per alcuni “dettagli” di matrice ermetica, nonché mistica, nella scelta di soggetti che compariranno non a caso nei dipinti successivi alla consultazione del volume. L'Oriente Classico, delle origini dell'Egitto e dei Caldei di Maspero, sembrerebbe aver affascinato il giovane de Chirico per le storie sui riti e sulle magie come guarigione. In Egitto uno dei rituali di Stato contro i nemici era ad esempio praticato con la formula dell'*Esacrazione* ovvero la rottura di cocci. Cocci che ritroviamo nel romanzo *Ebdòmero* quando de Chirico descrive l'episodio del famoso vaso rotto di Rodi, citando non a caso i Caldei: «(...) famiglia era riunita in mezzo alla camera da pranzo intorno ai cocci di quel famoso vaso di Rodi che durante novantadue anni era rimasto posato sull'alto della credenza (...) la disposizione dei cocci del vaso sparsi sul pavimento aveva largamente contribuito ad affascinare in tal modo i sette membri della famiglia (...). Quei cocci (...) formavano sul pavimento un trapezio, come una costellazione ben nota – forse quella di Orione – e l'idea del cielo rovesciato incantava, sino all'immobilità, tutte quelle brave persone le quali, dopo tutto, e tranne il fatto che invece di guardare in alto guardavano in basso, erano, durante quella contemplazione, i degni colleghi di quei primi astronomi, caldei o babilonesi, che vegliavano, durante le belle notti d'estate, coricati sulle terrazze, con lo sguardo rivolto alle stelle»¹⁹. Inoltre, Il dio Thot egiziano sembra avere in modo particolare delle affinità con alcune figure scelte successivamente da de Chirico per rappresentare forme enigmatiche della pittura metafisica. Una fra queste è la figura di Giano²⁰. Il dio Thot è collegabile per i greci, ricorda Maspero, con il dio Giano. Nel *Fedro* di Platone Thot è nominato Theuth²¹. Successiva-

19. G. DE CHIRICO, *Scritti 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, ediz. diretta da Achille Bonito Oliva, Bompiani, Milano 2008, pp. 51-52.

20. Cfr. lettera di de Chirico ad Apollinaire, lettera dell'11-07-1916, si parla del dio Giano: «Mio carissimo amico, sono quasi due anni che non vi vedo. L'Efesino ci insegna che il tempo non esiste e che sulla grande curva dell'eternità il passato è uguale all'avvenire. La stessa cosa forse volevano significare i Romani con l'immagine di Janus, il dio dai due volti (Janus Bifrons)». G. DE CHIRICO, *Lettere 1909-1929*, p. 92.

21. «Ho sentito narrare - parla Socrate - che a Naucrati d'Egitto dimorava uno dei vecchi dèi del paese (...) di nome detto Theuth. Egli fu l'inventore dei numeri, del calcolo, della geometria e dell'astronomia (...) e delle lettere e dell'alfabeto. La scienza dell'alfabeto per il dio Theuth renderà gli Egiziani più sapienti e arricchirà la loro memoria perché questa scoperta è una medicina per la sapienza e la memoria». *Platone Opere complete: Parmenide, Filebo, Simposio, Fedro*, vol. II, Laterza, Bari 2003, p. 274.

mente il dio egiziano diviene Hermes²², figura che compare più volte in de Chirico nei suoi scritti e nei suoi dipinti.



Fig. 2. Giorgio De Chirico, *Salita al convento* (Particolare della croce)

22. Interessante è la conferenza su Platone alla Biblioteca Filosofica di Firenze pubblicizzata su «La Voce» (1910).

BIBLIOTECA FILOSOFICA
 Tel. 15-36 - PIAZZA DONATELLO, 5 - FIRENZE

Domenica 13 Febbraio ore 15^{1/2}
 Conferenza di LODOVICO FÜLEP

NIETZSCHE

I biglietti si trovano presso la BIBLIOTECA FILOSOFICA, al prezzo di Cent. 50.

CONFERENZE FARINELLI

Fra il 20 e il 28 Febbraio il Prof. ARTURO FARINELLI, dell'Università di Torino, terrà nella BIBLIOTECA FILOSOFICA quattro Conferenze sul

“ Romanticismo in Germania ,,”

Le date precise delle Conferenze saranno indicate prossimamente

Fig. 3a. *La Voce*, febbraio 1910

BIBLIOTECA FILOSOFICA
 Tel. 15-36 - PIAZZA DONATELLO, 5 - FIRENZE

Grandi sale di lettura, di studio e di conferenze. - Oltre 5000 volumi di filosofia, religione, misticismo, psichismo, ecc. - Le migliori Riviste filosofiche e religiose italiane e straniere.
 Abbonamenti alla lettura e al prestito anche fuori di Firenze.

CONDIZIONI MITISSIME

È USCITO il nuovo
Catalogo della Biblioteca Filosofica

Un volume di pag. 172 contenente l'indicazione di circa 6000 volumi.

PREZZO L. 1,00

Fig. 3b. *La Voce*, giugno 1910

Ferrara 1^a Settembre
 Egregio Signore,
 Alberto Sarinis, alcuni mesi or sono,
 mandò a lei dei versi perchè
 fossero pubblicati nella "Riviera
 Ligure"; lei rispose di averli ricevuti
 e promettendone la pubblicazione.
 Fin'ora però nessun numero della
 sua interessante rivista è giunto.
 Sarinis non si trova più a Ferrara,
 è partito per Salonico ed ha incominciato
 me di occuparmi dei suoi scritti.
 Le sarei molto grato, egregio signore,
 se volesse rispondermi in proposito
 e nel caso che i versi fossero già
 usciti, mandarmi il numero nel
 quale appaiono.
 Le potrei mandarne anche nuove

cose interessantissime del Sarinis
 (prose e versi), che malgrado le
 circostanze difficili ^{gli}continua
 a lavorare indefessamente. -
 Confido in una buona
 risposta e ringraziando le per
 di credermi suo ser.

Giorgio De Chirico

Via Mentana

Casa Santini

Ferrara.

De Chirico
 Sarinis

Fig. 4a-b. Archivio Novaro
Corrispondenza de Chirico - Novaro

Ritornando dunque all'analisi del dipinto *Processione su un monte* sembra esservi al suo interno in un primo momento il tentativo dell'artista di comunicare un evento del suo vissuto, attraverso quello che oggi si definirebbe un flashback e in secondo momento mostrare interesse a "nuove visioni" tendenti al misticismo. Esteticamente "diversa" dalla fascinazione di luci e ombre, dai colori decisi della pittura Metafisi-

ca “classica”, l’opera presenta l’empatia evocativa di una processione come corteo funebre. Considerando in de Chirico i continui patimenti, per varie vicende personali e per una costante cagionevole salute, è possibile immaginare che abbia preso in prestito le allusioni di una *Passione*, mistica cristiana, per esprimere la propria in versione “atea”: il corteo funebre del padre o della sorellina. Scrive de Chirico in ricordo di quei momenti: «(...) la scossa nervosa in seguito alla morte di mio padre, frequenti disturbi intestinali e il caldo afoso del mese di luglio ateniese avevano fatto subentrare in me una stanchezza, una malinconia e uno scoraggiamento che influirono notevolmente sul mio lavoro»²³. O ancora, di ciò che più tardi scriverà nelle *Memorie*: «In quel tempo la mia sorellina morì, io non ricordo questo fatto. Più tardi mia madre mi raccontò che al momento del funerale fui mandato a passeggiare con una bambinaia, ed essa, non si sa per stupidità o malvagità, si fermò con me proprio là ove passava il corteo che accompagnava la mia sorellina al cimitero»²⁴.

In *Processione su un monte*, come corteo funebre, si rilevarebbe la *Stimmung* nietzscheana, che sempre accompagna la poetica dell’artista, in quel sentimento di angoscia messo in evidenza nel dipinto da una serie di elementi ben precisi: sagome ricurve; colore nero – «il colore dell’espressione del dolore»²⁵ – che domina la scena; corvi all’orizzonte. De Chirico potrebbe aver rappresentato in un’unica scena entrambi i funerali. Sempre nelle *Memorie* l’artista racconta che al funerale del padre un sottoufficiale teneva tra le mani un cuscino rosso cui era posta la croce dell’Ordine San Giorgio, il primo Ordine cavalleresco dell’Europa Centrale istituito nel 1326, conferita al padre di de Chirico dal Re di Grecia²⁶. L’Ordine di San Giorgio è qui indicativo per due aspetti: il primo riguarda il rimando al Re Ungherese e in particolare al Re Mattia Corvino; il secondo si lega al recupero dei temi dell’iconografia Rinascimentale e dell’Umanesimo²⁷. Nella corte di M. Corvino vi era

23. G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Prefazione di P. Picozza, Introduzione di F. Cordelli ed E. Sgarbi, La Nave di Teseo, Milano 2019, p. 97.

24. G. DE CHIRICO, *Memorie*, p. 449.

25. G. DE CHIRICO, *Scritti* p. 538.

26. Cfr. G. DE CHIRICO, *Memorie*, p. 96. Dunque, con il ricordo del funerale del padre si avrebbe una rievocazione simbolica di un ordine cavalleresco, di guerrieri e di custodi del mistero, come quello dei Templari per il Santo-Graal, dall’altra in memoria della sorella il mistero di un dolore “non voluto” perché costretto.

27. De Chirico sembra interessarsi alle forme primitive della conoscenza attraverso gli studi sull’Oriente, legati al complesso di dottrine mistico religioso - filosofiche, nell’approfondire l’iconografia rinascimentale. Jole De Sanna aveva già parlato del recupero negli studi di fine

la «Biblioteca Rinascimentale» più famosa dell'epoca, chiamata «Biblioteca Corviniana», tanto che Lorenzo de' Medici alla fine del 1400 la prese ad esempio per la sua Biblioteca di Firenze²⁸.

Roma. 7-1957
 Caro ed illustre Baldini,
 Ho avuto la tua lettera e ringrazio
 per le tue gentili parole.
 Però non mi dici nulla
 di proposito di quelle mostre
 di alcune opere dei pittori
 noti, che intendono allestire
 nella grande sala che sta di fronte
 all'ingress. Desidererei molto che
 tu, e Belluzzi, mi informaste di proposito
 perché tenessi da la Comm. romana, con
 il solito pretesto della mostra "storica"
 o "didattica", mi facesse lo stesso schifo
 che mi fece la Biennale nel 1948, cioè esp.
 nei quadri miei, ma di proposito altri, alla
 fine della lotta loro più grande riguarda
 la scelta delle opere, il modo di esporle

Fig. 5a. Corrispondenza G. de Chirico e A. Baldini
 Fondo Antonio Baldini, Archivio Biblioteca Baldini
 Santarcangelo di Romagna

Ottocento sui temi umanistici dell'arte del Rinascimento. J. DE SANNA, *De Chirico - La Metafisica del Mediterraneo*, Rizzoli, Monza 1998, p. 14.

28. In molte biblioteche d'Italia è possibile consultare i "codici corviniani".

nella sala, ecc. — Poi io, se
 di ripeto a Roma il tir Lirbon
 di Venezia, farò causa anche
 alla quadriennale.
 So che ⁱⁿ tutto questo, tu non
 ce 'entra, ma te lo dico
 perché tu m'informi o mi
 fauca informari.
 Cordiali saluti ed omaggi
 alla gentile Signora Elvira.
 Tuo
 Gaspar de Chirico

Fig. 5b. Corrispondenza G. de Chirico e A. Baldini
 Fondo Antonio Baldini, Archivio Biblioteca Baldini
 Santarcangelo di Romagna

Parigi Sabato

Caro Baldini,

Mi dispiace di non essermi
trovato ieri a casa.

Vuol venire a cena postumani,
lunedì, alle 7 $\frac{1}{2}$? Credo
ci sarà anche mia sorella.

In ogni modo eccoti il suo indirizzo:

20 rue Lacretelle (17^e). (Minolotti
non)

Lei è a Parigi con la Signora
Spero che avremo il piacere di

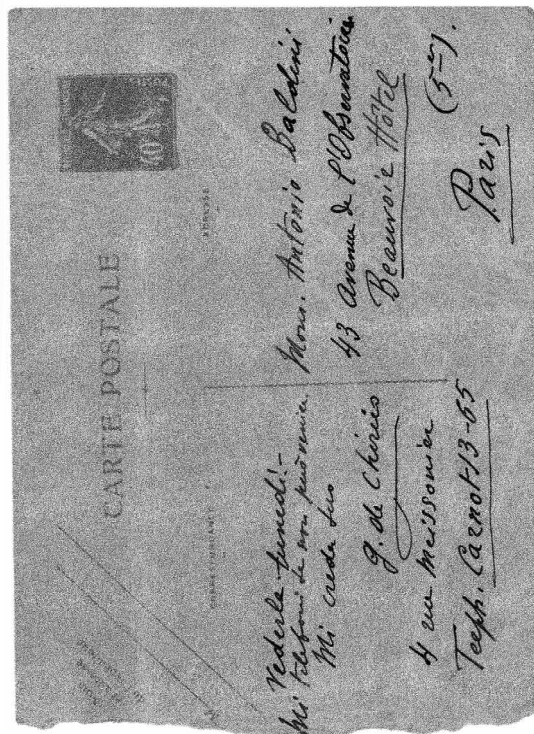


Fig. 5c-d. Corrispondenza G. de Chirico e A. Baldini
Fondo Antonio Baldini, Archivio Biblioteca Baldini
Santarcangelo di Romagna

Inoltre, negli anni Venti in Italia vengono promosse conferenze e studi sulla cultura italo-ungherese e nell'inverno del 1924 viene inaugurato a Roma un Istituto Storico Ungherese fondato da Guglielmo Fraknoi, biografo di M. Corvino e si parlerà di una sezione romana della «Mattia Corvino» come sorella dell'omonima «Società di Budapest». A una delle conferenze promosse parteciperà anche l'amico di Giorgio de Chirico, Massimo Bontempelli. «Lo scopo principale del nuovo istituto è di far ricerche negli archivi, nelle biblioteche e nei musei di Roma e degli altri centri dell'Italia nel campo delle relazioni storiche, artistiche e letterarie dei due paesi, compito che promette ricchi risultati, dati i millenari, stretti legami. Esso si propone anche di far conoscere in Italia i risultati delle scienze storiche ed artistiche ungheresi e, viceversa, di far valere in Ungheria il lavoro della scienza italiana, insomma di promuovere la reciproca conoscenza e di intensificare i rapporti intellettuali».²⁹ De Chirico darà conferma di conoscenza della corte di M. Corvino proprio nel 1924 quando compariranno tre sue illustrazioni in un saggio di Giorgio Vigolo pubblicato per la rivista «Galleria» (maggio 1924), nel quale si parla dell'Astronomo of Königsberg Müller Johann, che fu alla corte di Re Mattia Corvino nel 1476³⁰. Un Re che de Chirico sem-

29. Cfr. Cronaca, «Rivista Corvina», IV/8 (1924), p. 69. Cfr. P. D'ANCONA, *L'arte e la cultura italiana in Ungheria sotto il regno di Mattia Corvino (1458-1490)*, «Emporium» (1927), Vol. LXVI/391.

30. L'articolo con le illustrazioni di Giorgio de Chirico uscì nel n. 5 della Rivista. La rivista «Galleria» diretta da Antonio Baldini e Ardengo Soffici uscì in 5 numeri da gennaio al maggio del 1924 ed era la rivista mensile illustrata del «Corriere italiano». La studiosa Paola Italia cita la rivista «Galleria» soffermandosi sulle collaborazioni del «Corriere italiano» da parte di Savinio, ma non fa alcun riferimento alle illustrazioni di de Chirico: Cfr. P. ITALIA, *Savinio, Soffici e la politica culturale del fascismo nei primi anni Venti: «Il Nuovo Paese» e il «Corriere Italiano»*, «Nuova Letteratura Italiana», III/2 (2000), Pisa, p. 389. Il Castello della corte del Re Mattia Corvino inoltre è citato metaforicamente nel romanzo di J. VERNE, scrittore molto amato da Giorgio de Chirico, *Il Castello dei Carpazi* (1892) ambientato in Transilvania. E ancora, Baldini sarà citato da de Chirico nelle *Memorie* a proposito della morte della madre: «(...) mia madre morì mentre io mi trovavo in America. Anche in questa occasione nessuno di quegli amici che conoscevo da tanti anni (...) si diede la pena di scrivermi. (...) Le sole due persone che si ricordarono di me (...) che vedevo di rado (...) lo scultore Romanelli e lo scrittore Antonio Baldini». G. DE CHIRICO, *Memorie*, p. 97. Inoltre, il legame con il Castello e l'articolo di Giorgio Vigolo si intreccia con il passato di Giorgio de Chirico e il suo personale legame con i temi dell'astronomia. Ai tempi del soggiorno a Ferrara de Chirico era solito frequentare l'osservatorio meteorologico dell'astronomo Giuseppe Bongiovanni, osservatorio che si trovava in cima alla torre del Castello Estense. Interessante è notare che all'interno di esso vi è una sala dedicata ai giochi di Gladiatori in lotta. È dunque probabile immaginare che l'idea dei Gladiatori in combattimento, soggetti di opere che compariranno successivamente al periodo ferrarese in de Chirico, sia nata proprio in questa circostanza durante le visite all'astronomo Bongiovanni. De Chirico scrive: «L'astronomo ferrarese Bongiovanni, che io conobbi personalmente e che si

brerebbe aver “studiato” grazie a un elemento chiave che compare nello stemma del Re che lo rappresenta (visibile in diverse xilografie ungheresi della fine del 1400)³¹ e che ritroviamo nel dipinto in questione sotto forma di una croce ad oggi non associata a nessun culto. De Chirico dipinge una croce doppia³² e nonostante stilisticamente sembri simile alla croce ortodossa, però non lo è, come ha già ricordato Riccardo Dottori; le dimensioni degli assi orizzontali hanno una misura inversa rispetto a quella usuale³³. La croce dipinta sembra verosimilmente la stessa che compare nello Stemma di Mattia Corvino. Inoltre, allusiva probabilmente alla dottrina del dualismo gnostico-mistico³⁴, potrebbe tradurre l'intenzione di dipingere la possibilità di tensione alla trascendenza legata alla capacità di *trasformare* la propria interiorità spirituale avviata in “direzione metafisica”³⁵ che manterrebbe armonico il sentimento di ascesi espresso dall'opera nel ricordo dei due funerali.

occupava con molto ardore ed intelligenza di meteorologia, durante un certo periodo dell'anno si astraeva talmente nell'osservazione dei suoi anemometri, che nessuno lo poteva più approssimare e si rifiutava ostinatamente di scambiare una parola anche con i suoi amici più intimi e persino con i suoi familiari». G. DE CHIRICO, *Scritti*, pp. 883-884. Nel gennaio del 1919 sulla rivista «Noi», III/1, p. 17, de Chirico pubblica una poesia intitolata *La notte misteriosa*, dedicata all'astronomo amico e datata gennaio 1916. cfr. A. CORTELLESA, *Giorgio de Chirico. La casa del poeta*, La Nave di Teseo, Milano 2019, p. 129.

31. Lo stemma del Re M. Corvino compare anche nell'illustrazione della rivista «Bibliotheca Corvina» (1927), trad. a cura di L. Zambra, Budapest, p. 44. Interessante è ricordare anche una battaglia Ungherese, quella di Belgrado del 1456 in cui giocò un ruolo importante per l'arresto dell'avanzata dei turchi musulmani San Giovanni da Capestrano che compare raffigurato spesso con il sole raggiato e il Cristogramma di San Benedetto da Siena, una stilizzazione del sole che troviamo simile in de Chirico. Cfr R. DI NICOLA, *Giorgio de Chirico. La lezione degli antichi greci per una nuova scenografia de La Figlia di Iorio di Gabriele D'Annunzio*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» (2019), n. 19, p. 117.

