

CIVILTÀ BRESCIANA
nuova serie
anno VI (2023)
n. 2



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
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. 2
Autorizzazione Tribunale di Brescia n. 15/2018 del 11.12.2018

ISSN 1122-2387 ISBN 978-88-559-0144-4
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 dicembre 2023 da
GAM di Angelo Mena & C. s.n.c
Via lavoro e industria, 681
25030 Rudiano (Bs)

SOMMARIO

Dossier Museo di scienze naturali

MASSIMO TEDESCHI	
Un dossier per discutere	5
MASSIMO NEGRI	
I Musei scientifici contemporanei laboratorio di comunicazione	7
INTERVISTA A TELMO PIEVANI	
Uno spazio di cittadinanza scientifica che deve parlare alla realtà di oggi	27
INTERVISTA A MICHELE LANZINGER	
Partire dalle funzioni del museo prima di decidere il contenitore	35
MASSIMO DELLA VALLE	
Dare spazio allo Spazio: nel museo ci vuole un planetario	45
Breve storia del Museo di scienze naturali di Brescia	55

Studi e ricerche

DARIO SARDO	
Fra Dolcino e le eresie nel bresciano	61
PAOLO AMIGHETTI	
L'Archivio dei conti Caprioli. Indagini preliminari e prospettive di ricerca	79
MARTA FELTRINELLI	
La scultura bresciana tra Sei e Settecento: l'evoluzione delle ancone lignee in Valle Sabbia	91
GIOVANNI BOCCINGHER	
L'epopea dei "ricreatori laici" (o civili o festivi) a Brescia (1878-1950)	105

Note, documenti, rassegne

GIUSEPPE BIATI	
Immagini Miracolose. Madonne e Santi taumaturghi in Valle Sabbia	133
GIUSEPPE NOVA	
Pietro Farri di Rivoltella, stimato tipografo itinerante attivo tra XVI e XVII secolo	141
LUCIANO ANELLI	
La Villa Averoldi-Togni di Gussago ed il nonno di Angelo Inganni: Lodovico Inganni	161
ANGELO GIORGI	
Il <i>Portico della Madonna del camino</i> a Breno	171
FRANCESCO BACCANELLI	
Presepi lignei di piccole dimensioni nel Settecento bresciano	185
VITTORIO NICHILLO	
Con uno sguardo nuovo: Brescia nelle più recenti guide turistiche	197
<i>Restauro e restauri</i>	
LUCIANO ANELLI	
Il dipinto “Il giardino di villa Richiedei” di Angelo Inganni	211
MONICA ABENI, PAOLA GUERRA	
Note sul restauro	214
Recensioni e segnalazioni	225

DOSSIER
MUSEO DI SCIENZE NATURALI

MASSIMO TEDESCHI

Un dossier per discutere

Il Museo di scienze naturali di Brescia è il grande malato del sistema museale e delle istituzioni culturali cittadine. Assenza di un progetto scientifico aggiornato, ripetuti spostamenti della sede, aperture di sezioni a cui hanno fatto seguito repentine chiusure, mancanza prolungata di un direttore scientifico, scarsità di personale, un destino ancora tutto da scrivere per la sede attuale, realizzata fra il 1974 e il 1976 dal Comune di Brescia su progetto degli architetti Graziano Piovanelli e Mario Serino (e inserita nel Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi realizzato dal Ministero della Cultura): sono solo alcuni dei problemi che affliggono oggi il Museo di via Ozanam.

Sono rimaste sulla carta le indicazioni formulate nel 2017-8 dal gruppo di lavoro “Per il rilancio del Museo di scienze naturali” a cui avevano dato vita appassionati e cultori locali del settore. L’assessore all’Ambiente dell’epoca, Luigi Fondra, non aveva usato giri di parole segnalando “i problemi connessi alla non fruibilità degli spazi storicamente destinati all’esposizione delle collezioni naturalistiche, nonché alla progressiva contrazione delle risorse umane, strumentali ed economiche, destinate all’attività di ricerca, di conservazione, di esposizione e alle attività educative”.

In questi anni il Museo di scienze naturali non è stato assente dal dibattito pubblico e dalle riflessioni delle istituzioni locali. L’amministrazione comunale che ha governato la città dal 2018 al 2023 aveva espresso l’intenzione di mantenere il Museo di scienze nell’attuale sito (via Ozanam) rifacendo però ex novo l’edificio che presenta barriere architettoniche non più a norma e altre problematiche legate alla vetustà dell’immobile.

La coalizione che ha vinto le elezioni comunali di Brescia nel 2023, in continuità con la precedente, nel proprio programma alla voce “Nuovo Museo di scienze” ha indicato i seguenti obiettivi:

- Realizzazione della nuova sede del Museo in via Ozanam;
- Definire la governance, il modello di gestione, il piano espositivo e consolidare la rete dei soggetti coinvolti con le istituzioni e le realtà del territorio (Università degli Studi di Brescia, Università Cattolica, Ateneo di scienze lettere e arti, Eulo, Ambienteparco e associazioni naturalistiche);
- Valorizzazione delle collezioni;
- Consolidamento del personale specialistico e avvio di nuovi percorsi di ricerca;
- Un annuale Festival scientifico-naturalistico.

Si tratta di propositi che ora richiedono l’elaborazione di contenuti, l’individuazione dei modelli di riferimento, la definizione dei passi conseguenti, dei budget, delle risorse umane, ma prima ancora degli obiettivi e delle strategie.

La rivista *Civiltà bresciana*, con il dossier che segue, ha raccolto voci di esperti da offrire al dibattito cittadino per chiarire il significato e l’utilità di un Museo di scienze nella contemporaneità; le linee di indirizzo scientifico e le buone pratiche dal punto di vista didattico e divulgativo adottate da altri Musei di scienze in Italia e all’estero; le esperienze positive verificatesi altrove nei rapporti dei Musei di scienze con istituzioni pubbliche, scuole, Università, associazionismo, comunità scientifica.

Non si tratta di escludere gli interlocutori locali, anzi, ma di partire da sguardi ed esperienze esterni a Brescia a cui vale la pena prestare attenzione per l’autorevolezza della provenienza, la ricchezza delle indicazioni proposte, la concretezza delle suggestioni.

Buona lettura dunque.

E soprattutto buona discussione.

MASSIMO NEGRI

I Musei scientifici contemporanei laboratorio di comunicazione

La figura di Robert Oppenheimer è ritornata alla attenzione pubblica grazie al recentissimo film di Christopher Nolan. Ritornata giacché negli anni '60 aveva già avuto una certa popolarità dovuta al dramma teatrale "Sul caso di J. Robert Oppenheimer", scritto da Heinar Kipphardt in base alle mille pagine di verbali del processo intentato allo scienziato statunitense dalla Commissione sull'energia nucleare guidata dal generale K. D. Nichols. Tra gli elementi a carico c'era il fatto che Frank Oppenheimer (fratello di Robert) avesse fatto parte del Partito Comunista Americano dal 1937 al 1939 e in piena era maccartista questo costituiva colpa gravissima.

La rappresentazione italiana del dramma al Piccolo Teatro di Milano nel 1964 fu diretta da un "collettivo di regia" (e non da un singolo regista) coordinato da Giorgio Strehler, con l'inserimento di proiezioni di grande formato che anticipavano quelle che oggi chiamiamo: interventi multimediali.

Ma cosa ha a che fare tutto questo con il temadei Musei di scienze? Il fatto è che Frank (1912-1985) è stato il fondatore del primo *science center* moderno, l'Exploratorium di San Francisco, cioè un luogo di diffusione della cultura scientifica attraverso un mix di esposizione e dispositivi di sperimentazione pratica delle leggi delle diverse scienze. Frank Oppenheimer era un fisico che iniziò a lavorare sul processo di separazione degli isotopi dell'uranio e nel 1945 si unì al Progetto Manhattan a Los Alamos, il quale aveva come obiettivo la produzione

della bomba atomica ed era diretto dal fratello J. Robert. Dopo la conclusione della Seconda Guerra Mondiale, Frank divenne professore di fisica all'Università del Minnesota. Tuttavia, nel 1949, fu costretto a dimettersi e gli fu impedito di continuare la sua ricerca in fisica. Trascorse i successivi dieci anni come allevatore di bestiame in Colorado. Durante questo periodo sviluppò un interesse per l'educazione scientifica e ottenne un finanziamento dalla National Science Foundation per sviluppare nuovi metodi didattici. Questo portò alla creazione di una "Biblioteca di Esperimenti" contenente circa cento modelli che replicavano esperimenti di laboratorio classici, adatti all'insegnamento della fisica nelle scuole elementari. Nel 1969 Frank fondò l'Exploratorium, un museo interattivo che integrava arte, scienza e percezione umana. Questo museo, situato nel Palace of Fine Arts di San Francisco, aveva come obiettivo principale rendere la scienza divertente e accessibile a persone di tutte le età. Frank Oppenheimer ne fu il direttore fino alla sua morte. Sempre nel 1964, dall'altra parte degli Stati Uniti, veniva aperta all'interno della 964 World's Fair la New York Hall of Science, unica attività a restare attiva dopo la dismissione del quartiere fieristico.

C'era, però un importante antecedente di questa sperimentazione di un modello di spazio espositivo che potremmo definire "paramuseale" poiché fondamentalmente sprovvisto di collezione permanente, e cioè il Palais de la Découverte, museo della scienza collocato all'interno del Grand Palais creato nel 1937 dal Premio Nobel per la Fisica Jean Baptiste Perrin, anch'esso nel contesto di una esposizione internazionale intitolata "Arte e tecniche nella vita moderna". Nel 1938 il governo francese decise di trasformare la esposizione in una struttura permanente che occupa oggi 25.000 metri quadrati all'interno del Gran Palais, a sua volta costruito per la Esposizione Universale del 1900. Dopo varie trasformazioni istituzionali e giuridiche, nel 2010 è stato associato alla Città della Scienza e dell'Industria, comunemente nota come La Villette, sotto la denominazione di Universcience, un'unica organizzazione articolata in due sedi.

Diversi anni fa, l'ICOM (International Council of Museums, affiliato a UNESCO) ha riconosciuto gli science center come musei a tutti gli effetti accogliendoli nella stessa famiglia dei musei a tema scientifico a cui storicamente sono appartenuti e appartengono i musei specialistici delle università, i musei della scienza, tecnologia e industria, i musei di storia delle scienze e della medicina e i musei di storia naturale. Molte barriere disciplinari sono quindi cadute o comunque sono diventate

meno rigide anche sulla spinta della enorme proliferazione di nuovi musei in Europa e, negli ultimi decenni, anche in America, Asia e Oceania. Questo processo quantitativo ha portato a una radicale ridefinizione delle tipologie e di quelle che il museologo e grande divulgatore della archeologia industriale Kenneth Hudson definì le “Qualità Pubbliche” del museo, cioè le sue capacità di soddisfare i bisogni di conoscenza, svago e condivisione di esperienze dei visitatori e dell’utenza in generale, oltre gli “ultraspecialismi” e le concezioni elitarie della comunicazione culturale. Per inciso a Kenneth Hudson si deve la nascita del Premio Luigi Micheletti, programma originato dall’incontro tra Hudson e Micheletti nel 1995 al quale hanno sinora partecipato centinaia di musei da tutta Europa, e tuttora in pieno svolgimento.

Se osserviamo con attenzione il divenire del paesaggio museale internazionale, possiamo constatare una crescente contaminazione tra generi, settori scientifici, orientamenti culturali che si accompagna alla contaminazione di linguaggi in una crescente complessità dell’ambiente espositivo: dove immagini fisse e in movimento, suoni, parole scritte e declamate, oggetti unici e repliche, scenografie e modelli, dispositivi e installazioni multimediali, una varietà di strumenti per la esposizione e la comunicazione sempre più ampia e sofisticata (basti pensare alla transizione da luci a incandescenza ai LED nella illuminotecnica museale) che, del resto, riflette processi tecnologici e sociali che stanno interessando il mondo intero.

In questo senso l’ambiente museale contemporaneo può essere considerato un laboratorio della comunicazione nelle sue modalità più complesse.

Resta però il fatto che storicamente musei della scienza e musei di scienze naturali sono diversi. I musei della scienza e i musei di scienze naturali sono due tipi di istituzioni culturali che hanno diverse finalità e focus espositivi. Semplificando possiamo identificare le principali differenze consolidate nel tempo tra i due, nei seguenti termini:

A. Contenuti espositivi:

- Museo della Scienza: questi musei si concentrano sulla divulgazione e l’educazione scientifica attraverso l’esplorazione di varie discipline scientifiche, come la fisica, la chimica, la biologia, l’astronomia, la tecnologia e la matematica. Gli exhibit possono includere esperimenti interattivi, modelli scientifici, apparecchiature scientifiche e invenzioni.
- Museo di Scienze Naturali: sono principalmente dedicati allo

studio e all'esposizione della storia naturale, della biodiversità e della geologia. Le loro collezioni spesso includono reperti fossili, minerali, campioni di piante e animali tassidermizzati. L'obiettivo principale è educare il pubblico sulla vita sulla Terra e sulla sua evoluzione nel corso del tempo.

B. Approccio educativo:

- Museo della Scienza: sovente incoraggiano l'apprendimento attivo e l'interazione dei visitatori con gli esperimenti e i diversi exhibit. Sono progettati per suscitare la curiosità scientifica e promuovere la comprensione dei principi scientifici attraverso l'esperienza pratica.

- Museo di Scienze Naturali: questi musei tendono tradizionalmente a enfatizzare l'approccio contemplativo e informativo. Gli oggetti in mostra sono solitamente accompagnati da informazioni dettagliate sulla storia, l'evoluzione e la classificazione delle specie, consentendo ai visitatori di approfondire la loro conoscenza in modo più tradizionale.

C. Collezioni:

- Museo della Scienza: le collezioni possono includere macchine scientifiche, strumenti, modelli, simulatori e oggetti legati alle ultime scoperte scientifiche e tecnologiche.

- Museo di Scienze Naturali: le collezioni sono spesso composte da campioni biologici, geologici e paleontologici, come fossili di dinosauri, minerali, scheletri di animali preistorici e campioni di piante.

Concludendo: la principale differenza tra un museo della scienza e un museo di scienze naturali risiede in quella che potremmo definire la loro "enfasi espositiva". Tematicamente il primo si concentra sulla divulgazione delle scienze in generale, mentre il secondo è specificamente dedicato alla storia naturale e alla biodiversità. Entrambi hanno lo scopo di educare e ispirare il pubblico attraverso l'esplorazione del mondo scientifico, ma lo fanno con un focus diverso.

Queste distinzioni, però, negli ultimi decenni sono andate affievolendosi, sia per quanto riguarda gli argomenti che i modi di esporre e coinvolgere il pubblico.

Le visioni disciplinari, infatti, cambiano nel tempo. Questo processo è ben esemplificato dall'emergere dell'acronimo STEM nel discorso pubblico circa venti anni fa soprattutto negli Stati Uniti. La base concettuale delle discipline STEM (Scienza, Tecnologia, Ingegneria e

Matematica) include una vasta gamma di argomenti, tra cui le scienze naturali. Le scienze naturali sono una componente fondamentale delle discipline STEM e si concentrano sulla comprensione del mondo naturale, inclusi gli organismi viventi, l'ambiente e i processi naturali. In breve, le scienze naturali sono una componente essenziale delle discipline STEM e contribuiscono a comprendere e spiegare il mondo naturale attraverso l'applicazione della scienza, della tecnologia, dell'ingegneria e della matematica. Tali discipline lavorano spesso insieme per risolvere problemi complessi e avanzare nella conoscenza scientifica. Tutto questo si riflette nei musei di più recente generazione.

L'esempio più compiuto e, in un certo senso, spettacolare è CosmoCaixa di Barcellona, concepito dal fisico Jorge Wagensberg, autore di un testo fondamentale *"Cosmocaixa: The Total Museum: Through Conversation Between Architects and Museologists"*, Sacyr 2006.

Riutilizzando un edificio industriale in stile eclettico "catalano" del primo Novecento (con ampie estensioni moderne) questo science center propone grandi esposizioni scenografiche, un planetario, exhibit interattivi su diversi temi come la fisica e la biodiversità, e l'unica porzione di foresta pluviale vivente (realizzata in un grande padiglione coperto) esistente in Europa.

Scrivendo Wagensberg: "Qualunque sia il tema, un museo della scienza è una "realtà concentrata" fatta di oggetti e fenomeni. Questo è probabilmente il carattere distintivo principale della museologia rispetto ad altre forme di comunicazione scientifica".

L'accento sui fenomeni oltre che sugli oggetti-documento, e la vasta pratica nella loro rappresentazione costituisce un contributo fondamentale di Cosmocaixa al divenire di una forma museale inedita in Europa.

L'Experimentarium di Copenaghen, riaperto nel 2017, è un centro scientifico che incoraggia i visitatori di tutte le età a esplorare e sperimentare. Presenta mostre interattive su una vasta gamma di argomenti scientifici, dalla fisica alla biologia. L'approccio dinamico del museo all'apprendimento rende la scienza coinvolgente e accessibile.

Il Darwin Centre di Londra (noto anche come "il bozzolo" per la forma dell'edificio progettato dallo studio C. F. Møller Architects), aperto al pubblico nel settembre 2009, consente ai visitatori del museo di: *"esplorare la scienza di livello mondiale in azione in un nuovo spettacolare spazio pubblico..... Il Darwin Center è una struttura scientifica e collezionistica all'avanguardia. L'edificio rappresenta l'espansione più significativa del Museo da quando si è trasferito a South Kensington nel 1881."*

Così dice il sito web del museo, e chiunque lo abbia visitato potrà confermare la particolarità dell'esperienza offerta da questa struttura che rappresenta il più ampio investimento nell'ampliamento di un museo di grandissima tradizione storica, dove la ricerca è "in azione", consentendo un dialogo diretto con gli specialisti e un rapporto diretto con gli ambienti e le procedure laboratoriali.

Anche Naturalis di Leida è la versione moderna di un museo di antica tradizione (1820) che negli ultimi decenni è stato ampliato e rinnovato radicalmente già due volte. Si tratta di una tra le collezioni più vaste al mondo eminentemente di storia naturale. Dalla originaria denominazione di museo di storia naturale passò, sotto la direzione di Wim van der Weiden, al nome Naturalis, per poi diventare Naturalis Biodiversity Center dopo un completo restyling e un notevole ampliamento architettonico al quale ha inaspettatamente collaborato anche lo stilista di moda Iris Van Herpen che ha "vestito" la facciata con un suo segno grafico. Il Museo ha vinto il Premio Europeo EMYA nel 2021. Molto interessante il fatto che i successivi allestimenti siano documentati sul sito con una presentazione in realtà virtuale per chi sia in cerca di ispirazione.

Micropia di Amsterdam è invece l'unico museo al mondo esclusivamente incentrato sui microbi, il che rappresenta una bella sfida in quanto implica comunicare un mondo invisibile. Lo scopo è quello di rendere accessibile al pubblico il mondo microscopico che "attende di essere scoperto. Il museo dischiude la micro-natura che promette di darci così tanto nel futuro". Micropia è parte di Natura Artis Magistra, una istituzione scientifica fondata nel 1838 con la missione di interpretare le complessità della scienza per il pubblico generale. La visita propone osservazioni, sperimentazioni, interazioni, incontri con specialisti: una esperienza varia e molto viva che colpisce tutte le fasce di età per la chiarezza e la suggestione, molto convincente.

Tom Tit's Experiment. Il più grande science center svedese ha iniziato la sua avventura con 400 metri quadrati e oggi ne conta 15.000 con centinaia di esperimenti utilizzabili dalle più diverse fasce di età. Cresciuto a partire da un sito di archeologia industriale comprende proposte per i diversi gruppi scolari, ed ha anche una scuola materna permanente dove i più piccoli seguono un percorso educativo pre-scuola incentrato su esperienze hands-on relativi alle scienze e alle tecniche. Ha vinto il Premio Micheletti nel 2006.

Ovviamente, i casi sopra citati non hanno alcuna pretesa di esaustività, ma possono essere utili come fonti di ispirazione anche per progetti su scala minore.

È opportuno ripetere che, come abbiamo visto, i nuovi musei scientifici in tutto il mondo rappresentano un significativo cambiamento nell'approccio della società alla diffusione della conoscenza e al coinvolgimento del pubblico con le questioni contemporanee. Questi musei sono progettati per offrire un'esperienza educativa più completa e interattiva, affrontando nel contempo temi critici come il cambiamento climatico, la conservazione dell'ambiente, il governo del territorio di fronte alle conseguenze degli insediamenti umani e, ad esempio dei terremoti.

In sostanza, la nuova generazione di musei scientifici non è solo un deposito di conoscenza; è un agente attivo nella formazione della comprensione pubblica e nel coinvolgimento con la scienza, la tecnologia e le questioni globali critiche. Queste istituzioni sono in prima linea nel perseguire l'obiettivo di creare una società più scientificamente istruita e consapevole dell'ambiente. Molti di questi musei collaborano su scala globale, condividendo risorse, conoscenze ed esperienze. Questo approccio in rete consente loro di rimanere all'avanguardia delle scoperte scientifiche e delle tecniche educative. Diversi musei - come del resto in altri ambiti della ricerca e tipologie di collezione - stanno evolvendo e adottando nuove tecnologie e approcci per rendere l'apprendimento scientifico più accessibile ed emozionante per il pubblico contemporaneo.

Anche i musei scientifici universitari sono in una fase di radicale ripensamento innanzitutto aprendosi alla fruizione pubblica, non limitandosi alle visite dei docenti e degli studenti, e inoltre riconsiderando l'ordinamento delle collezioni e le modalità espositive, in genere risalenti a molti decenni o sono se non al XIX secolo, secondo una concezione prevalentemente sistematica. Molti atenei hanno numerosi musei, per non dire delle collezioni inaccessibili al pubblico e, sovente, anche agli studenti. Nel corso del tempo le collezioni universitarie hanno perso molto della loro efficacia didattica nel contesto delle risorse utilizzate nella didattica contemporanea. Ma non ne ha diminuito il potenziale comunicativo e formativo se opportunamente collocate in un ambiente espositivo moderno. D'altra parte il primo museo universitario della storia è stato l'Ashmolean, associato alla università di Oxford e aperto al pubblico nel 1683, oggi grandemente ampliatosi fino a comprendere collezioni di arte contemporanea e tra i musei più vitali del Regno Unito.

Se, dunque, musei di scienze naturali di nuova concezione stanno emergendo in tutto il mondo, incorporando innovazioni tecnologiche, approcci interattivi e nuove strategie espositive per coinvolgere il pub-

blico e affrontare le sfide contemporanee legate all'ambiente e alla conservazione della natura è altrettanto vero che anche i musei delle scienze e della tecnologia stanno operando una transizione verso un approccio più globale al sapere tecnologico e naturalistico con un accento speciale rivolto a stimolare innovazione, come quelli prima citati (Cosmocaixa ecc.). Due esempi extraeuropei possono darci una idea delle tendenze in atto.