32. Ricorda anche quella che compare per i Cavalieri Templari.

33. R. DOTTORI, *Immagini Metafisiche*, p. 106, così confermata anche dallo storico Paolo Baldacci quando scrive che «non si tratta né di una croce di Lorena (...) né di una croce ortodossa (...) – concludendo inoltre che – Nessuna tipologia di croce corrisponde dunque a quella raffigurata, forse per errore o per semplificazione». P. BALDACC, *Note in margine alla cronologia metafisica 1908 - 1909*. II. Processione su un Monte e i “cammini tortuosi attorno ad alcuni artisti moderni”, «Studi On Line» Rivista Semestrale, III/5-6, (2016), p. 8.

34. I temi gnostici per la spiritualità del dualismo mistico presenti nella comunità del Medio Evo furono la massima espressione e motivo di riscoperta per scavi archeologici proprio del Novecento. Inoltre, i castelli e le torri dipinti ad esempio da de Chirico in *Orfeo Trovatore stanco* (1970), con il particolare sfondo velato di guglie e torri, sembrano ricordare i “castelli ungheresi” della Corte di M. Corvino.

35. La chiesa (o santuario) in alto potrebbe essere letta, alla luce di una interpretazione estetica, come l'Essere, l'indicibile del filosofo Heidegger e la salita come l'orizzonte sulla quale riconoscere gli enti o le cose del mondo che patiscono le sofferenze terrene.

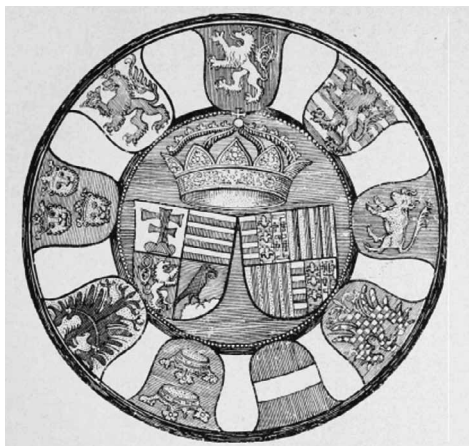


Fig. 6. Stemma di Mattia Corvino in «Rivista Corviniana», 1927

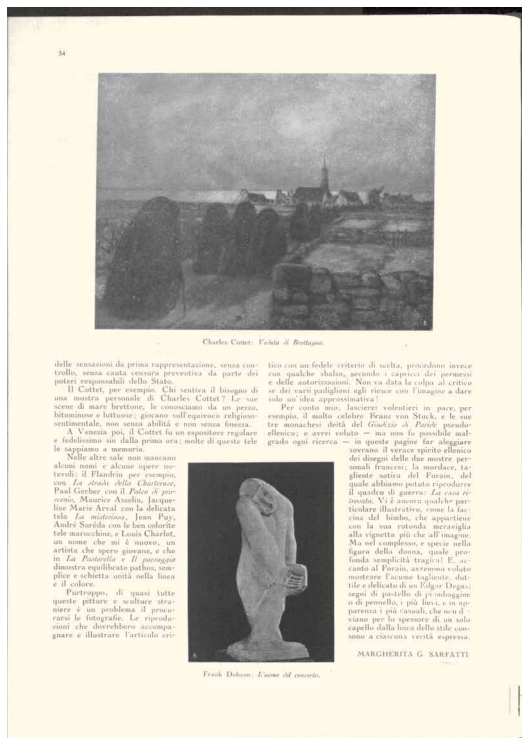


Fig. 7. M. Sarfatti in «La Rivista Illustrata del Popolo in Italia», n. 6 (1924)



Fig. 8. C. Cottet, *Bimbo Morto - Bretagna*
Archivio Fototeca, XIV Biennale di Venezia, 1924

NUOVA PISTA DA APPROFONDIRE: DE CHIRICO E CHARLES COTTET - XIV BIENNALE DI VENEZIA 1924

Nel 1924, alla XIV Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia, l'artista francese Charles Cottet espone l'opera *Veduta in Bretagna* (1903), la fotografia dell'opera compare riprodotta sempre nel 1924 in un articolo di Margherita Sarfatti, opera considerata dagli studiosi di de Chirico il quadro che avrebbe ispirato lo stesso a dipingere *Processione su un monte* per la forte somiglianza dei soggetti presenti in entrambe le opere. L'articolo dal titolo *Agli stranieri della XIV Biennale di Venezia* recensisce e illustra l'opera dell'artista francese. Così scrive Sarfatti nell'articolo del 1924: «Il Cottet, per esempio. Chi sentiva il bisogno di una mostra personale di Charles Cottet? Le sue scene di mare brettonne le conosciamo da un pezzo, bituminose e luttuose; giocano sull'equivoco religioso sentimentale non senza abilità e non senza finezza»³⁶. L'analisi degli storici ha coinvolto anche la datazione dell'opera di de Chirico sostenendo errata la data 1908 che compare dipinta insieme alla firma. Lo storico Leo Lecci nel 2002 conclude la ricerca relativa alla comparazione delle due opere, nel decennio di indagine peraltro portata avanti in modo particolare da Maurizio Calvesi, Gerd Roos e Paolo Baldacci, confermando che il dipinto di Giorgio de Chirico si ispira più all'opera di Cottet che al dipinto *Al Rosario* (1908) di Camillo Innocenti. Lecci, inoltre, asserisce: «non solo per certe soluzioni stilistiche che la caratterizzano, ma e soprattutto per la sua atmosfera e suggestiva, espressione della poetica mistico-simbolica del pittore francese»³⁷.

L'articolo di Margherita Sarfatti è rilevante poiché ha indotto una ricerca più approfondita sulla XIV Biennale di Venezia del 1924 che ha dimostrato di fatto la presenza del dipinto *Veduta in Bretagna* o *l'Ufficio della Sera in Bretagna* (1903), di Cottet, nell'esposizione del padiglione francese. Nella stessa rassegna furono esposte due opere di Giorgio de Chirico: nella sala 36 vi erano *I duelli a Morte* (1924)³⁸ e *L'ottobratura* (1924). Nel catalogo l'opera *Veduta in Bretagna*, che compare illustrata nell'articolo di Margherita Sarfatti, reca invece il titolo di *Bimbo Morto - Bretagna*, così come dimostra la didascalia di una fotografia del dipin-

36. M. SARFATTI, *Agli stranieri della XIV Biennale di Venezia*, «La Rivista Illustrata del Popolo in Italia», n. 6 (1924), p. 34.

37. L. LECCI, *Su un antico quadro di Giorgio de Chirico. Processione su un monte*, p. 228.

38. Opera che compare anche nell'elenco delle illustrazioni del catalogo della XIV Biennale 1924, p. 278.

to che era esposto presente negli archivi della fototeca della Biennale³⁹. Ciò rafforzerebbe anche l'ipotetica suggestione di pensare il dipinto *Processione su un monte* come corteo funebre anche della sorellina supponendo che de Chirico abbia visto dal vivo l'opera di Cottet e che fosse stato influenzato dal titolo. Inoltre, troviamo un articolo su Cottet della XIV Biennale di Venezia anche nella rivista «Emporium» (1924) di Ugo Nebbia, vol. LX/355. Nella stessa Rivista al n. 358 verrà pubblicata l'illustrazione di de Chirico nell'articolo a firma Lualdi Adriano⁴⁰.

Alla luce di quanto sopra si potrebbe allora ipotizzare che de Chirico abbia visto il quadro di C. Cottet alla XIV Biennale di Venezia del 1924 o nell'articolo di M. Sarfatti, che conosceva e che risulta anche lei tra gli oratori italiani della Società ungherese-italiana «Mattia Corvina», e ipotizzare che avrebbe dipinto la sua opera tra il 1924 e il 1928⁴¹. Sarebbe utile, ai fini di una maggiore completezza, analizzare l'opera con appositi strumenti radiografici per la rilevazione ad esempio di nuove informazioni sulle tecniche o strumenti utilizzati dall'artista, utili al dibattito ancora aperto intorno a un'"opera storica" del grande Maestro della Metafisica, oggi custodita a Brescia⁴².

Al mio Maestro Prof. Riccardo Dottori

39. Ringrazio per le ricerche d'Archivio inerenti al catalogo della *XIV Biennale di Venezia 1924*, la dott.ssa Caterina Cossetto, Biblioteca Università di Bologna. Per l'Archivio Biennale Venezia ringrazio la dott.ssa Michela Campagnolo.

40. De Chirico realizzerà cinque disegni, uno per la copertina e quattro come illustrazioni per il libro di G. CAVICCHIOLI, *Romolo Tragedia Latina. Dipinti di Giorgio de Chirico*, Licinio Cappelli Editore, Bologna 1923.

41. I nuovi elementi qui esposti potrebbero far pensare ad una realizzazione di *Processione su un monte* a partire dal 1924 e legarsi al ritrovamento del quadro nel 1928 nella casa fiorentina degli zii, dopo la morte dello zio Gustavo, cfr. P. BALDACCI, *Note in margini nella cronologia metafisica 1908 - 1909*, p. 9. Inoltre, Margherita Sarfatti viene citata nella *Rassegna della Letteratura Italiana in Ungheria nel primo semestre del 1927* nella rivista «Corvina»: «La Tipografia della Regia Università ha pubblicato ancora, in un'edizione veramente lussuosa, il Dux della Sarfatti, tradotto dallo scrittore e poeta Dezsó' Kosztoldnyi, che è uno degli spiriti ungheresi più vicini allo spirito latino». A. WIDMAR, *Rassegna della Letteratura Italiana in Ungheria nel primo semestre del 1927*, «Corvina. Rivista di Scienze lettere e Arti della Società ungherese-italiana Mattia Corvino» (1927), p. 138.

42. Interessante potrebbe essere il paragone con le ricette per la realizzazione dei colori e materiali di pittura che de Chirico inviò a Gala Eluard nel 1924, cfr. G. DE CHIRICO, *Lettere 1909-1929*, p. 309.

LUCA GUERRA

“Egregio Signor Preside, Le scrivo dal fronte”

La mostra “Egregio Sig. Preside, Le scrivo dal fronte” allestita presso la Fondazione Civiltà Bresciana dal 15 al 30 marzo 2023¹ offre una preziosa testimonianza, inedita e per certi aspetti sorprendente, che arricchisce la conoscenza storica della nostra città durante gli anni della Grande Guerra. È la storia del Regio Istituto Tecnico “N. Tartaglia”, di una comunità scolastica di forte tradizione e cultura risorgimentale, quella emergente da una fittissima corrispondenza che idealmente unisce gli studenti-soldato dispersi sul fronte, dalle vette alpine ai fiumi Isonzo e Piave, e il Preside Arnaldo Foresti presso la sede dell’Istituto. L’originalità della collezione di lettere è rappresentata dalla natura della relazione che i giovani soldati avevano con il Preside: la quotidianità della guerra, così come le riflessioni personali, le speranze e il dolore sono confidati e condivisi con una persona tanto significativa da essere considerata come un secondo padre.

LA RISCOPERTA

Le origini del ritrovamento della collezione sono riconducibili all’ottobre del 2018, ad una giornata trascorsa con i miei studenti della classe 5FL dell’I.I.S. “A. Lunardi” di Brescia al Museo Storico Italiano della

1. La registrazione dell’inaugurazione della mostra con gli interventi del direttore della Rivista, dott. Massimo Tedeschi, del curatore della mostra, prof. Luca Guerra e dell’attore-regista Luciano Bertoli è disponibile sul canale youtube della Fondazione: <https://www.youtube.com/channel/UCstFg4kwYlJlAc-P3G-dSrA>.

Guerra di Rovereto. La visita alla sezione della Grande Guerra del Museo e in particolare alle trincee del campo trincerato dell'Asmara suscitò negli studenti un vivo interesse: l'esperienza sensoriale delle trincee e degli ambienti del caposaldo, supportata da una guida coinvolgente, li aveva profondamente colpiti. In qualità di docente di Storia e Filosofia compresi fin da subito che l'entusiasmo degli studenti rappresentava la condizione più favorevole per la progettazione di un'attività laboratoriale in grado di coniugare la didattica scolastica con l'esperienza di Rovereto: il percorso realizzato, "La tragedia delle buone ragioni", coinvolse buona parte degli studenti dell'Istituto e venne poi riproposto presso il Circolo Acli Cristo Re di Brescia nel contesto del progetto "Il Folle Volo". La passione e l'impegno con i quali realizzammo il lavoro non potevano certo prefigurare lo sviluppo successivo dei fatti: una famiglia di Lumezzane, dopo aver visitato la mostra, mi consegnò in custodia, per finalità di ricerca, una vecchia scatola del liquore Vecchia Romagna contenente lettere e cartoline risalenti al periodo della Prima Guerra Mondiale appartenente ai Sig.ri Mina e Piero Segnali, insegnanti che hanno lavorato con passione educativa nella scuola bresciana. La corrispondenza è costituita da:

- 225 lettere e cartoline catalogate in fascicoli personali recanti il Nome e Cognome del mittente e in alcuni casi il grado militare;
- una pubblicazione in memoria del bersagliere ciclista Melchiorre Spongia;
- una busta contenente 30 fotografie scattate dal Sottotenente Riccardo Monegatti;
- quattro numeri del giornale di trincea "La Giberna";
- due edizioni di "La seconda", un opuscolo pubblicato a Trieste nel 1919 e finalizzato a celebrare le gesta della 2^a Batteria del 47° Reggimento Artiglieria da Campagna;
- parte di un taccuino in lingua tedesca;
- un manifesto in lingua tedesca "Malariamerkblattfur die Truppen";
- un manifesto di propaganda dell'Impero Austro-Ungarico dal titolo "Novità del giorno".

La successiva scoperta di una pubblicazione scolastica dal titolo "Lettere dal fronte"² mi portò ad approfondire la ricerca presso l'archi-

2. *Lettere dal fronte. Un'esperienza teatrale a scuola*, a cura di A. Quartini, E. Venturini, Istituto Tecnico Statale per Geometri "Nicolò Tartaglia", 2007.

vio storico dell'I.I.S. "Tartaglia - Olivieri", dove presi atto dell'esistenza di un'ulteriore documentazione³ di grande interesse, in grado di riservarmi alcune interessanti sorprese.

Qui ritrovai, infatti, uno schedario e un discorso commemorativo scritto di proprio pugno dal Preside Foresti. Lo schedario era formato da centosettantuno fascicoli riguardanti altrettanti studenti nati tra il 1889 e il 1900, che parteciparono alla Grande Guerra. I fascicoli più corposi riguardavano gli studenti che non tornarono più a casa. La volontà di Foresti di fare memoria dei propri studenti morti per la patria, ha portato il medesimo a raccogliere una ricca documentazione anche attraverso il coinvolgimento delle loro famiglie. Ciò rappresenta sicuramente uno degli aspetti più importanti della collezione ritrovata in archivio, perché da un lato testimonia la natura del legame del Preside verso i suoi studenti-soldato e dall'altro perché ha reso possibile la conoscenza della loro esperienza al fronte e della loro storia personale e biografica. Sono 14 gli studenti dell'Istituto morti al fronte: Arnaldo Diamanti, Ugo Pavoni, Angelo Braga, Arturo Crippa, Giuseppe Minniti, Riccardo Nulli, Carlo Zanetti, Ermanno Antichi, Ettore Bertolotti, Daniele Bertoglio, Gino Coglio, Venceslao Inselvini, Faustino Pea, Arturo Bertolani. Ugo Pavoni, nato a Brescia il 19 dicembre 1894, fu il primo a morire il giorno 14 ottobre 1915 a Cividale, mentre Arturo Bertolani, nato a Reggio Emilia il 30 aprile 1899, fu l'ultimo, il 3 novembre 1918 sul Monte Asolone, a poche ore dalla fine del conflitto.

Inoltre presso l'archivio presi atto che i fascicoli delle due raccolte presentavano moltissime analogie (lo stesso formato e qualità della carta, la medesima intestazione dei fascicoli personali e la stessa calligrafia); le due collezioni possono pertanto essere considerate come un'unica raccolta che nel corso del tempo è stata divisa e che oggi ritrova, grazie a questa ricerca, una propria unità.

IL PRESIDE ARNALDO FORESTI

La collezione ricostituita si può ritenere una rarità preziosissima nel contesto della pur sterminata letteratura riguardante le lettere inviate dal fronte durante la Grande Guerra: presenta infatti una documentazione numerosa ed eterogenea sia rispetto alla tipologia delle fonti (lettere,

3. La documentazione è stata recentemente trasferita presso l'Archivio di Stato di Brescia.

cartoline militari, cartoline, fotografie, opuscoli, manifesti, Omaggi per i prodi caduti, Memorie di studenti morti al fronte, partecipazioni matrimoniali, tessere del Touring Club Italiano) sia riguardo all'età e all'estrazione sociale e culturale di coloro che scrissero (studenti ed ex studenti al fronte, studenti regolarmente frequentanti l'Istituto, genitori degli studenti, professori, amici, colleghi e conoscenti del Preside), permettendo così di riconoscere una trama di relazioni e di storie di vita che, pur nella loro unicità, hanno sempre come riferimento comune il Preside. Ciò che emerge dalle lettere offre un'evidenza di cui non si può dubitare: l'affetto degli studenti verso la persona del Preside Arnaldo Foresti. In tutte le lettere gli studenti-soldato condividono la quotidianità della guerra, ma soprattutto le proprie aspettative, le proprie speranze, i propri desideri, il proprio dolore e la propria sofferenza all'interno di una relazione, contraddistinta da stima e fiducia, costruita con il proprio Preside; relazione che probabilmente può destare, soprattutto negli studenti di oggi, un senso di stupore e, soprattutto alla luce del ruolo che oggi i Dirigenti Scolastici ricoprono, di incredulità.

Per dipanare i legittimi dubbi è necessario presentare brevemente la figura di Foresti⁴. Egli nacque a Brescia il 31 marzo 1867, dove si diplomò presso il Liceo Classico Arnaldo, conseguendo poi la Laurea in Lettere e Filosofia all'Università di Bologna dove fu allievo di Giosuè Carducci, dal quale meritò un rarissimo 30 e lode in Letteratura italiana insieme all'affettuoso soprannome di "Arnaldo da Brescia". Foresti fu un fulgido esempio di amore per la patria di matrice risorgimentale, maturato anche grazie all'ambiente familiare, che lo portò a considerare la partecipazione del Regno d'Italia alla Grande Guerra come l'ideale coronamento delle vicende risorgimentali che avevano valso a Brescia l'appellativo di "Leonessa d'Italia". Lo stesso discorso commemorativo presenta una prospettiva contraddistinta da un patriottismo di ispirazione risorgimentale attraverso il quale la vita, il sacrificio e la morte degli studenti-soldato acquisiscono un valore di esempio e di guida anche per le future generazioni:

Le memorie delle antiche glorie non furono per loro echi e fantasmi vani, ma semi fecondi che rigermogliarono in forme diverse di gloria nuova. Qui impararono un programma che nelle terribili giornate del '49 fu scritto dai bresciani tra queste mura a caratteri di fuoco. Così da queste aule partirono per la guerra, disfidando ogni perico-

4. I riferimenti biografici del Preside Arnaldo Foresti sono stati tratti dalla voce "Arnaldo Foresti" dell'*Enciclopedia Bresciana* (vol. IV) e dalla tesi di dottorato del Dott. Marco Zanini, *Nel Segno di Carducci, nel solco di Abba. Aneddoti della vita di Arnaldo Foresti* (a.a. 2021/2022, Prof. Andrea Canova), Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

lo, offrendo la fiorente giovinezza, con l'animo di un donatore che non pensa al valore di ciò che dona se non per rappresentarsi la felicità di chi abbia a ricevere il dono. [...] Anelanti all'avvenire hanno sentita in sé la forza di crearlo. [...]

E cantarono con il Poeta:

Tre volte i guerrieri son puri: liberi davanti al dolore, liberi davanti al periglio, liberi davanti alla morte.

Balenò nelle loro pupille qualche cosa di formidabile.