Il Museo del Futuro, a Dubai, inaugurato nel 2021, punta come sempre in questa tipologia di investimento museale nella capacità di attrazione dell'architettura dovuta a Killa Design architects. Ma è anche un polo di innovazione. Si concentra su tecnologie all'avanguardia come l'intelligenza artificiale, la robotica e l'energia sostenibile. È una forma ibrida di spazio espositivo senza collezione, centro di produzione di esposizioni digitali, luogo di rappresentanza e celebrazione dell'Emirato. Quanto questo modello sarà influente a livello internazionale è troppo presto per essere valutato, ma la dimensione e la qualità dei linguaggi non possono essere ignorati.

Miraikan: Museo nazionale delle scienze emergenti e dell'innovazione - Tokyo, fondato nel 2001, il nome è anche il suo manifesto: un museo dedicato al futuro della scienza e della tecnologia. Offre esperienze pratiche con tecnologie all'avanguardia e presenta mostre su robotica, esplorazione dello spazio e cambiamento climatico. Si sviluppa su sette piani di esposizione permanente con ampi spazi per mostre temporanee e un planetario. L'obiettivo del museo è promuovere una comprensione più profonda del ruolo della scienza nell'affrontare le sfide globali.

Ed è proprio quest'ultimo punto a creare le condizioni per un ulteriore processo di integrazione tra modelli tradizionalmente diversi per caratteristiche delle collezioni e della comunicazione. Quanto più si diffonde la coscienza delle sfide globali (cambiamento climatico, protezione della componente naturale del pianeta, gestione delle catastrofi, questione energetica, migrazioni solo per citarne alcune), tanto più emerge la necessità di una rappresentazione complessiva e articolata di questi fenomeni a volte imprevisibili, e sempre di grande impatto sulle opinioni pubbliche ed i loro immaginari. Il pubblico ha bisogno di capire, i talenti vanno sollecitati ad emergere, i luoghi della esposizione diventano inevitabilmente luoghi della discussione. È difficile che possano definirsi nel tempo modelli in grado di soddisfare esigenze così diverse e affrontare tematiche così complicate, ma sicuramente si può migliorare l'esistente. Per farlo è necessaria una chiarezza concettuale di ordine generale prima ancora che specialistico.



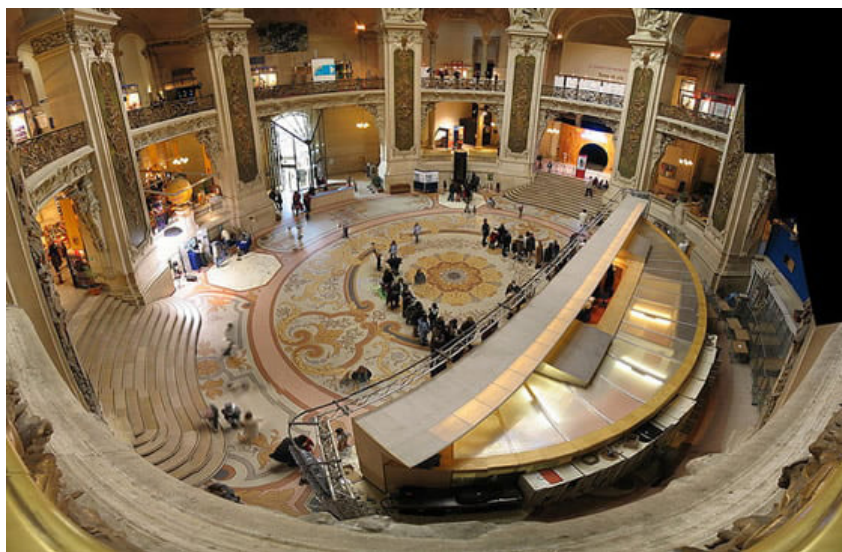
Massimo Negri



Exploratorium di San Francisco



New York Hall of Science



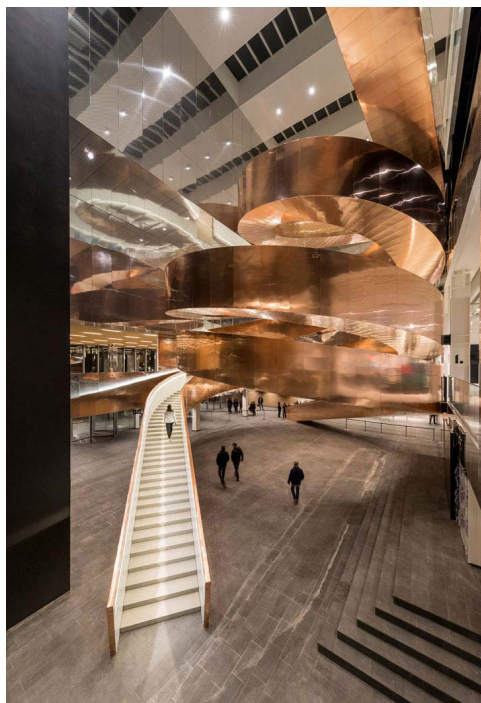
Palais de la Découverte



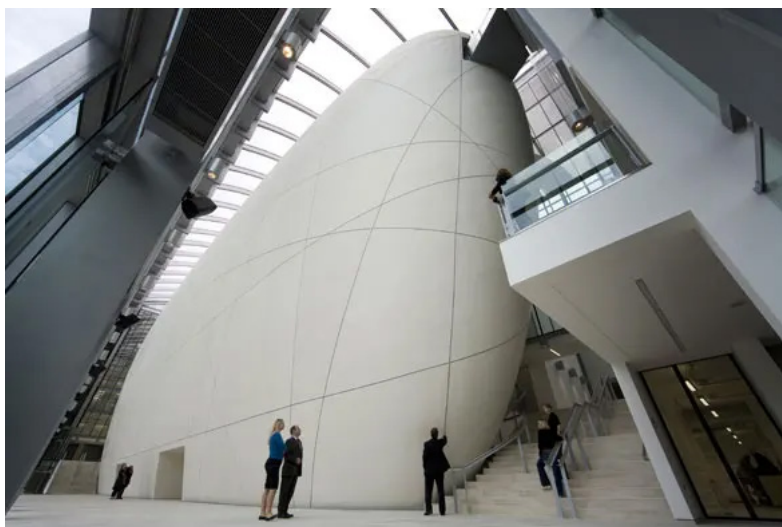
Barcellona
Cosmo Caixa



Barcellona, *Cosmo Caixa*



Copenhagen
Experamentarium



Londra, *Darwin Center*



Leida, *Naturalis*



Leida, *Naturalis*
Particolare della facciata



Amsterdam, *Micropia*



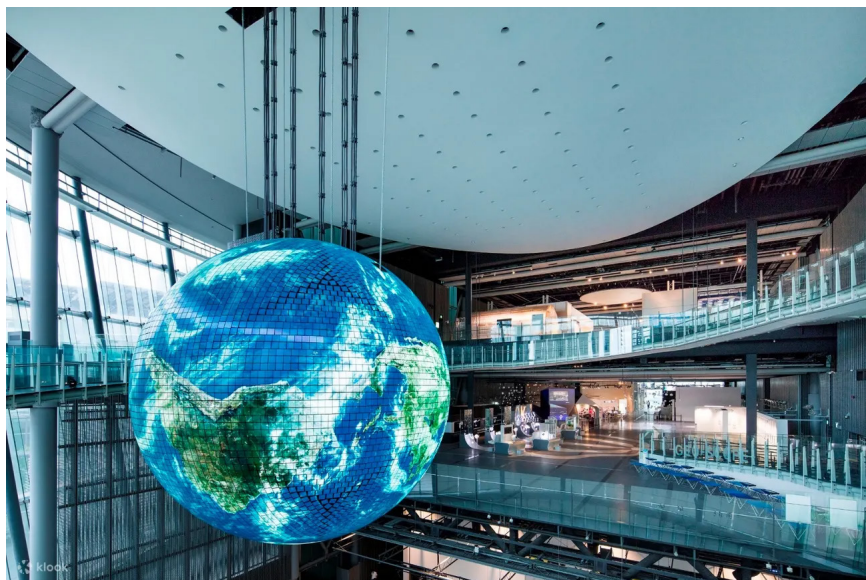
Amsterdam, *Micropia*



Södertälje (Stoccolma), *Tom tits experiment*



Södertälje (Stoccolma), *Tom tits experiment*



Miraikan



Miraikan

DA STEM A STEAM

STEM e STEAM sono due acronimi che rappresentano approcci educativi volti a promuovere l'istruzione nelle discipline scientifiche e tecniche. Ecco quando sono nati e cosa rappresentano:

STEM: come abbiamo detto il termine STEM è emerso negli Stati Uniti agli inizi degli anni 2000, ma la sua origine può essere ricondotta a un rapporto del National Science Foundation del 2001. Inizialmente, si riferiva a quattro discipline principali: Scienza (Science), Tecnologia (Technology), Ingegneria (Engineering) e Matematica (Mathematics).

STEM si concentra dunque sulle discipline tradizionali di scienza, tecnologia, ingegneria e matematica, promuovendo un approccio interdisciplinare all'apprendimento e all'insegnamento. L'obiettivo è sviluppare competenze critiche necessarie per affrontare sfide complesse e promuovere l'innovazione.

STEAM: l'acronimo STEAM è emerso successivamente, nel tentativo di ampliare il concetto di STEM aggiungendo la A di Arte. STEAM enfatizza l'importanza dell'arte e della creatività nel contesto delle discipline scientifiche e tecniche. Riconosce che l'arte e le relative pratiche di ideazione possono essere elementi fondamentali nella risoluzione dei problemi, nell'innovazione e nella comunicazione scientifica. Questo approccio mira a una formazione più completa e trasversale e a promuovere un pensiero creativo e critico.

DIECI PUNTI PER UNA IPOTESI

Premesso che qualunque progetto museale contemporaneo non può prescindere da una conoscenza sul campo di una varietà di realizzazioni concrete in diversi contesti nazionali e socioculturali (non solo per ispirazione, ma anche per accantonare ipotesi di lavoro non sostenibili o non convincenti), possiamo proporre una agenda del tutto provvisoria e bisognosa di approfondimenti per lo sviluppo di progetti museali STEAM (e non solo), si tratta di dieci punti che intendono definire un perimetro e non hanno la pretesa di fornire soluzioni, ma "piste" di ricerca per avviare il processo ideativo.

1. *Approccio Educativo Globale*: I musei scientifici di oggi non si limitano più a presentare esposizioni e oggetti tradizionali. Invece, abbracciano un approccio educativo completo che fonde le discipline di

scienza, tecnologia, ingegneria, arte e matematica in un unico contesto. Questo approccio interdisciplinare mira a aiutare i visitatori a collegare i punti tra diverse aree di conoscenza, promuovendo una comprensione più profonda dei concetti scientifici.

2. *Temi Contemporanei*: I musei scientifici sono al centro dell'affrontare le questioni più urgenti del nostro tempo, come il cambiamento climatico, la sostenibilità e la conservazione dell'ambiente. Utilizzano le esposizioni per educare il pubblico sulle conseguenze delle azioni umane e sull'importanza di una gestione responsabile del nostro pianeta, contribuendo così a sensibilizzare e mobilitare le opinioni pubbliche su questioni cruciali per il futuro del nostro mondo.

3. *Tecniche di visualizzazione al passo con la comunicazione del nostro tempo*: uno degli aspetti distintivi di questi nuovi musei è l'uso di tecnologie di visualizzazione innovative. Invece delle tradizionali mostre statiche, utilizzano la tecnologia in costante evoluzione per creare esperienze dinamiche e coinvolgenti. Grazie a strumenti come la realtà aumentata (AR) e la realtà virtuale (VR), i visitatori possono interagire con i concetti scientifici in modo completamente nuovo e coinvolgente. Sembra banale, ma farlo concretamente è molto impegnativo.

4. *Integrazione Multimediale*: il museo moderno sfrutta appieno i mezzi multimediali per coinvolgere i visitatori su diversi livelli sensoriali. Schermi ad alta definizione, pannelli interattivi touch e proiezioni video vengono utilizzati per rendere accessibili e coinvolgenti anche i concetti scientifici più complessi. Questo approccio rende l'apprendimento scientifico un'esperienza visiva e tattile.

5. *Stazioni Interattive*: oltre alle mostre tradizionali, i musei scientifici offrono stazioni interattive in tutto il loro spazio. Queste stazioni consentono ai visitatori di condurre i propri esperimenti, simulazioni e attività pratiche. Questo promuove un apprendimento attivo e sperimentale, consentendo alle persone di scoprire la scienza attraverso l'esperienza diretta. Non è più una novità, ma funziona ancora.

6. *Ambienti di Immersione Totale*: alcuni spazi possono offrire esperienze di immersione totale. Ad esempio, i visitatori possono entrare in ambienti che simulano le condizioni di una foresta pluviale o della superficie di Marte. Queste esperienze forniscono un'immersione realistica che educa e intrattiene al tempo stesso. È uno degli elementi che rende la visita "speciale", nel corso del tempo diventerà usuale, ma per ora conserva una forte efficacia in termini di coinvolgimento emotivo. Ma non basta stupire.

7. *Esperienze Digitali e in Rete*: riconoscendo l'importanza del pubblico digitalmente connesso, questi musei offrono App mobili, piattaforme web, canali social. Questi strumenti consentono ai visitatori di accedere a ulteriori informazioni, partecipare a visite virtuali e a sfide interattive, rendendo il museo un'esperienza continua che va oltre la visita fisica. Conquistare l'attenzione e mantenerla dopo la visita è difficile, ma è un forte strumento di fidelizzazione.

8. *Leadership*: essere autorevoli e competitivi sul mercato delle informazioni. In un'era in cui l'informazione è sovrabbondante, questi musei comprendono l'importanza di comunicare in modo efficace. Per questo, impiegano professionisti della comunicazione scientifica, scrittori e giornalisti per creare narrazioni coinvolgenti che catturano l'attenzione dei visitatori e trasmettere una comprensione duratura dei concetti esposti. Divulgare è una professione. Difficile. Le abilità curatoriali da sole non bastano.

9. *Coinvolgimento della Comunità*: i musei non sono più semplicemente luoghi di visita, ma fungono spesso da centri comunitari. Organizzano programmi che promuovono il coinvolgimento della comunità, le relazioni interpersonali e l'apprendimento continuo. In questo modo, creano un legame più profondo tra la scienza e la vita quotidiana delle persone. Ma tutto questo costa: in risorse umane, energie e disponibilità economiche. Molti musei cercano di ovviare alle carenze strutturali con un iperattivismo che alla lunga si rivela non sostenibile. Il lungo periodo è, se non garanzia, occasione di qualità.

10. *Reti Globali*: i musei scientifici moderni sono spesso parte di reti globali di istituzioni simili. Collaborano con altri musei e organizzazioni in tutto il mondo per condividere conoscenze e risorse. Questa collaborazione a livello globale consente di affrontare questioni globali in modo più efficace e di offrire al pubblico una prospettiva globale su questioni scientifiche e ambientali.

Infine, per tornare alle fonti:

“Stiamo finalmente cominciando a pensare ai musei come centri di discussione e formulazione di domande che ci aiutino a capire le nostre vite e il nostro ambiente, piuttosto che luoghi dove il passato può essere tenuto in depositi sicuri e venerato in modi prescrittivi”.

Kenneth Hudson, 1997



Dubai, *Museum of the future*



Dubai, *Museum of the future*

INTERVISTA A TELMO PIEVANI*

Uno spazio di cittadinanza scientifica che deve parlare alla realtà di oggi**

“Il ruolo culturale e il futuro dei musei scientifici” è un tema di grande attualità, tanto che anche l’Accademia dei lincei ha dedicato una giornata di studio all’argomento, nel settembre scorso. In termini generali lei che risposta dà a questo tema? Nella situazione attuale, con una vasta pluralità di strumenti (programmi tv, canali social dedicati, spettacoli, riviste, podcast, ecc.) il Museo è uno strumento ancora valido, contemporaneo, e quali linee di indirizzo dovrebbe darsi per continuare ad esserlo?

Il Museo non è soltanto uno strumento ancora valido, nonostante tutto, come se stesse cercando faticosamente di sopravvivere ai cambiamenti di linguaggio, ma dopo la pandemia torna ad essere (in modo abbastanza imprevedibile) un luogo centrale per la formazione dei cittadini e per una reale democrazia della conoscenza. Almeno per due ragioni: non ha alcun senso che i Musei del futuro inseguano il digitale, il web, i social, la virtualità, le realtà aumentate e il machine learning, perché saranno sempre in ritardo e in affanno; devono ovviamente interagire in modo creativo con queste nuove nicchie tecnologiche e cognitive,

*Ordinario di Filosofia delle Scienze Biologiche presso il dipartimento di Biologia dell’Università degli studi di Padova, responsabile scientifico del Museo della Natura e dell’Uomo dell’Università degli studi di Padova.

** Intervista raccolta da Massimo Tedeschi.

ma valorizzando l'unicità dell'esperienza che possono offrire, e cioè il contatto con oggetti, opere e reperti originali, che raccontano una storia e che spiegano frammenti del mondo, presente e passato. Quindi occorre ripartire dal valore insostituibile (e sempre più raro) del contatto diretto con un originale. In secondo luogo, il Museo può diventare uno spazio di reale condivisione dei saperi, di partecipazione democratica, di coinvolgimento fisico ed emotivo, di libertà di fruizione. Insomma, uno spazio di cittadinanza scientifica. Pensando ai Musei in un paese come il nostro che ha ricchezze artistiche e naturalistiche ineguagliabili (la più alta biodiversità in Europa), dobbiamo uscire da una dimensione difensiva e vittimistica, anche se la politica, nazionale e spesso anche locale, è pressoché sorda a questo tema.



Telmo Pievani

Il Museo civico di scienze naturali di Brescia, nella sua lunga e travagliata storia, è stato molte cose: luogo di raccolta e conservazione di collezioni, luogo di didattica e di studio, punto di riferimento di gruppi di interesse scientifico, motore di ricerche territoriali. Quali di queste funzioni può essere ancora attuale, ed eventualmente secondo quale gerarchia?

Non ha senso porre gerarchie, perché quelle funzioni sono tutte essenziali

e lo sono proprio perché intrecciate e complementari le une alle altre. La comunicazione in Museo si alimenta delle continue attività di ricerca, di aggiornamento e di conservazione, le quali a loro volta traggono vantaggio (anche economico) dai progetti di comunicazione. Il circolo è virtuoso. Tutte le altre funzioni non hanno senso se non ricadono proficuamente sul territorio, promuovendone lo sviluppo sociale e culturale, il che a sua volta favorisce il numero di visite nel Museo e la percentuale dei ritorni (un indizio cruciale della fedeltà di un territorio al suo Museo: tornare ogni anno a rivederlo, portare i genitori dopo averlo visitato con la scuola). I gruppi di interesse scientifico possono alimentare le altre funzioni, per esempio organizzando mostre temporanee che rinnovano continuamente l'offerta del Museo e creano sorpresa. E così via. Per ottenere questa integrazione incrementale delle quattro funzioni del Museo (ricerca, conservazione, comunicazione e didattica, promozione del territorio) è tuttavia necessario che vengano sconfitti e archiviati tutti i conservatorismi, le gelosie, le chiusure che purtroppo ancora affliggono il mondo museale. Se quegli egoismi permangono, bisogna che la politica si assuma le sue responsabilità decisionali e imponga a tutti una tabella di marcia, comporre interessi e conflitti è il suo mestiere, per regalare alla città un nuovo bellissimo Museo. Quando sarà inaugurato, a posteriori tutti saranno contenti.



Padova, *Museo della Natura e dell'Uomo*



Padova, Museo della Natura e dell'Uomo

A Brescia esistono Corsi di laurea universitari che possono incrociare gli ambiti di lavoro del Museo di Scienze: pensiamo alla Facoltà di Scienze matematiche, fisiche e ambientali dell'Università Cattolica, ai Corsi di laurea in Ingegneria per l'ambiente e il territorio, in Sistemi agricoli sostenibili e in Tecnologie per la transizione ecologica in agricoltura presso l'Università degli Studi di Brescia. Esistono collaborazioni possibili, ci sono modelli a cui rifarsi?

La collaborazione in questo caso non è solo possibile, è necessaria, sia nel caso di un Museo civico sia nel caso di un Museo universitario. Può variare il modello di gestione (fondazioni, consorzi, convenzione, etc.), ma la sostanza non cambia. L'Università può fare ricerca sulle collezioni esistenti e ampliarle, producendo pubblicazioni scientifiche. Può mandare gli studenti a fare le tesi. Può realizzare in Museo una molteplicità di attività di terza missione. Può sperimentare innovativi progetti di comunicazione. Può presentare al pubblico i suoi prototipi e le sue novità di ricerca. Può organizzare eventi in Museo che coinvolgano il mondo imprenditoriale. I modelli a cui fare riferimento, secondo me, sono "Naturalis" a Leida, l'American Museum of Natural History a New York, Berlino e Londra. Non importa che siano grandi metropoli, dipende dalla capacità di coinvolgere il territorio e di intercettare i flussi di pubblico. La popolazione che può raggiungere Brescia in un'ora o due di viaggio è equivalente a una grande metropoli.

Il dibattito pubblico negli ultimi anni a Brescia s'è concentrato molto sul nuovo edificio e sulla sua collocazione, assai meno sulle funzioni dell'istituzione culturale e sul personale che dovrebbe far vivere il Museo di scienze naturali. Esiste una "dotazione minima" di personale per un Museo di scienze, e su quali figure deve fare perno?

Mi pare un dibattito mal posto. Prima viene il progetto culturale, poi il contenitore, anche se i vincoli e lo spirito del luogo vanno attentamente considerati. La dotazione minima per un Museo del XXI secolo è composta da un pacchetto di conservatori che curino le diverse sezioni e collezioni esposte, facendo ricerca e conservazione, ma anche contribuendo a fornire i contenuti per i progetti di comunicazione, verificandoli sul piano scientifico. Deve essere un team affiatato perché il Museo è un tutt'uno organico, una narrazione coerente, non una somma di collezioni da custodire in proprio. In collaborazione con l'Università, i conservatori hanno referenti scientifici accademici che possono aiutarli a indirizzare le ricerche e a finalizzarle in pubblicazioni scientifiche internazionali. Lo staff amministrativo è essenziale, perché deve coordinare armonicamente le quattro funzioni integrate della struttura, dai servizi di biglietteria e guardiania, ai progetti didattici, alla ricerca, alla comunicazione e agli eventi, alla gestione contabile. La componente scientifica e quella amministrativa devono poi essere affiancate da un team di giovani professionisti che si occupino della comunicazione e della didattica, che sono competenze specialistiche in continuo aggiornamento, eventualmente date in concessione esterna se non si hanno le risorse per un gruppo interno stabilizzato. Se non si prevedono risorse per questa dotazione minima, meglio ammetterlo subito e dire che non lo si vuole fare. E poi tutto attorno c'è la costellazione degli amici del Museo, un ecosistema più ampio che nutre il progetto: la rete delle scuole; i movimenti giovanili; le associazioni impegnate su temi sociali e ambientali; il mondo imprenditoriale e del commercio; le istituzioni; gli accordi di collaborazione per i biglietti speciali e gli sconti; e così via. Sia ben chiaro, un Museo non è un progetto da realizzare per dare una poltrona in più al politico di turno. Le istituzioni cittadine devono mettersi al servizio del progetto e poi restarne il più possibile fuori, dando al Museo la massima libertà di movimento. Il Museo è un luogo di cultura e di cittadinanza scientifica, dunque libero. Aggiungo che la questione economica e di sostenibilità non può essere posta in modo strumentale per rinviarne la realizzazione: quasi nessun Museo

di questo genere in Italia è in grado di ripagare le spese fisse, di mantenimento, di aggiornamento e di personale; dunque, senza ipocrisie e illusioni, bisogna mettere in conto un passivo annuale che si giustifica con l'obbligo costituzionale, per le istituzioni pubbliche, di promuovere la scienza e la cultura. Tale passivo può però essere mitigato (fin quasi al pareggio, in alcuni casi virtuosi) grazie agli introiti dei biglietti, all'affitto delle sale, agli eventi e ad azioni mirate di sponsorizzazione da privati.

Ci sono modelli di Musei di scienze (italiani o stranieri) che si sentirebbe di additare, per il loro valore esemplare, ai professionisti che saranno incaricati di progettare la nuova sede del Museo di scienze naturali di Brescia? Più in generale ci sono alcune raccomandazioni che si sente di rivolgere loro, alcune avvertenze di cui dovrebbero tenere conto?

In Italia le realtà che rappresentano un'eccellenza, per ragioni diverse, sono il MUSE di Trento, il Museo della Scienza e della Tecnica di Milano e il Museo della Natura e dell'Uomo a Padova. Fra questi non c'è un Museo di scienze naturali di tipo classico, anche perché l'Italia per sua unicità storica non ha mai avuto un Museo nazionale di storia naturale, bensì una costellazione di Musei e di collezioni locali, che andrebbero messe in rete. Non ho alcun titolo per fare raccomandazioni, semmai posso dare qualche consiglio sulla base della mia esperienza personale: è importante che la narrazione unitaria del Museo sia accogliente e legata ai grandi temi scientifici del momento, come dovere di aggiornamento (penso al climate change, alla salute globale, alla crisi della biodiversità, alle tecnologie verdi, alle peculiarità e ricchezze della biodiversità italiana, agli intrecci fra diversità biologica e diversità culturale), il Museo deve parlare alla realtà di oggi; l'allestimento dovrebbe a mio avviso partire dalla centralità dei reperti originali, per le ragioni esposte sopra, ma immergerli poi in un'esposizione che mescoli i linguaggi più diversi di oggi (video, proiezioni, sale immersive, modelli tridimensionali con proiezioni, giochi in sala, modelli tattili, interpretazioni artistiche, paesaggi sonori, exhibit interattivi, e così via); la parte tecnologica dovrebbe essere a corredo e al servizio dei reperti originali e non oscurarli mai; l'allestimento deve essere inclusivo, con un apparato tecnologico semplice, per rendere più facile la manutenzione e ridurre il più possibile l'obsolescenza (problema serio per molti Musei oggi); i testi è bene che siano molto stringati (massimo 500 bat-

tute per pannello, in italiano e in inglese) e scritti di concerto fra i conservatori, i referenti scientifici e gli esperti di comunicazione, evitando qualsiasi pretesa di esaustività (impossibile oggi nella comunicazione della scienza) e delegando ogni approfondimento alla parte digitale e multimediale del Museo (sito web, giochi, app, galleries, espansioni multimediali con QR code, e così via); bisogna poi favorire percorsi didattici e di visita molteplici, in modo che le classi possano tornare più volte, abbinando la visita su un tema specifico a laboratori dedicati (questo favorisce anche il numero di visitatori); infine, è fondamentale a mio avviso che il Museo abbia uno spazio adeguato per mostre temporanee, che permettono un continuo rinnovamento dell'offerta, favoriscono il ritorno periodico dei visitatori di anno in anno (altro fattore cruciale per aumentare il numero di visite), possono ospitare mostre ad hoc su collezioni locali e reperti specifici (rendendo il Museo un luogo di servizio per tutto il patrimonio del territorio) e introducono il Museo nella rete museale nazionale e internazionale attraverso la circuitazione di mostre. Quindi quest'ultimo punto è particolarmente rilevante e vantaggioso: si tratta di affiancare la collezione permanente del Museo con una rotazione di esposizioni temporanee, una o due volte all'anno. Per me il Museo del futuro è un'impresa collettiva, un cantiere continuamente aperto, un luogo di inclusione e di democrazia della conoscenza.

INTERVISTA A MICHELE LANZINGER*

Partire dalle funzioni del museo prima di decidere il contenitore**

“Il ruolo culturale e il futuro dei musei scientifici” è un tema di grande attualità, tanto che anche l’Accademia dei Lincei ha dedicato una giornata di studio all’argomento nello scorso mese di settembre. In termini generali lei che risposta dà a questo tema? Nella situazione attuale, con una vasta pluralità di strumenti (programmi tv, canali social dedicati, spettacoli, riviste, podcast, ecc.) il Museo è uno strumento ancora valido, contemporaneo, e quali linee di indirizzo dovrebbe darsi per continuare ad esserlo?

In quanto basati sulla fruizione da parte dei pubblici, l’unicità dell’esperienza museale e il suo valore è un dato che possiamo valutare secondo una griglia piuttosto ampia di elementi, dai dati quantitativi alle più complesse ma egualmente importanti categorie quali ad esempio la funzione educativa e il contributo al cosiddetto “cultural welfare”. Il dato numerico non è assolutamente il criterio prevalente con il quale valutare la ragion d’essere di un museo, questo va sottolineato, ma anche analizzando questa sola componente emerge che i “nuovi musei” e i visitatori sono in crescita a tutte le latitudini. Basti pensare all’Italia dove il fenomeno è largamente collegato all’overtourism e alle sue im-

*Direttore del MUSE-Museo delle Scienze di Trento, presidente di Icom Italia.

** Intervista raccolta da Michela Valotti.

plicazioni non tutte positive. Se la dimensione economica è un fattore da tenere sempre presente, e il contributo dei musei allo sviluppo locale rientra tra questi, va ricordato che, anche rimanendo nell'ambito del contributo allo sviluppo, esso ricomprende con tutta ovvietà molteplici altri valori che entrano appieno nella sfera sociale e ambientale e che sono tali da conferire al museo, con quelli di scienze naturali in prima linea, uno specifico ruolo di attivatore di benessere collettivo e promotore di qualità della vita.

Si introduce questo aspetto per sottolineare un fatto molto semplice, al museo si va per pura volontà, non perché ci si è costretti. Si va al museo perché ci si attende di vivere un'esperienza che riguarda innanzitutto la persona ovvero il soggetto visitante, che accoglie l'esperienza di visita come un'occasione di miglioramento di sé, di autostima, di accoglimento e superamento di sfide anche cognitive; per saperne di più. L'esperienza museale si collega inoltre a una dimensione sociale, di racconto, di condivisione dell'esperienza, di relazioni di amicizia e con gli ambiti familiari dove i genitori si sentono genitori migliori e attenti alla formazione dei figli. Si tratta poi di un'esperienza fisicamente ubicata, solida, praticata, una sorta di investimento in memoria e memorabilità che ha caratteri specifici e "unici", sia nel tempo sia nello spazio. Sicuramente la stupefazione, la sorpresa e l'emozione che il contesto espositivo sa produrre, rientra a pieno titolo nella nozione di attivazione del concetto di benessere come sopra ricordato. Da ritenere che questo insieme, ma il ragionamento potrebbe essere esteso ad altri "grandi classici" come il teatro e l'opera, costituisce un mix esperienziale ed emozionale distinto dalla pervasività ma al contempo sfuggevolezza degli strumenti digitali.

Per entrare nel merito su come un museo o un progetto di museo possa essere valutato, si ricorda dell'esistenza di diversi strumenti per operare una sorta di autovalutazione, preventiva o consuntiva. Tra questi, e forse il più sfidante, vi è la definizione stessa di museo di ICOM, riaggiornata nell'agosto 2022 nel corso della General Assembly di Praga. In questa definizione il museo è precisato in questi termini:

chi è: un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società. Questo primo passaggio mette al centro l'identità del museo. Non si tratta solo di una descrizione formale e interna di istituto, istituzione, fondazione, ecc., ma fin da subito questo "chi è" chiama in causa la rete degli stakeholder, ovvero la pluralità dei "portatori di interesse" che riconoscono valore al museo e che per esso si impegnano. Da

segnalare che tra gli stakeholder vanno ricompresi quelli interni, vale a dire le risorse umane dedicate. Uno degli elementi fondamentali ed abilitanti il funzionamento e soprattutto il buon funzionamento del museo.

Cosa fa: *effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale*. Qui emerge la dimensione fondamentale che distingue un museo da altre istituzioni di mediazione culturale. Si parla di collezioni, elemento caratterizzante la natura specifica del museo ma, così facendo, viene messo in valore anche il ruolo della ricerca, scientifica nel nostro caso. Per i musei naturalistici di ente locale il compito di ricerca è assai problematico. Non si può trascurare quanto la ricerca scientifica si sia evoluta rispetto ai tempi della costituzione delle antiche raccolte museali dei secoli scorsi e la specializzazione in un settore, ne lascerebbe tantissimi scoperti. Solo i musei di grandi dimensioni, e oggi se ne contano davvero pochi, sono dotati di ampie strutture di ricerca dedicate ai tanti ambiti delle scienze naturali. Alla scala di un ente locale, il mandato di un dipartimento di ricerca dovrebbe innanzitutto riguardare la dimensione tecnica e la potestà scientifica sulle collezioni, alle quali va garantita la conservazione in termini tecnologicamente aggiornati e il loro inserimento nel flusso documentale e di studio anche mediante la partecipazione a progetti e network di ricerca. Ne è un esempio il riconoscimento delle collezioni museali nello studio della biodiversità ai sensi di progetti finanziati sul PNRR.

Le competenze di ricerca all'interno di un museo sono poi necessarie per la stessa capacità di proporre formati espositivi e relativi apparati così come la produzione di coerenti progetti espositivi temporanei e infine progetti di interpretazione e mediazione culturale basate sull'identità culturale espressa delle collezioni museali. Tutti questi casi possono prevedere delle forme di esternalizzazione o, meglio, di collaborazione per i diversi ambiti di produzione culturale, dal concept alla produzione di apparati fisici o digitali, ma non può mancare una dimensione fondamentale, capace di continuità nel sagomare l'identità dell'istituzione la quale, senza alcun dubbio, non può essere appaltata a terzi.

Se i caratteri appena descritti attengono alla dimensione "strutturale" del museo e costituiscono un elemento fondamentale e per certi versi immutabile dell'essere museo, le "funzioni" esplicitate nella definizione del 2022 aprono a nuovi scenari e ambiti di azione, alcuni molto innovativi:

Come: aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovo-

no la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano eticamente e professionalmente. In questo passaggio si concentra la forza innovativa e per certi aspetti rivoluzionaria del museo oggi. I musei devono essere accessibili, fisicamente e cognitivamente e, promuovendo la diversità, si candidano a divenire dei veri e propri agenti di trasformazione sociale. Entrano nel campo di azione dei musei l'attenzione verso i nuovi pubblici, l'*audience development* nel lessico museale contemporaneo, con ambiti che riguardano sia le categorie che tipicamente frequentano meno i musei come i giovani adulti o gli anziani, ma anche aree di povertà educativa, di marginalità sociali, di disabilità. Con tutta evidenza, queste funzioni richiedono lo sviluppo di specifiche progettualità con programmi e iniziative specificatamente progettate. Anche in questo caso, il networking con gli operatori del terzo settore è parte sostanziale del progetto stesso. Assume una declinazione particolare il concetto di sostenibilità, che qui non è da intendersi come sostenibilità della dimensione economica del museo ma nella sua doppia declinazione sia di riduzione di impronta carbonica dell'edificio ma anche di azione di comunicazione e di azione partecipata a favore di una società attenta e impegnata, con consapevolezza, nei processi principalmente riconducibili, ad oggi, al perseguimento dei 17 goal dell'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile.

Con chi: *con la partecipazione delle comunità.* Quanto sopra indicato trova una sua specifica ragion d'essere se condotto e sviluppato con la partecipazione delle comunità. Qui non si parla di pubblici, ma di ambiti sociali di riferimento che il museo ha il compito di attivare con formule di azione bidirezionali, alla ricerca di un contributo diretto e originale delle comunità nell'identificare e mettere in esecuzione forme di azione culturale fortemente negoziate e co-create con le comunità alle quali il museo intende rivolgersi prestando attenzione alle novità, alle scoperte, all'inedito che queste esplorazioni sociali possono comportare.

Perché: *per offrire esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.* Qui emerge la nozione prima anticipata del benessere o in gergo museologico del "cultural welfare". Il museo avrà compiti educativi ma non è una scuola, sarà un luogo di riflessione e scoperta ma non interroga e dà i voti a nessuno. Il museo deve rimanere una sorta di *hub* culturale dove la *visitor experience* deve risuonare di caratteri positivi e di nuovi apprendimenti (non insegnamenti dall'alto al basso), il piacere della scoperta

e della sua condivisione nell'ambito di una *visitor experience* pensata e programmata.



Michele Lanzinger



Trento, *Museo delle Scienze*

Il Museo civico di scienze naturali di Brescia, nella sua lunga e travagliata storia, è stato molte cose: luogo di raccolta e conservazione di collezioni, luogo di didattica e di studio, punto di riferimento di gruppi di interesse scientifico, motore di ricerche territoriali. Quali di queste funzioni può essere ancora attuale, ed eventualmente secondo quale gerarchia?

Il Museo civico di Scienze naturali di Brescia è stato un anticipatore di molti dei modi di intendere il museo contemporaneo così come sopra delineato. Tra le attività di ricerca quelle condotte un tempo sulla geomorfologia dei ghiacciai dell'Adamello e di biodiversità degli ambienti umidi planiziali (per quanto nella memoria di chi scrive) hanno oggi una rilevanza e attualità particolari in quanto connesse agli studi sul cambio climatico. Da ricordare il volontariato in campo astronomico e un preciso impegno nel settore educativo e l'essere sede di incontri e convegni di livello almeno nazionale. Non è dato sapere, da parte di chi scrive, perché questo patrimonio non sia stato difeso.

La definizione o la ridefinizione del mandato culturale di un'istituzione è il risultato di un processo partecipato dai diversi stakeholder che solitamente si traduce in uno "Studio di fattibilità". Nelle sue essenzialità tale studio deve prioritariamente identificare o rileggere la missione o l'identità dell'istituzione, ovvero la sua ragion d'essere, che viene stimata valida per tempi lunghi, almeno un decennio. Progressivamente lo studio di fattibilità deve approfondire quale "visione" operativa viene a definirsi al di sotto dei caratteri generali espressi dalla missione e quindi identificare le strategie, ovvero i caratteri che il museo intende attribuire al suo operato. Ritornando alla definizione ICOM, declinare e precisare le categorie del "Cosa, Come e Con chi" può essere un buon modo per approssimare i costi e prevenire la quantificazione delle risorse, in particolare quelle umane, che costituiscono il vero fattore discriminante il successo o meno di un museo. La definizione delle funzioni attese dall'esercizio e dall'attività del museo inoltre è, o dovrebbe essere, l'elemento da cui partire per definire gli aspetti strutturali del museo. Non viceversa, cosa che nel linguaggio degli architetti è ricordata nel detto: *space follows function*. Lo studio presenta quindi il dimensionamento fisico del museo, la cosiddetta *space list*, con associata stima dei costi computati su base parametrica, che è finalizzata alla definizione degli spazi - funzione che identificano gli spazi fisici necessari ad ospitare le attività e le funzioni previste: la quantità e le superfici da dedicare alle

collezioni da conservare, ai servizi di logistica per visitatori e laboratori, gli spazi espositivi, quelli destinati agli studi, ai laboratori, agli spazi educativi ... tutti spazi conseguenti a quanto precedentemente precisato in termini di definizione delle funzioni. In questa fase, la precisazione “di fino” della dimensione espositiva è inutile e forse dannosa dal momento che fissa aspetti che solo il lungo lavoro di rielaborazione tra staff museale e consulenti potrà portare a buon esito.

Da uno studio di fattibilità ben condotto i decisori saranno in grado di operare delle scelte sulla base di un quadro che esprime in modo chiaro il rapporto tra risorse (*input*) e risultati attesi in termini di dimensionamento strutturale così come di attività (*output*) e impatti (*outcome*) di pubblici, di coinvolgimento di comunità, di servizi di conoscenza ambientale. Una analisi e valutazione ricorsiva dei rapporti tra input – output – outcome permetterà di allineare le attese con la realizzabilità, aspetto in capo ai decisori.

A Brescia esistono Corsi di laurea universitari che possono incrociare gli ambiti di lavoro del Museo di Scienze: pensiamo alla Facoltà di Scienze matematiche, fisiche e ambientali dell'Università Cattolica, ai Corsi di laurea in Ingegneria per l'ambiente e il territorio, in Sistemi agricoli sostenibili e in Tecnologie per la transizione ecologica in agricoltura presso l'Università degli Studi di Brescia. Esistono collaborazioni possibili, ci sono modelli a cui rifarsi?

Paradossalmente, il mondo universitario sarebbe quello meglio adatto a sostenere sul lato contenuti le attività dei musei, di tutti i tipi. Tuttavia, storicamente, le relazioni non sono da annoverare come particolarmente fruttuose e, in questi casi, le responsabilità possono essere equamente distribuite. I tradizionali interessi scientifici dei musei hanno nel tempo sempre meno incontrato quelli del mondo universitario con la dimensione tassonomica derubricata sempre più come “cosa da musei”, e non nel senso positivo del termine. Oggi si osserva un deciso cambiamento di prospettive. Innanzitutto, i musei sono osservati come utili “cave di prestito” per materiali di interesse per le ricerche biomolecolari e utili partner di ricerca per le loro conoscenze specifiche sui territori di competenza. Poi, da una decina di anni, le università possono contare sulla loro “terza missione” che permette di operare in ambiti non direttamente connessi con le pubblicazioni su riviste ad impatto e di operare con sguardi attenti anche alla dimensione non accademica. Ne consegue che

i casi di relazione positiva si stanno espandendo non solo nell'ambito della ricerca scientifica ma anche in quello del rapporto con la società. Esistono associazioni universitarie quali APENet (Rete italiana degli Atenei ed Enti di Ricerca per il Public Engagement) che si occupa proprio di questo e che potrebbero essere utilmente coinvolte.

Il dibattito pubblico negli ultimi anni a Brescia s'è concentrato molto sul nuovo edificio e sulla sua collocazione, assai meno sulle funzioni dell'istituzione culturale e sul personale che dovrebbe far vivere il Museo di scienze naturali. Esiste una "dotazione minima" di personale per un Museo di scienze, e su quali figure deve fare perno?

Tutto il ragionamento fin qui fatto porta ad anticipare la definizione della missione, delle strategie e delle dotazioni in termini di risorse umane a qualsivoglia decisione di tipo infrastrutturale. Il ragionamento inverso vale solo nel caso che le motivazioni politiche legate a motivi urbanistici e/o di sviluppo locale portino alla necessità di prevedere di operare in un dato edificio esistente o di nuova edificazione. In questo caso le dotazioni dovranno essere stimate prendendo la dimensione strutturale come un contenitore al quale adattare il dimensionamento delle funzioni museali. Nel descritto loop ricorsivo di input, output, outcome, si partirebbe da un input strutturale predeterminato e determinante la quota parte delle funzioni museali. In merito alla dotazione di personale, ICOM ha categorizzato le professioni museali e, anche per conto e assieme al Ministero per la Cultura, le dotazioni minime per accreditare un museo nel Sistema Museale Nazionale. Tali documenti sono strumenti utili per sostenere un approccio strutturato al problema.

Ci sono modelli di Musei di scienze (italiani o stranieri) che si sentirebbe di additare, per il loro valore esemplare, ai professionisti che saranno incaricati di progettare la nuova sede del Museo di scienze naturali di Brescia? Più in generale ci sono alcune raccomandazioni che si sente di rivolgere loro, alcune avvertenze di cui dovrebbero tenere conto?

Chi scrive si sente coinvolto in quanto direttore del MUSE Museo delle Scienze di Trento. Il museo compie 100 anni con la gran parte della sua storia vissuta da medio piccolo museo ubicato nel centro cittadino di Trento. Sempre nel 2023 si celebrano i primi 10 anni del MUSE, nuova realizzazione a firma dell'architetto Piano in un contesto di grande

impatto architettonico finalizzato alla riqualificazione di una ex periferia industriale della città. Il procedimento sopra descritto corrisponde sostanzialmente al percorso adottato per la realizzazione del MUSE. Non trova spazio in questa riflessione il rendiconto di questi primi 10 anni ma il caso può essere citato con serenità dal momento che, passata la crisi Covid, il museo ha ripreso a registrare i precedenti e rilevanti numeri di visitatori (circa 500 mila all'anno), gestisce un ricco piano di Programmi per il pubblico che ricomprende tutte le categorie di ICOM e, grazie al combinato disposto di finanziamenti pubblici e corporate partnership con il mondo privato, riesce a sostenere un'interessante dimensione economica in termini di risorse umane e di impatti economici diretti e indotti. Il Bilancio di Missione, stilato annualmente e pubblicato online (www.muse.it), dedicato alla rendicontazione non solo economica, permette di entrare nel merito di queste affermazioni.

La lezione appresa è che il museo, ciascun museo, è un'idea necessariamente originale alla cui individuazione concorrono un percorso di ricerca e di analisi di buone pratiche nazionali e internazionali, di riflessioni locali sviluppate e condivise assieme agli stakeholder e con le comunità di riferimento, di prototipazioni, di approvazioni in itinere del percorso intrapreso, di collaudi mediante proposte e progetti finalizzati a stimare la corrispondenza tra il risultato atteso e la realtà. L'approccio progettuale da adottarsi oggi è oggi forse più vicino a quello delle start up che, con un approccio di *design thinking*, si concentra innanzitutto sull'individuazione delle necessità e delle aspettative del "mercato" o, per meglio dire, degli utenti ai quali ci si intende rivolgere. Su questa base, si procede con la prefigurazione di scenari con il disegno di contesti operativi e con la definizione dei costi e delle risorse da mettere in gioco. Un modo dinamico che permette di collocare il progetto in un contesto di studi di futuro, ovvero di anticipare e di collocare in una dimensione convergente e condivisa da parte dei diversi soggetti aventi titolo di giudizio e di decisione quanto descritto e progressivamente finalizzato in termini di fattibilità.