Ed erano giovinotti sbocciati appena dall'adolescenza!

Ad uno ad uno sfilano davanti alla memoria. [...]

Eccoli tutti ormai raccolti intorno a noi.

O fiori umani tremuli di lievi

petali, o fiori che ne fate un solo! [...]

Essi sono qui, aleggiano intorno a noi, sono accorsi dai loro sepolcri sparsi lungo i campi di battaglia. E come oggi verranno sempre ogni volta che li chiameremo: perché il chiamarli sarà già essere degni di loro. Ahi essi ben vivono e ci ascoltano: noi vogliamo che vivano massimamente qui in questo tempio che è la Scuola.⁵

Foresti fu inoltre un uomo dal temperamento vivacissimo e pulsante di giovinezza spirituale, capace di nutrire diversi interessi culturali, e di essere un uomo di scuola, prima come docente e poi come Preside. Durante la sua lunga presidenza al R. Istituto dal 1910 al 1935, dove fu chiamato, tra l'altro, a raccogliere l'eredità del garibaldino Giuseppe Cesare Abba, organizzò e diresse con passione corsi di ambito professionale e industriale e fu sempre capace di intessere relazioni significative sotto un profilo culturale e umano. La collezione supporta tale visione; il discorso commemorativo rappresenta, in particolare, la prova di un Preside di grande umanità, testimoniata dalle ricostruzioni biografiche, che anche grazie a descrizioni particolarmente efficaci, riescono a delineare, sotto un profilo anche psicologico, la personalità e a volte anche la storia dei propri studenti morti in guerra. Eccone alcuni esempi:

Ecco Ugo Pavoni: col suo viso un po' birichino sottotenente di fanteria. Prese parte all'avanzata del 16 agosto 1915 svolta contro le colline di Santa Lucia e Santa Maria, nella zona di Tolmino, che coprono la fortezza sulla destra dell'Isonzo. L'ultima sua cartolina che ricevetti porta la data del 18 settembre, la scrisse essendo degente per febbri nell'ospedale di tappa a Cividale del Friuli. Il mese successivo giunse notizia della sua morte.

Ecco Diamanti Arnaldo dai grandi occhi sempre attenti sottotenente di fanteria.

Ecco Zanetti Carlo, sottotenente degli Alpini: fu dei quattro che partirono insieme col plotone volontari Alpini: Nulli, Bertolotti, Colombi. [...] Il suo buon amico il Nulli, il tempestoso Nulli, mi dava notizia della morte del compagno il giorno 22 giugno 1916. Ecco Minniti Giuseppe nato ad Ardore (Reggio Calabria). La sventura lo baciò perfino

5. Discorso commemorativo del Preside Arnaldo Foresti, Collezione "Egregio Sig. Preside, le scrivo dal fronte".

dall'infanzia, ond'era pensoso in viso e melanconico. Il terremoto del 1908 distrusse la sua casa e la sua famiglia. Raccolto orfano tra le rovine e dal patronato Regina Elena affidato al convitto Tito Speri in Brescia ove trascorse infanzia e adolescenza. Uscito dal corso di Modena aspirante ufficiale aveva voluto rivedere dopo tanti anni la terra nativa e l'unica sorella che gli era rimasta di una famiglia un tempo numerosa e agiata.

Eccone un altro di magnifico ardimento. Nulli Riccardo di Iseo (II^a CR) è il secondo dei quattro partiti col Plotone Volontari Alpini Battaglione Vestone. Tenente del 2° reggimento Alpini, Battaglione valle Stura; comandante la seconda sezione mitragliatrici. Già decorato con medaglia di bronzo, ferito sul Monte Nero alla spalla da una bomba a mano cadde il 19 giugno 1917 mentre assaliva una linea nemica, sull'Ortigara.⁶



Fig. 1. I Volontari Alpini. Da sinistra è possibile riconoscere Riccardo Nulli, Attilio Colombi, Giovanni Braga e Carlo Zanetti

6. Ibidem.

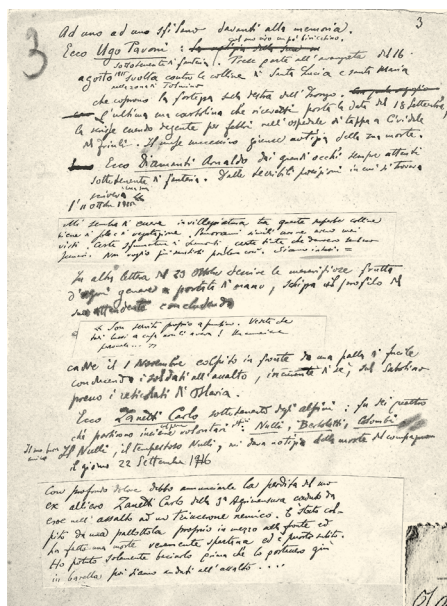


Fig. 3. Cartolina inviata da Franco Con-
tessi durante la conquista di Gorizia
(agosto 1916)

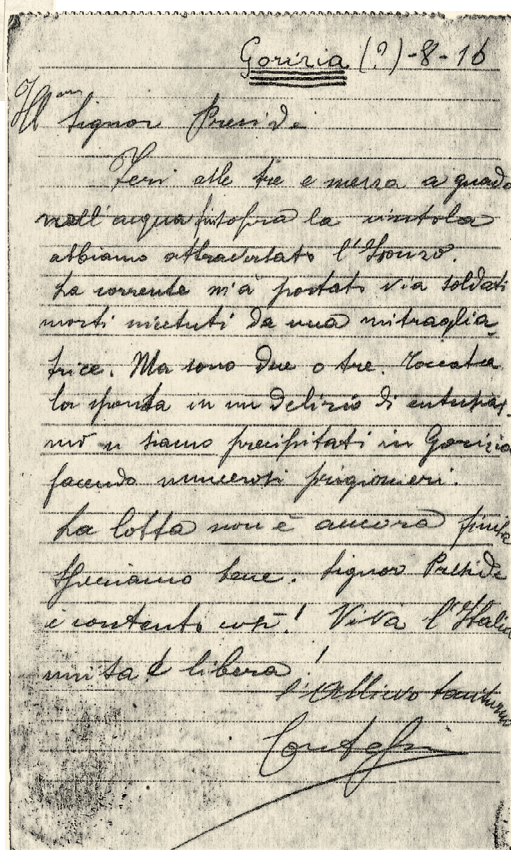


Fig. 2. Pagina tratta dal Discorso commemorativo del Preside ritrovato all'archivio dell'I.I.S. "Tartaglia-Olivieri"

Fig. 4. Ritratto fotografico di Arnaldo Foresti, Preside del Regio Istituto Tecnico "N.Tartaglia" dal 1910 al 1935

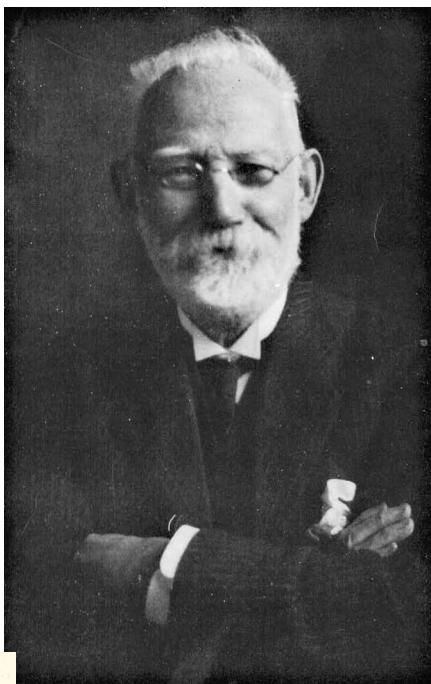


Fig. 5. Fotografia di Arturo Bertolani, morto il 3 novembre 1918 in prossimità di Trento

La collezione, riprendendo letteralmente l'incipit di diverse lettere e cartoline, a questo punto della trattazione si può legittimamente intitolare "Egregio Sig. Preside, Le scrivo dal fronte". La lettura complessiva dei documenti ha fatto emergere diverse tematiche che inesorabilmente si intrecciano e si arricchiscono: *Compagni di scuola in trincea, Intessere relazioni... su ogni fronte, Studiare in trincea, Il racconto della guerra, Condividere il dolore e la speranza, Patriottismo, propaganda e nazionalismo, Storie curiose, Il confine alle...porte di casa, Genitori e amici del Preside scrivono..., Un legame quasi familiare, Storie curiose.*

Ciò che sorprende durante la lettura è scoprire che i giovani soldati al fronte rimangono sempre comunque studenti del R. Istituto e profondamente legati al loro Preside e ai loro professori. Proprio per questo affrontando e sviluppando ogni tematica emergente dalla corrispondenza si è ritenuto giusto e appropriato riferirsi a ciascuno di loro con l'epiteto di *studente-soldato*; a tal proposito le parole di Carlo Cardone rappresentano un vero e proprio manifesto di affetto per la scuola e per il Preside:

Ben volentieri rivedrei Lei che, se lo lasci dire, sento legato a me da un affetto quasi paterno; ben volentieri rivedrei le aule e i banchi ove volò il più bel periodo della mia giovinezza⁷.

Il medesimo legame viene sperimentato ed esplicitato anche da Ermano Antichi:

sovente mi ricordo della mia scuola, di chi fu non solo maestro ma quasi padre⁸,

e da Guido Baccoli:

Permetta di inviarle prima di salpare i miei più affettuosi saluti ed anche – come potrei fare con un secondo padre – un bacio⁹.

La consapevolezza di essere riconosciuti come persone nella propria unicità ha portato molti studenti ad intessere una relazione epistolare dove si sono sentiti liberi di essere pienamente se stessi. Alla luce di tale prospettiva si può comprendere la scelta di alcuni di loro di disvelare anche il proprio modo d'essere stati studenti: Carlo Cardone, ad esempio, scrive:

7. Carlo Cardone, Lettera, 22 giugno 1917.

8. Ermanno Antichi, Cartolina, 17 aprile 1917.

9. Guido Baccoli, Lettera, 27 luglio 1916.

Il suo più discolo fra gli scolari che affettuosamente la ricorda¹⁰,

La cartolina inviata da Franco Contessi nell'agosto del 1916 è a dir poco sorprendente: dopo aver attraversato l'Isonzo ed essere entrato in Gorizia decide di condividere, in un momento in cui la conquista della città non è ancora completata, le proprie impressioni. Contessi termina il proprio racconto ricordando a se stesso e al Preside di essere:

l'Allievo taciturno¹¹.

La corrispondenza è contraddistinta anche da lettere che testimoniano il desiderio di continuare a studiare, anche in trincea, e la soddisfazione determinata dal superamento degli esami durante i periodi di licenza:

Col 1° Ottobre incominceranno gli esami di riparazione, non è vero? Potessi venire anch'io a finire il mio benedetto esame di Estimo! Se Lei mi potesse far pervenire una copia del testo del tema di Estimo, mi renderebbe contento. Vorrei così provare se dopo un anno aver mai più visto ne formule ne fatto esercizi sarei capace a risolverlo. Ho mandato questo mio soldato apposta a Brescia per pigliare dei libri di scuola per scampare un poco le fredde giornate invernali¹²;

ieri l'altro seppi da casa mia d'essere stato promosso. Mi permetta di ringraziarla doppiamente, sia perché mi decise a dare gli esami a luglio, sia perché mi aiutò, per quanto le era possibile, a ottenere la licenza. Le sarò pure infinitamente grato se si vorrà fare interprete dei miei più vivi ringraziamenti verso tutti i Sig.Professori che furono oltremodo indulgenti verso di me.¹³

La cartolina (Vestone 28/5/1915) che forse più di ogni altra testimonia il valore della collezione ed in particolare la condizione di compagni di scuola è spedita da Ettore Bortolotti, Dario Clerici, Riccardo Nulli, Carlo Zanetti, Attilio Colombi, Giovanni Braga. Quei giovani, partiti insieme come volontari per arruolarsi subito dopo la dichiarazione di guerra all'Impero Austro-Ungarico, in quelle prime ore di transizione ad una condizione di adultità determinata dalla nuova situazione di soldati, si sentivano comunque studenti che volevano dare prova di essere ormai maturi per concretizzare gli insegnamenti ricevuti e per accrescere, con le loro gesta, la gloria dell'Istituto:

10. Carlo Cardone, Cartolina, 13 marzo 1916.

11. Franco Contessi, Cartolina, 17 agosto 1916.

12. Riccardo Monegatti, Lettera, 21 settembre 1916.

13. Giovanni Bronzini, Lettera, 31 luglio 1918.

I Vol. Alpini, alunni del R. Istituto Tecnico di Brescia, dal febbrile campo d'istruzione di Vestone al loro Preside ed ai loro professori inviano un solo saluto: Viva l'Italia Unita! Bertolotti Ettore, Clerici Dario, Nulli Riccardo, Zanetti, Colombi, Braga»¹⁴.

Il medesimo gruppo invia successivamente una bella fotografia che li ritrae insieme, dalla quale emerge ancora l'affetto provato verso il Preside e i professori:

Ricordandola sempre con affetto, i suoi alunni Volontari Alpini, dal fronte, in terra redenta, le inviano, unitamente agli altri egregi professori, i più sinceri saluti. Nulli, Colombi, Braga Zanetti Vol. Alpini "Vestone" Batt. Vestone 6^a Divisione Mobilitata.¹⁵

Il valore profondamente umano della corrispondenza trova poi un riscontro tangibile di fronte al dramma della morte. Il Tenente Nulli Riccardo condivide il proprio dolore determinato dalla morte di un compagno di scuola:

con profondo dolore debbo annunciarle la perdita del suo ex allievo Zanetti Carlo, della terza Agrimensura, caduto da eroe nell'assalto ad un trincerone nemico. È stato colpito da una pallottola proprio in mezzo alla fronte ed ha fatto una morte veramente spartana ed è morto subito. Ho potuto solamente baciare prima che lo portassero giù in barella¹⁶.

Colombi, a sua volta, informerà Foresti della morte dello stesso amico Nulli Riccardo avvenuta durante la battaglia dell'Ortigara (giugno 1917); entrambi avevano firmato la cartolina inviata da Vestone. Dalla lettera scritta da Colombi si evincono alcune questioni di fondo: l'approvazione sentita e commossa per l'iniziativa del Preside di onorare il giovane caduto:

I meriti onori tributati al povero Nulli mi hanno commosso. La bella e santa iniziativa mi ha dato nuova prova del di Lei interessamento per i nostri poco conosciuti eroi¹⁷,

e la determinazione e la volontà, che nascono probabilmente dal bisogno di lenire la propria sofferenza e di onorare la memoria dell'amico, di ricostruire, anche attraverso l'aiuto del Preside, gli ultimi istanti di

14. Ettore Bertolotti, Dario Clerici, Riccardo Nulli, Carlo Zanetti, Attilio Colombi, Giovanni Braga, Cartolina, 28 maggio 1915.

15. Riccardo Nulli, Carlo Zanetti, Attilio Colombi, Giovanni Braga, Cartolina, 20 settembre 1915.

16. Riccardo Nulli, Lettera, 22 settembre 1916.

17. Attilio Colombi, Lettera, 17 agosto 1917.

vita di Nulli e, in particolare, di individuare le cause della sua morte. Colombi in proposito scrive:

Quando seppi della morte del povero Nulli avvenuta sull'Ortigara, cercai di sapere a quale Battg. appartenesse, ma, dato il numero di Battg. partecipanti all'azione non mi fu possibile riuscirci. Ciononostante continuai le ricerche e finalmente potei trovare un Ufficiale che lo conobbe, il quale mi diede qualche ragguaglio che le trasmetto.[...] La difficoltà di queste ricerche dipende anche dal fatto che il Battg. al quale apparteneva il povero Nulli è stato trasferito ad altro settore. Pur tuttavia non desisto nel mio intento e spero di poter ancora avere altre notizie che a Lei trasmetterò senz'altro.¹⁸

Le lettere sono contraddistinte dal racconto della guerra, sia della sua esaltazione, frutto anche della propaganda nazionalista, sia del suo volto tragico:

Cadeva uno; due altri correvano al posto di questi. Non un rifiuto, non una sola volta borbottare, solo una frase rivolgevano alle corvè lontane, quasi indignati: «Perché non correte a portarci bombe a mano? Vogliamo finire quei maledetti, qui, e ritornate presto». E gli austriaci ci temono!... Più volte reparti d'assalto in piedi si avvicinavano ben allineati ai nostri, ma ogni volta i nostri dopo averli lasciati avvicinare sino a pochi metri da loro avevano incominciato a sgranare le mitragliatrici fulminandone parecchi. Allora bisognava assistere alla veloce fuga dei migliori soldati della duplice monarchia, scommetto, avrebbero superato di molto il record di velocità se quelle fossero state gare sportive¹⁹;

Eg. Sig. Preside, Sono ritornato il primo maggio sulla linea dei pezzi, e dopo due giorni ho ripreso le mie mansioni di pattugliere. M'hanno riferito, ed ho potuto accertarmi, che durante la mia licenza, l'ufficiale di pattuglia [...] è stato ucciso da scheggia d'una granata che ha colpito in pieno il baracchino ove io avevo vegliato tante notti; del guardiafilo che gli dormiva a fianco, non fu trovata che la sola testa. [...] Si continua a vivere la stessa vita; nessun indizio dice ch'essa muti.²⁰

È infine interessante ricordare che tra gli studenti-soldato vi è anche un giovanissimo Ottorino Marcolini, futuro sacerdote ispirato, ideatore di nuovi quartieri operai e cittadini.

Anche i genitori scrivevano al Preside, ad esempio, per ringraziarlo di essere stato una figura di riferimento per il figlio morto prematuramente o per condividere il dolore della perdita, oppure per affidargli quei ragazzi che non adempivano al proprio dovere di studenti:

18. Ibidem.

19. Guido Baccoli, Lettera, 27 agosto 1917.

20. Ermanno Antichi, Lettera, 10 maggio 1918.

Mamma cara, diceva, sono felice, mi piace l'ambiente, son cari i compagni, buoni i professori, nobile il Preside. [...] Povero figliolo, che avevo plasmato secondo il mio sogno di fanciulla, di cui l'anima nobile, generosa, intelligente e buona corrispondeva al voto per lui fatto: esempio dei fedeli in parola, in conversazione, in carità, in ispirito, in fede, in castità.²¹;

Le raccomando i miei figli; sò che non fanno bene... La prego caldamente li chiami e li rimproveri aspramente per me; avrei tanto bisogno di tranquillità d'animo!²² .

La collezione è ulteriormente arricchita da alcune lettere "curiose", come quelle inviate dal volontario Pietro Luigi Albini di Ciliverghe e dal Prof. Neddu Mineo:

Giugno 1915

Osservai subito che i campi sono tutti ben coltivati, nulla dimostra che si è in guerra qui. Ovunque vi è stato seminato a frumento, erba medica o trifoglio. Non un piccolo rettangolo di terreno vidi incolto. Ad eccezione della via ferroviaria, delle strade e le siepi che accusano un poco di disordine, d'altro non mi sono accorto. L'opera del contadino non mancò, l'agricoltura non ha sofferto, epperò il raccolto sarà come quello degli anni precedenti. Non un giovane vidi nei campi, solo donne od uomini attempati. Scorsi un soldato della milizia territoriale che stava falciando dell'erba. La baionetta, il cinturone di questa ed il berretto li aveva disposti sopra «Le Petit Parisien» steso sul suolo.