MASSIMO DELLA VALLE*

Dare spazio allo Spazio: nel museo ci vuole un planetario

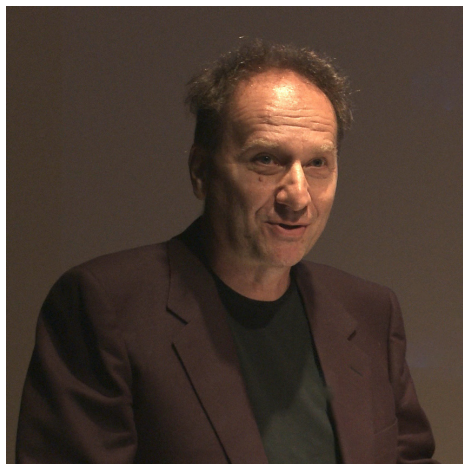
Ci sono parole antiche che hanno conservato inalterato il loro significato nel corso dei secoli, e suscitano oggi una sorprendente sensazione di modernità. Una di queste è la parola “museo”. Deriva dal greco antico “mouseion”, che è il luogo dedicato alle Muse, le dee greche dell’Arte e della Conoscenza. Ancora oggi, il “mouseion” dovrebbe rappresentare il luogo sacro in cui si custodiscono e contemplano le raccolte, naturali e storiche, dedicate allo studio, alla discussione e alla diffusione della scienza. La divulgazione scientifica, identificata come la “terza missione” degli enti pubblici di ricerca costituisce oggi un punto centrale nello sviluppo culturale della società moderna. Il perché ce lo spiega in modo sintetico ed efficace Piero Angela:

“La divulgazione, e non solo quella scientifica, è una necessità vitale per una società moderna, perché consente la circolazione delle idee fuori gli ambiti specialistici. Riguarda tutti e in particolare le persone colte, coloro che vogliono capire il loro tempo.”

Il museo scientifico oggi appare il luogo ideale per affrontare questa

* Direttore di Ricerca Istituto Nazionale di Astrofisica, Osservatorio Astronomico di Capodimonte, Napoli. Adjunct Professor all’International Center for Relativistic Astrophysics. Accademico dei Lincei.

attività di diffusione della cultura scientifica. Un museo di scienze ben strutturato diventa un luogo di scoperta e apprendimento per persone di tutte le età, a partire dai più piccoli.



Massimo Della Valle



Osservatorio di Capodimonte



Osservatorio di Capodimonte



Osservatorio di Capodimonte

SCIENZA E SOCIETÀ MODERNA

Il termine ‘moderno’ associato al concetto di ‘società’ è molto utilizzato, ma spesso in contesti generici. Tuttavia, quale significato concreto cela il concetto di ‘società moderna’? La risposta può essere trovata frequentando i musei scientifici. Stimolando l’interesse per le scienze, la tecnologia e l’innovazione, i musei scientifici aiutano a creare la società moderna, cioè *“una società più consapevole e ben informata riguardo ai progressi scientifici e tecnologici”*. La comprensione degli aspetti scientifici e delle implicazioni tecnologiche della scienza da parte dei cittadini rappresenta un passo cruciale. La recente pandemia ha enfatizzato, più che in passato, come la scienza costituisca il punto focale per le decisioni che orientano e influenzano le scelte dei leader politici. Negli ultimi anni le commissioni parlamentari degli Stati Uniti hanno richiesto in media 200 pareri all’anno all’Accademia Nazionale delle Scienze (NAS), prima di deliberare su questioni scientifiche e/o riguardanti l’innovazione tecnologica. Considerando che un anno è composto da 52 settimane, questo significa due cose: una media di 4 richieste alla settimana da lunedì a giovedì, e che le commissioni parlamentari non lavorano nei week-end.

I MUSEI SCIENTIFICI

Sebbene il significato più profondo della parola “museo” sia rimasto invariato nel corso del tempo, è importante notare che i musei scientifici, essendo di concezione più recente, hanno contribuito significativamente a modificare l’idea tradizionale di museo. Un museo tradizionale è definito da una serie di caratteristiche che potremmo riassumere in questo modo:

Conservazione: I musei classici pongono una forte enfasi sulla conservazione e la preservazione degli oggetti d’arte e dei reperti storici. Questo assicura la protezione del patrimonio culturale per le generazioni future.

1. *Approccio rituale:* Questi musei spesso seguono un approccio tradizionale alle esposizioni, presentando opere d’arte o oggetti storici in modo statico, permettendo ai visitatori di osservare i dettagli.

2. *Silenzio e contemplazione:* La quiete, la sobrietà e il silenzio dei musei classici favoriscono la contemplazione delle collezioni esposte e l’elaborazione di spunti di riflessione.

Questi punti, sicuramente positivi, coesistono con evidenti limiti:

1. *Mancanza di coinvolgimento*: Alcuni visitatori potrebbero trovare i musei classici meno coinvolgenti o meno accessibili, specialmente le nuove generazioni che cercano un'esperienza più dinamica.

2. *Limitata interattività*: La mancanza di interattività può limitare la comprensione approfondita o l'attenzione dei visitatori, specialmente nei "nativi informatici" abituati all'interazione digitale.

3. *Assenza di discipline moderne*: Spesso mancano temi che sono ben presenti nella vita quotidiana e che la influenzano direttamente o attraverso i media. Queste discipline includono, per esempio: l'intelligenza artificiale, la eco-sostenibilità, la climatologia, la biotecnologia, la nanotecnologia, le energie alternative e alcune tra le scienze "dure" come fisica e astronomia. La fisica e l'astronomia sono discipline di grande risonanza mediatica grazie alle straordinarie scoperte avvenute nel recente decennio presso istituti come il CERN, con la scoperta del bosone di Higgs o nei laboratori Ligo/Virgo, che nel 2015 hanno rivelato le onde gravitazionali prodotte dalla fusione di due buchi neri. Inoltre le osservazioni effettuate tramite telescopi spaziali come l'HST e JWST, insieme ai grandi telescopi dislocati nel deserto di Atacama o sui vulcani spenti delle Hawaii, hanno portato alla scoperta dell'espansione accelerata dell'Universo e dei pianeti extrasolari. Sorprendentemente questi argomenti spesso mancano nei musei "tradizionali" e di fatto la loro assenza li rende "fisiologicamente antiquati". Se questo giudizio apparisse troppo severo, diciamo "fisiologicamente incompleti".

Con un approccio differente le discipline moderne potrebbero beneficiare di laboratori specifici, all'interno del museo, per lo studio e la comprensione dei loro principi e applicazioni, senza intaccare l'interesse verso le collezioni più classiche come le raccolte di fossili, di minerali e gemme, campioni di animali, piante e reperti antichi. Quindi credo che un Museo scientifico moderno dovrebbe "aggiungere", agli aspetti classici menzionati poc'anzi, una serie di amplificatori della conoscenza come:

Coinvolgimento attivo del pubblico attraverso l'interattività che fornisce esperienze coinvolgenti per i visitatori con l'utilizzo di tecnologie digitali, schermi interattivi, simulazioni, realtà virtuale e attività pratiche. Questo rende l'apprendimento più coinvolgente ed educativo.

Adattabilità. I musei moderni possono adattarsi meglio ai cambia-

menti culturali e alle aspettative dei visitatori, permettendo un'esposizione più dinamica delle collezioni. Molte istituzioni moderne si sforzano di essere più accessibili a diverse fasce della popolazione, inclusi individui con disabilità. Ciò può comportare l'adozione di design accessibile, inclusivo e percorsi tattili.

Temi multidisciplinari. I musei moderni possono abbracciare una varietà di temi e argomenti, spaziando dalla scienza all'arte, dalla storia alla cultura popolare. Questa multidisciplinarietà riflette una visione più ampia dell'educazione e dell'esperienza dei visitatori, sottolineando l'unicità della cultura nella varietà delle sue manifestazioni.

Contenuti digitali. Molte istituzioni museali incorporano contenuti digitali, come app e piattaforme online, per estendere l'esperienza del museo al di là delle sue pareti fisiche. Questo può includere tour virtuali, risorse educative online e accesso a collezioni digitalizzate.

Sostenibilità. I musei scientifici moderni dovrebbero concentrarsi sulla sostenibilità ambientale attraverso pratiche ecologiche, come l'uso di materiali riciclati, l'efficienza energetica e la riduzione dell'impatto ambientale.

Innovazione tecnologica. L'uso di tecnologie avanzate, come la realtà aumentata e la realtà virtuale, può essere parte integrante dell'esperienza museale moderna, consentendo ai visitatori di esplorare il passato e il futuro in modi nuovi ed emozionanti.

Spazio e Esplorazione Spaziale. La tecnologia spaziale e le scoperte scientifiche relative all'esplorazione dello spazio influenzano la nostra vita. Questo rapporto tra esplorazione spaziale e vita quotidiana qui sulla Terra dovrebbe essere enfatizzato e diffuso con maggiore forza. Troppe persone pensano ancor oggi che investire soldi nella ricerca di base e in quella spaziale siano soldi buttati via "con tutto quello che c'è da fare qui sulla Terra". Senza comprendere che tutto quello che c'è da fare qui sulla Terra potrà essere fatto grazie e soprattutto alle innovazioni tecnologiche figlie della ricerca di base e della ricerca spaziale che loro non approvano! Un museo scientifico è il luogo ideale per illustrare la sinergia tra "Spazio" e "Vita quotidiana". Siamo ricchi di esempi: lo sviluppo delle tecnologie di comunicazione che hanno reso possibile l'uso di telefoni satellitari e dei GPS rivoluzionando le comunicazioni globali e la navigazione terrestre. Le previsioni meteorologiche, oggi accessibili a tutti con semplici applicazioni installabili su smartphone. L'esplorazione spaziale ha dovuto miniaturizzare tutto ciò che era possibile per ridurre il peso degli oggetti da inviare nello spazio e ha trovato applica-

zioni nella medicina, come la telemedicina e la miniaturizzazione di dispositivi medici, che hanno migliorato la diagnosi e il trattamento delle malattie. Il trattamento dei tumori attraverso l'utilizzo di fasci di particelle (sincrotrone) ne è uno straordinario esempio. La ricerca spaziale ha portato a sviluppi di materiali avanzati come leghe leggere, materiali ignifughi e isolanti termici ad alta efficienza che hanno applicazioni nell'isolamento degli edifici, nell'economia green e nell'industria automobilistica. Le tecnologie spaziali hanno contribuito alla ricerca di fonti di energia alternative, come i pannelli solari fotovoltaici. Lo studio dei meccanismi di produzione di energia da parte delle stelle attraverso la fusione nucleare sta spingendo la ricerca verso la realizzazione di reattori nucleari a fusione (non a fissione! Come quelli attualmente in funzione in molte aree del pianeta). I satelliti spaziali consentono il monitoraggio costante dell'ambiente terrestre, inclusi cambiamenti climatici, deforestazione, inquinamento e condizioni delle risorse idriche, fornendo dati cruciali per la gestione sostenibile dell'ambiente. L'osservazione spaziale aiuta gli agricoltori a monitorare le colture, prevedere i raccolti e gestire le risorse agricole in modo più efficiente, contribuendo così alla sicurezza alimentare globale. Da ultimo mi piace ricordare la nuova consapevolezza sulla fragilità e solitudine del nostro pianeta blu (blue marble) immerso nell'oscurità cosmica: una nuova coscienza nata dalle splendide immagini scattate dallo spazio, degli astronauti degli equipaggi Apollo e che possono essere riassunte dalla suggestiva frase, attribuita a Gene Cernan, ultimo uomo a camminare (per il momento) sulla superficie lunare:

“Siamo andati ad esplorare la Luna ma, in realtà, abbiamo scoperto la Terra”

Le sinergie tra Ricerca-Investimenti-Vita quotidiana potrebbero trasformarsi in occasione di dibattito durante Workshop ospitati all'interno del museo, e le tematiche potrebbero essere sviluppate in piccoli laboratori dedicati. Queste attività potrebbero rendere il museo scientifico un luogo coinvolgente e inclusivo per un pubblico ampio: il nuovo spazio dove le Muse dell'Arte e delle Scienze con i loro molteplici saperi possono ritrovarsi.

URANIA IN UN MODERNO MUSEO SCIENTIFICO

Spesso leggiamo che l'Astronomia è la scienza più antica. Viene da chiedersi se questa affermazione sia solo una figura retorica o contenga elementi di verità. Potremmo pensare che questa affermazione tragga origine dal fatto che Urania, la musa dell'Astronomia, fosse venerata dagli antichi Greci. Ma in realtà c'è qualcosa di più reale, che va oltre la mitologia. Nella città di Lascaux, situata nel dipartimento della Dordogna, in Francia, possiamo ammirare, in antiche grotte, centinaia di disegni rupestri, risalenti a 20-40.000 anni fa, e alcuni di questi disegni hanno evidenti temi astronomici. All'origine di questo interesse dell'Homo Sapiens per il cielo c'erano certamente ragioni pratiche, legate alla sopravvivenza, ma non bisogna dimenticare anche aspetti più speculativi. Per Aristotele l'uomo iniziò a "filosofare", cioè ad osservare e interpretare i fenomeni naturali, spinto dallo stupore e dal mistero. Immaginiamo di assistere ad un'eclissi totale di Sole. Oggi è facile trovare la spiegazione quando la Luna, durante la sua orbita attorno alla Terra, si interpone tra la Terra e il Sole, con la giusta angolazione, produce un'eclissi totale del Sole. Tuttavia migliaia di anni fa non era così semplice. Possiamo solo immaginare i timori e le angosce che pervadevano gli ignari osservatori di quei tempi: all'improvviso e senza alcun segno premonitore, il Sole scompariva! Era la fine del mondo... ma poco a poco gli antichi osservatori trasformarono lo shock del mistero in stupore e infine in conoscenza.

Un Planetario è uno strumento didattico straordinario, capace di trasformare la curiosità degli spettatori, dai più grandi ai più piccini, in cultura. Oggi è inconcepibile pensare di costruire un museo scientifico senza considerare l'installazione di un planetario al suo interno. Nelle mie visite al museo di via Ozanam ho spesso provato un senso di opportunità non sfruttata. Tuttavia ritengo che ci siano il tempo e la determinazione necessari per rimediare. Otto anni fa ho installato un planetario da 70 posti presso l'Osservatorio Astronomico di Capodimonte, struttura dell'Istituto Nazionale di Astrofisica. Posso dire che un planetario è il modo più semplice per far comprendere a chiunque, grande o piccolo che sia, fenomeni astronomici con cui ci confrontiamo quotidianamente, ma dei quali conosciamo poco o nulla. Perché la durata del giorno è variabile nel corso dell'anno e varia anche con la latitudine dell'osservatore, e perché questo non è vero nei giorni degli equinozi? Perché ai poli giorno e notte durano sei mesi? Cosa accade veramente durante i solstizi? Chi regola l'alternanza delle stagioni sulla Terra? Non si po-

trà mai comprendere appieno la questione prioritaria dei cambiamenti climatici se prima non abbiamo capito come funziona la prima causa di cambiamento climatico sul nostro pianeta, cioè il nostro Sole.

Per tenere le lezioni al Planetario non serve essere astronomi, basta seguire dei brevi corsi di una ventina di ore (tenute da astronomi) per ottenere la qualifica di tecnico di Planetario. Un planetario comunale ha il pregio di autosostenersi da un punto di vista economico, con modalità sulle quali non entro nei dettagli, ma che posso illustrare nelle sedi opportune. Posso però dire, nella mia esperienza personale prima della pandemia, che da ottobre a maggio per 5 giorni la settimana il planetario era completamente prenotato dalle scuole di primo e secondo grado (circa 200 ragazzi al giorno più una decina di professori).

EPILOGO

La città di Brescia vanta un'ampia varietà di istituzioni culturali ed educative di ogni livello e alcune prestigiose università. L'istituzione di un Museo delle Scienze con un annesso Planetario rappresenterebbe un'opera di inestimabile valore, essenziale sotto molteplici aspetti a fronte di un investimento relativamente modesto. Se qualcuno mi chiedesse perché vale la pena costruirlo risponderei così:

- *Promuovere l'educazione scientifica*: un museo fornisce un ambiente educativo interattivo che stimola l'interesse per la scienza tra gli studenti delle scuole superiori e università. Questo può portare a una maggiore partecipazione agli studi scientifici e tecnici e promuove la sinergia tra "ricerca scientifica" e "vita quotidiana", essenziale per una società che voglia definirsi moderna.

- *Favorire l'apprendimento pratico*: attraverso mostre interattive, laboratori e dimostrazioni, un museo della scienza offre agli studenti la possibilità di apprendere attraverso l'esperienza pratica, il che può migliorare la comprensione e la ritenzione delle conoscenze scientifiche.

- *Ispirare futuri scienziati*: le interazioni con le esposizioni scientifiche e gli scienziati esperti invitati per tenere dei seminari possono ispirare gli studenti a considerare una carriera nelle scienze.

- *Contribuire alla ricerca*: un Museo scientifico potrebbero ospitare laboratori di ricerca e strutture di insegnamento avanzate, creando un ambiente in cui studenti e ricercatori possono collaborare su progetti scientifici innovativi.

- *Offrire programmi di formazione per insegnanti* e risorse didattiche, nelle diverse aree scientifiche contribuendo a migliorare la qualità dell'insegnamento delle scienze nelle scuole.

-
È mia ferma convinzione che se le Muse dell'antica Grecia, a cominciare da Urania, potessero esprimere un parere, avallerebbero con entusiasmo il progetto di un Museo Scientifico e di un Planetario a Brescia. La loro realizzazione rappresenterebbe un ulteriore segno della vocazione alla cultura che questa città ha manifestato da sempre, non solo nel 2023, anno in cui Brescia (insieme a Bergamo) ha il privilegio di essere Capitale della Cultura.

Breve storia del Museo di scienze naturali di Brescia*

Il Museo di scienze naturali trae origine dalle attività dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia (fondato in epoca napoleonica, nel 1802, erede dello spirito scientifico che animava le accademie bresciane sei-settecentesche).

Le prime collezioni del museo sono proprio quelle che per oltre un secolo s'erano andate accumulando nelle sale dell'Ateneo.

Nella seconda metà dell'Ottocento era ormai avvertita, negli ambienti naturalistici bresciani, la necessità di un Museo di storia naturale.

Nel 1883 era ancora irrisolto il problema della sede: le preferenze dei naturalisti bresciani andavano a palazzo Brozzoni (nell'attuale via Corsica) che offriva la possibilità di realizzare un giardino botanico.

Nel 1885 il Municipio concede invece i locali a piano terra di palazzo Martinengo da Barco (attuale Pinacoteca).

Nel 1885 viene fondata la società bresciana di storia naturale "G. Ragazzoni" a cui l'Accademia bresciana assicura un sussidio per il riordino del materiale accumulato negli anni.

Nel 1902, nell'ambito delle celebrazioni del centenario dell'Ateneo, viene inaugurato, a palazzo Martinengo da Barco, il Museo di storia naturale di Brescia.

* Tratta dall'allegato 13, pp. 109 e 110 della Relazione del Gruppo di Lavoro per il rilancio dell'attività 2017/2018 costituito con le comunicazioni di Giunta n. 294 del 24 maggio 2016 en. 361 del 21 giugno 2016 con le quali si sono definiti obiettivi e partecipanti.



Brescia, Museo di scienze naturali all'epoca dell'allestimento in Castello



Brescia
Museo di scienze naturali.
L'alce nell'allestimento in Castello

Giù nel 1907 l'Accademia deve lasciare questi locali, che sono destinati ad accogliere la Pinacoteca civica, e il materiale scientifico viene portato in Castello, nella caserma Pisani, dove resterà fino al 1927.

Nel 1927 la Caserma Pisani diventa sede della Milizia volontaria del littorio. I materiali più preziosi del Museo di storia naturale trovano sede a Palazzo Bargnani (sede dell'Istituto tecnico cittadino) mentre parte delle collezioni viene imballata e stivata nell'ex monastero di Santa Giulia.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale l'Ateneo e il Gruppo naturalistico Regazzoni donano al Comune le proprie collezioni naturalistiche.

Nel 1950 viene istituito il Museo civico di Storia naturale, diretto da Emanuele Süß. L'attività pubblica, nel mastio del castello, inizia nel febbraio del 1951. In successione vengono aperte la sala di zoologia, geomineralogia, preistoria (quest'ultima inaugurata nel 1956).

Nel 1953 viene inaugurata la Specola Cidnea e viene riaperto lo zoo cittadino in castello, che era stato chiuso nel 1927.

Già a partire dal 1965 Süß auspica la realizzazione di una sede moderna, dedicata al Museo, in grado di contenere ed esporre le collezioni, nonché la creazione di un organico fisso formato dal direttore e da personale qualificato.

Nel 1968 le collezioni lasciano il Castello a favore del costituendo Museo delle armi e vengono immagazzinate nell'ex monastero di S. Giulia.

Nel 1968 viene approntato il progetto del nuovo museo, collocato fra via Ozanam e via Gualla. Il cantiere apre nel 1974, il nuovo museo viene inaugurato nel settembre 1983.

Dal 1988 al 1996 il nuovo Museo verrà chiuso per esigenze di manutenzione straordinaria dell'edificio.

A seguire vengono aperte la biblioteca (1996), le sale di archeologia preistorica (agosto 1996), la sala di mineralogia (dicembre 1996), le sale degli ambienti naturali (ottobre 1997), la sala della montagna (novembre 1998).

Nel 2001-2002 vengono smantellate le sale degli ambienti naturali (8 sale, un centinaio di vetrine, 600 esemplari di animali, pannelli didattici).

Nel 2002 viene aperto il cantiere per realizzare la nuova biblioteca del Museo, che provvisoriamente viene trasferita nell'ex chiesa di Sant'Antonino.

La biblioteca del Museo di scienze intitolata a Nino Arietti viene inaugurata il 6 dicembre 2007 e dal gennaio 2013 passa in gestione al Servizio biblioteche del Comune di Brescia.

STUDI E RICERCHE

DARIO SARDO

Fra Dolcino e le eresie nel bresciano

Come noto, il termine “eresia” deriva dal greco “hairesis” che significa “scelta”; ciò designa, in ambito teologico, una presa di posizione che può limitarsi ad un’inclinazione ad interpretare la fede cristiana in modo più o meno difforme dai dogmi e verità insegnati dalla Chiesa, sino alla grave deviazione dal dogma che può comprendere la negazione stessa di esso. L’eresia più significativa fu l’Arianesimo, basato sulla negazione della natura pienamente divina del Cristo con aspetti simili a quella del catarismo in quanto anch’esso, fondandosi sul principio dualistico del bene e del male, identifica la concezione di un Dio – il bene – opposta a quella di Satana – il male, negando così la trinità divina.

Evidente è l’antinomia con l’etimologia del termine “religione” che deriva dal latino “religare”, cioè “mettere/mettersi assieme, legarsi” che – in senso lato – significa legarsi a principi o valori accettati e condivisi.