Prima poi d'arrivare vidi un gruppo di cinque o sei ragazzi biondi e tondi come mele trentine, e che erano in faccende, gli uni a tener tirato un ramo di ciliegio che sporgeva in fuori sopra la siepe, e gli altri a staccarne il frutto ancora acerbo e gustarlo²³;

La ringrazio del ricordo affettuoso che conserva di me, tanto più perché io portavo con me la dolente impressione che lei non mi stimasse abbastanza. Ma piuttosto che serbare anche un po' di rancore verso di lei, davo la colpa a me stesso, al mio carattere non so se più chiuso o modesto. Io ho appreso troppo presto nella vita la scontentezza, perché mi son visto spesso intorno gente volta più a raggiungere soddisfazioni egoisticamente utilitarie. Mi pareva – e mi pare ancora – che la vantata civiltà moderna risentisse solo, o principalmente della sollecitudine verso il benessere grettamente utilitario. Progredire è stato un congestionato correre in avanti, non uno scendere in fondo alla propria anima per risollevare i sentimenti [...] predicati e affermati da religioni (la cristiana) e da rivoluzioni (la francese). Per questo io sono stato un avversario dello scientificismo non minato [...] da un'idea umana superiore e strumento di stolte cupidigie materialistiche. Non una mente distratta di poeta credo di essere stato e di essere, ma una coscienza disagiata nell'ambiente in cui ha dovuto e deve vivere²⁴.

21. Rosa Ambrosini, Lettera, 10 settembre 1917.

22. Giacinto Melchiori, 23 marzo 1917.

23. Pietro Luigi Albini, Lettera, giugno 1915.

24. Neddu Mineo, Lettera, 28 gennaio 1917.

NUOVE PROSPETTIVE

In questi mesi la mostra nei diversi allestimenti, inaugurazioni e presentazioni ha suscitato un notevole interesse, testimoniato dal coinvolgimento della cittadinanza, ma soprattutto di numerosi professori di scuole secondarie di primo e secondo grado e di moltissimi studenti che hanno fatto visita all'esposizione e, in alcuni casi, offerto la loro voce per la registrazione dei testi a supporto dei pannelli. Ciò che affascina della mostra è la capacità di scorgere il tessuto vitale della storia, attraverso racconti che aiutano a comprendere gli ideali, la tragicità e la complessità dei tempi e conseguentemente l'impossibilità di ridurre i fatti storici, così come le singole storie personali, a rigidi schemi, definizioni e valutazioni. Le lettere ci restituiscono inoltre studenti-soldato che in modo autentico, alla luce di una relazione significativa, per certi aspetti speciale, con il proprio Preside, hanno cercato di interpretare e di vivere un conflitto epocale, che ha determinato il passaggio tra il Lungo Ottocento e il Secolo breve, alimentandosi di ideali risorgimentali, a volte inquinati dal nazionalismo aggressivo dell'Età degli Imperi. Un ulteriore fattore, forse il più importante emergente dalle lettere, è rappresentato dall'idea di scuola intesa come comunità di vita: proprio per questo il significato della collezione può andare oltre il contesto storico e culturale della Grande Guerra e rappresentare una provocazione, un richiamo per i nostri Dirigenti Scolastici, professori e studenti, perché non perdano l'opportunità di vivere la scuola come un tempo e un luogo privilegiato per costruire autentiche relazioni educative. Il cammino della mostra e della collezione è solo all'inizio: la speranza è quella di trarre dai testi una rappresentazione teatrale e di pubblicare un volume che possa testimoniare il valore storico ed umano della raccolta.

NOTE, DOCUMENTI, RASSEGNE

GIUSEPPE NOVA

Sigismondo Bordogna stampatore bresciano attivo a Venezia e a Ravenna nel XVI secolo

Sigismondo Bordogna, protagonista poco noto dell'arte tipografica cinquecentesca, era un'eclettica figura di libraio, editore e stampatore che esercitò la sua attività soprattutto a Venezia, anche se per circa un decennio condusse una stamperia a Ravenna con un'annessa bottega dove «*si vendean figure, carta et libri*»¹.

Sigismondo, figlio di Giovanni, nacque a Brescia attorno agli anni Trenta del XVI secolo, ma si trasferì giovanissimo in laguna dove, dopo aver espletato il necessario praticantato, aprì una propria bottega per la vendita di libri che non solo ebbe molto successo, ma addirittura divenne una delle più qualificate e longeve librerie veneziane di tutta la seconda metà del XVI secolo.

Il libraio bresciano ebbe bottega, come risulta sia da alcune fonti archivistiche², sia da sottoscrizioni ad alcune sue opere, «*alla porta della canonica*», a San Basso, proprio a fianco della Basilica di San Marco, mentre la sua abitazione era poco distante, nella parrocchia di San Moisè.

1. S. BERNICOLI, *Librai e tipografi in Ravenna a tutto il sec. XVI* in «L'Archiginnasio», 1935, pp. 170-188; C. RICCI, *Le prime librerie e le prime stamperie in Ravenna* in «Il Bibliofilo», VII, 1866, pp. 97-105; G. MONTECCHI, *Autori ravennati ed editoria tra XV e XVI secolo* in «Ravenna in età veneziana», Ed. Longo, Ravenna 1986, pp. 191-206.

2. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cod. Cicogna 3044, *Capitoli dell'Università delli stampatori, et librai, approvati, laudati, et confermati dalli Clarissimi Signori Proveditori di Commun*, alle carte 16r., 18r e 19v.

La presenza in laguna di Sigismondo Bordogna è certificata fin dal 1555, anno del suo debutto in campo editoriale, anche se i primi documenti che lo riguardano fanno riferimento al 1571, anno in cui iniziarono ad essere di fatto operanti i registri dell'Arte³ a Venezia, in cui risulta che egli partecipò in modo più che attivo alla vita dell'Associazione, ricoprendo anche delle cariche di un certo prestigio, quali quelle di «*Compagno di Giunta*» nel 1572, di «*Sindaco dell'Arte*» nel biennio 1578-1579, e di «*Difensore dell'Arte*», una sorta di addetto alla salvaguardia degli interessi della categoria nelle controversie giuridiche, nel 1581, mentre risale al 1587 la sua ultima partecipazione al «*Capitolo Generale dell'Arte*».

Per quanto concerne la sua attività veneziana in campo editoriale possiamo senz'altro confermare che fu abbastanza scarsa poiché «mastro Sigismondo» preferì dedicarsi più al commercio che alla stampa del libro, anche se non è da escludere una probabile consunzione di parte della sua produzione, dovuta all'usura del tempo, dato che le sue impressioni, non particolarmente curate ed a contenuto pressoché popolare, erano rivolte ad un pubblico poco qualificato e con una distribuzione sicuramente limitata. A questo proposito la nota studiosa Ester Pastorello⁴ cita soltanto dieci edizioni a lui ascrivibili, di cui otto, pubblicate nell'arco di un trentennio (1555-1585) risultano sottoscritte dal solo Bordogna, mentre due, pubblicate nel biennio 1571-1572, risultano sottoscritte in società con il libraio Francesco Patriani. Nostre ricerche hanno permesso di più che raddoppiare il numero delle opere da lui pubblicate, portandole a ventidue. Vediamole nel dettaglio.

LA PRODUZIONE EDITORIALE

Al 1555, anno del suo esordio editoriale, uno dei più importanti cataloghi del settore⁵ fa risalire la pubblicazione di cinque opere, ma nostri recenti studi ne aggiornano il numero a sette⁶: infatti la prima ad essere

3. Registri dell'Arte de' librerii, stampatori e ligadori di Venezia, b. 163, reg. I, cc. 2r, 4r, 11v, 12r, 17r, 19v, 21r, 22v, 23v, 25r, 31r, 37r, 48v, 60r, 70v, 88r; reg. II, cc. 5r, 6v, 23r, 24r, 29r e v, 31r e v, 38v.

4. E. PASTORELLO, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, L.S. Olschki, Firenze 1924.

5. M. MENATO-E. SANDAL-G. ZAPPELLA, *Dizionario dei Tipografi e degli Editori italiani*, Ed. Bibliografica, Milano 1997.

6. Tutte fatte stampare dai torchi di Plinio Pietrasanta, come proverebbero gli stessi ca-

stampata fu l'opera di Alberto Lollio intitolata *Due orationi, l'una in laude della lingua toscana, l'altra in laude della concordia* (1555) (fig. 1), cui seguirono l'*Introduttione al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare con un eruditissimo discorso della pittura et con molte segrete allegorie intorno à le muse et alla poesia* di Mario Equicola (1555), il *Dialogo del ballo* di Rinaldo Corso (1555), il *Delle Rime* di Giovanni Antonio Calco (1555) (fig. 2), la riedizione parziale dell'opera del Lollio che prevedeva la stampa solo della seconda parte e cioè l'*Oratione in laude della concordia: ai Signori Accademici Filareti di Ferrara* (1555), i *Secreti del reverendo donno Alessio piemontese* di Girolamo Ruscelli (1555) ed infine l'*Historiarum Alexandri Magni Macedonis* di Quinto Curzio Rufo (1555).

Nel lustro successivo Sigismondo Bordogna si impegnò a migliorare la sua bottega "a San Basso", sia aumentandone il magazzino con nuove forniture di libri acquistati direttamente dalle officine tipografiche che erano gestite dai numerosi conterranei che, all'epoca, erano attivi in laguna, sia allargandone l'attività tramite l'inserimento in catalogo "della vendita di ogni materiale scrittorio", ma soprattutto introducendo "lo smercio delle ottime risme di carta" che faceva arrivare dalla valle del Toscolano.

L'attività editoriale riprese solo nel 1559 con la pubblicazione delle *Bizzarre feconde et ingeniose rime pescatorie* di Andrea Calmo (1559), noto poeta dialettale veneziano d'ispirazione boccaccesca. Inutile dire che questa edizione non solo fu accolta favorevolmente dal pubblico veneto, ma si rivelò un ottimo investimento, tanto che il Bordogna poté goderne gli utili e i privilegi per almeno un decennio.

Se si esclude la pubblicazione del libello di Modesto Pino intitolato *Delle rime piasevoli di diversi auttori nuovamente raccolte et intitolate La Caravana*, frutto di una specifica commissione ricevuta da tale Andrea Ravenoldo (1565), il successivo intervento editoriale del Bordogna risale al biennio 1570-1572. Si tratta di un'accorta operazione commerciale, in buona parte realizzata in società con il collega Francesco Patriani che aveva bottega "all'hercole" sul ponte di Rialto, al fine di pubblicare quattro opere elogiative della Santa Lega e della vittoria nella battaglia di Lepanto, considerate di facile e sicuro smercio. La prima ad uscire "ad instantia" dell'editore bresciano fu il *Discorso della futura et sperata vittoria contra il turco estratto da i Sacri Profeti, et da*

ratteri, gli stessi capilettera, la stessa marca tipografica raffigurante un albero di alloro con il motto "Semper virens" e, in certi casi, addirittura la stessa carta filigranata usata dal tipografo in questione.

altre profetie, prodigij et pronostici et di nuovo dato in luce di Giovanni Battista Nazari (1570), cui seguirono il *Trofeo della vittoria sacra, ottenuta dalla Christianissima Lega contra Turchi nell'anno MDLXXI* di Luigi Groto (1572), il *Trofeo della vittoria sacra. Parte seconda rizzata da i più dotti spiriti de' nostri tempi, nelle più famose lingue d'Italia* di Luigi Groto (1572) e l'*Ordine tenuto dal clarissimo M. Alvise Grimani in consignare lo stendardo del generalato all'Ill.mo et Ecc.mo S. Giacomo Foscarini, dignissimo capitano generale dell'armata venetiana nella città di Zara* di Giacomo Venier (1572).

La fortunata operazione editoriale portata a termine dal Bordogna gli procurò, oltre che una certa tranquillità economica, notevoli effetti positivi, soprattutto in seno all'ambiente dei librai lagunari, presso i quali iniziò a guadagnare una vasta e sempre più estesa considerazione. Non è un caso se proprio nel 1572, al tempo del priorato di Francesco Rampazzetto, "mastro Sigismondo" fu eletto "Compagno di Giunta", carica che assunse insieme a quella di "Compagno di Banca", tanto che il suo nome compare tra quelli dei firmatari dell'importante deliberazione che la Società dei Librai prese proprio in quell'anno circa la concessione della matricola ai nuovi aspiranti. In pratica i novizi prima di entrare a far parte dell'Arte dovevano aver lavorato per cinque anni come "garzone" e per tre anni come "lavorante" alle dipendenze di un tipografo veneziano. Sempre nel 1572 il Bordogna risulta tra i partecipanti ad una riunione della "*Mariegola*"⁷ dei librai, di cui, tra l'altro, sottoscrisse il resoconto. Nella riunione si era discussa la necessità d'istituire un deposito di cinquanta ducati allo scopo di pagare le eventuali spese processuali in caso di giudizio dell'Arte stessa.

L'anno successivo il Bordogna decise la ristampa, questa volta a sue spese, *Delle rime piasevoli di diversi autori nuovamente raccolte et intitolate La Caravana* di Modesto Pino (1573) (fig. 3), probabilmente allo scopo di accontentare ulteriori richieste rimaste inevase con l'esaurita prima edizione, e successivamente finanziò la stampa delle *Rime*, una raccolta poetica di Cristoforo Bartoli (1574), dopo di che la sua attività editoriale si interruppe per un arco di tempo lungo poco più di un decennio. In questo periodo egli rivolse tutto il suo impegno nell'associazione di categoria, occupando importanti cariche, come quella di "Sindaco dell'Arte" (1578-1579) e "Difensore dell'Arte" (1581).

7. Termine che deriva dal latino "Matricula", o Regola Madre, che designava una Scuola d'Arte disciplinata da uno specifico statuto dei diritti e dei doveri degli aggregati, oltre agli obiettivi del sodalizio.

Il suo intervento in campo editoriale riprese nel 1585 con la pubblicazione di tre opere a contenuto popolare, come fu del resto tutta la sua produzione, anche se in generale appare sufficientemente curata e mantiene una certa valenza estetica, con i testi che risultano spesso ingentiliti da piccoli fregi tipografici e, talvolta, da illustrazioni di discreta fattura. Si tratta della *Cronichetta venetiana: dove brevemente si ha le vite di tutti gli serenissimi Dogi, con quanto è successo sotto il loro dogato et insieme il modo che si osserva nella elettione del serenissimo Doge* di Maio Ponce de Leon (1585) (fig. 4), la *Canzon nella morte del serenissimo principe di Venetia Nicolò da Ponte* di Moderata Fonte (1585) e l'*Oratione del Signor Mutio Sforza fatta al serenissimo Paschal Cicogna nella sua assontione al principato di Venetia* (1585).

L'anno successivo il Bordogna finanziò la stampa dell'*Officium Beatae Mariae Virginis*, uscito a cura dell'Ordine Camandolese (1586), dopo di che egli sottoscrisse altre due edizioni, l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1587) (fig. 5), con «*gli argomenti in ottava rima et con le allegorie a ciascun canto*» a cura di Ludovico Dolce, e la storiella anonima dal titolo *Maraviglioso caso novamente occorso nella Città di Parigi* (1587) (fig. 6) in cui si racconta «*di un mercante che essendo alloggiato a un'hosteria, dove che leggendo intenderete come l'osto et la moglie, et il suo garzone fu portato via dal demonio*».

GLI ULTIMI ANNI

Dopo il 1587 il nome del Bordogna scomparve dai frontespizi di edizioni veneziane, anche se non se ne comprende appieno il motivo. Sappiamo che il libraio-editore bresciano ebbe problemi con l'Inquisizione⁸ e soffrì gravi difficoltà economiche, forse a causa delle invidie e del clima di spietata concorrenza che viveva l'ambiente lagunare soprattutto nell'ultimo quarto del XVI secolo.

Tali difficoltà indussero nel 1588 il Bordogna a lasciare, ma senza liquidarla, la sua azienda lagunare nelle mani di un'agente da lui nominato, Bernardino Corso, ed a trasferirsi a Ravenna. Nella città romagnola l'editore bresciano collaborò con i fratelli Pietro e Camillo Giovannelli, già suoi lavoratori a Venezia, ma che avevano raggiunto nel 1586

8. Archivio Storico Veneto, Sant'Uffizio, b. 156, fasc. I, doc. 20 e c. 73v.; Sant'Uffizio b. 63, fasc. 3.

Ravenna per subentrare al cognato Cesare Cavazza, morto pochi mesi prima⁹. I due fratelli gestirono l'avviata libreria e, successivamente, impiantarono una tipografia, "tenendo a soldo" il Bordogna, loro collega, chiamato appositamente ad installarla e dirigerla.

Sappiamo che il 22 agosto 1598 il Bordogna era tornato sicuramente a Venezia poiché proprio quel giorno dettò il suo testamento presso lo studio del notaio Giovanni Nicolò Doglioni¹⁰ e che nel 1590 era di certo ancora a Ravenna, dove pubblicò gli statuti della città, nel cui frontespizio si legge: *Statutorum seu iuris civilis civitatis Ravennae cum reformationibus Hieronymi Ruginii Iur. Ravena. Cons. excellentissimi Libri V*», mentre nello spazio riservato alla sottoscrizione troviamo la seguente dicitura: «*Ravennae, Petrus et Camillus Ioannelli fratres. Industria Sigismundi Bordognae excudebant, 1590*». (fig. 7)

L'anno successivo, su commissione delle autorità cittadine, uscì una ristampa degli statuti ravennati, completi delle loro riforme, nel cui frontespizio si legge la stessa sottoscrizione dell'edizione precedente, ma con la data aggiornata al 1591.

Sigismondo Bordogna rimase a Ravenna non oltre la fine del Cinquecento, visto che tra il 1601 e il 1602 risulta presente a Venezia, dove partecipò a ben cinque riunioni dell'Arte. Nessuna notizia si ha, invece, della sua attività libraria e tanto meno del suo impegno editoriale. Probabilmente il suo fisico era già irrimediabilmente minato dalla malattia che lo portò alla morte. La sua scomparsa deve essere infatti collocata tra il 9 gennaio 1602, giorno della sua ultima apparizione pubblica e il 9 marzo 1603, data in cui il suo agente e socio Bernardino Corso chiese di essere immatricolato all'Arte come libraio, in qualità di suo erede principale¹¹.

9. Un'istanza dell'epoca, oggi conservata presso l'Archivio di Stato di Ravenna, documenta come i fratelli Pietro e Camillo Giovanelli "fratelli librari venetiani cognati del sudetto messer Cesare, veronese, libraro in città" chiedono di subentrare al congiunto e di essere esentati da ogni tassa e dazio. La domanda inoltrata il 14 novembre 1586, inizia con le parole «*Per la morte di messer Cesare Cavazza bona memoria questa magnifica città è restata vacante de librari*». La domanda fu accolta con 56 voti favorevoli contro uno solo contrario.

10. Archivio di Stato di Venezia, Notarile, Testamenti, filza notaio G.N. Doglioni, b. 344, n. 567.

11. Oltre ai testi citati si rimanda a G. NOVA, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento* (Brescia 2000); R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana* in «Archivio Veneto» 1882, t. 23/I; F. ASCARELLI, *La tipografia cinquecentina italiana* (Ed. Sansoni 1953); A. BOSISIO, *La stampa a Venezia dalle origini al XVI secolo. I privilegi e gli stampatori* (Venezia 1973); P. GIRONI, *Introduzione e sviluppo dell'arte tipografica in Ravenna* in «Diario ravennate» I, 1882.