In ambito bresciano, i centri di forte diffusione eretica furono quello di Sirmione per il catarismo e l’area dell’alto Garda (Arco di Trento) per il movimento di Fra Dolcino. Consistenti tracce di catarismo sono documentate anche a Brescia città, così come nel territorio di Bagolino si è rilevata la forte influenza dei dolciniani.

L’eresia degli Apostoli dolciniani e quella dei Catari – ad essa correlata – segnano l’apice della diffusione del fenomeno eretico che – riferito ad esse – registra non casuali connessioni. La prima è di carattere cronologico: entrambi i fenomeni eretici si verificarono – salvo scarti minimi – all’incirca nello stesso periodo (tra il rogo dei Catari a Verona del 1278 e quello di dei dolciniani nel 1307 intercorrono solo 29 anni).

Il secondo riguarda l'area territoriale di diffusione: entrambi ebbero larga diffusione nella stessa fascia geografica corrispondente alla macro area dell'Italia settentrionale (il Vercellese, la Val Sesia, Bagolino nel Bresciano, l'alto Garda di Riva, Cimego e Arco) per i seguaci di fra Dolcino e tutta l'Italia settentrionale e centrale (Verona, Vicenza, Desenzano, Sirmione, Bagnolo San Vito a Mantova, con le roccaforti presso le chiese di Desenzano e Sirmione) sino a comprendere, nell'Italia centrale, Bologna e Firenze se ci riferiamo ai Catari.¹

Alla contiguità territoriale e geografica tra i Catari di Sirmione e i Dolciniani in Trentino (da Riva a Sirmione ci sono circa 70 chilometri) si deve aggiungere inoltre che questi fenomeni eretici sono pertinenti entrambi ad uno degli eventi più problematici della storia della Chiesa (durato ben 68 anni): la sostituzione della sede papale di Roma con quella di Avignone (1309-1377).

FRA DOLCINO: NOTE BIOGRAFICHE E CONTENUTI TEOLOGICI

La storiografia non è in possesso di notizie certe sulla figura e l'opera di Dolcino. Si suppone sia nato a Prato Sesia, un piccolo comune della bassa Valsesia ma non esistono registri ufficiali.

Il suo vero nome sarebbe quello di Davide Tornielli, tipico cognome della zona di Novara mentre lo stesso appellativo di frate è incerto in quanto non ci sono documenti che ne attestano l'effettiva pronuncia dei voti².

1. «Alla presenza dell'eresia catara a Desenzano e Sirmione, corrispose nel territorio gardesano settentrionale l'attività di fra Dolcino, che trovò nelle sue peregrinazioni tra il Novarese e il Trentino ospitalità sul lago e nelle montagne bresciane dove fece anche seguaci. L'eresia a Sirmione e a Desenzano terminò quando il 12 novembre 1276, il vescovo di Verona, l'inquisitore frate Filippo, Pinamonte Bonaccorsi e Alberto della Scala, arrestarono a Sirmione cento sessantasei tra uomini e donne e li condussero a Verona. Molti dei quali (chi dice duecento chi cento) furono bruciati nell'Arena il 13 febbraio 1278 per ordine di Alberto della Scala» (*Enciclopedia Bresciana*). Circa la presenza dei Catari a Firenze va citata la repressione posta in atto dal frate francescano Salomone da Lucca, che il 24 novembre 1281 era stato nominato inquisitore dell'eretica pravità in Toscana e da lì aveva dato luogo a una frenetica persecuzione dei catari fiorentini, condotta anche per mezzo di processi *post mortem*, come quello che il 16 ottobre 1283 aveva decretato prima l'esumazione dal cimitero di Santa Reparata e poi l'arsione dei corpi di Farinata degli Uberti e della moglie Adaleta, condannati come catari 'consolati' secondo la sentenza conservata nel ms. Archivio di Stato di Firenze, Notarile B 1462, ff. 42-43, edita in Ottokar, *La condanna postuma*, 159-63 (poi in Ottokar, *Studi comunali e fiorentini*, 119-23).

2. «Dolcino Tornielli di Novara; si faceva chiamar fratre, quantunque non avesse Ordini sacri», Ludovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum scriptores ab anno aerae christianae*

La sua personale fede, il suo credo religioso e la successiva predicazione, traggono origine dagli scritti di Giacchino Da Fiore, carismatico teologo coevo a fra Dolcino, inserito da Dante nel dodicesimo del Paradiso tra la schiera dei beati sapienti – «e lucemi dallato / il calavrese abate Giovacchino / di spirito profetico dotato» (Par., XII, 139-141) – che ci presenta l'abate Gioacchino Da Fiore nel suo tratto distintivo, quello di annunciatore di una moderna utopia profetica cui lo stesso Dolcino attinge a piene mani³.

La vicenda di fra Dolcino trae origine dalla sua adesione al movimento degli Apostoli di Segarelli che volevano realizzare un modello di vita basato su povertà, che però presupponeva il misconoscimento e la negazione di qualsiasi autorità ecclesiastica in quanto ritenuta corrotta rispetto al dettato evangelico. Gli *Apostoli*, largamente diffusi nell'Italia settentrionale, furono ben presto messi al bando dalle autorità ecclesiastiche per il loro stile apocalittico, per la loro aperta opposizione al Papa

quingentesimo ad millesimumquingentesimum vol. IX, nt.4. «Discepolo di Gerardo Segarelli di Parma, e, dopo che questi nel 1296 fu arso vivo, capo della setta, fondata da Gerardo nel 1260, che si chiamava degli "Apostoli", o de' fratelli apostolici. Dolcino si spacciava per apostolo e profeta mandato da Dio, andava predicando carità cristiana quantunque egli stesso e la sua setta non la esercitassero poi più che tanto, (cf. *Historia Dulcini Haeresiarchae novarensis auctore Anonymo Synchrono, Rerum Italicarum scriptores, cit., pp. 434-435*) e la comunanza di tutte le cose, anche delle donne, (homo et qualibet mulier nudi simul licite iacent in uno et eodem lecto, et licite tangere mutuo unus alterum in omni parte et [...] conjungere ventrem eius cum ventre mulierieris» (Ibidem, p. 457). A Trento, dove erasi rifuggito, andò a compagnia di una bella e ricca Tridantina, chiamata Margherita, la quale egli pretendeva tenere come «sorella in Cristo», vivendo seco lei in concubinato. E poiché fu colta essere gravida, egli stesso e i suoi asserirono che fosse gravida dello Spirito Santo.» (Tenuit et secum eum mulierem nomine Margaritam, quam dicebat se tenere more sororis in Cristo provide et honeste. Et quia /uit deprehensa esse gravida, ipse et sui asseruerunt esse gravidam de Spiriiu Sancto), Ibidem. p. 459.

3. La profezia di Gioacchino da Fiore deriva dalla concezione secondo la quale tutta la storia umana è divisa in tre Età o Stati: L'Età del padre (Antico Testamento), L'Età del Figlio (Nuovo Testamento) e L'Età dello Spirito Santo di là a venire nella profezia di Giacchino. L'influenza e il carisma di Giacchino di Fiore furono pervasivi per tutto il Trecento ed oltre. Dante stesso ne fu profondamente influenzato: i cerchi trinitari tratti dal «*Liber figurarum*» ispirarono la visione dantesca di Dio che il poeta racchiude nell'immagine dei tre «giri di tre colori e d'una contenenza» (Par., XXXIII, 115120) con la quale termina il poema. Questa concezione della storia divisa in Età viene ripresa anche da Alano di Lilla nel suo *Anticlaudianus*: Cfr. D. SARDO, *Dante e la sfera di Alano «Lo cerchio è perfettissima figura»: la metafora del cerchio nel Sermo de sphaera intelligibili di Alano di Lilla e nel Paradiso di Dante*, Brescia, 2022, pp.120-123 (Il saggio è consultabile presso la biblioteca di Fondazione Civiltà Bresciana). Gioacchino da Fiore è attualmente sotto un processo di canonizzazione; l'eredità dell'importanza del suo pensiero teologico trova nel «Centro internazionale di studi gioachimiti» di San Giovanni in Fiore (Cosenza) la sua più autorevole divulgazione. La profezia di Gioacchino di un tempo dello Spirito a venire ispirò anche il fondatore del movimento degli Apostoli fondato Gherardo Segarelli a cui Dolcino aderì intorno al 1291.

e per la libertà sessuale da essi predicata e vissuta. Per le varie accuse loro rivolte essi furono repressi e condannati dalla Chiesa; alla morte del Segarelli – fondatore del movimento – arso come eretico il 18 luglio 1300, Dolcino, il discepolo più in vista, dotato anche di quella cultura che mancava al primo e, soprattutto di enorme carisma personale, proseguì l'opera di diffusione degli *Apostoli* con straordinaria efficacia sino alla sua morte sul rogo del 1307.

LA DOTTRINA TEOLOGICA E IL PROGRAMMA POLITICO DI FRA DOLCINO

È necessario collegare la nascita del movimento dolciniano alla comune matrice pauperistica che ispirò i grandi movimenti del Trecento, come quello stesso di Francesco d'Assisi.

Tra i più dirompenti movimenti ereticali, accanto a quello dei Catari nacque quello dei Dolciniani, la cui predicazione si riassume in tre lettere che Dolcino stesso scrisse sulla base di forti influenze ispirate dagli scritti di Gioacchino da Fiore, all'interpretazione delle quali associò una natura sempre più eversiva⁴.

Rispetto alla matrice di ispirazione dolciniana riferita a Gioacchino da Fiore, corre l'obbligo però di evidenziare l'antitetica differenziazione tra il movimento gioachimita e quello dolciniano. Essa macroscopicamente si evince dalle collocazioni nella cantica che Dante riferisce ai due rispettivamente: nel Paradiso – tra gli spiriti sapienti – Dante cita ammirato Gioacchino da Fiore la cui luce sapienziale si spande sul poeta: («...e lucemi dallato/il calavrese abate Giovacchino/di spirito profetico dotato» (Par., XII, 139-141) e quella di fra Dolcino – messo invece da Dante al fondo dell'Inferno – la IX bolgia – tra i seminatori di discordia e di scisma (Canto XXVIII, 55-60).

4. Le opere di Gioacchino di Fiore cui Dolcino attinse sono in particolare: *Tractatus super quatuor evangelia*, *Expositio in Apocalipsym*, *Salterium decem cordarum*, *Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, *Liber figurarum*. Rifacendosi all'Apocalisse di Giovanni, Dolcino identificò nelle sette chiese, sette nuovi soggetti che associò a sette angeli scesi in terra, incarnati in seguito in uomini di spicco: San Benedetto visto come l'Angelo di Efeso, e la sua chiesa era l'ordine monastico; Papa Silvestro I, visto come l'Angelo di Pergamo e la sua chiesa era l'ordine clericale; San Francesco, incarnazione dell'Angelo di Sardi, la cui chiesa era l'ordine dei Frati Minori, i cosiddetti minoriti; San Domenico, incarnazione dell'Angelo di Laodicea e la chiesa dei Frati Predicatori; Gherardo Segarilelli, predecessore e mentore, l'Angelo di Smirne, la cui chiesa era il movimento dei Fratelli Apostolici; lo stesso Dolcino, incarnazione umana dell'Angelo di Tiatiri, la cui chiesa era appunto il movimento dei Dolciniani; L'Angelo di Filadelfia che sarebbe stato il nuovo papa santificato.

Questi, in sintesi, i contenuti fondamentali della predicazione che Dolcino rivolse ai seguaci nelle tre lettere loro rivolte, da cui si evince, per così dire, il suo programma “politico” (fonte: «De secta» di Bernardo Gui)⁵:

- Ritorno della Chiesa alle sue origini di povertà
- Interpretazione libera del Vangelo
- Diritto alla libera predicazione
- Abbattimento delle gerarchie ecclesiastiche e dei luoghi istituzionali di culto
- Sacerdozio universale laico («Tutti siamo sacerdoti», anche le donne possono predicare il Vangelo)
- Organizzazione di una società paritaria di mutuo e reciproco soccorso («comunismo evangelico»).
- Abbattimento del regime feudale.
- Parità di diritti tra uomini e donne. Libertà sessuale e possibilità di scioglimento del matrimonio.

Fortemente influenzato dalle opere di Gioacchino da Fiore, Dolcino considerava imminente l’«età dello Spirito» predicata dall’abate calabrese, ma – a differenza di quello – riteneva del tutto inutile nella pratica di fede la mediazione sacerdotale.

Il motivo sostanziale che alimentò l’indubbio carisma di fra Dolcino fu la promessa salvifica contenuta in questa profezia grazie alla quale il novarese intercettò e fece proprio il disagio e le tensioni sociali, la frustrazione e la fame e la sete di giustizia di masse di emarginati che nel messianico «regno dei giusti» non riponevano solo speranze di ordine escatologico.

E ciò spiega la forza morale di quattromila dolciniani (la cifra redatta dai documenti inquisitori appare però eccessiva) – uomini e donne disposti a tutto e in lotta armata – che stettero asserragliati per due anni sulle montagne tra il Biellese e l’Ossola (1305-1307) sino ad essere sconfitti, come dice Dante, più dalla fame e dal freddo – «sì di vivanda, che stretta di neve» – che dalle milizie crociate dei vescovi di Vercelli e Novara⁶.

5. *De secta illorum qui se dicunt esse de ordine Apostolorum*” di Bernardo Gui, a cura di Arnaldo Segarizzi, Città di Castello: S. Lapi, 1907 [Anonimo sincrono. *Historia fratris Dulcini heresiarche*, 3-13; Bernardo Gui.

6. La cifra di quattromila seguaci è riportata dall’Anonimo sincrono del “*Historia Fratris Dulcini Heresiarche*”. Essa appare comunque sovrastimata se pensiamo che una città come Torino aveva allora più di 5000 abitanti.

L'impatto che ebbero il credo e il pensiero filosofico di Dolcino – amplificati dalla psicosi dell'attesa escatologica di un nuovo mondo che sarebbe giunto con l'elezione del 1305 del “papa santo” (identificato in papa Federico III d'Aragona) sulla Disputa Apostolica furono laceranti e l'esplosione della violenza pauperistica raggiunse uno dei suoi maggiori picchi: l'evangelismo anarchico degli apostolici e – come qui di seguito – il dualismo cataro minavano non solo le basi “teologiche” della Chiesa ma anche l'intera struttura della società del tempo.

FRA DOLCINO DANTESCO: SCISMATICO O ERETICO?

«Or di a fra Dolcin dunque che s'armi,
tu che forse vedra' il sole in breve,
s'ello non vuol qui tosto seguitarmi,
sì di vivanda, che stretta di neve
non rechi la vittoria al Noarese,
ch'altrimenti acquistar non saria leve».
(Inf. XXVIII, 55-60)

La parafrasi delle due terzine è piana: O tu che forse rivedrai fra breve la luce del sole, di' dunque a fra Dolcino che, se egli non vuole seguirmi qui fra breve tempo, si provveda (*s'armi*) di vettovaglie, in modo che il blocco della neve non assicuri la vittoria al vescovo di Novara (*al Noarese*); perché in altro modo non sarebbe facile acquistare la vittoria su di lui.

Dolcino scismatico o eretico? Sembrerebbe che Dante abbia voluto rimarcare più il carattere eversivo (via via amplificato dalle sue derive militaristiche) della scismatica separazione degli Apostoli di Dolcino dalla Chiesa di Roma rispetto alla loro devianza teologica. In sostanza la colpa più grave di fra Dolcino per Dante sembrerebbe essere proprio lo scisma e la portata storica ad esso collegata. Ne è convinto il dantista Bruno Nardi che conclude il suo studio *Fra Dolcino e il movimento ereticale del Trecento* con queste parole:

«Questo “scisma” più di ogni altro pesò sul Medioevo ed alimentò la lunga lotta fra cristiani e saraceni. Fra Dolcino è colpevole di aggiungere a quello di Maometto un nuovo scisma. [...] Il rinnovamento religioso auspicato da Dante, consisteva, sì, nel ritorno alla povertà dei tempi apostolici; ma questo non per mezzo di un nuovo scisma e tanto meno

con la distruzione della Chiesa, bensì, come l'intendevano quelli ch'erano rimasti fedeli allo spirito di S. Francesco, col cacciare dalla Chiesa lo spirito mondano e l'avidità di ricchezza e di dominio che l'avevano invasa».⁷

LE ERESIE IN TERRITORIO BRESCIANO: I CATARI A SIRMIONE, I DOLCINIANI AD ARCO E A BAGOLINO

L'eresia catara trovò tolleranza e protezione nell'Italia settentrionale, in particolare a Bagnolo San Vito (Mantova), a Desenzano e Sirmione (Brescia) e il territorio bresciano di fatto costituì le roccaforti in cui si concentrò lo "zoccolo duro" del catarismo.

Ma chi erano i Catari? Il termine "Catari" cioè puri (dal greco *Katharos*) viene usato per la prima volta in questa accezione – "Catharos, id est puros" – da Ecberto di Schönau nei *Sermones adversus chatarorum errores* (1152-1156).

In Europa la grande diffusione del catarismo iniziò dalla seconda metà del secolo XII e si protrasse per tutto il secolo successivo e si concentrò nella Francia meridionale (Tolosa, Carcassonne, Agen, Albi contro cui fu mossa la crociata che prese il nome degli "Albigiesi"). In Italia il catarismo si propagò in particolare nell'area centro-settentrionale nelle città di Spoleto, Mantova, Cremona, Vicenza e Brescia, con i capisaldi di Sirmione, Desenzano e Concorrezzo. Il catarismo è un cristianesimo fondato su una lettura dualista del Nuovo Testamento, da cui scaturisce la teorizzazione secondo la quale il principio creatore dell'universo non è un unico Dio, ma che esso si origina da due principi in eterna lotta tra loro: il Dio buono e il Dio malvagio Satana – detto dai catari anche «Dio di questo secolo, nemico eterno» – che era considerato il creatore delle cose materiali e dei corpi umani.

«I Catari, fatta eccezione per i libri dei profeti e alcuni libri sapienziali, rifiutavano il Vecchio Testamento come fonte di verità e di conoscenza e figure come Mosè, Abramo, Isacco erano viste come rappresentanti del Dio del male. Il Dio buono invece era da essi ritenuto il solo ed unico creatore delle realtà spirituale. Secondo questa teoria le due divinità avevano generato due mondi contrapposti e paralleli: al

7. B. NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1956, pp. 365-366.

mondo del visibile si contrapponeva il mondo dell'invisibile, al mondo del corruttibile il mondo eterno, al regno del male il regno del bene»⁸.

Tale concezione – per la quale lo scopo dell'uomo era approdare al mondo spirituale attraverso una costante purificazione – presupponeva il rifiuto di tutto ciò che ne impediva il raggiungimento: la Chiesa come creazione mondana, il rifiuto dei sacramenti e della sessualità intesa non solo come “piacere della carne”, ma rifiuto della propagazione della vita stessa cui si collegava l'invito ad abortire, in quanto abortire significava impedirsi di creare altro male, estraniarsi dalla perversa volontà di dare un futuro alla parte perversa del mondo: i catari «Negano la resurrezione di questi corpi qui, sostenendo che la risurrezione è quella dei corpi celesti di cui abbiamo detto»⁹. È questa la più grave accusa: di devianza, anzi negazione, del dettato evangelico loro rivolta.

La maggior parte dei catari, sia occitani sia italiani, professavano un dualismo assoluto: l'ala più rappresentativa di questo integralismo si concentrò nella città di Sirmione soprattutto perché l'area di questa località (la diffusione catara comprendeva non solo Brescia e Verona, ma si estendeva a tutta la Lombardia) era da loro ritenuta una roccaforte sicura che godeva di protezione e di appoggio politico. L'eresia catara durò oltre mezzo secolo, e fu duramente repressa prima in Francia e poi in Italia: oltralpe nel 1209 ci fu il massacro di migliaia di catari a Béziers, nel 1224 la strage di 200 catari a Montségur (Carcassonne) e il 1229 che, con la conclusione della ventennale crociata albigese bandita da Innocenzo III, segnò la fine del catarismo in Francia. La repressione definitiva del movimento avviene in Italia nel 1378 con il rogo di circa 200 Catari presso l'arena di Verona.

I CATARI NELLA CITTÀ DI BRESCIA

Quale importanza assunse il catarismo in territorio bresciano? E qual è il suo rapporto con l'eresia di Dolcino?

Va premesso che vi è una componente “politica” – del tutto non trascurabile – che concorre a spiegare lo sviluppo del catarismo. Non a caso esso si manifestò nei maggiori luoghi di scambi commerciali e di cultura dell'Europa – nel Centro e nel Nord d'Italia, Francia, Fiandra,

8. L. FLÖSS, *I Catari gli eretici del male*, Xenia Edizioni, Milano 1999, p. 47.

9. MONETA DA CREMONA, *Adversus Catharos et Valdenses*, a cura di T.A. Ricchini, Roma, 1743.

Spagna – dove la loro rinuncia al possesso di beni materiali si poneva come il più efficace esempio contrastivo di fronte ai patrimoni fondiari e signorili su cui si basava l'egemonia economica della Chiesa. In questo contesto appare chiaro come la nobiltà terriera non potesse che essere favorevole a uomini di Chiesa che rinunciavano ai beni terreni e alle rendite fondiarie poiché, in tal modo, essa poteva finalmente e senza nessun sforzo e senza lotte – *motu proprio* – riappropriarsi di ingenti beni. Ciò premesso, rivolgiamo la nostra attenzione al nostro territorio:

«A Brescia – riporta l'*Enciclopedia Bresciana* – vi era una delle tre sette lombarde e costituiva una chiesa di duecento adepti, o perfetti, sparsi nei territori di Mantova, Brescia, Bergamo, nel contado milanese e nella Romagna, ai quali aderivano altri 150 perfetti della chiesa catara francese che erano emigrati a Sirmione, a Verona e in Lombardia in seguito alla caccia intensa che ne faceva l'Inquisizione. Intorno al 1250-60 gli eretici mantovani, che avevano la loro sede a Bagnolo, si erano trasferiti per maggiore sicurezza a Sirmione, che divenne un centro preferito di rifugio non solo per i catari italiani, ma anche per quelli della Francia meridionale, gli Albigesi. Tra questi ultimi venne anche lo stesso vescovo di Tolosa, Bernardo Oliva, che visse circondato da molti suoi fedeli; e venne pure il vescovo degli eretici di Lombardia, probabilmente quell'Enrico di Arusio che fu l'ultimo vescovo cataro della "chiesa" di Desenzano. Nel 1260-75 un inquisitore, Anselmo da Alessandria, era a Desenzano per combattere gli eretici. Alla presenza dell'eresia catara a Desenzano e Sirmione, corrispose nel territorio gardesano settentrionale l'attività di fra Dolcino (v. Dolcino), che trovò nelle sue peregrinazioni tra il Novarese e il Trentino ospitalità sul lago e nelle montagne bresciane dove fece anche seguaci. L'eresia a Sirmione e a Desenzano terminò quando il 12 novembre 1276, il vescovo di Verona, l'inquisitore frate Filippo, Pinamonte Bonaccolsi e Alberto della Scala, arrestarono a Sirmione centosessantasei tra uomini e donne e li condussero a Verona. Molti dei quali (chi dice duecento chi cento) furono bruciati nell'Arena il 13 febbraio 1278 per ordine di Alberto della Scala»¹⁰.