Fig. 1. Sigismondo Bordogna, Due orationi del Sig. Alberto Lollo (Venezia 1555)

Fig. 2. Sigismondo Bordogna, Delle Rime del Sig. Giovanni Antonio Calco (Venezia 1555)



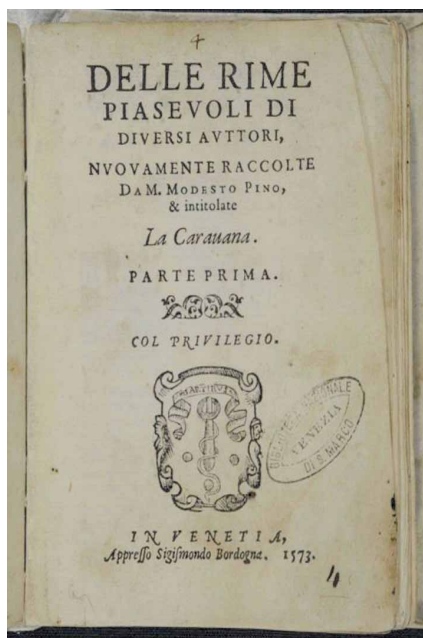


Fig. 3. Sigismondo Bordogna, *Delle Rime piasevoli di diversi avttori* (Venezia 1573)

Fig. 4. Sigismondo Bordogna *Oratione del Sig. Mutio Sforza fatta al Ser.mo Paschal Cicogna* (Venezia 1585)

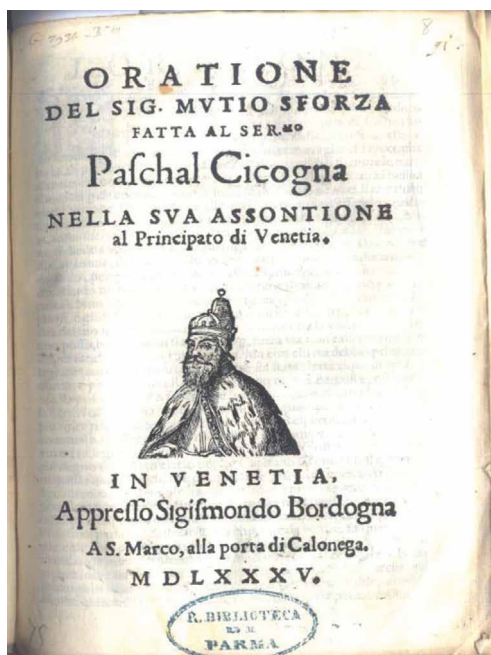




Fig. 5. Sigismondo Bordogna, *Orlando furioso* (Venezia 1587)

Fig. 6. Sigismondo Bordogna, *Maraviglioso caso novamente occorso nella Città di Parigi* (Venezia 1587)





Fig. 7. Sigismondo Bordogna, *Statutorum seu iuris civilis civitatis Ravennae* (Ravenna 1590)

RENATA MASSA

La “fortuna” di Gaetano Dionisi, un modesto scultore scambiato per Diomiro Cignaroli

Un sopralluogo nostalgico alla cappella del SS. Sacramento della Prepositurale di San Vincenzo martire di Calcinato, che conserva uno dei più bei paliotti a commesso prodotti dalla bottega dei Corbarelli, mi ha portato a riconsiderare la storia complessiva dell'altare (*fig. 1*) alla luce degli ultimi contributi critici, partendo da quello di Valerio Terraroli del 2016, che fece seguito a un intervento di restauro promosso nel 2015 dall'Associazione Culturale Gian Giacomo Barbello, fino a quello più lontano nel tempo del 2003 di Chiara Basta e Marina Michela Tonelli, che offre una estesa e storicamente ben documentata panoramica dei molteplici tesori artistici di Calcinato, comprendendo ovviamente anche la Prepositurale¹.

Il volumetto del 2016, corredato dalle splendide fotografie di Celeste Cima, non ci illumina sul tipo di restauro eseguito all'altare, affidato al noto laboratorio bresciano “Chiappa & Didonè Restauri”, ma lascia supporre che si sia trattato della pulitura e del consolidamento dell'ancona, interessanti soprattutto l'apparato plastico di stucco, costituito dalle statue laterali della *Giustizia* e della *Umiltà* (*figg. 2-3*) e dai quat-

1. V. TERRAROLI, *Eleganza e ritmo rococò nell'altare del S.S. Sacramento*, in *L'Altare del S.S. Sacramento nella Chiesa di San Vincenzo Martire a Calcinato*, Associazione Culturale Gian Giacomo Barbello, Calcinato (BS) 2016, pagine non numerate; C. BASTA, M.M. TONELLI, *I Tesori di Calcinato: luoghi e oggetti nella storia di un territorio*, Montichiari (BS) 2003.



Fig. 1. Altare del SS.mo Sacramento, Calcinato, S. Vincenzo martire



Fig. 2. Gaetano Dionisi, *Giustizia*.
Calcinato, S. Vincenzo martire, altare del SS. Sacramento

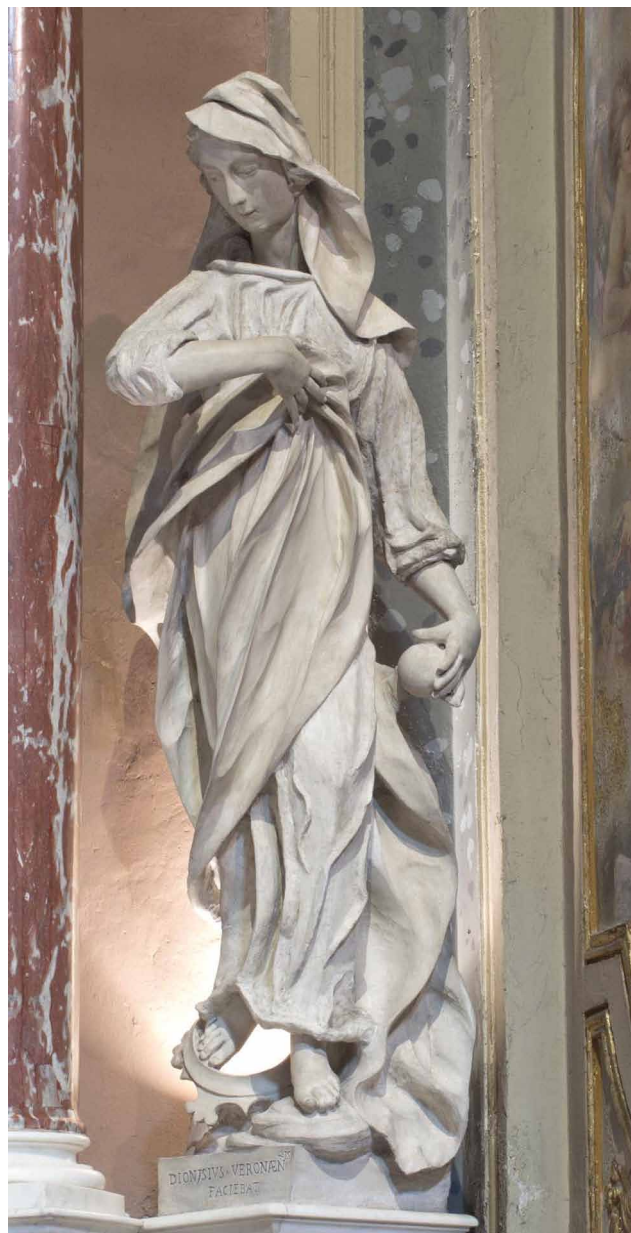


Fig. 3. Gaetano Dionisi, *Umiltà*.
Calcinato, S. Vincenzo martire, altare del SS. Sacramento

tro angioletti sul fastigio recanti simboli eucaristici (spighe, uva, calice e ostensorio) (fig. 4)².

La palese mediocrità di queste statue stride fortemente con la concorde attribuzione dei sopraccitati autori, preceduti da Gaetano Panazza e da E. M. Guzzo³, al valente scultore veronese Diomiro Cignaroli (Verona, 1718-1803), complici il «vezzo di sapore letterario» attribuito a quest'ultimo (E. M. Guzzo) di firmarsi a volte come "Dionisio" e l'ingannevole iscrizione «DJONISIUS VERONAENSIS FACIEBAT» sulla base dell'*Umiltà*⁴.

A motivare con maggior forza questa attribuzione sono stati addotti «legami con l'apparato plastico-ornamentale» dell'altare maggiore di Santa Maria della Carità di Brescia (fig. 5)⁵, per il quale il vero Diomiro Cignaroli realizzò nel 1758 le belle statue in marmo della *Fede* e della *Carità* (fig. 6), come ha documentato Camillo Boselli nel 1974⁶.

Nell'alta qualità di quest'ultime è davvero difficile cogliere «affinità stilistiche con la versione in stucco di Calcinato»⁷ mentre per le statue del nostro altare si rivela ben più pertinente e convincente il confronto con quelle di marmo dell'*Umiltà* e della *Fortezza* (fig. 7-8) all'altare di S. Giovanni Nepomuceno della chiesa bresciana dei SS. Nazaro e Celso, per le quali già Paolo Guerrini, nel lontano 1935, documentava pagato nel 1790 lo statuario Gaetano Dionisi, allora non altrimenti noto, definendo giustamente la sua opera «meno che mediocre»⁸.

Il confronto tra queste ultime e le statue di Calcinato non lascia dubbi che si tratti dello stesso scultore, che, a dispetto delle deboli capacità

2. Mi risulta che la mensa con i relativi commessi lapidei, che la scrivente ha da sempre visto in ottimo stato di conservazione, siano stati già molti anni addietro oggetto di un qualche intervento di consolidamento e/o pulitura da parte della ditta "Marmi Trotta".

3. G. PANAZZA, *Le manifestazioni artistiche della sponda bresciana del Garda*, in *Il Lago di Garda*, I, Salò 1969, p. 241; E.M. GUZZO, *Osservazioni sul patrimonio artistico di Calcinato. In margine ad una mostra del restauro*, in "Brixia Sacra. Memorie storiche della Diocesi di Brescia", Nuova serie, Anno XXII- N. 1-4, 1987, pp. 80-81.

4. «Ai lati dell'ancona sono le statue delle due Virtù, *Giustizia* ed *Umiltà*, opera di Diomiro Cignaroli, cui spettano anche gli angeli del fastigio» (in C. BASTA, M. M. TONELLI, op. cit., p. 40). Come "Dionisio Cignaroli" lo scultore veronese è menzionato già dal BROGNOLI (*Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826, p. 72). Resta da chiarire se si tratti di un «vezzo di sapore letterario» del Cignaroli, come affermava Guzzo (op. cit., p. 81, n. 6), piuttosto che di un *qui pro quo* della critica, perpetuatosi fino ad oggi a dispetto di ogni evidenza.

5. TERRAROLI, op. cit., BASTA-TONELLI, op. cit., p. 43.

6. C. BOSELLI, *Arte e storia nella chiesa della Carità a Brescia*, Brescia 1974.

7. TERRAROLI, op. cit.

8. P. GUERRINI, *La Società di S. Giovanni Nepomuceno nel secondo centenario della fondazione (1735-1935)*, in "Memorie storiche della diocesi di Brescia", serie sesta, p. 123; sull'altare v. anche P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Nazaro e Celso*, in *La Collegiata insigne dei Santi Nazaro e Celso in Brescia*, Banca San Paolo di Brescia, Brescia 1992, p. 163 e R. PRESTINI (a cura di), *Regesto*, ivi, p. 304.



Fig. 4. Altare del SS. Sacramento, ancona
Calcinato, S. Vincenzo martire



Fig. 5. Altare maggiore
Brescia, S. Maria della Carità



Fig. 6. Diomiro Cignaroli, *Fede*, 1758
Brescia, S. Maria della Carità, altare maggiore



Fig. 7. Gaetano Dionisi, *Fortezza*, 1791
Brescia, SS. Nazaro e Celso, altare di S. Giovanni Nepomuceno



Fig. 8. Gaetano Dionisi, *Umiltà*, 1791
Brescia, SS. Nazaro e Celso, altare di S. Giovanni Nepomuceno

– davvero imbarazzanti rispetto a un capolavoro come il *S. Giovanni Nepomuceno* (1749-62) del grande Antonio Calegari –, contava evidentemente su autorevoli numi tutelari per accaparrarsi il prestigioso incarico: identici sono i volti grossolani e anonimi dall'espressione vacua e le difficoltà nella resa anatomica complessiva, soprattutto per quanto riguarda l'impacciata articolazione della spalla, identica è la lavorazione sommaria dei panneggi.

Al catalogo delle opere di Gaetano Dionisi, che con Diomiro Cignaroli condivideva quindi solo le origini veronesi, va aggiunto l'apparato plastico dell'altare del Rosario di S. Pietro in Vincoli di Serle (BS) – due angeli sul timpano spezzato, due angioletti sul fastigio e altri due nell'arcata, recanti in volo la corona della Vergine –, che, brevemente menzionati da Giovanni Vezzoli⁹, già a un primo sguardo si palesano parenti stretti di quelli sul fastigio dell'ancona calcinatese (figg. 9-10).

Tra questi, che a mio parere nel progetto originario dovevano essere cinque per imprescindibili ragioni di simmetria, si distingue quello all'apice con l'ostensorio, dalle membra più snelle e proporzionate e spirante una certa grazia neoclassica, forse modellato da una mano più abile e padrona del mestiere.

Rispetto alla data di esecuzione che è stata proposta per le statue di Calcinato – negli anni '60 – è forse più ragionevole, per le suddette affinità stilistiche con quelle del Dionisi al sopracitato altare dei SS. Nazaro e Celso, una datazione più tarda, intorno agli anni '80 / '90, in prossimità se non in contemporanea con la sistemazione del presbiterio della Prepositurale.

Dissolti i presunti stringenti legami che legherebbero per via statuarica l'altare di Calcinato a quello bresciano della Carità, la cui ancona fu realizzata, come noto, dai Corbarelli tra il 1685 e il 1696, i rapporti tra i due altari si fanno inconsistenti anche sotto l'aspetto della supposta partecipazione dei suddetti maestri lapicidi fiorentini alla messa a punto dell'impianto complessivo.

L'altare del SS. Sacramento di Calcinato è verosimilmente il risultato di interventi susseguitisi in un arco cronologico piuttosto esteso: come spesso accadeva¹⁰, nella ristrutturazione settecentesca della cappella, intrapresa nel 1757, venne mantenuta la mensa adorna di preziosi

9. Le statue di Serle sono brevemente segnalate, senza citazione delle fonti, da Giovanni Vezzoli: "Per le statue provvide Gaetano Dionisi, statuario, che è noto solo per queste opere", in *Serle e la sua gente*, editrice Vannini, Brescia 1979, p. 107.

10. Anche nella successiva sistemazione vantiniana della Prepositurale le due belle mense settecentesche dei vecchi altari della Madonna del Rosario e di S. Lucia vennero recuperate per gli altari di S. Pietro e di S. Giuseppe, cfr. BASTA-TONELLI, *op. cit.*, p. 33.

commessi e rimase *in loco* anche la *Resurrezione di Cristo* firmata nel 1583 dal pittore veronese Paolo Farinati. Databile tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del Settecento, la mensa va certamente attribuita, come scrissi a suo tempo, a Domenico Corbarelli che replicò nel paliotto i commessi dell'altare del Rosario di S. Maria Assunta di Vertova (BG), da lui realizzati tra il 1708 e il 1711 su disegno di Gian Battista Caniana¹¹.

L'ancona marmorea venne invece costruita *ex-novo* per la rinnovata cappella, ed era presumibilmente terminata entro i primi anni '70 (al 1769 risale la decorazione ad affresco di Giovanni Ghilardini da Veggio e nel 1771 era completato l'arredo)¹². A questi anni corrisponde pienamente la tipologia dell'ancona, sia nello stile che nella bicromia dei litotipi (marmo bianco apuano e rosso di Francia), attestanti l'avvenuta assimilazione da parte delle nostre maestranze rezzatesi dei modelli altaristici dell'architetto veneziano Giorgio Massari¹³, progettista della chiesa bresciana di S. Maria della Pace.

Alla luce di queste considerazioni, appare alquanto improbabile dal punto di vista cronologico l'ipotizzato «coinvolgimento della prestigiosa bottega dei Corbarelli per l'impianto generale, il disegno delle decorazioni e le scelte dei marmi»¹⁴ poichè la famiglia dei celebri lapicidi e committitori di origini fiorentine non era già più operativa da alcuni decenni, risalendo al 1735 l'ultima notizia che ne documenta l'attività¹⁵.

Resta tuttavia comunque giustificato un rimando ideale all'ancona dell'altare della Carità perché, come ho recentemente rimarcato¹⁶, dobbiamo riconoscere ai Cobarelli, che furono anche altaristi di successo, di aver introdotto nella nostra città quella versione veneziana del barocco, elaborata dal Longhena e dai suoi seguaci e fortemente radicata nella lezione palladiana – ben esemplificata, appunto, dalla suddetta ancona –, che più di quarant'anni dopo Giorgio Massari avrebbe riproposto con

11. Cfr. R. MASSA, *La pietra nell'arte bresciana. Decorazioni e tecniche, botteghe e maestri nel Seicento e Settecento*, ed. Marco Serra Tarantola, Brescia 2013, pp. 81, 78 (fig. 63), 92 (fig. 90), 188.

12. BASTA-TONELLI, *op. cit.*, p. 40.

13. Ricordo gli altari maggiore e di S. Giovanni Nepomuceno in S. Maria della Pace di Brescia, preceduti dall'altare della Madonna di S. Luca in S. Maria del Carmine (1735-1737), il cui progetto è anch'esso ragionevolmente ascrivibile al Massari.

14. TERRAROLI, *op. cit.*

15. Al 1735, anno della morte di Antonio Corbarelli, risale anche l'ultimo documento riguardante il fratello Domenico (nato a Padova nel 1656), cfr. R. MASSA, *La pietra ...*, *op. cit.*, pp. 185-191.

16. Cfr. R. MASSA, *Giovanni Maria Morlaiter e Giorgio Massari all'altare della Madonna di San Luca al Carmine*, «Civiltà Bresciana», n. s., anno IV, n. 2, 2021, pp. 71-94.

maggior rigore classicista nei suoi progetti d'altare, avviando i nostri lapicidi ed architetti all'incipiente stagione neoclassica.

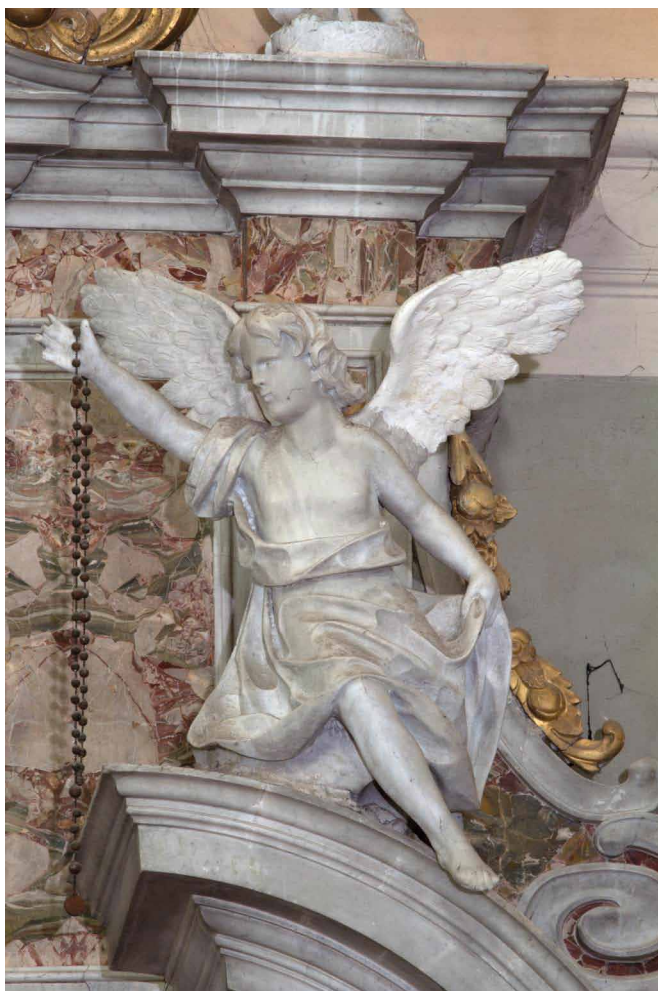


Fig. 9. Gaetano Dionisi, *Angelo*
Serle, S. Pietro in Vincoli, altare del Rosario

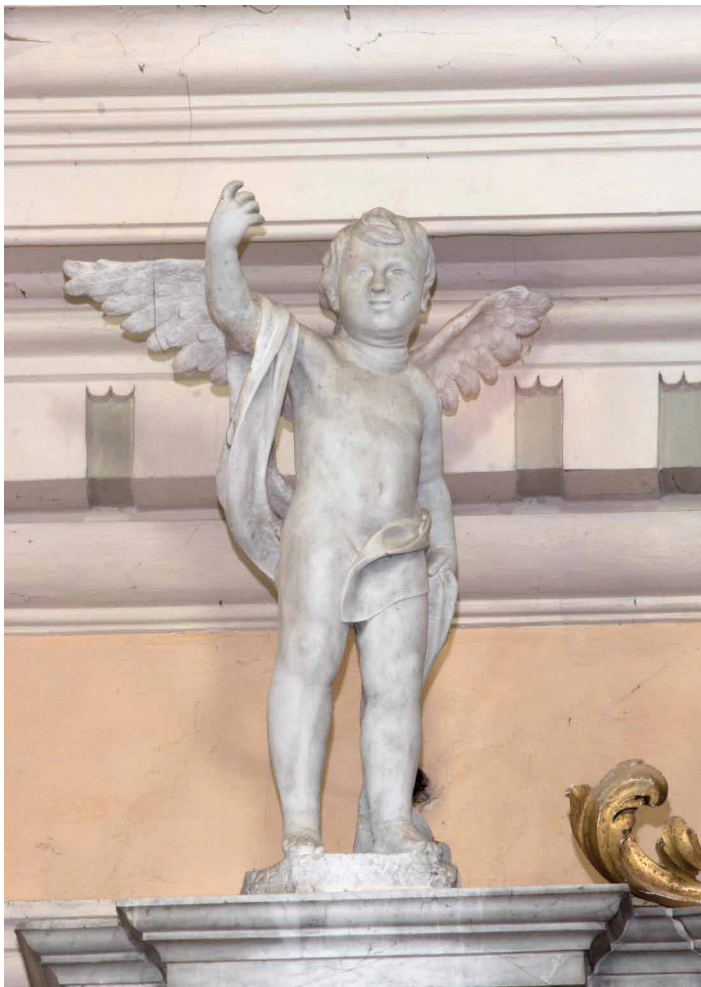


Fig. 10. Gaetano Dionisi, *Angelo*
Serle, S. Pietro in Vincoli, altare del Rosario

Referenze fotografiche

Fig 1: Celeste Cima (da *L'altare del S.S. Sacramento nella chiesa di S. Vincenzo Martire a Calcinato*, 2016).