10. Cfr. *Enciclopedia bresciana*, Fondazione «Opera Diocesana San Francesco di Sales», Brescia.

FRA DOLCINO NELL'ALTO GARDA

La larga diffusione del movimento degli Apostoli di fra Dolcino nel Trentino a Cimego e Arco di Trento è accertata da una serie di dati, che riporto in sintesi:

«Di Margherita si sa quasi per certo che era la figlia di Odorico Trank da Arco, nativa di Val di Ledro, ma dimorante ad Arco. Con questo ultimo dato si può affermare con una certa sicurezza che Dolcino fu veramente presente nella zona e che organizzò qui il suo movimento eretico»¹¹.

– L'evidenza documentaria del ruolo di Margherita Boninsegna da Trento¹² («sorella Margherita più cara di tutti», Margherita «la bella» secondo lo stereotipo letterario), compagna di fra Dolcino conosciuta ad Arco nel 1304 durante la sua visita presso la casa di ser Boninsegna (o presso il monastero di santa Caterina), salita ai vertici del movimento, come riferisce la seconda lettera dell'inquisitore Bernard Gui.¹³

– L'operato attivo di Margherita e Dolcino nel Trentino meridionale, l'influenza delle loro tracce determina la ragione per la quale i quattro processi dell'Inquisizione si svolgono in seguito tutti a Riva del Garda.

– L'ampiezza della *Congregatio Apostolica* di cui Dolcino è il *rector*, che comprendeva nella zona dell'alto Garda – secondo alcune fonti – più di quattromila persone tra *fratres et sorores* (la cifra appare però stimata in eccesso se consideriamo, ad esempio, che una città come Torino non superava allora i 5000 abitanti).

– Nonostante l'esiguità delle notizie sulla penetrazione delle sette ereticali del Trecento in Trentino i recenti studi di Arnaldo Segarizzi¹⁴ dimostrano la reale presenza di Dolcino a Riva. Il documento che lo prova è stato rinvenuto presso l'archivio notarile di Padova e riassume gli atti del processo tenutosi a Riva del Garda e a Trento nel 1332-1333

11. G. RICCADONNA, *Quattro donne. Le donne nell'eresia dolciniana dei processi rivani* in *Fra Alberto da Cimego e Margherita "La Bella", Atti del convegno per il 700° dal rogo di Fra Dolcino, Cimego - Condino, 23 giugno 2007, Casa Sociale di Cimego e Chiesa Pievana di Santa Maria, Collana Judicaria Summa Laganensis, 17*, a cura di Graziano Riccadonna e Marco Zulberti.

12. A. SEGARIZZI, *Contributo alla storia di fra Dolcino e degli eretici trentini* in «Tridentum», III, 1900, pp. 277. A lui spetta il merito dell'esatta origine di Margherita Boninsegna.

13. *De secta illorum qui se dicunt esse de ordine apostolorum* (cit.) in BERNARDUS GUIDONIS, *Practica inquisitionis heretice pravitatis*, III, a cura di C. Douais, Alphonse Picard Libraire éditeur, Paris 1886, p. 335.

14. A. SEGARIZZI, *Contributo alla storia di fra Dolcino e degli eretici trentini*, cit.

(dal 20 dicembre al 20 marzo) contro presunti dolciniani, tra cui molte donne sospettate di favorire la diffusione degli *Apostoli Christi* di Dolcino¹⁵.

– Il movimento degli Apostoli di fra Docino trova in Trentino le condizioni più proficue alla sua diffusione. Arco, Riva del Garda, le valli del Sarca e del Chiese (Condino), la Val di Ledro sono zone dove il movimento trova rifugio grazie anche all'importante appoggio fornito da Alberto da Cimego¹⁶.

DIFFUSIONE DEI DOLCINIANI A BAGOLINO

Le confische dei beni di vivi e defunti rappresenta forse uno degli aspetti storici più trascurati riferiti all'Inquisizione. Anche se nei manuali della pratica inquisitoria tale aspetto appare inserito quasi di sfuggita e citato con *aristocratico* distacco tali confische – come documentato a proposito degli “eretici” di Bagolino – furono «la più copiosa e nefasta fonte di sofferenze cagionate dall'Inquisizione. Insieme all'incriminato per eresia, le confische colpivano sempre degli innocenti [...] il coniuge, i figli, gli eredi, chi eventualmente aveva comprato i beni del condannato dopo che era caduto nell'eresia».¹⁷

Il reperimento di materiale che testimonia le confische per eresia avvenute in territorio bresciano a Bagolino (Brescia) è abbastanza recente: «Un amico bagosso mi parlò qualche mese fa di Fra Dolcino (1260-1307) e di alcuni espropri avvenuti nel 1307 a Bagolino. Espropri che furono adottati contro ben 24 capi famiglia probabilmente appartenuti al movimento eretico dolciniano e residenti nel comune di Bagolino. [...] Rocambolesca fu la fuga di Dolcino da Cimego nel 1304 verso la

15. Cfr. Archivio Notarile di Padova, vol.668, f.1r-15r.

16. «La figura juducariense che collega Dolcino e Dante è quindi quella di Alberto da Cimego, perché si deve probabilmente a lui il soggiorno nel sicuro rifugio di Cimego, dopo la predicazione ad Arco e Riva del Garda. A Cimego viene scritta la seconda lettera nel dicembre 1303 come ricordano le testimonianze rilasciate nei processi bolognesi. Nella casa di Alberto si trovano degli Apostoli provenienti dall'area di Bologna, Modena, Mantova e del lago di Garda. Nella lettera Alberto è citato la Dolcino come Luogotenente confermando il ruolo raggiunto nel movimento, mentre è ricordato predicare in territorio bolognese, comprare una fiala da Donna Monda e andare sul rogo di Riva del Garda.», M. ZULBERTI, *Dante, Dolcino e fabbro Alberto nell'anno “finale” 1303. Ipotesi di un contatto tra Arco e Riva del Garda* in «Fra Alberto da Cimego e Margherita “la bella”, cit., p.133.

17. MARIANO D'ALATRI, *Due inchieste papali sugli inquisitori veneti*, in *Eretici e inquisitori, Il Duecento*, Vol. I, Istituto Storico dei Cappuccini, Roma 1986, p. 232.

Parete Calva in provincia di Vercelli, passando per le montagne bresciane e bergamasche, per scansare le tenaglie dell'Inquisizione che lo cercava. Fuga epica se si pensa che Dolcino aveva un seguito di quasi cinquemila persone, tra cui forse gli espropriati di Bagolino di cui sopra». ¹⁸

La conferma degli avvenuti espropri ai dolciniani è acclarata dalle pergamene che registrarono i sequestri da parte dell'inquisitore fra Galvagnino da Mantova:

«Ho letto con attenzione i registi delle 93 pergamene oggi conservate nell'archivio, che vanno dal 1318 al 1667. Ormai famosa, citata in molti studi, è la pergamena n. 5 del 29 aprile 1327, dalla quale apprendiamo che l'inquisitore fra Galvagnino da Mantova aveva sequestrato i beni di 30 capifamiglia di Bagolino che avevano dato ospitalità e soccorso ai dolciniani. Trenta capifamiglia non sono pochi, se consideriamo che nell'assemblea dei capifamiglia del 24 marzo 1383 (perg. n. 25), organo istituzionale di cui erano membri per diritto statutario tutti i capifamiglia di Bagolino, sono presenti in 150 a discutere della partecipazione di Bagolino alle spese della chiesa plebana di Condino. Gli studiosi danno per sicura la sosta a Bagolino di fra Dolcino e del gruppo dei suoi seguaci, tra i quali il bergamasco Longino da Bergamo, fratelli apostolici votati a un radicalismo evangelico, nel corso del loro lungo spostamento tra gli anni 1303-1304 dalla zona del Garda alle montagne vercellesi, dove si sarebbe consumato nel 1307 il loro tragico destino» ¹⁹.

Fra Dolcino, personaggio tragico e maestoso, nella storia e nella tradizione bagossa incarna emblematicamente il mitico eroe di questa cultura nel suo tratto – forse – più distintivo: la resilienza tipica della civiltà montana.

CRONOLOGIA ESSENZIALE

– 1180-1200: Gioacchino da Fiore scrive le sue opere più importanti, tra cui quelle che influenzeranno profondamente fra Dolcino

18. Leretico, [https://www.vallesabbianews.it/notizie-it\(bagolino\)/dolcino-e-margherita-storia-di-un-dialogo-impossibile](https://www.vallesabbianews.it/notizie-it(bagolino)/dolcino-e-margherita-storia-di-un-dialogo-impossibile), 03/06/2015. La cifra citata di 5000 seguaci appare decisamente eccessiva se pensiamo che una città come Torino non superava allora i 5000 abitanti.

19. Tratto da *«Fra Dolcino a Bagolino»*: relazione di Giulio Orazio Bravi, Bagolino, 24 settembre 2013. Cfr. anche *Le pergamene dell'archivio comunale di Bagolino, regesto di Franco Bianchini*, comune di Bagolino, 2012.

- 1204: Concilio cataro di Mirepoix.
- 1209: Crociata contro i Catari – gli albigesi – promossa da Papa Innocenzo III. Massacro di Béziers (22 luglio).
- 1220-1229: Federico II di Svevia emana vari editti contro gli eretici.
- 1226-1229: Crociata di re Luigi VIII per sottomettere definitivamente i catari in Linguadoca e sconfitta di Raimondo VII conte di Tolosa.
- Papa Gregorio IX istituisce il tribunale dell’Inquisizione domenicana.
- 1244: Presa della roccaforte catara di Montségur e rogo di duecento “perfetti”.
- 1250 (circa): Nascita di fra Dolcino: Davide Tornielli (nome supposto) nasce nel Novarese nel 1250 circa; è figlio illegittimo di un prete (secondo Bernardo Gui), è figlio di Julio Presbitero (secondo Rainero Orioli).
- 1260: Nasce il movimento degli “Apostoli” ad opera di Gherardo Segarelli
- 1278: Circa duecento catari, catturati a Sirmione, vengono bruciati all’Arena di Verona.
- 1291: Fra Dolcino entra nel movimento degli Apostoli guidato da Gherardo Segarelli, suo successivo maestro e mentore
- 1294: Dopo l’abdicazione di Celestino V, inizia il pontificato di Bonifacio VIII.
- 1300: Segarelli è condotto al rogo il 18 giugno. Prima lettera di Dolcino (scritta dalla Dalmazia dove si era rifugiato) sulle ere della storia derivate da Gioacchino da Fiore.
- 1303: Bonifacio VIII viene catturato ad Agnani, poco dopo muore. Iniziano i processi di Bologna contro gli Apostolici. Seconda lettera di Dolcino da Arco (Trento). Divenuto “rector” degli Apostoli, si stabilisce a Cimego (Borgo Chiese, provincia di Trento) dove conobbe Margherita Boninsegna, la “bella Margherita”, che divenne sua compagna accompagnandolo nella predicazione. Diffonde con estrema efficacia la sua predicazione in tutta la zona dell’alto Garda, in particolare Arco, Trento e Cimego.
- 1305: Raniero degli Avogadro, vescovo di Vercelli, con il beneplacito di papa Clemente V, indice una brutale crociata contro i dolciniani in Valsesia.
- 1306: Dolcino si rifugia nel Biellese. Terza lettera ai fedeli.

Forte crescita del numero degli Apostoli tra il Vercellese e la Valsesia (circa 4000) al movimento si uniscono diversi letterati provenienti da Toscana, Bologna e Umbria (tra questi Bentivegna da Gubbio); la predicazione diventa sempre più ostile a papa Bonifacio VIII di cui Dolcino profetizza l'imminente scomparsa. Il numero dei seguaci è stimato tra i 5000 e 10000 aderenti. Militarizzazione del movimento: Dolcino ritorna per un breve periodo nel Bresciano (Valli delle Giudicarie e a Bagolino) e grazie, al sostegno armato offertogli dal ghibellino Matteo Visconti, nel 1304 occupa militarmente la Valsesia con l'intento di trasformarla in una sorta di zona franca, difficilmente accessibile alle incombenti spedizioni dell'Inquisizione. I seguaci (circa 1500 persone) asserragliati per tutto l'inverno del 1304 in località Parete Calva (Val Rassa, vicino a Quare, 1426 metri s.l.m) scendono per saccheggiare i villaggi sottostanti, L'azione è giustificata da Dolcino: ogni atto contro la Santa Romana Chiesa non è peccato secondo il detto di San Paolo «Tutto è puro per i puri» (lettera a Tito 1, 15).

– Accertata l'influenza di fra Dolcino anche nella zona montana di Bagolino (Valle Sabbia, Brescia) dove furono adottati espropri contro 24 capi-famiglia probabilmente appartenuti al movimento eretico dolciniano.

– 1306-07: guidati da Margherita Boninsegna i seguaci cercano scampo spostandosi nella nuova roccaforte: il monte Rubello (oggi San Bernardo), sopra Trivero (1414 metri s.l.m., Vercelli). Si scatena la crociata bandita Papa Clemente V con l'adesione degli Inquisitori di Lombardia, l'arcivescovo di Milano e Ludovico di Savoia. Nonostante la perdita del sostegno politico-militare del ghibellino Visconti, il vasto seguito del movimento resiste disperatamente, nell'attesa della realizzazione della profezia millenaristica proclamata da Dolcino.

Nella Settimana Santa del 1307 gli Apostoli, sconfitti più dalla neve e dal freddo che dalle armi— «sì di vivanda, che stretta di neve non rechi la vittoria al Noarese», (come dice Dante, *Inf.*, XXVIII, 57-58) — sono tutti giustiziati. Dolcino, dopo avere assistito all'esecuzione di Margherita (prima costretta ad abortire in quanto, viceversa, non avrebbe potuto essere condannata a morte dal tribunale dell'Inquisizione) e del suo luogotenente Longino da Bergamo, è messo al rogo il primo giugno del 1307, come dal resoconto di autore anonimo.²⁰

20. «Finalmente il giovedì santo del 1307, 23 marzo, dopo lungo combattere e strenue fatiche, l'eresiarca fra Dolcino fu preso vivo sui monti di Trivero insieme con Margherita di Trento sua compagna e Longino di Bergamo, della famiglia dei Cattanei da Fedò o da Sacco,



Fig. 1. Fra Dolcino

Bibliografia: fonti

Acta S. Officii Bononie ab anno 1291 usque ad annum 1310, 3 voll., a cura di Lorenzo Paolini e di Raniero Orioli, con prefazione di Ovidio Capitani, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 1982.

B. GUI, *Practica inquisitionis haereticae pravitatis auctore Bernardo Guidonis Ordinis fratrum praedicatorum*. Document publié pour la première fois par le Chanoine Célestin Douais, A. Picard, Paris 1886.

B. GUI, *Manuale dell'inquisitore*, introduzione di Franco Cardini, nota al testo e traduzione di Narno Pinotti, C. Gallone, Milano 1998.

"Historia Fratris Dulcini Heresiarche" di Anonimo sincrono e *"De secta illorum qui se dicunt esse de ordine Apostolorum"* di Bernardo Gui, a cura di Arnaldo Segarizzi, S. Lapi, Città di Castello 1907 [Anonimo sincrono].

che erano dopo Dolcino i personaggi di maggior spicco della setta; il vescovo desiderava quanto mai averli vivi per rendere loro la pariglia, visto i danni che avevano arrecati. Molti altri perfidi furono catturati e fatti prigionieri. I fortilizi furono dati alle fiamme, distrutti e dispersi lo stesso giorno. E sempre nello stesso giorno più di mille furono avvolti dalle fiamme o dal fiume, come si dice, o morti di spada o di morte quanto mai atroce.», in *Historia Dulcini Haeresiarchae Novarenensis ab anno mccciv usque ad annum mcccvii auctore anonimosyncrono, nunc primum evulgatur e manuscripto codice bibliothecae ambrosianae una cum nonnullis animadversionibus clarissimi viri joseph antonni saxi eidem bibliothecae praefecti*.

Historia fratris Dulcini heresiarche, 3-13; Bernardo Gui. *De secta illorum qui se dicunt esse de ordine apostolorum*, 17-36].

L.A. MURATORI, *Rerum Italicarum scriptores ab anno aerae christianae quingentesimo ad millesimumquingentesimum*, 1672-1750, <http://www.arlima.net>

SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, 2 voll., a cura di Gianni Scalia, Laterza, Roma-Bari 1966.



Fig. 2. *La cattura di Margherita e fra Dolcino*, affresco di Antonio Ciancia da Caprile, 1867, presso la Chiesa Matrice di SS. Quirico e Giulitta di Trivero

IN HISTORIA M⁴²⁵
DE REBUS GESTIS
DULCINI HAERESIARCHAE
P R A E F A T I O
LUDOVICI ANTONII
MURATORII.

DEEO Opusculum istud Clarissimo viro *Thespha Antonio Saxio*, Ambrosianae Bibliothecae Praefecto, qui tot alia ad hanc ipsam Collectionem intruendum mihi pro sua humanitate ministravit, non minus hoc etiam titulo, quam suis editis Libris optime de re publica meritis. Invenerat olim in eandem Bibliothecam Lazarus Augustinus Corta, Novariensis Jurisconsultus, & amicus meus singularis, quaecumque ad Historiam patriae suae spectantia longo studio sibi congesterat, inter quae Opusculum, quod nunc Clarissimi Saxii beneficio in publicum effero. Ejus Auctor Anonymus est; synchronum tamen facile agnoscamus, si narrationem rerum accuratam ac minutam consideremus, qualem efficere non solet, nisi qui loco & tempore a rebus gestis minime distat, aut parum distat. Aliqua tamen a recentiori Scriptore, nempe a Johanne Bonaccio Notario Triverensi, in calce addita fuere, ut illic legitur; immo quis etiam omnia haec olim excerpserit, ibi adnotatum est hisce verbis. *Explicet Liber Fratris Dulcini Haeresiarcae, Gazzarorum haereticorum conductoris, existentis in monte Zebello loci Triverii, scriptus per me Philibertum Cusppam Bugellensem de Anno 1551. in mense Septembris ad gloriam Dei.*

Fuit autem Dulcini haereticus, ejusque sectariorum confluxus atque constantia, & omnium tandem expugatio ac caedes, ejus momenti, ut jure & ipsa locum sibi in Italica Historia deponant. Et quidem mentionem de eo fecere illorum temporum Scriptores, Bernardus Guidonis, cujus narrationem habes Tom. III. Italic. Rer. pag. 674. Johannes Villanus, Alvarus Pelagius, Nicolaus Eymericus, Bernardus Lucemburgensis, alique non pauci; non autem Martinus Polonus, uti Odo-ricus Raynaldus parum caute affirmat in Annal. Ecclesiast. ad annum 1308. num. 9. Longe enim antea vivere, modum scribere Historias desierat Martinus. Quare ejus Continuator rectius haec erat memorandus. *Gazzarorum* autem *Setta* a Scriptore nostro appellatur, quae Dulcinum tutorem habuit ac propagatorem. Neque enim parentem illius, sive Haeresiarcham, si accurate loqui volumus, appellare licet, quando haereticum eandem jam pridem disseminaverat *Gerardus Secarellus de Parma*, qui etiam fuerat *Rektor Settae* ipsius ante Dulcinum, ut ex ipso Opusculo intelligere possumus, monuitque etiam Nicolaus Eymericus illius Seculi Auctor in Director. Inquisit. part. 2. quaest. 12. Adde, non novam quampiam haereticam a Dulcino fuisse procusam, quum nihil aliud perverae illius opiniones forent, quam aut antiquissima Gnosticorum & Manichaeorum deliria, aut Fratricellorum recentia. Multis jam ostendit celeberrimus Bossuetus in Histor. Variat. Haereticum hanc nunquam existimam, & per secula multa vagatam in Europa, modo infectisse Italiam, modo Gallias, modo Britanniam, ac ceteras Christianorum provincias. Ejusmodi Haeretici olim *Cathari* se se appellabant, eorumque successores Seculo Christianae Aerae XIII. idem sibi nomen in Italia vendicare, quod nemp- e eandem fere sententias adoptassent, suisque doctrinis, corporibus, & operibus, somniantam quandam puritatem tribuerent. Adhuc legitur (& legi ego non semel) in Mercatorum Foro Mediolani lapis Oldrado Praetori Urbis positus circiter Annum 1233. in quo is laudatur non solum ob palatium publicum illic fructum, sed etiam quod *Catharos, ut debuit, usit, pro usit*. Cathari ergo isti, progrediente tempore, ludibrii causa, ut puto, *Gazari*, seu *Gazari* vulgo nuncupati sunt, corrupto dedita opera indigno eorum nomine.

Tom. IX.

G g

Quod

Fig. 3. L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*
Dolcino

Bibliografia: studi

- E. ANAGNINE, *Dolcino e il movimento ereticale all'inizio del Trecento*, La Nuova Italia, Firenze 1964.
- M. BENEDETTI, *Frate Dolcino da Novara: un'avventura religiosa e documentaria*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, s. 5, 1(1), 2009, 339-62.

- M. BENEDETTI, *Margherita 'la bella'? La costruzione di un'immagine tra storia e letteratura*, «Studi Medievali», s. 3, 50 (1), 2009, 105-31.
- G.G. MERLO, *Fra Dolcino e i movimenti di cultura contadina*, F. Cardini et al. (a cura di), *La crisi del sistema comunale*. Vol. 7 di *Storia della società italiana*, Teti, Milano, 1982, 281-9.
- G.G. MERLO, *L'eresia all'epoca di Bonifacio VIII, ovvero l'illusione della fine*, Veglia, Paolini, Parmeggiani, 2013, 229-41.
- G.G. MERLO, *Eretici ed eresie medievali*, il Mulino, Bologna 1989.
- G. MICCOLI, «Dolcino», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, 440-444.
- G. MICCOLI, *Fra Dolcino*, in A. Frugoni, *Arnaldo da Brescia* G. Miccoli, *Fra Dolcino*, a cura di Grado Giovanni Merlo, Francesco Mores, Edizioni della Normale, Pisa 2017.
- *Margherita "La bella"? La costruzione di un'immagine tra storia e letteratura*, in *Studi Medievali*, rivista della Fondazione Centro Italiano degli Studi sull'alto medioevo di Spoleto, S. Terza, 50.
- G. RICCADONNA – M. ZULBERTI (a cura di), *Fra Alberto da Cimego e Margherita "la bella"*, Atti del convegno per il 700° dal rogo di Fra Dolcino, Cimego - Condino, 23 giugno 2007, Casa Sociale di Cimego e Chiesa Pievana di Santa Maria, Collana Judicaria Summa Laganensis, 17.
- R. ORIOLI, *Fra Dolcino. Nascita, vita e morte di un'eresia medievale*, Jaca Book, Milano 2004.
- C. MORNESE, G. BURATTI, *Fra Dolcino e gli Apostolici tra eresia, rivolta e roghi*, Derive Approdi, Roma 2000.
- A. SEGARIZZI, *Prefazione*, in «*Historia Fratris Dulcini*», VIII., R.I.S., Città di Castello 1097.
- B. NARDI, *Fra Dolcino il movimento ereticale all'inizio del Trecento*, in B. NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli 1966, pp. 355-366.