Figg. 5-8 Fotostudio Rapuzzi (da *La Collegiata insigne dei Santi Nazaro e Celso in Brescia*, Brescia 1992).

Figg. 2- 4, 9-10: Inventario dei beni mobili della Diocesi di Brescia. Sezione CEI (anni 2004-2015), autorizzazione Prot. 170/2020 e 212/2020.

LUCIANO FAVERZANI*

Alcune note sul Museo del Risorgimento Leonessa d'Italia

Il 28 gennaio di quest'anno è stato riaperto con un innovativo allestimento il Museo del Risorgimento di Brescia al quale si è voluto dare un nome fortemente identificativo quale *Leonessa d'Italia*.

Tale riapertura era attesa da molti anni; risale infatti al 2005 l'ultima definitiva chiusura del Museo, avvenuta durante la stagione delle grandi mostre volute dal Comune di Brescia e affidate a Marco Goldin. In quel periodo gli spazi del Grande Miglio, sede del Museo, furono destinati a mostre temporanee. Chiusa anche quella stagione l'edificio venne ad ospitare in fasi successive tre mostre che avevano il fine di documentare altrettanti momenti salienti del Risorgimento bresciano: nel 2006 *La grande battaglia. L'immenso ospedale* e *Cara Italia! La Restaurazione. Le Dieci giornate di Brescia* e nel 2007 *L'Italia degli italiani. Brescia dopo l'Unità*.

Nel 2015, infine, a seguito di seri problemi strutturali al tetto dell'edificio, il Grande Miglio venne dichiarato inagibile in attesa dei lavori di ristrutturazione.

Sarà nel 2019 che si avvierà la macchina che porterà all'inizio dei lavori di progettazione del nuovo Museo e che con la nomina di Brescia e Bergamo a Capitale della Cultura 2023 riceverà un importante impulso da parte dell'Amministrazione comunale bresciana.

* Componente della Commissione Progettazione scientifica del Museo del Risorgimento.

Il processo avviatosi nel 2020 con la partecipazione della Fondazione Brescia Musei al bando di Fondazione Cariplo Emblematici Maggiori si concretizzerà nel corso del 2021, giungendo a compimento nel gennaio 2023.

Prima di addentrarci nella presentazione del nuovo Museo del Risorgimento Leonessa d'Italia ecco alcune brevi note introduttive riguardanti la tribolata storia di questo museo.

STORIA DEL MUSEO

Le origini del Museo del Risorgimento risalgono al 1884 quando, in occasione dell'Esposizione Generale Italiana di Torino, fu rivolto a tutti i comuni italiani protagonisti del Risorgimento l'invito a inviare memorie, documenti, quadri e tutto ciò che valesse a ricordare qualche fatto o qualche episodio del Risorgimento italiano. Il 7 febbraio 1884 la Commissione del Comune di Brescia emanò un manifesto a firma del Sindaco Bonardi che si rivolgeva ai bresciani facendo un accorato appello perché concorressero a secondare il patriottico disegno mandando tutto ciò che potesse servire all'intento.

Successivamente, il 10 giugno 1887, il Consiglio Comunale di Brescia deliberava di istituire il Museo del Risorgimento. La Commissione incaricata, presieduta dal Sindaco G. Bonardi, il 25 marzo 1890 fece affiggere un manifesto nel quale rivolgendosi agli enti pubblici e ai privati cittadini, invitava a consegnare ogni testimonianza che ricordasse il periodo delle lotte risorgimentali, o come dono o come deposito al Museo del Risorgimento. Si comunicava inoltre che il Museo del Risorgimento Nazionale sarebbe stato allestito al pianterreno di Palazzo Martinengo da Barco in via San Gaetano (odierna via Martinengo da Barco), già sede della Galleria Martinengo. Il Museo andò arricchendosi di numerosi materiali ma fu solamente a partire dal 1897 che, grazie al direttore cav. Cesare Quarenghi, il museo prese slancio.

Con la fusione della Pinacoteca Martinengo con la Pinacoteca Tosio in palazzo Martinengo da Barco, lo spazio per il Museo del Risorgimento non fu più sufficiente.

Fu in occasione dell'Esposizione Industriale Bresciana del 1904 che il Museo trovò la sua collocazione nel mastio visconteo dove furono allestite ben nove sale. Sotto la direzione del cav. Luigi Caldera, il museo andò arricchendosi, nel 1911, del prezioso legato del tenore Francesco Pasini.

Durante la prima guerra mondiale il Museo fu chiuso e tutto il materiale fu ricoverato nei magazzini di Palazzo Martinengo da Barco, tranne i manoscritti e gli autografi che furono depositati presso la Biblioteca Queriniana, dove ancora oggi sono conservati. L'operazione avvenne sotto il controllo del Direttore Prospero Rizzini.

Il Museo restò chiuso sino al 1923 quando ad opera di Giorgio Nicodemi fu riallestito nuovamente nel mastio in castello dove rimase sino al 1927 quando la fortezza fu convertita in caserma della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale e il museo nuovamente chiuso.

Del Museo si riprese a parlare nel 1933 in occasione del XXI Congresso della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano che fu ospitato nella città di Brescia; in quell'occasione per volontà del co. Fausto Lechi, Podestà di Brescia, il museo fu riallestito nelle sale al pianterreno di Palazzo Tosio, sede, dal 1908, dell'Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze Lettere e Arti. Il materiale esposto, che sino ad allora arrivava cronologicamente al 1870, fu ampliato alle vicende posteriori alla proclamazione di Roma a capitale d'Italia. Curatori del Museo furono Guido Zadei e la signora Lydia di San Lazzaro; allestito il museo ne fu nominato direttore il generale Mario Abba.

Allo scoppio della seconda guerra mondiale ci fu una nuova chiusura. Si dovranno aspettare gli anni Cinquanta perché si ricominci a parlare del Museo del Risorgimento. Infatti fra il 1951 e il 1954 nel mastio del castello fu allestita la sola sala dedicata all'età napoleonica. Furono però le celebrazioni del 1959 per il centenario della seconda guerra d'Indipendenza che portarono all'avvio della progettazione di un nuovo Museo del Risorgimento. Nel frattempo le collezioni del Museo erano andate arricchendosi di nuovi materiali: nel 1952 fu donata al museo la collezione Musini di Fidenza e nello stesso anno fu depositata anche la collezione di Luigi Rubagotti che venne definitivamente donata nel 1968.

Con l'inaugurazione dell'11 giugno 1959 nelle due sale dell'edificio cinquecentesco del Grande Miglio in castello il Museo sembrava aver trovato la sua sede definitiva, ma non era così. Infatti passeranno più di sessant'anni prima di arrivare alla realizzazione di un più moderno Museo.

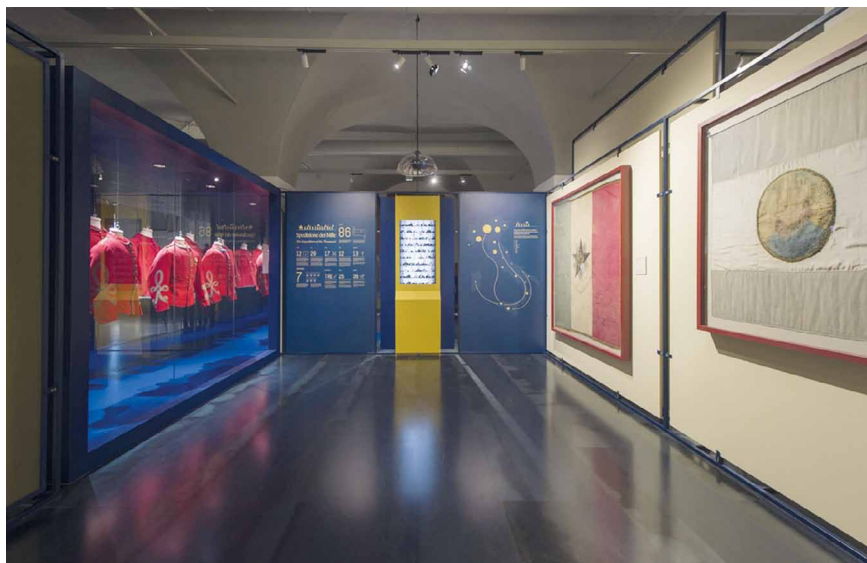


Fig. 1. Museo del Risorgimento ©Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia
Fotostudio Rapuzzi



Fig. 2. Museo del Risorgimento ©Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia
Fotostudio Rapuzzi



Fig. 3. Museo del Risorgimento ©Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia
Fotostudio Rapuzzi

IL NUOVO ALLESTIMENTO

Nel nuovo allestimento non si è voluto seguire strettamente un ordine cronologico, ma si è privilegiato un percorso tematico. Ecco allora che il museo è stato suddiviso in otto sezioni alle quali si è voluto dare un titolo evocativo che le identificasse: Rivoluzione, Dissenso, Insurrezione, Guerra, Unità, Partecipazione, Mito e Eredità.

All'ingresso del museo introducono il percorso due monitor con immagini di eventi contemporanei attraverso i quali si sono volute attualizzare le parole chiave poc'anzi ricordate.

Volendosi rivolgere prevalentemente ad un pubblico di studenti, nel centro del percorso di visita è posto un Atlante interattivo con il quale si può ripercorrere la storia dalla fine del XVIII secolo ai giorni nostri su tre livelli: europeo, italiano e bresciano.

Ogni sezione è stata organizzata con un pannello introduttivo, uno dedicato alle infografiche numeriche attraverso le quali poter leggere quella determinata fase storica. Non mancano ovviamente gli oggetti, i dipinti, le sculture, le bandiere, le uniformi, le armi, le medaglie e

altro ancora, infine in ogni sezione sono stati collocati dei monitor nei quali scorrono delle immagini su temi specifici di approfondimento, come: I simboli del potere; L'immagine della Rivoluzione, la rivoluzione dell'immagine; Una nuova cultura. L'Ateneo di Brescia; Il cimitero Vantiniano. La pietrificazione della memoria; Le insurrezioni popolari; Costruzione di immaginari. Le prime Guerre d'indipendenza; Iconografia garibaldina; Garibaldi, i volontari e Brescia; (Le politiche della memoria/I) La monumentalizzazione del mito negli spazi pubblici; (Le politiche della memoria/II) L'Esposizione del 1884 e la nascita dei musei del Risorgimento; Il Castello di Brescia nel XIX e XX secolo. Da fortezza a spazio pubblico; EXPO 1904; Usi retorici del Risorgimento nel primo Novecento; Demolire il vecchio, costruire il nuovo: piazza della Vittoria; e infine «Un popolo che conosce la lotta per la libertà fin dal primo Risorgimento».

A fianco di questi monitor ve ne sono altri nei quali si possono ascoltare brani tratti da poesie, opere letterarie, memorie e lettere, composti da personaggi noti come Alessandro Manzoni, Ugo Foscolo, Aleardo Aleardi, Silvio Pellico, Giuseppe Mazzini, Tito Speri, Giuseppe Cesare Abba, Giosuè Carducci, Gabriele d'Annunzio, Giuseppe Zanardelli, ma anche da figure meno note come il colonnello veneziano Pietro Miovi-lovich, i garibaldini Giuseppe Capuzzi e Giuseppe Guerzoni, fra' Maurizio Malvestiti, Angela Contini, Emilio Dandolo, Felicità Bevilacqua o le staffette partigiane Agape Nulli e Dolores Abbiati; brani recitati da Gioele Dix, da Maria Paiato, dal bresciano Daniele Squassina e da studenti della scuola di recitazione del Piccolo Teatro di Milano.

Il cuore del Museo non poteva che essere dedicato alle Dieci giornate di Brescia; in questa sezione è stato collocato un box immersivo ed emozionale nel quale si intrecciano rumori, testi e immagini che ricreano l'atmosfera di quei tragici giorni di lotta e strenua resistenza che hanno guadagnato alla nostra città il titolo di "Leonessa d'Italia".

Le ultime tre sezioni del percorso museale vogliono aprire lo sguardo su di un'epoca che ha visto il concretizzarsi, con la presa di Roma del 1870, del processo unitario risorgimentale, ma che ha gradualmente trasformato il risorgimento e i suoi protagonisti in Miti, per giungere all'ultima sezione nella quale il risorgimento viene letto come Eredità e di conseguenza fatto proprio dai vari poteri politici che si susseguirono. Ecco allora la prima guerra mondiale che viene all'epoca letta come la quarta guerra d'Indipendenza, il fascismo che si appropriò del Risorgimento per nobilitare il regime presentandolo come diretto ere-

de di quell'epopea; con i garibaldini che diventano, nella propaganda fascista, i precursori delle camice nere e l'eroica figura di Garibaldi riletta come il precursore di Mussolini. Con la Repubblica Sociale il Risorgimento viene spogliato di tutti i riferimenti legati alla monarchia sabauda e vengono privilegiate le figure repubblicane di Giuseppe Mazzini, dei fratelli Bandiera, di Carlo Pisacane. Infine la Resistenza che guardò anch'essa al Risorgimento intitolando le varie organizzazioni partigiane ai protagonisti del Risorgimento quali, per esempio, Giuseppe Garibaldi, Tito Speri e molti altri.

Si è voluto chiudere il percorso con un ricordo della strage di Piazza della Loggia del 28 maggio 1974 cercando anche in questo caso di trovare un legame fra quel tragico evento della nostra storia recente e il Risorgimento; in nostro aiuto è venuto il discorso tenuto dal sindaco Bruno Boni nel quale ricordava come la nostra città fu insignita di medaglia d'oro da re Umberto I quale città Benemerita del Risorgimento e di medaglia d'argento al Valor Militare per la lotta contro il nazifascismo; ponendo l'accento sul simbolo di piazza della Loggia che sin dall'Ottocento, con le Dieci giornate, ha rappresentato e rappresenta il luogo per eccellenza della difesa della libertà e della democrazia.

SILVANO NEMBER

Il Museo Martino Dolci

Brescia si è dotata di un nuovo museo destinato a valorizzare le esperienze artistiche e culturali del Novecento locale ed a promuovere giovani artisti bresciani.

Grazie a un patto di collaborazione con il Comune di Brescia, la Fondazione Dolci ha ottenuto la gestione di parte della Cascina Aurora e delle aree connesse per insediare un museo dedicato al pittore Martino Dolci (1912-1994), di cui la Fondazione possiede centinaia di opere.

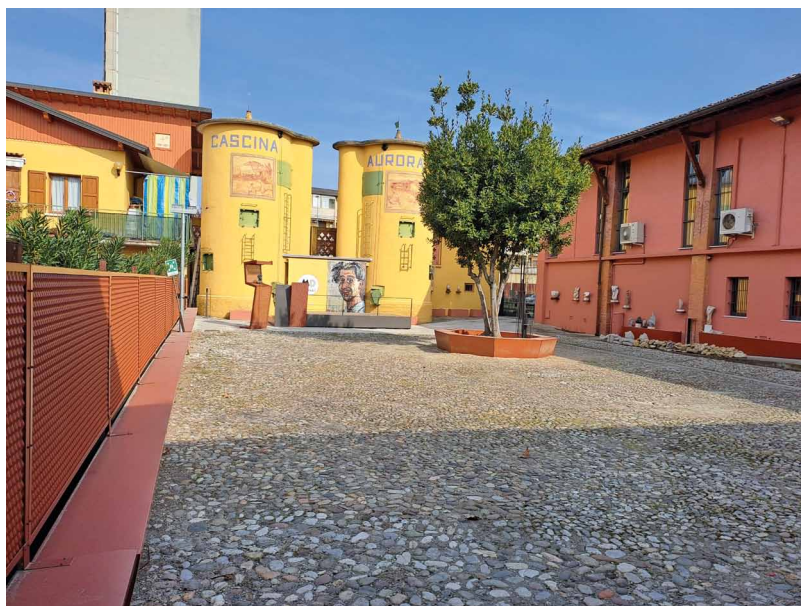
Il Museo, con ingresso gratuito, ha caratteristiche di esposizione permanente al piano terra, mentre al primo piano vi è la sede della Fondazione, luogo di studio e consultazione. Nella corte, dominata da due silos che attestano la vocazione agricola del luogo, decorati dagli affreschi di Oscar Di Prata (1910-2006), restaurati e riportati alla piena visione da un attento restauro voluto dalla Fondazione Dolci, si svolgono incontri culturali di vario tipo, conferenze, proiezioni di audiovisivi, esposizioni temporanee di sculture, con particolare attenzione alla promozione culturale del quartiere carente di occasioni in questo ambito.

LA FONDAZIONE DOLCI

La Fondazione è nata nel 2004 per iniziativa della signora Angiolina Bettoni (1933-2010), vedova del fratello di Martino Dolci, Giovanni Dolci (1926-2003) che ha coinvolto il pittore Eugenio Busi, amico dell'artista e fondatore nel 1982 dell'Associazione Artisti di San Faustino, successivamente trasformata in Associazione Martino Dolci. La

Fondazione, di cui Angiolina Bettoni è stata presidente sino al 2010 e che vede partecipi anche il dott. Antonio Maggi e Giovanni Marchina, viene costituita come Ente morale senza fini di lucro per onorare la memoria di Martino e Giovanni Dolci, promuovere la creatività artistica dell'ambiente bresciano e favorire l'amore per l'arte nei giovani, ai quali viene destinato sin dalla costituzione un premio annuale da utilizzare per arricchire la propria formazione artistica e culturale. Il premio intende replicare il mecenatismo del Novecento che, con vari legati e donazioni di illuminati imprenditori e collezionisti d'arte, aveva permesso a diversi artisti bresciani (tra cui Martino Dolci che vinse il legato Brozzoni) di accedere ad accademie, effettuare viaggi di studio, arricchire il proprio bagaglio artistico.

Ancora oggi la Fondazione assegna ad un giovane artista bresciano un premio nel Concorso nazionale d'arte del Comune di Sarezzo.



IL MUSEO MARTINO DOLCI E LE ATTIVITÀ DELLA FONDAZIONE

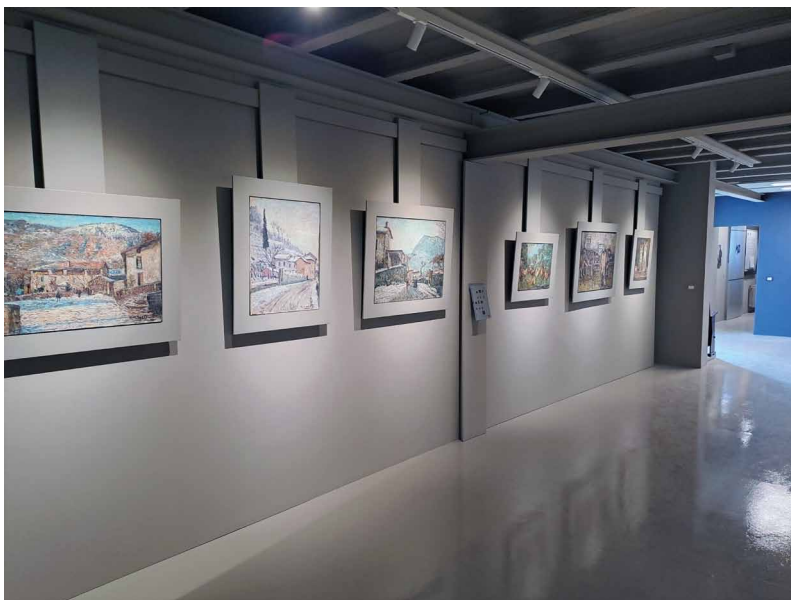
Cascina Aurora, nel quartiere popolare di edilizia agevolata di San Polo, è stata rigenerata ed adattata con un radicale intervento manutentivo at-

tuato negli ultimi due anni a cura della Fondazione, che ha comportato l'adeguamento della struttura ad accogliere il museo, la realizzazione di un corretto impianto di illuminazione e diffusione sonora e l'installazione di un impianto di allarme e di videosorveglianza. Inoltre il museo è stato dotato di una postazione studio con impianto digitale *touchscreen* full HD 43 pollici attraverso cui è possibile accedere all'intero corpus delle opere catalogate dalla Fondazione e approfondire la figura di Martino Dolci. Per il progetto del museo e degli spazi interni, la Fondazione si è avvalsa della collaborazione di Rinaldo Turati, docente di Design della decorazione e architettura di interni presso l'Accademia Laba di Brescia, mentre per l'organizzazione e la progettazione degli spazi esterni e pensilina dell'arch. Marco Frusca, docente di Metodologia della progettazione presso l'Accademia Santa Giulia di Brescia.

Ne è uscito un moderno e gradevole piccolo museo, che in coordinamento con il Comune di Brescia, vedrà affiancare all'esposizione permanente delle opere di Martino Dolci mostre temporanee di altri artisti bresciani e rassegne tematiche ad accompagnare la sezione delle pubblicazioni monografiche.

La Fondazione, proseguendo il lavoro iniziato dall'associazione sciolta nel 2015, ha realizzato nel corso degli ultimi vent'anni 23 monografie dedicate agli artisti bresciani del Novecento, catalogando opere, raccogliendo testi e contributi di storici e critici d'arte, mettendo in luce la personalità di ogni artista. L'ultima, la cui pubblicazione è contemporanea all'inaugurazione del museo, è dedicata a Martino Dolci: "Il personaggio, il pittore, il museo", in cui vengono illustrate le 207 opere di proprietà della Fondazione. La Fondazione ha costituito anche il catalogo generale delle opere, con attualmente circa seicento opere censite, per il cui completamento rivolge un invito ai possessori di contattare i propri uffici per l'inserimento e il riconoscimento dell'opera a titolo gratuito.

Un lavoro prezioso che testimonia il vivace clima culturale della seconda metà del secolo scorso a Brescia, quando erano attive una ventina di gallerie d'arte che rendevano fertile l'ambiente artistico. Ogni stagione registrava mostre periodiche, con cadenza ogni due o tre settimane, dei numerosi artisti attivi sia nell'ambito della pittura tradizionale di paesaggio e figura (prevalentemente legati alla corrente impressionista), che nelle nuove tendenze moderniste in ambito astratto e concettuale, praticate da diversi giovani artisti con esponenti che hanno travalicato i ristretti ambiti provinciali.



Di questo mondo la Fondazione si è resa custode e testimone salvaguardandone la memoria con l'opera di studio e catalogazione al fine di valorizzare esperienze, storie e vicende che rischiavano di andare perdute.

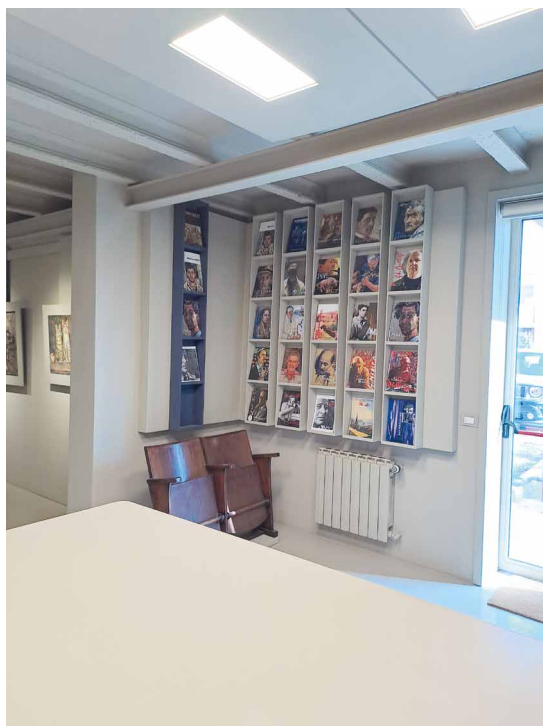
Grazie al sostegno di numerosi sostenitori privati, una quarantina di aziende ed enti finanziatori, ai contributi reperiti da bandi pubblici, integrati inoltre da donazioni di collezionisti ed eredi che hanno disposto lasciti di opere, la Fondazione ha potuto realizzare il Museo che arricchisce il panorama culturale cittadino e che permette la conoscenza del Novecento artistico bresciano.

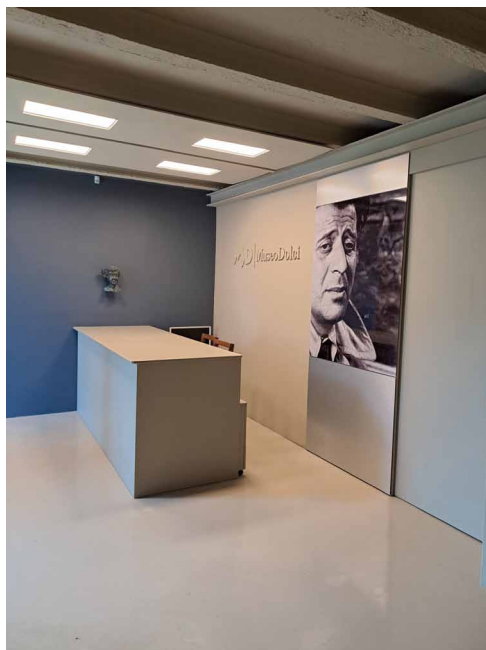
Fra le ultime donazioni la collezione Ronconi, quella della famiglia Ernesto Rizzini, la collezione Ermes Pasini, le sculture di Angelo Faustini (i cui eredi hanno destinato alla Fondazione Dolci una trentina di opere che vengono esposte nella corte del Museo), e un nutrito gruppo di opere di Gian Battista Bertelli, donate dal figlio Aldo, di cui verrà realizzata in corso d'anno una mostra con contestuale pubblicazione di una nuova monografia.

Conoscere la storia dei pittori bresciani del Novecento è anche un poco conoscere la realtà sociale che li ha visti protagonisti. Per molti di loro, e Martino tra questi, è stata davvero un'avventura che li ha visti nascere poveri e vivere sovente in ristrettezze. Del resto la povertà di mezzi era condizione comune per la gran parte della popolazione. Così come l'essere nati e vissuti nel popolare quartiere del Carmine e dintorni, con accesso precario alla formazione scolastica, magari frequentando quelle scuole nel Castello di Brescia, istituite dalla pubblica amministrazione sotto l'egida di scuola aperta e solare, ma in realtà realizzate per confinarvi i figli della popolazione povera cittadina. Anche Martino visse queste esperienze e l'apprendimento del disegno e della pittura lo acquisì negli studi dei pittori e nella scuola di nudo di S. Barnaba. Il riscatto venne con il tempo, a partire dal secondo dopoguerra, quando la rinascita economica permise di estendere la platea degli acquirenti, conquistando attenzione e stima fra gli amanti dell'arte e i collezionisti. È a partire dagli anni sessanta che le opere di Martino Dolci trovano un fiorente mercato e il pittore otterrà una gratificante floridezza economica. Nel contempo verrà la riconoscibilità della Brescia popolare, il verace saluto quotidiano di negozianti e ambulanti incrociati nelle ordinarie passeggiate tra vicoli e osterie, l'omaggio della intellettualità che vede nelle sue opere la sincera immagine di un mondo che va scomparendo. Nel Museo sono esposte oltre quaranta opere che descrivono

l'evoluzione della sua espressione artistica, dai singolari tratti primitivi e di forte virilità formale, nelle quali traspare la passione per la pittura *en plain air* tra i Ronchi, Montisola e il lago di Garda, tra nature morte da studio che cromaticamente chiamano l'esterno, tra espressivi autoritratti e soggetti amati, come il gatto di casa. Una realtà insolita nel sistema museale cittadino che costituisce strumento indispensabile per conoscere e comprendere la rigogliosa stagione artistica del Novecento bresciano che ha visto protagonisti un centinaio di pittori, scultori, affreschisti che ne hanno arricchito il panorama culturale.

Un Museo che merita una visita, fuori dal circuito del centro, ma facilmente raggiungibile con metropolitana (fermata "San Polo Parco") o con il bus (linea n° 16), che funge da promotore culturale nel quartiere popolare di San Polo. Un Museo retto unicamente dalla disinteressata passione di un Consiglio di amministrazione formato da Eugenio Busi presidente e dai consiglieri Antonio Maggi, Giovanni Marchina, Ermes Pasini e Giacomo Busi.





RECENSIONI E SEGNALAZIONI

La Vittoria Alata di Brescia – Non ho visto nulla di più bello, a cura di Francesca Morandini e Anna Patera, Skira-fondazione Brescia Musei, pp. 192 con numerose ill. a colori n.t., Brescia 2021.

Si può restaurare un simbolo? O meglio, cosa significa, cosa comporta restaurare un simbolo? Tutti gli interventi all'inizio del libro (il Sindaco, e la Vice-sindaco e Assessore alla cultura; l'Assessore regionale; i Soprintendenti; la Presidente e il Direttore della Fondazione Brescia Musei) insistono sul valore identitario che la Vittoria alata ha assunto per la città di Brescia, addirittura fin da poco dopo la riscoperta avvenuta nel 1826. Il recente intervento conservativo ha dovuto dunque misurarsi anche con questo genere di valori immateriali; una specie di responsabilità aggiunta a quelle pesanti che già gravano su ogni restauratore coscienzioso. E come dar torto alla città? Felice Brescia, che può far sua un'opera di un fascino che appare ancor oggi perfino esagerato! Una figura femminile slanciata, alata, bronzea, grande più del vero, con le braccia protese a dimostrare che sta facendo qualcosa, anche se per capire cosa occorra avventurarsi nell'iconografia presto identificata: Vittoria sta scrivendo con la destra il nome del vincitore da glorificare sopra uno scudo (mancante), appoggiando la gamba sinistra ripiegata sopra un elmo (assente anch'esso). Aggiungo subito che io uno scudo lo rimetterei, naturalmente distinguendolo bene dall'originale; sarebbe un complemento fondamentale per interpretare l'identità (in questo caso della statua).

Fascia la Vittoria un sistema complesso di pieghe del manto, come onde di mare che giochino e si accavallino; le ali sono vistose, non c'è dubbio che al primo battito Vittoria si librerebbe in volo, scomparendo presto nel cielo che l'attende. A raccontarci del recentissimo restauro che l'ha restituita più bella e più vera, una pubblicazione che mi è apparsa intelligentemente equilibrata. Chiaro che il restauro è il presupposto di tutto, il *Leitmotiv* ricorrente; ma il libro non poteva essere una pubblicazione scientifica completa, né doveva assumersene il compito, perché quello lo hanno assolto due poderose pubblicazioni dell'Opificio delle Pietre Dure, l'istituto fiorentino che ha condotto il restauro. È così che l'ultimo capitolo (comincio dalla fine) è dedicato alla sua nuova, o meglio, rinnovata, sede nel Capitolium, studiata dall'architetto spagnolo Juan Navarro Baldweg; senza trascurare la nuova illuminazione e la piattaforma antisismica al di sotto dello zoccolo su cui poggia la statua. Fondamentale il capitolo di mezzo "Viaggio iconografico, modelli e fortuna", perché con ogni opera dell'antichità (ovvio che la considerazione come principio vale in tutti i casi), se non si comprendono il filone iconografico e la tradizione figurativa di appartenenza, non si va molto lontano. Al restauro è dedicato il primo, esteso capitolo, che si colloca cronologicamente a metà fra le due pubblicazioni dell'Opificio menzionate sopra; e qui forse qualcuno potrà procurarsi altrimenti un'informazione un poco più estesa sull'andamento dell'intervento e sui mezzi tecnici che lo hanno portato a realizzazione. Ma ogni lettore

può cogliere la straordinaria qualità del progetto generale, in accordo con gli orientamenti che devono caratterizzare il restauro più consapevole; quando si tratta di concepire l'intervento appunto all'interno di un progetto, che tiene conto ordinatamente fino dagli inizi di tutte le fasi in cui si articola un'attenzione conservativa, comprendendo gli studi climatologici e ambientali che indirizzeranno le previsioni di manutenzione e conservazione programmata. Gli studi archeologici condotti nell'occasione, potendo fare affidamento sulle indagini scientifiche di ogni natura che hanno dimostrato la compatibilità dei risultati con gli inquadramenti storici avanzati dagli archeologi, hanno offerto risultati definitivi quanto a problemi che avevano sempre accompagnato la statua. Le ali sono originali; la statua venne preparata per il suo sonno secolare intenzionalmente, disponendole ordinatamente accanto parti smontate e accessori. È un libro dunque che ha valore scientifico, ancorché non sia destinato unicamente agli studiosi, ma che si legge con facilità e volentieri, perché le autrici, che hanno coordinato il progetto (la curatrice delle collezioni archeologiche bresciane e la direttrice del settore di restauro archeologico all'Opificio) hanno avuto in mente un pubblico proprio come quello che in questa affascinante figura di bronzo riconosce la propria identità.

Giorgio Bonsanti

Valle Sabbia 2030. Verso un sistema locale sostenibile, a cura di Michela Valotti, Fondazione Ferriera Valsabbia ETS, Odolo, Edizioni Valle Sabbia, Bione 2022, p. 146.

Il libro a più voci è il risultato di un pro-

getto a lungo coltivato, irrobustito poi da parecchi ed assai utili confronti fra i vari autori, che hanno mirato subito non al numero delle pagine ma alla qualità dei contenuti.

L'intendimento non era quello di 'raccontare' un determinato periodo storico della Valle ma, più ambiziosamente, si sono voluti cogliere i fili di un complesso snodo in atto, cercando di leggerne il possibile percorso futuro.

Dunque un libro di sollecitazioni, di riflessioni, di intenzioni, di individuazione di cammini ancora da percorrere. Certamente è un utile ausilio per coloro che vorranno approfondire alcune delle piste individuate in un rapporto continuo tra la Valle e la realtà più vasta.

La curatrice nel presentare il libro al Museo del Ferro di Odolo l'8 ottobre 2022 ha eloquentemente specificato ciò che non vuole essere il libro: "1. Non è la storia della Valle Sabbia secondo uno svolgimento tradizionale, dalle epoche più antiche ai nostri giorni. 2. Non è un contributo specialistico, su uno o più personaggi o su un contesto storico o un'argomentazione. 3. Non è un albo fotografico, una rassegna illustrata della valle nei suoi aspetti naturalistici o antropici. 4. Non è un romanzo che segue il filo di memorie personali o collettive con lo scopo di affascinare il lettore, con un racconto d'evasione".

E allora? Viene la tentazione di dire 'il libro che non c'era', 'che mancava' in una Valle che è profondamente reale con la sua storia, il suo vissuto di ogni giorno, con le sue conquiste e le occasioni mancate.

Questo libro è uno sguardo stimolante che rifiuta le visioni oleografiche per cogliere la complessità di un territorio e le sfaccettature delle esperienze umane dei suoi abitanti.

Gli scenari sono mutati velocemen-

te, richiedono nuovi itinerari nel pensare e nell'agire. L'occasione, meglio la bussola, può essere l'Agenda 2030.

È in questo orizzonte che si pongono questioni, si focalizzano problemi e prospettive con l'attenzione a non porre punti fermi, ma ad avviare un'attenta riflessione.

Il gruppo di lavoro che si è mosso con serietà e competenza, ha accettato di percorrere un 'progetto culturale' teso a porre dubbi, a raccontare esperienze, a sollecitare dialoghi in una dimensione dove il processo viene prima del prodotto. Le diverse voci che hanno composto questo 'scenario prospettico' sono espressioni di un territorio frequentato, vissuto e amato. Nel volume si aprono 'finestre' dense di sollecitazioni, che richiedono di non essere chiuse prima di aver colto l'orizzonte mostrato.

Giuseppe Gabusi ricorda, con riferimento alla Valle, che 'la geografia non è per forza destino' e sollecita sguardi ambiziosi, aperture dialogate secondo una prospettiva di internazionalizzazione del/nel 'locale', in grado di superare 'il pericolo di un'unica storia'.

Alfredo Bonomi compie un viaggio storico che dalle 'vicinie' giunge all'istituzione della Comunità Montana di Valle Sabbia, con uno sguardo riflessivo sulle sfide che attendono i cittadini di oggi e di domani.

Marcello Zane ci ricorda che la Valle Sabbia spicca per intraprendenza: l'ingegno degli uomini d'impresa, fin dal secolo scorso, emerge attraverso la storia della brevettazione, generosa e variegata. Accanto alla grande industria c'è il fertile terreno della media e piccola con comparti aggiornati.

L'investimento in istruzione/formazione è un punto di snodo importante, come ricorda il saggio di Valerio Corradi, per superare la povertà educativa

che condiziona pesantemente territori lontani dalla città, spesso carenti di adeguati centri di aggregazione sociale e culturale.

Maria Paola Pasini porta l'attenzione del lettore sullo sforzo avviato, soprattutto negli ultimi anni, rispetto alla promozione turistica della Valle con iniziative innovative, nell'ottica di una integrata valorizzazione delle peculiarità paesaggistiche, enogastronomiche, artistiche.

Il contributo di Michela Valotti parte dal concetto di patrimonio orientato ad un aggiornamento su cittadinanza e benessere in un'ottica di 'welfare' culturale. Emerge un anelito, quello di sollecitare la comunità valligiana a promuovere la 'cultura', ad ampio raggio, attraverso iniziative che coinvolgano istituzioni e investimenti, senza tralasciare la formazione scolastica e universitaria 'fucina' per eccellenza di menti aperte.

Il libro, nella sua globalità, è idealmente dedicato ai giovani della valle, immaginando che, come suggerisce Fernando Pessoa... "È in noi che i paesaggi posseggono paesaggio. Perciò, se li immagino li creo; se li creo, sono; se sono li vedo... La vita è ciò che ne facciamo, i viaggi sono i viaggiatori".