PAOLO AMIGHETTI

L'Archivio dei conti Caprioli. Indagini preliminari e prospettive di ricerca

PREMESSA

Negli ultimi decenni la storia politica della Brescia di età moderna ha tratto giovamento da ricerche focalizzate soprattutto sulla composizione dei consigli civici, o sui meccanismi di inclusione (ed esclusione) che regolavano l'accesso al ceto dirigente urbano, quindi al controllo delle principali leve del governo locale¹. Al contempo, sono apparsi studi dedicati a casate nobiliari o a singole personalità di riconosciuta importanza, analizzate spesso a partire da documentazione conservata negli archivi di famiglia². L'intreccio della prospettiva istituzionale con

1. Mi limito qui a indicare i lavori di J. FERRARO, *Vita privata e pubblica a Brescia 1580-1640. I fondamenti del potere nella Repubblica di Venezia*, Morcelliana, Brescia 1998 (1ª edizione Cambridge 1993), S. BOWD, *Venice's Most Loyal City. Civic Identity in Renaissance Brescia*, Harvard University Press, Cambridge-London 2010, e D. MONTANARI, *Sommersi e sopravvissuti. Istituzioni nobiliari e potere nella Brescia veneta*, Torre d'Ercole, Travagliato-Brescia 2017.

2. S. PAGANO, *Il cardinale Uberto Gambarà vescovo di Tortona (1489-1549)*, Olschki, Firenze 1995; ID., *Le ragioni temporali di un vescovo. Maffeo Gambarà vescovo di Tortona e il conflitto giurisdizionale con lo stato di Milano*, Gangemi, Roma 2000; B. BETTONI, *I beni dell'agiatezza. Stili di vita nelle famiglie bresciane dell'età moderna*, FrancoAngeli, Milano 2005; *Una famiglia nobiliare di Terraferma: i Martinengo da Barco*, a cura di P. Lanzoni, S. Onger, Compagnia della Stampa Masetti Rodella, Roccafranca (BS) 2009; «*El patron di tanta alta ventura*»: *Pietro Avogadro tra Pandolfo Malatesta e la dedizione di Brescia a Venezia*, a cura di S. Signaroli, E. Valseriati, Torre d'Ercole, Travagliato-Brescia 2013; *I Gambarà e Brescia nell'Italia del tardo Rinascimento. Diplomazia, mecenatismo, cultura e consumi*, a cura di B. Bettoni, FrancoAngeli, Milano 2019.

quella mirante a indagare strategie politiche di famiglie nobili, di clan, o fazionarie³ promette di dare risultati rilevanti, offrendo la possibilità di ricostruire un quadro più completo dell'*élite* che, in modalità diverse⁴, ha retto le sorti di città e contado lungo l'intera stagione della dominazione veneziana.

La necessità di individuare come primario oggetto di studio la famiglia – e non tanto la città o le istituzioni politiche “formali” – è derivata anche dall'evidente mancanza, fino a non molto tempo fa, di studi sulle più note casate nobiliari di Brescia, sulle quali rimanevano riferimento quasi esclusivo alcune opere erudite otto-novecentesche⁵. Risulta arduo, infatti, fare una storia politica di Brescia e del Bresciano senza cercare di approfondire il ruolo giocato da case come i Martinengo⁶, i Gambara o gli Avogadro, al di là della loro più o meno assidua presenza all'interno delle istituzioni del comune⁷. La ripresa delle ricerche di questo tipo in ambito bresciano ha seguito pertanto un filone di *family studies* che, per limitarci alla Terraferma veneziana, ha contribuito a far luce, seguendo metodologie diversificate, sulle strategie di affermazione di famiglie aristocratiche friulane, veronesi, vicentine⁸.

Una delle premesse fondamentali per condurre studi sulle *élites*

3. Come fa per la *pars Imperii* bresciana di inizio Cinquecento E. VALSERIATI, *Tra Venezia e l'Impero. Dissenso politico e conflitto a Brescia nell'età di Carlo V*, FrancoAngeli, Milano 2016.

4. Non diversamente dalle altre oligarchie cittadine del Dominio veneziano e d'Italia infatti quella bresciana si presentava come un'*élite* composita, i cui esponenti non perseguivano necessariamente le medesime strategie politiche: P. AMIGHETTI, *La casa, il feudo, le corti. Riflessioni sulla nobiltà bresciana nel primo Seicento*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2021», pp. 229-240, in via di pubblicazione.

5. Mi riferisco, oltre a F. ODORICI, del quale cito soltanto le *Storie bresciane dai primi tempi all'età nostra*, 11 voll., Gilberti, Brescia 1853-1865, a P. GUERRINI, *Una celebre famiglia lombarda. I conti di Martinengo. Studi e ricerche genealogiche*, Geroldi, Brescia 1930, e F. CAPRETTI, *Mezzo secolo di vita vissuta a Brescia nel Seicento*, 2 voll., Pavoniana, Brescia 1934.

6. Ai quali è stato recentemente dedicato il convegno internazionale *La spada, la dimora, l'eresia. I Martinengo tra Brescia, Bergamo e l'Europa (secc. XVI-XVIII)*, Brescia, 15-16 giugno 2023, curatori E. Sala, E. Valseriati, P. Amighetti, G. Medolago. La pubblicazione degli atti è prevista per il 2025.

7. Già Joanne Ferraro sottolineava che la partecipazione ai consigli civici non costituiva l'ambizione principale di casate come i Gambara e i Martinengo, attratte piuttosto dal servizio militare sotto diverse bandiere o presso le corti di principi italiani ed europei. La storia delle magistrature cittadine non si sovrappone quindi con quella di queste famiglie, perlomeno per i secoli XVI e XVII. Si veda EAD., *Vita privata*, pp. 115-117.

8. Cito soltanto L. CASELLA, *I Savorgnan. La famiglia e le opportunità del potere*, Bulzoni, Roma 2003; A. SAVIO, *Nobiltà palladiana. La famiglia Godi tra Vicenza e l'Europa*, Viella, Roma 2017; P. LANARO, *Famiglie e patrimoni. Itinerari tra Verona e Venezia in età moderna*, a cura di A. Caracausi, G. Favero, Marsilio, Venezia 2021.

nobiliari rimane tuttavia la possibilità di accedere ad archivi familiari, possibilmente ben conservati e di libero accesso. Ancora negli anni '90, il ricchissimo Archivio Gambara di Verolanuova, depositato presso l'Archivio di Stato di Brescia, non era consultabile in quanto in via di riordino⁹; soltanto di recente, per fare un altro esempio, l'Archivio Martinengo Villagana è stato acquisito dall'Ateneo di Brescia¹⁰. Le carte di famiglia, nella loro ricchezza, offrono una testimonianza complessiva degli interessi, dell'autorappresentazione e della continuità di un casato. La ricostruzione di molteplici aspetti della vicenda storica di una famiglia – dalla gestione dei terreni ai diritti di giurisdizione, dalle relazioni politiche alle suddivisioni dei beni, dai privilegi fiscali alle scelte matrimoniali – passa necessariamente attraverso l'analisi di documenti conservati in archivi familiari. L'archivio in sé, del resto, è l'esito di processi di produzione, selezione e accumulazione tutt'altro che neutrali, che come tali attirano l'attenzione dello storico.

L'iniziativa di riordino e valorizzazione dell'Archivio Caprioli si inserisce nel panorama già abbastanza ricco degli archivi delle famiglie nobili bresciane, riportando alla luce il patrimonio documentario di una casata di rilievo di cui purtroppo la storiografia – anche locale¹¹ – si è occupata finora solo saltuariamente. Il progetto, che vede coinvolti oltre agli eredi della famiglia¹² Fondazione Civiltà Bresciana e l'Archivio di Stato di Brescia, ha preso infine avvio nel giugno di quest'anno. L'intento di fondo è di coniugare sin dall'inizio l'opera di riordino alla

9. L. LEO, *L'archivio Gambara presso l'Archivio storico del comune di Brescia*, «Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», terza serie, VI, fasc. 1-2 (2001), pp. 173-202.

10. Attualmente l'Archivio Martinengo Villagana è oggetto di un progetto di valorizzazione e inventariazione co-finanziato da Fondazione CARIPLO.

11. Segnalo i contributi, in verità imprecisi e in diversi punti erranei, di E. VON SCHULERN-SCHRATTENHOFEN, *La nobile famiglia Caprioli di Brescia*, «Rivista del Collegio Araldico» XXVI, (1928), pp. 3-8, e la voce a cura di F. Lechi in *Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana*, diretta da V. SPRETI, Appendice, parte I, Milano 1935, pp. 508-509. Si veda inoltre F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, vol. II, *Il Quattrocento*, Edizioni di Storia Bresciana, Brescia 1974, pp. 204-213.

12. Desidero ringraziare i membri del comitato scientifico gestionale del progetto, a partire dal dott. Alessio Bonetti, che ha manifestato con apertura ed entusiasmo il desiderio che le carte della sua famiglia, riordinate e inventariate, siano messe al più presto a disposizione degli studiosi. Se il progetto è oggi avviato, quindi, lo si deve innanzitutto alla sua disponibilità. Ma è necessario qui rendere merito all'opera di coordinamento e fundraising della dott.ssa Elisabetta Favaron, punto di riferimento indispensabile nella fase preparatoria e organizzativa del progetto. Altrettanto doverosi i ringraziamenti alla prof.ssa Carla Boroni, al dott. Leonardo Leo, all'arch. Giusi Villari, membri del comitato scientifico di Fondazione Civiltà Bresciana. In ultimo ringrazio il direttore dell'Archivio di Stato di Brescia dott.ssa Debora Piroli.

riflessione storica e alla divulgazione: un lavoro di squadra che mira a far dialogare diverse professionalità. Il riordino è stato affidato alla dott.ssa Sofia Stefani, già coinvolta in analoghe iniziative sugli archivi dei nobili vicentini Porto e Capra; la consulenza storica è invece a cura di chi scrive¹³.



LA FAMIGLIA CAPRIOLI E IL SUO ARCHIVIO

Allo stato attuale delle conoscenze, la ricostruzione della parabola storica della famiglia Caprioli non può che risultare parziale¹⁴. Quanto se-

13. Ho conseguito il titolo di dottore di ricerca il 22 maggio 2023 con certificazione aggiuntiva di *Doctor Europaeus* discutendo una tesi intitolata *Fedeltà itineranti. Reti politiche della nobiltà bresciana tra Venezia, Mantova, la Spagna e l'Impero (secc. XVI-XVII)* (tutor Cinzia Cremonini), Università Cattolica del Sacro Cuore, Dottorato in Scienze della Persona e della Formazione, indirizzo Storia e letteratura (XXXV ciclo).

14. Mentre scrivo, il lavoro di riordino e inventariazione delle carte Caprioli è appena avviato; solo in minima parte sarà quindi possibile, in questa sede, fare affidamento sulla documentazione dell'Archivio di famiglia. Ringrazio Sofia Stefani per il decisivo contributo alla ricostruzione dell'albero genealogico e dei passaggi di proprietà dell'archivio.

gue non ha la pretesa di fornire un quadro complessivo su una famiglia di cui ancora si va riorganizzando l'archivio, e di cui perciò molto resta da verificare. Questo paragrafo valga piuttosto come introduzione a future ricerche che potranno trarre profitto dall'analisi dei documenti dell'Archivio.

Il nome del casato¹⁵ deriva senz'altro dal paese di Capriolo, in Franciacorta, dove probabilmente la famiglia ebbe origine. Nel tentativo di accertare i nomi dei primi Caprioli insediatisi in città, un vecchio contributo di argomento genealogico (1928)¹⁶ faceva ancora ricorso all'autorità del celebre storiografo Elia¹⁷. Del tutto inattendibili, benché assai suggestive come «genealogie incredibili»¹⁸, anche le più tarde versioni che individuano il capostipite del casato in un guerriero goto, tale Rangoberto, «barone principalissimo del re Teodorico»¹⁹. Dagli alberi genealogici conservati nell'Archivio risulta che dei tre rami nei quali si suddivide il casato²⁰ furono capostipiti i figli maschi del *miles* quattrocentesco Tartarino: Luigi, Antonio e Bartolomeo. Poco si sa del ramo di Luigi, da cui discesero Agostino e suo figlio Luigi²¹: un inventario di beni settecentesco informa che il loro patrimonio confluitò in quello dei discendenti di Antonio q. Tartarino. Da Antonio discese Lorenzo, il quale ebbe i fratelli Antonio, Giovanni Paolo e Luigi; Lorenzo q. Giovanni Paolo sposò la nobildonna bresciana Nostra Averoldi, che in seconde nozze si unì a Camillo (t. 1563), discendente di Bartolomeo q. Tartarino. I beni di Alfonso q. Lorenzo, che testò nel 1625, passarono al ramo di Bartolomeo q. Tartarino, che riunì quindi – presumibilmente

15. Che si potrebbe rendere nella sua forma più antica di Capriolo, onnipresente nelle fonti; qui si è rispettata la variante Caprioli, che dà ormai il nome alla famiglia e all'Archivio.

16. VON SCHULLERN-SCHRATTENHOFEN, *La nobile famiglia*, p. 3.

17. Secondo il quale i primi antenati del casato abitanti in Brescia sarebbero stati i fratelli Obreste e Lotarengo detto Tartarino, rifugiatosi in città col padre Giovanni Ugetto dopo la distruzione del castello di Capriolo per mano di Carlo I d'Angiò. Si veda su Elia la voce a cura di M. Giansante *Capriolo, Elia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1976, ad vocem.

18. R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, il Mulino, Bologna 1995.

19. O. Rossi, *Elogi storici di bresciani illustri*, per Bartolomeo Fontana, Brescia 1620, p. 225. Lo stesso Rossi lascia intendere di non essere del tutto persuaso della veridicità di questa e di altre simili storie: «comunque si sia la sua origine», taglia corto l'autore, «è certo che questa famiglia ha manifesti inditii di vera, e di antica nobiltà».

20. Non è stato finora possibile trovare riscontri approfonditi sulla linea del letterato Elia, figlio di Guglielmo, che von Schullern Schrattenhofen vuole fratello di Tartarino.

21. Che testarono rispettivamente nel 1530 e nel 1563.

attorno a quella data – i patrimoni degli altri due rami²². Alla discendenza di Bartolomeo q. Tartarino, tuttora esistente, appartengono noti esponenti della famiglia, tra cui i fratelli militari Tomaso e Camillo q. Costanzo; bisogna ritenere che la maggior parte dei documenti dell'Archivio riguardi proprio questo ramo. È probabile che le vicende del patrimonio documentario abbiano rispecchiato queste successioni di beni e proprietà.

La famiglia giocò un ruolo importante in città almeno dal primo Quattrocento²³. A riprova di un'ascesa ormai compiuta e consolidata, alla vigilia della "serrata" del 1488 i Caprioli rientravano tra i *nobiles* presenti nel Consiglio cittadino da assai prima di quella data. Già nel primo quarto del XV secolo il *miles* Tartarino era al servizio del signore di Brescia Pandolfo Malatesta (1370-1427), a riprova di una vocazione militare che, non diversamente da lignaggi come i Martinengo, gli Avogadro e i Gambara, avrebbe caratterizzato il casato. Le armi tuttavia – e anche qui il dato non è sorprendente²⁴ – non costituirono per i Caprioli l'unica via di legittimazione: Guglielmo Caprioli fu podestà cittadino nella località di Orzinuovi, e il figlio di Guglielmo, Elia, oltre a ricoprire diverse cariche pubbliche²⁵ si diede com'è noto alle lettere. Alieni alle armi furono anche il frate carmelitano Angelo, dottore in teologia, e il letterato e giurista Luigi²⁶.

La loro appartenenza all'*élite* locale – anzi, a una sorta di *élite* nell'*élite* – andò quindi di pari passo con l'affermazione di uno status nobiliare che tra Cinque e Seicento i membri della famiglia cercarono

22. Patrimonio che era interessato da vincolo fedecommissario almeno dal 1522, anno del testamento di Costanzo q. Francesco q. Bartolomeo.

23. LECHI, *Le dimore*, p. 209.

24. E. VALSERIATI, *Cavalierato, professioni giuridiche e mercatura: binomi plurisecolari per la formazione e la vita politica a Brescia in età veneta*, «Nuova Rivista Storica» CI, fasc. II (2017), pp. 371-390.

25. Egli infatti «attivamente partecipò alla vita interna municipale come membro del Consiglio Maggiore, [e fu] deputato a vari incarichi cittadini, vicario a Quinzano, podestà ad Asola [...]». C. PASERO, *Francia Spagna Impero a Brescia, 1509-1516*, «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo per l'anno 1957», Geroldi, Brescia 1958, p. 10.

26. Di cui parla Rossi, *Elogi*, pp. 226-229. Non era neppure escluso che un laureato esercitasse il mestiere delle armi: fu il caso, secondo quanto riporta Pasero, di Costanzo Caprioli (vedi sotto, nel testo): C. PASERO, *Documenti bresciani nel R. Archivio di Stato di Torino*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1939» (1940), pp. 107-137, qui p. 132. Non sono però riuscito a trovare conferma del dato. Segnalo inoltre che Costanzo morì come governatore di Verona non nel 1609, come indica Pasero, ma nel 1611: il 3 agosto di quell'anno i rettori di Brescia ne davano notizia al Senato. Archivio di Stato di Venezia (= ASVe), Senato, Dispacci dei rettori, Brescia, b. 11, alla data.

ulteriormente di elevare. Molteplici i loro referenti politici: prima fra tutti la Repubblica di Venezia, cui Brescia si era “data” con un patto di dedizione fin dal 1426. La storia dei rapporti tra la famiglia e il suo «principe naturale»²⁷ è ancora da scrivere: al di là delle loro professioni di fedeltà²⁸ sembra che i Caprioli, come molte tra le principali famiglie di Brescia, abbiano assunto almeno fino alla prima metà del Cinquecento posizioni piuttosto ambigue nei confronti della Dominante²⁹. Carlo Pasero annovera Girolamo Caprioli³⁰ fra i “ghibellini” più in vista della Brescia di inizio XVI secolo³¹. Tra i protettori più illustri del giurista Cornelio Bonini, protagonista nel 1547 di una sfortunata congiura anti-veneziana, figurava il dottore in utroque Camillo q. Costanzo Caprioli³²; Antonio, Luigi e Giovanni Paolo q. Lorenzo, appartenenti al ramo di Antonio q. Tartarino, erano stati insigniti dall’imperatore Carlo V (1519-1556) del titolo di conti palatini³³. Tra la fine del XVI e l’ini-

27. Così si definiva la Repubblica di Venezia nei confronti dei sudditi di Terraferma, esigendone una fedeltà che in effetti era incondizionata soltanto nelle loro suppliche e proteste di devozione.

28. Di cui in Archivio si trova almeno una testimonianza nella supplica presentata nel 1662 a nome di Costanzo q. Pietro Caprioli alla magistratura veneziana dei Provveditori sopra feudi; il supplicante ribadiva, secondo la canonica formula, di «impiegare le vite, e le sostanze a gloria della maestà di questa Republica».

29. Agostino q. Luigi Caprioli fece parte della delegazione che presentò a Luigi XII le chiami e i *desiderata* della città all’indomani di Agnadello. Fu quindi incluso nel Consiglio provvisorio istituito nel 1512 dopo il fallimento della congiura anti-francese; presso di lui alloggiarono i senatori milanesi che avviarono i processi contro i responsabili. Costanzo q. Francesco Caprioli fu tra i nobili che tra il 1513 e il 1516 mantennero buoni rapporti con il governatore catalano della città, Luís d’Icard i de Requesens; costui, preso di mira dalla guarnigione ispano-imperiale in tumulto per le paghe, avrebbe trovato rifugio in casa Caprioli. PASERO, *Francia Spagna Impero*, pp. 38, 190, 264, 343, 374.

30. Da un albero genealogico conservato nell’Archivio, Girolamo risulta figlio di Bartolomeo q. Tartarino; non sembra abbia avuto eredi maschi. Delle sue quattro figlie, tre – Francesca, Bartolomea e Luigia – furono date in moglie rispettivamente ad Antonio, Carlo e Giovanni Paolo Averoldi; una, Maria, non risulta coniugata. Pare che i due lignaggi abbiano intrecciato tra Quattro e Cinquecento rapporti assai stretti: anche Grandilia Caprioli, cugina prima delle figlie di Girolamo, sposò Giovanni Francesco Averoldi (n. 1482); vedi BETTONI, *I beni dell’agiatezza*, p. 49; cruciale, inoltre, il doppio matrimonio di Nostra Averoldi con Lorenzo q. Giovanni Paolo e poi con Camillo q. Costanzo.

31. PASERO, *Francia Spagna Impero*, p. 77. Com’è noto, l’appellativo qualificava il partito che sostenne prima i francesi poi gli ispano-imperiali durante il loro dominio in città (1512-1516). Si contrapponeva ai “guelfi” filo-marciani, di cui erano capifila gli Avogadro.

32. VALSERIATI, *Tra Venezia*, pp. 63-106.

33. Il testo del privilegio, trovato per ora soltanto in copia tra le carte Caprioli, risalirebbe al 1533. Non chiarissime le circostanze in cui fu conferito alla famiglia il titolo comitale, del quale una supplica seicentesca (vedi nota 28) pretende che la famiglia abbia «sempre goduto». Una supplica sostiene che nel caos del sacco di Brescia (1512) i privilegi attestanti il titolo comitale

zio del XVII secolo il comportamento dei membri del casato sembra improntato alla medesima ambivalenza, in realtà funzionale a una strategia di affermazione giocata su più piani, a livello non solo locale ma europeo: il militare Costanzo (†1611), figlio di Camillo, combatté sotto le bandiere spagnole nelle Fiandre³⁴, per poi rientrare a Brescia e servire Venezia in circostanze delicate, che richiedevano l'impiego di personale militare di sicuro affidamento³⁵. Suo figlio Camillo (†1649 ca.)³⁶ percorse un itinerario di carriera simile, distinguendosi dapprima negli eserciti asburgici nelle Fiandre e in Transilvania³⁷ e passando quindi al servizio della Repubblica. È nota in particolare la sua partecipazione alla guerra di Gradisca (1615-1617). Personaggio complesso, Camillo fu anche protettore e principe dell'Accademia bresciana degli Erranti.