Il coinvolgimento poi della scuola, in particolare dell'Istituto Tecnico che fa capo all'Istituto Superiore di Valle 'G. Perlasca', sede di Vobarno, indirizzo Grafica e Comunicazione, rende conto di un impegno fattivo a sollecitare sinergie tra scuola e territorio al fine di creare 'liaison' mirate e proficue.

Le immagini paesaggistiche che arricchiscono il volume si devono alla generosa disponibilità dei soci del Fotoclub 8 marzo di Vestone che ha offerto significativi scorci del territorio valligiano, efficaci e poetici nel medesimo tempo.

Il libro fa parte dell'articolato programma editoriale che comprende anche altre due pubblicazioni riguardanti la Valle Sabbia finanziato dalla Fondazione Ferriera Valsabbia E.T.S.

Alfredo Bonomi

Ceruti sacro e la pittura a Brescia tra Ricci e Tiepolo, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano, 11 marzo - 21 maggio 2023), a cura di A. Loda e F. Troletti, Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca 2023, pp. 160.

Il 9 agosto 1981, Giovanni Testori, recensendo sul "Corriere della Sera" la mostra *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro* (Brescia, Duomo Vecchio, luglio-ottobre 1981) si rammaricava del fatto che in quell'occasione non fosse stato esposto nessun dipinto di Giacomo Ceruti. A distanza di oltre quarant'anni, la mostra *Ceruti sacro e la pittura a Brescia tra Ricci e Tiepolo* (Brescia, Museo Diocesano) a cura di Angelo Loda, non solo ha rimediato a quella dimenticanza, ma ha addirittura assegnato all'artista milanese – presente con ben dieci opere – il ruolo di protagonista di un evento dedicato alla pittura religiosa nel Settecento bresciano.

In questi decenni, gli studi sulla produzione sacra di Ceruti, a partire da quelli fondamentali di Luciano Anelli degli anni '80, hanno aggiunto parecchio materiale tra opere, date e acquisizioni di natura documentaria, e una mostra sul tema risponde appieno all'esigenza di poter finalmente esaminare uno accanto all'altro i diversi momenti che hanno riguardato questa parte di catalogo, meno nota (e, sul piano della qualità, in generale meno felice) rispetto

alla ritrattistica e ai celebri "pitocchi". Le altre opere esposte negli spazi dell'ex refettorio del complesso di San Giuseppe costituiscono una maestosa e ben articolata silloge dei principali artisti che nel periodo di Ceruti hanno lavorato a Brescia o hanno spedito in città i propri dipinti: i capolavori, come avrò modo di indicare più avanti, non mancano.

Ad aprire il catalogo della mostra, curato da Angelo Loda e Federico Troletti, è il saggio *La situazione religiosa di Brescia nel XVIII secolo* di Marco Rochini, un'utile contestualizzazione storica che in poche pagine, in modo chiaro e ordinato, descrive i tratti principali della Chiesa bresciana del Settecento considerando sia le questioni che hanno riguardato il clero (*in primis*, naturalmente, la diffusione del giansenismo, che, come è noto, nella nostra diocesi ebbe un'affermazione significativa) sia i temi legati al ruolo dei laici.

Segue la parte di catalogo dedicata a Ceruti, che si articola in quattro diversi saggi/capitoli, con le schede critiche inserite a mo' di paragrafi e accompagnate da note: è un impaginato intelligente, che aiuta a compattare il discorso sul pittore milanese.

Il primo di questi quattro saggi/capitoli, firmato da Federico Troletti, prende in considerazione il Ceruti camuno. L'autore, dimostrando piena conoscenza dell'ampia bibliografia sul tema (e anche dei documenti d'archivio), si sofferma sulle tre tele di Rino di Sonico e sulla pala di Artogne, opere tutte presenti in mostra, con grande attenzione sia agli aspetti stilistici e formali sia all'iconografia. Una questione particolarmente intrigante, sulla quale varrebbe la pena di approfondire le ricerche, mi pare quella del rapporto tra Ceruti e la famiglia Federici (pp. 22-24), su

cui in anni recenti si sono già interrogati Filippo Piazza (2017) e, insieme ad Angelo Giorgi, proprio qui sulle pagine di “Civiltà Bresciana”, lo stesso Troletti (n. 2/2022).

Il saggio successivo, dedicato alle opere di Ceruti a Bione, spetta ad Andrea Crescini. I contenuti sono interessanti, anche se l'argomento è trattato un po' troppo rapidamente e con qualche lacuna nei rimandi bibliografici. L'affascinante porticina di tabernacolo con i *Santi Faustino e Giovita* della parrocchiale di Bione, disputata tra Antonio Paglia e Ceruti, è stata esposta in mostra – direi a ragione – con attribuzione al primo.

Il terzo saggio, firmato da Francesco Nezosi, non si rifà direttamente alla mostra, ma ai lavori eseguiti da Ceruti per Gandino. Si tratta di una tappa importante nel percorso della produzione sacra del pittore, resa nota da Luciano Anelli prima, con la trascrizione dei relativi documenti, su “Brixia Sacra” (1981) e subito dopo, con un ampio approfondimento critico ed estetico, all'interno del volume *Antonio Cifroni a Brescia e il Ceruti giovane* (1982): la presenza in catalogo di un *focus* sull'argomento era necessaria. Qui (pp. 53-54) si fa riferimento anche all'utilizzo di incisioni da parte del pittore in fase di creazione, un tema assai gustoso che dagli studi di Mina Gregori (1982) alla mostra *Immaginario Ceruti. Le stampe nel laboratorio del pittore* (Brescia, Museo di Santa Giulia, 14 febbraio - 28 maggio 2023), a cura di F. Cerretti e R. D'Adda, continua a riservarci sorprese.

Lo spazio di catalogo riservato a Ceruti si conclude con il saggio *Il percorso “sacro” di Giacomo Ceruti fra Padova e Piacenza* di Fiorella Frisoni, una rapida ma efficace presentazione dell'attività del pittore relativa ai due territori.

La Madonna con il Bambino e i santi Lucia e Biagio di Rivergaro, nel Piacentino, analizzata in queste pagine, è senza dubbio la più riuscita tra le opere di Ceruti esposte in mostra.

La sezione successiva del catalogo raccoglie le schede critiche degli altri dipinti esposti, impaginate in modo tradizionale e accompagnate ciascuna dalla relativa bibliografia.

A introdurre è un lungo saggio di Fiorenzo Fisogni, *La pittura a Brescia nella prima metà del Settecento. Pluralità di orientamenti artistici nell'età di Ceruti*, nel quale sono presi in considerazione anche pittori non convocati in mostra. È un'ottima panoramica, ben strutturata, precisa e pienamente aggiornata agli studi più recenti.

Anche solo sfogliando di fretta le pagine relative alle ventinove schede della seconda sezione del catalogo ci si rende conto dell'alta qualità delle opere scelte per la mostra. Per ciascuno dei principali pittori che hanno lavorato per Brescia sul fronte del sacro al tempo di Ceruti è stato esposto almeno un dipinto. I nomi sono, in larga parte, di primo piano: in ordine di apparizione troviamo Antonio Paglia, Andrea Celesti, Antonio Cifroni, Sebastiano Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini, Nicola Grassi, Giuseppe Tortelli, Angelo Paglia, Giambattista Pittoni, Francesco Polazzo, Gaspare Diziani, Marcantonio Franceschini, Giacomo Zoboli, Francesco Monti, Clemente Ruta, Gaetano Gandolfi, Antonio Balestra, Simone Brentana, la bottega di Francesco Solimena, Federico Ben-covich, Giambettino Cignaroli, Giambattista Tiepolo, Pompeo Batoni, Carlo Innocenzo Carloni. Ogni corrente artistica apprezzata nella Brescia del tempo è presente; dipinti famosissimi come il Tiepolo di Folzano si dividono la scena con gioielli sconosciuti al grande pub-

blico come la pala realizzata da Cignaroli per la parrocchiale di Caino.

A mio avviso, il fiore all'occhiello della mostra è la pala dipinta da Federico Bencovich per Borgo San Giacomo. Si tratta non solo di "uno dei risultati più riusciti della produzione sacra di Bencovich" come scrive nella scheda Gabriele Crosilla (p. 134), ma anche di uno dei vertici della pittura veneta del Settecento nel territorio dell'attuale Lombardia. È un vero peccato che quest'opera strepitosa sia ancora così poco nota ai non addetti ai lavori! Una curiosità che la riguarda e che non è stata ancora notata si può ricavare da un fascicolo relativo alle spese della chiesa in cui è custodita: "24 genaro 1725, contado al signor Torosani a conto del pittore Fedrighetto di Milano, come appare da riceputa, filippi 13" (trascritto in G. MERLO, *Per la fabrica della chiesa di Gabbiano (1719)*, in «Brixia Sacra», s. III, XII/1-2 (2007), t. II, p. 1080). Il mediatore "Torosani" menzionato nel documento è quasi certamente Andrea Torresani (1695 ca.-1728), l'irrequieto pittore bresciano dal catalogo tanto ristretto quanto affascinante che in quegli anni era attivo tra Milano, Brescia, Bergamo e Venezia anche come mercante d'arte.

L'*Annunciazione* di Sebastiano Ricci della parrocchiale di Ghedi è di qualità davvero elevata: interessante il fatto che le diverse derivazioni dell'opera, come nota Loda nella scheda, siano "collocabili tutte verso gli anni Settanta-Ottanta del Settecento", un aspetto che "potrebbe anche indurre ad ipotizzare che il dipinto non fosse noto agli artisti locali se non a partire, probabilmente, dalla seconda metà del diciottesimo secolo" (p. 95).

Ragguardevole è anche il livello dei due Pittoni in mostra: la splendida *Ma-*

donna col Bambino e sant'Antonio di Padova adorati da san Galliano Lechi conservata a Montirone nella cappella della villa Lechi, mai esposta prima in pubblico (in catalogo la scheda è di Loda) e l'inedito *San Giovanni Nepomuceno* della Compagnia di Sant'Angela Merici, un'opera di grandissima qualità che Giuseppe Fusari in scheda data al quarto decennio del Settecento.

L'attività degli artisti locali è ben rappresentata. Di Cifrondi sono stati scelti una poco nota ma assai gradevole *Benedizione di Giacobbe* di collezione privata (scheda di Loda) e i due famosi quadroni di San Gallo di Botticino (scheda di Anelli). Tra le opere dei Paglia il pezzo forte è il notevole *Battesimo di santa Giustina* di Antonio conservato nella parrocchiale di Capriolo (scheda di Fisogni); la *Santa Maria Maddalena in preghiera* oggi nelle collezioni del Banco BPM disputata tra Ceruti e Antonio Paglia è assegnata all'artista bresciano (scheda di Troletti), secondo me a ragione, anche in questa occasione.

La scheda relativa all'unica opera di Tortelli in mostra, la *Liberazione di san Gerolamo Miani* un tempo in San Bartolomeo a Brescia e oggi in Duomo Nuovo, amplia in modo davvero significativo il catalogo del pittore, segnalando anche diversi dipinti di soggetto profano, quindi relativi a un ambito della sua produzione di cui finora sappiamo poco: ne è autore Loda, che a Tortelli ha dedicato un imprescindibile saggio nel 2014. La grande curiosità che destano, già dai titoli, gli inediti segnalati porta a sperare al più presto in una pubblicazione specifica dello studioso sull'argomento.

Francesco Baccanelli

Vincenzo Foppa. Lo stendardo di Orzinuovi, a cura di R. Consolandi, La Compagnia della Stampa Massetti e Rodella Editori, Roccafranca (Brescia) 2022, pp. 248.

Dal 30 settembre 2022 al 31 marzo 2023 la Rocca di San Giorgio a Orzinuovi ha ospitato una mostra imperniata sul rientro dello stendardo voluto dalla Comunità come voto contro la pestilenza che, tra il 1512 e il 1513, dopo il Sacco e a causa della presenza dell'esercito di Gaston de Foix, colpì il Bresciano, e, crudelmente, la cittadina orceana. Dipinto sui due lati, fu eseguito nel 1514 dal bresciano Vincenzo Foppa e per lungo tempo la si credette perduta, fino al ritrovamento in condizione precarie e al successivo deposito, per motivi di sicurezza, presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, pur restando di proprietà della Parrocchia di Santa Maria Assunta di Orzinuovi.

A corredo della mostra è stato pubblicato un ricco catalogo a più voci, curato da Roberto Consolandi, che ha visto il coinvolgimento di un prestigioso comitato scientifico, di molti studiosi che hanno redatto i testi del catalogo e di numerose istituzioni museali. Perché il magnifico stendardo era accompagnato da 33 opere, proposte in relazione con la tela.

Il pittore, fra i più grandi del Rinascimento italiano, è già stato oggetto di numerosi saggi e monografie, e, soprattutto, di una memorabile mostra tenutasi nel 2002 presso il complesso di Santa Giulia a Brescia a cura di Giovanni Agosti, Mauro Natale e Giovanni Romano. Ma nella presente occasione si è proposta una lettura diversa della produzione di Foppa, privilegiando, rispetto all'interpretazione naturalistica che ne avevano fornito Roberto Longhi e Giovanni Testori, la

scelta di una consapevole adesione alla prospettiva rinascimentale. Orientamento che Longhi aveva più volte negato, ma che Marisa Dalai Emiliani, cui spetta un saggio introduttivo su "Foppa rivisitato", aveva sostenuto fin dal 1971. A conforto di questa tesi Matteo Flavio Mancini analizza nel dettaglio tre dipinti importanti di Foppa: i *Tre Crocifissi* della Carrara di Bergamo (1450, 1455 o 1456), la cosiddetta *Madonna del tappeto* della Pinacoteca di Brera (1485) e lo stesso *Stendardo*. La nuova interpretazione offerta dell'opera di Foppa è convincente, ma occorre osservare che la sua visione prospettica è molto personale; d'altronde non tutti i pittori del Quattrocento aderiscono *in toto* alla prospettiva brunelleschiana. Ne è esempio il fiorentino Paolo Uccello, pur considerato il campione di quella disciplina, che spesso rifiuta il punto di fuga unico per distribuirne vari lungo la linea dell'orizzonte.

Troppi sono gli specialisti di valore coinvolti con saggi e schede relativi alle opere presenti in mostra, per poter renderne conto dettagliatamente. Basterà dire che il ventaglio degli argomenti trattati è molto ampio e le ragioni vengono spiegate ad apertura di catalogo dal curatore Consolandi. Il raggio va dall'analisi iconografica e culturale di alcune opere di Foppa o di altri, utile a ricostruire il clima umanistico affermatosi a Brescia e Milano partendo dagli interessi archeologici e filosofici dell'Università di Padova (Consolandi), ai rapporti con l'antico di Foppa e di artisti a lui contemporanei in area veneta (P.F. Panazza), agli aspetti agiografici dello *Stendardo* (M. Rizzi), alle essenze arboree e alla fauna raffigurate nella stessa opera (S. Armiraglio e C. Franceschini), ad esempi di produzione armiera bresciana (M. Merli), all'atti-

vità di intaglio degli Olivieri (S. Spada Pintarelli e L. Gabrielli) fino all'esame del tappeto presente nell'affresco braidense, che apprendo ora essere di "tipo Holbein". Da fine paleografo qual è, Angelo Brumana ripropone la trascrizione aggiornata della delibera del Consiglio Comunale di Orzinuovi del 16 agosto 1514 relativa allo stendardo, aggiungendovi alcuni inediti, mentre Renata Stradiotti ricostruisce il percorso del pittore tenendo conto della sua vicenda critica ed espositiva.

Di grande interesse, e nuova, è l'indagine, alla quale in mostra era dedicata una sezione apposita, condotta da Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani sulla tecnica adottata dal pittore nello stendardo orceano (ma vengono presi in considerazione anche i *Tre Crocifissi* e la *Madonna* di Brera), con l'osservazione del reimpiego di cartoni da lui già utilizzati in altri casi e con l'analisi del metodo di applicazione dell'oro e dei colori, che rimanda in qualche caso a pratiche tipiche della cultura tardogotica. Ma davvero non è possibile elencare tutti gli autori (anche se ricordo i nomi di Andrea de' Marchi, Mattered Ceriani e Fiorenzo Fisogni) e preferisco lasciare all'eventuale lettore lo spazio per scoprire con calma i vari aspetti che il volume restituisce, mantenendo, oltre la mostra, la memoria di un'occasione che ha riconsegnato alla città di Orzinuovi un nuovo motivo d'orgoglio per la sua storia. Mentre a tutti i visitatori è stata offerta la rinnovata conoscenza di un pittore che non è certo da 'rivalutare', dato il suo altissimo valore, ma è sicuramente da approfondire e da render noto sia alle giovani generazioni (coinvolte dal curatore nell'iniziativa) sia a quanti si siano lasciati sfuggire le precedenti tappe del percorso critico sull'artista.

Fiorella Frisoni

GIULIO CITTADINI, *Famiglia, Chiesa società. Gli editoriali sulla rivista "Vita Familiare"*, Ce.Doc. – Centro di Documentazione, Morcelliana, Brescia 2022, pp. 248.

Padre Giulio Cittadini (1924-2019) è stato senza dubbio, a partire dalla seconda metà del secolo scorso, un esponente rilevante del mondo cattolico bresciano, sia in rapporto alla dimensione teologica e pastorale sia in relazione all'istanza culturale ed educativa.

La sua figura di uomo, partigiano e sacerdote ha influenzato, attraverso il suo magistero spirituale, molte generazioni di bresciani, e non solo, che lo hanno potuto frequentare partecipando alle varie iniziative da lui promosse presso l'Oratorio della Pace o che lo hanno potuto conoscere come apprezzato insegnante di religione per molti anni nel liceo Arnaldo o, ancora, che semplicemente ne hanno potuto ammirare le qualità umane e religiose leggendo le sue tante pubblicazioni.

Tra queste ci sono anche i suoi articoli apparsi sul periodico dell'Istituto Pro Familia "Vita Familiare" che, negli ultimi anni della sua esistenza, egli considerava – con particolare riferimento agli editoriali – il proprio "testamento spirituale". Per questo motivo è parso opportuno al Ce.Doc., a cui padre Giulio era molto legato, onorare la sua memoria ripubblicando numerosi di questi editoriali, che per l'ampiezza delle tematiche affrontate e insieme per la profondità delle visioni proposte contribuiscono in modo semplice e chiaro a rivelare la sua elevata statura di uomo e di cristiano.

Dei 153 editoriali pubblicati su "Vita Familiare" tra il 1984 e il 2019 ne sono stati scelti una settantina, in base a un criterio che ha inteso mostrare le

principali tematiche affrontate nel succedersi degli anni. I temi ricorrenti riguardano anzitutto, sulla scia di padre Bevilacqua, la fede cristocentrica di padre Giulio, e da qui poi il rapporto tra la Chiesa, i cristiani e la società. Significative e in un certo senso profetiche le riflessioni sulla questione ecologica, l'ecumenismo, il ruolo della donna e il femminismo.

Chiudono il volume un'appendice, costituita da cinque articoli che padre Giulio ha pubblicato sempre su "Vita Familiare", l'elenco dei titoli di tutti gli articoli da lui redatti per il periodico dell'Istituto Pro Familia e una breve nota biografica.

Come scrive mons. Gabriele Filipini nell'introduzione, "questa raccolta ha tre grandi pregi: fa gustare lo stile letterario di un prete scrittore, fa capire cosa significa la conciliare attenzione ai segni dei tempi e, infine, permette a tutti di riprendere in mano forti contenuti della vita cristiana che hanno le loro radici nella Scrittura, a cominciare dai Vangeli, e nel Magistero".

Michele Busi

*La Fondazione Civiltà Bresciana
ringrazia la signora Maddalena Gilli e la figlia Laura
per il sostegno alla rivista in ricordo
dell'avv. Osvaldo Tosoni (1923-2016)*