Ma il più famoso tra gli uomini d'arme di casa Caprioli fu senz'altro Tomaso (†1608), fratello maggiore di Camillo, con cui militò nelle Fiandre e in Ungheria: durante la Lunga guerra turca (1593-1606) Tomaso fu luogotenente del generale Giorgio Basta e quindi sergente maggiore generale³⁸, prendendo parte a diverse battaglie in Transilvania e Ungheria superiore. Di lui rimangono, depositate in Archivio di Stato di Venezia, alcune lettere agli ambasciatori della Repubblica alla corte imperiale³⁹. Il monumento funebre nella chiesa cittadina di Santa Maria delle Grazie è una testimonianza eloquente del prestigio di Tomaso e

fossero andati dispersi. F. Lechi ipotizza che il primo a investire i Caprioli fosse nel primo Cinquecento il re di Francia.

34. Distinguendosi a quanto pare nell'assedio di Anversa (1584-1585); l'informazione è tratta dalla voce a cura di G. Benzoni dedicata al figlio *Caprioli, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1976, *ad vocem*, e da PASERO, *Documenti*, p. 132.

35. Mi riferisco all'incarico di presidio e organizzazione militare del Polesine affidatogli nel maggio 1606, all'indomani dello scoppio della crisi dell'Interdetto (1606-1607). A tale operazione prese parte anche il figlio Camillo, di ritorno dall'Ungheria.

36. Il conte Camillo testò nel 1648; risulta già morto il 14 gennaio 1649, quando, come dettavano le sue volontà, il testamento fu aperto e reso noto. Del testamento esiste più di una copia nell'Archivio di famiglia.

37. Nell'Archivio è conservata un'attestazione a firma dello stesso Giorgio Basta del valore di Camillo come capitano di cavalleria.

38. La nomina è depositata, almeno in copia, in Archivio.

39. Per i dettagli rimando a P. AMIGHETTI, *Una «christiana, et cavalleresca via di travagliare». Nobili bresciani in Ungheria e Transilvania durante la "Lunga guerra" (1593-1606)*, in *Da Brescia all'Europa. Viaggiatori e itinerari in età moderna*, a cura di C. Bazzani, «Annali di storia bresciana» 8, Morcelliana, Brescia 2023, pp. 103-120. Preciso che il contributo si basa interamente, nella parte dedicata ai Caprioli, su documentazione veneziana, non avendo avuto modo di consultare l'Archivio di famiglia.

della famiglia che in sua memoria lo fece costruire⁴⁰. Non diversamente da altre casate, i Caprioli fondarono il loro prestigio sulla capacità di cogliere molteplici occasioni di distinzione, servendo come militari principi diversi – in primis l'imperatore – ma senza mai compromettere i loro rapporti con la Repubblica. Tali equilibrismi caratterizzavano diverse famiglie di Terraferma, molte delle quali entrarono nel Maggior Consiglio veneziano dopo che a partire dalla metà del Seicento ne furono riaperti i ranghi⁴¹. Così fecero, tra i bresciani, i Gambarà e i Martinengo dalle Palle⁴²; i Caprioli tuttavia non poterono⁴³ o non vollero imitarli, conservando fino alla fine del dominio veneziano (1797) un radicamento essenzialmente locale.

Un'analisi delle vicende della famiglia nell'Ottocento e nel Novecento esula dai propositi di questo contributo: basti qui segnalare che, anche dopo il tramonto dell'Antico Regime, i Caprioli mantennero la propria posizione all'interno del notabilato cittadino: il mutamento improvviso della situazione politica non minò di fatto l'egemonia di élites generalmente pronte a mantenersi in sella sotto qualunque regime. Nel 1860, il patriota Giulio Tartarino q. Francesco (1809-1891) fu per qualche mese sindaco di Brescia, venendo poi eletto deputato del parlamento subalpino per la Destra storica. Nel 1935 l'omonimo nipote Giulio Tartarino q. Francesco (n. 1894) fece depositare le carte di famiglia presso l'Archivio di Stato di Brescia, garantendo la preservazione del patrimonio documentario del casato.

MEMORIE DI CARTA. TEMI E IPOTESI DI RICERCA

Lo studio delle carte della famiglia Caprioli promette innanzitutto di

40. Non meno significativa la concessione da parte dell'imperatore Rodolfo II (1576-1612) di uno stendardo, oggi conservato in Castello, e del privilegio di arricchire l'arma di famiglia con lo stemma valacco: un corvo, come si legge nel privilegio, che regge una croce nel becco.

41. Rimando per brevità a D. RAINES, *Strategie d'ascesa sociale e giochi di potere a Venezia nel Seicento: le aggregazioni alla nobiltà*, «Studi veneziani», nuova serie, LI (2006), pp. 279-317.

42. Gli Avogadro e i Martinengo da Barco, della Pallata e di Padernello erano già stati ammessi al patriziato nel corso del XV secolo per benemerienze militari e politiche.

43. L'accesso al patriziato veneziano era di fatto garantito a chiunque avesse offerto una somma pari a 100.000 ducati, di cui metà in prestito. Non tutte le famiglie nobili di Terraferma ritennero opportuno o ebbero la possibilità di investire l'ingente somma; d'altra parte la grande maggioranza delle nuove aggregazioni riguardò famiglie provenienti dal ceto mercantile ansiose di completare la loro ascesa sociale.

gettare luce su molteplici aspetti della storia del casato, altrimenti difficilmente verificabili: solo l'accesso all'Archivio ha permesso, ad esempio, di formulare ipotesi preliminari sulla genealogia della famiglia e sulle vicissitudini successorie che coinvolsero anche il patrimonio documentario del casato. Il riordino dell'Archivio Caprioli offre inoltre la possibilità, finora preclusa agli studiosi, di ricostruire il profilo storico di una famiglia tra le principali dell'*élite* locale; già solo questo darebbe un prezioso contributo alle nostre conoscenze sull'aristocrazia bresciana in età moderna. Ma un archivio gentilizio, nella molteplicità delle testimonianze che conserva, può anche fornire elementi significativi per analisi di più ampio respiro. Attraverso il prisma delle vicende familiari – o meglio, delle tracce documentarie che ne sono non innocente testimonianza – è difatti possibile affrontare questioni che vanno dalla storia culturale-letteraria a quella della “cultura materiale”, o dalla più tradizionale storia politico-militare a quella delle emozioni e degli affetti familiari.

Si è già accennato al ruolo di Camillo Caprioli q. Costanzo come protettore e animatore dell'Accademia degli Erranti, da lui presieduta e solita riunirsi presso la sua dimora⁴⁴. Il ricco carteggio, che comprende lettere dal Cinquecento all'Otto-Novecento, può inoltre fornire molti indizi circa le reti di relazione degli esponenti del casato, testimoniando dei loro rapporti con donne e uomini di casa e con diversi corrispondenti esterni. La fonte epistolare ha il merito di far emergere con immediatezza aspetti della vita quotidiana che sarebbe difficile, altrimenti, cogliere.

Quasi tutta da fare è anche la storia delle scelte abitative della famiglia, le cui dimore, presenti sia in città che nel contado⁴⁵, meriterebbero un'indagine approfondita⁴⁶. Di notevole interesse i diplomi e i privilegi concessi alla famiglia dalla Repubblica di Venezia o da monarchi europei, a testimonianza di legami politici e di servizio che i Caprioli

44. Camillo è indicato come capo dell'Accademia in alcuni interessanti dispacci dei rettori veneziani nei quali mi sono imbattuto durante la mia ricerca di dottorato. Le lettere danno conto, in particolare, degli attriti tra gli Erranti e i deputati del Consiglio cittadino: ASVe, Senato, *Dispacci dei rettori, Brescia*, bb. 29-30, rispettivamente 7 settembre 1627 e 16 settembre 1628.

45. Come a Sale (oggi frazione di Gussago), dove sorge un palazzo che nel suo testamento (1648) Camillo q. Costanzo indicava di voler far «perfectionar [...] conforme al disegno qual è appresso le mie scritture».

46. Si vedano su altre dimore di Brescia le schede a cura di I. Giustina, E. Sala, *Palazzi bresciani del secondo Cinquecento. Una nuova schedatura critica*, in *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte, e società*, a cura di F. Piazza, E. Valseriati, «Annali di storia bresciana» 4, Morcelliana, Brescia, 2016, pp. 265-312.

coltivarono in ottica internazionale, in particolare con casa d'Austria. Tale tendenza, nella quale si possono iscrivere le esperienze di diverse famiglie di Terraferma⁴⁷, costituisce una conferma della perdurante attrazione esercitata nel Cinque e nel Seicento dalla corte e dai territori imperiali sulla nobiltà suddita di Venezia e in generale sulle *élites* provinciali dello Stato da terra.

Molteplici, quindi, le prospettive di ricerca che l'analisi delle carte può suggerire, e che possono mettere a frutto la ricchezza, finora nascosta, di un patrimonio documentario plurisecolare.

47. Oltre agli studi già indicati segnalo il contributo di M. BELLABARBA, *Patrizi veneziani e nobili imperiali: Giovanelli e Zenobio in Tirolo (XVII e XVIII secolo)*, in *I colori della Serenissima. Pittura veneta del Settecento in Trentino*, a cura di A. Tomezzoli, D. Ton, Scripta edizioni, Trento 2022, pp. 13-23.

MARTA FELTRINELLI

La scultura bresciana tra Sei e Settecento: l'evoluzione delle ancone lignee in Valle Sabbia

La produzione di scultura lignea in Valle Sabbia, tra il XVII e il XVIII secolo, prolifera soprattutto con la realizzazione di altari e ancone lignee, i quali rientrano nel più ampio settore degli arredi liturgici a corredo delle chiese. Sulla base delle nuove norme pubblicate da Carlo Borromeo nel 1577, che promuovono un riassetto delle chiese preesistenti al fine di riflettere, in arte, quella divina gerarchia impostata nella sua nuova diocesi riformata, le chiese lombarde, tra cui anche quelle valsabbine, si arricchiscono di altari maggiori e laterali, per meglio trasmettere il messaggio della dottrina religiosa¹.

Già sancito nel concilio tridentino, le norme riprendono il principio secondo cui l'immagine deve esporre e comunicare il messaggio religioso al fine di educare il fedele². È in questa visione di istruzione attraverso l'arte, che gli arredi liturgici e gli spazi della chiesa divengono, pertanto, espositori e contenitori di immagini³. L'ingresso

1. *I Cardinali di santa romana chiesa: collezionisti e mecenati*, a cura di M. Gallo, Edizione Shakespeare and Company 2, Roma 2001, pp. 24-37; *Il mito del classicismo nel Seicento*, a cura di S. Bottari, D'Anna, Messina-Firenze 1964, pp. 101-123; M. GATTI-PERER, *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica diocesi di Milano*, «Arte Lombarda», 42-431(1975), pp. 11-66.

2. R. MASSA, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, La Quadra, Brescia 1995, p. 370; *Arte Sacra. De Fabrica Ecclesiae*, a cura di C. Castiglioni, C. Marcora, Biblioteca Ambrosiana, Milano 1952, p. 55.

3. V. ZALLOT, *Sculture d'artificio: altari barocchi in legno dell'alta Valle Camonica: Architettura, iconografia, botteghe e tradizioni artigiane*, La Compagnia della Stampa, Brescia 2013, pp. 19-22.

del tabernacolo nello spazio dell'altare maggiore, a partire da questo momento, cambia la disposizione di tutte le parti: l'altare perde la sua volumetria per diventare «un complesso articolato di corpi ascendenti e piramidali»⁴. Mensa, paliotto, tribuna, ciborio e infine ancona, disposti in successione, si concretizzano in quinte spaziali le quali, in una sequenza teatrale, guidano lo sguardo dello spettatore verso la parete di fondo occupata dall'ancona. Questa, proprio per rispondere alla nuova disposizione degli elementi altaristici, si arretra e si alza leggermente, fino ad occupare l'intero fondale architettonico. In quanto contenitore ed espositore, l'ancona, che in Valle Sabbia è prettamente lignea, si configura come l'evoluzione del concetto di cornice architettonica⁵ delle pale medievali, che nel XV secolo divengono tritici o polittici, tradotti secondo il linguaggio dell'architettura gotica⁶ e nel XVI secolo assumono, di contro, i caratteri dell'architettura rinascimentale⁷. È naturale, pertanto, osservare come le ancone lignee valsabbine si declinino in linguaggi stilistici varianti a seconda del periodo storico analizzato. Se le produzioni di inizio Seicento mantengono ancora un'impostazione architettonica di impronta tardo manierista, con elementi di semplicità e rigidità strutturale; quelle di fine secolo e della prima metà del Settecento esploderanno in una notevole proliferazione di ornamenti e apparati scultorei, assolvendo, per mezzo della teatralità e spettacolarizzazione barocche, al fine ultimo dell'istruzione.

Non sono molte le produzioni di ancone lignee di primo Seicento. Tuttavia, laddove esse compaiono, si configurano secondo linguaggi standardizzati e talvolta ripetitivi che, nella strutturazione dell'ancona architettonica, definiscono due tipologie: l'una caratterizzata dalla presenza della colonna istoriata e, l'altra, della colonna rudentata o scanalata. Un esempio significativo, modello per le produzioni della seconda metà del secolo, è l'ancona dell'altare di San Nicola da Tolentino, nella parrocchiale di Gavardo (fig. 1).

4. ZALLOT, *Sculture d'artificio*, p. 19.

5. In merito alla cornice lignea lombarda si veda: *Alessandro Bonvicino, il Moretto*, catalogo della mostra, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, pp. 247-252 e *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, II, a cura di V. Terraroli, Electa, Milano 1993, pp. 345-368.

6. Un esempio è l'ancona del Duomo di Salò, realizzata da Bartolomeo da Isola Dovarese, nella seconda metà del XV secolo, e arricchita dalle sculture del Bussolo del 1501. Vedi in A. M. MUCCHI, *Il Duomo di Salò*, Maylender, Bologna, 1932; M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Editore Vannini, Brescia-Salò, 1999; R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Skira, Milano 2000, p. 50; *La pittura in Lombardia*, pp. 345-368.

7. Esempi di ancone lignee rinascimentali si hanno nelle produzioni dello scultore bresciano Stefano Lamberti: nella soasa lignea della chiesa di San Giovanni Battista a Brescia, in quella della chiesa di San Francesco d'Assisi e in quella conservata nei Musei Civici di Padova.



Figura 1. Ambito dei Montanino, *Ancona dell'altare di San Nicola da Tolentino*, 1630, legno intagliato dorato e dipinto, Gavardo, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.

Attribuita all'ambito dei Montanino⁸ e datata 1630, come reca il cartiglio posto sul basamento, essa presenta elementi di sostegno dominati da una rigorosità e una semplicità che appartengono ancora all'archi-

8. Bottega bresciana, il cui massimo esponente è Antonio, attestato in Valle Sabbia a Ono Degno, dove lavora all'ancona dell'altare maggiore del Santuario della Madonna del Pianto, intorno al 1667. Vedi in M. CARGNONI, *Boscai. I Pialorsi di Levranghe e l'arte dell'intaglio nella Valle Sabbia dei secoli XVII e XVIII*, Grafo, Brescia 1997, p. 24, 186; *Le pertiche di Valle Sabbia*, a cura di G. Biati, L. Bresciani, A. Pansera Volta, V. Volta, Istituto di Padre Piamarta, Brescia 1987, p. 43; G. VEZZOLI, *I Boscai. Un'ignorata famiglia di scultori bresciani*, Banca Valsabbina, Vestone 1974, pp. 36-37, 158-159.

tettura rinascimentale. Una decorazione cinquecentesca si ritrova primariamente nei fusti delle colonne, cosiddette istoriate, adorni di putti danzanti, tralci di vite, grappoli d'uva e pavoni, i quali alludono alla simbologia cristiana⁹. Tale declinazione della colonna si diffonde largamente in molte produzioni valsabbine del Seicento e, proprio sul modello dell'ancona gavardese, sono alcune ancone nella Pieve di Bione. Si tratta, nello specifico, dell'altare maggiore; di quello dedicato al Corpus Domini e alla Madonna del Rosario i quali, seppur in declinazioni talvolta reinterpretate, ripropongono la colonna istoriata. Alla diffusione di questa tipologia, si affianca anche la colonna rudentata¹⁰, la quale non presenta alcun tipo di intaglio figurativo, ma solo scanalature sul fusto, di ispirazione classicheggiante. A Mura, nella Pieve di Santa Maria Assunta, l'ancona dell'altare dedicato a San Giuseppe richiama un portale antico con timpano curvilineo. Solo sui capitelli corinzi e sul fregio spicca un intaglio decorativo, lo stesso che si nota nell'ancona dell'altare della Madonna del Rosario a Presego di Lavenone dove, richiamando la facciata di un tempio antico, le colonne ioniche si staccano dalla parete di fondo sorreggendo un timpano classico.

La permanenza di caratteri tardo manieristi nella prima metà del XVII secolo, porta gli artisti del legno a declinare gli arredi liturgici con una predominanza di caratteri strutturali funzionali al sostenimento dell'architettura dell'ancona lignea. Pertanto la tipologia maggiormente diffusa, in questo primo periodo, è quella che si definisce puramente architettonica. Non si esclude, tuttavia, la presenza di ancone cosiddette scultoree, con sculture equilibrate e composte, inglobate nel contenitore architettonico. L'altare della Madonna (fig. 2), primo a sinistra nella Pieve di Bione, dimostra come le colonne, nell'ancona lignea datata 1613, divengano due cariatidi, ieratiche e frontali, sostenute da coppie di puttini. Non vi è interesse a una meglio approfondita analisi figurativa e anatomica di queste presenze, poiché esse aderiscono alla primaria funzione di sostegno dell'intera macchina architettonica. Di contro, a

9. Le decorazioni più frequenti sono la vite e l'uva simboli e immagini di Cristo, associati spesso alla presenza di uccelli, puttini e angioletti danzanti che indicano i fedeli che si nutrono del simbolo eucaristico, si trovano principalmente sui fusti di colonne, spesso disposti a spirale e ulteriormente arricchiti da foglie d'acanto che si avvolgono attorno al fusto degli elementi portanti. Vedi in ZALLOT, *Sculture d'artificio*, p. 48.

10. In Valle Sabbia la presenza dell'una o dell'altra tipologia si esclude a vicenda, al contrario di ciò che accade in altre produzioni valligiane, della Val Trompia o della Val Camonica, dove si ritrovano le due tipologie di colonne affiancate, soprattutto in opere della bottega dei Ramus. Vedi in CARGNONI, *Boscai*, p. 21.

partire dalla seconda metà del XVII secolo l'elemento scultoreo inizia, gradualmente, a popolare le ancone lignee, rendendole meno statiche e più dinamiche.



Figura 2. Bottega bresciana, *Ancona dell'altare della Madonna*, 1613, legno intagliato dorato e dipinto, Bione, chiesa di Santa Maria Assunta.

Il passaggio verso una maggiore presenza scultorea non è, tuttavia, immediato. È una transizione progressiva che si ravvisa in talune creazioni di carattere ibrido, le quali offrono una compresenza di elementi da un lato ancora tardo manieristi e, d'altro, anticipatori di un certo dinamismo, arrivando a declinare l'ancona lignea in senso strettamente

barocco con torsioni dei corpi delle figure, panneggi fluttuanti, preziose dorature e ricchezza esornativa. Nell'ancona dell'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo a Presego di Lavenone (fig. 3) si ritrova, in effetti, la compresenza di elementi contrastanti: sostenuta da colonne binate istoriate, sul modello dell'ancona gavarde, essa culmina con un ricco coronamento a fastigio ondivago, ove campeggia la figura di San Lorenzo con angeli e puttini.



Figura 3. Bottega dei Boscai, *Ancona dell'altare maggiore*, seconda metà del XVII secolo, legno intagliato dorato e dipinto, Presego, Lavenone, chiesa di San Lorenzo.

L'ancona è attribuita alla bottega dei Boscai, per la scritta presente sul basamento retrostante l'altare¹¹, e risalirebbe alla seconda metà del XVII secolo, recuperando, di fatto, l'impostazione del coronamento dell'ancona della Madonna del Rosario nella chiesa di San Giorgio a Bagolino. Questa è frutto della proficua collaborazione tra l'artista locale Giovanni Pietro Bonomi, della bottega di Avenone, e lo scultore Baldassarre Vecchi, originario di Ala di Trento, i quali lavorano, in un'importante sinergia creativa, che dà luogo all'ancona dell'altare maggiore della chiesa di San Bartolomeo ad Avenone (fig. 4), a quella dell'altare dedicato a San Giovanni Evangelista a Bovegno e a quella in San Giorgio a Bagolino. Le tre produzioni, realizzate tra il 1686 e il 1689, racchiudono il percorso stilistico dell'ancona lignea che approda a una concezione più movimentata e spettacolare. L'elemento architettonico, predominante fino a questo momento, lascia spazio alle sculture, non più statiche, composte ed equilibrate come quelle di primo Seicento, ma tradotte in corpi dinamici ed esuberanti, arricchiti da vistosi panneggi che ne accentuano i movimenti. È un mutamento che ha inizio nell'ancona di Avenone, nella quale la dimensione scultorea è già presente nelle quattro figure di mori reggenti il basamento, sul quale poggiano rocchi di colonne a sostegno di quattro figure allegoriche¹². Esse, simmetriche nella postura, nella resa dei panneggi e nella decorazione dei loro basamenti, reggono a loro volta i capitelli corinzi, la trabeazione e il coronamento con la statua di Dio Padre al centro. Proprio il coronamento, curvo e spezzato, con fregio dentellato, offre un impianto ancora tardo rinascimentale e impostato architettonicamente, che smorza la visione di insieme dell'ancona. L'accentuato dinamismo trova maggiore spazio nella produzione valtrumplina, nella quale si concretizza il passaggio a un livello successivo dell'ancona lignea, più dinamica e movimentata. Il coronamento, curvilineo e riccamente adorno, non è altro che la trabeazione ripiegata su sé stessa, in corrispondenza del centro, in curve prima concave e poi convesse. Il punto di approdo del mutamento stilistico è, infine, l'ancona di Bagolino, che racchiude l'evoluzione stilistica delle prime due. Se nell'ancona di

11. La dicitura J P 16 fa pensare a una possibile firma dello scultore Giovanni Pialorsi, della bottega boscaina di Levrance, attivo nella seconda metà del Seicento; lo stesso che avrebbe realizzato la statua della Madonna col Bambino conservata nell'ancona della Madonna del Rosario nella parrocchiale di Lavenone. Vedi in CARGNONI, *Boscai*, 1997, pp. 28-29.

12. Per una lettura dell'altare maggiore di Avenone si veda il contributo di A. Bonomi in *Immagini Miracolose. Madonne e Santi taumaturghi in Valle Sabbia*, catalogo della mostra a cura di A. Crescini e M. Valotti, La Compagnia della Stampa, Brescia 2023, pp. 71-78.

Avenone le quattro figure allegoriche, volumetriche e tridimensionali con i loro panneggi accartocciati, rimangono costrette nell'architettura dell'intera struttura; già in quella di Bovegno, ma più compiutamente in quella di Bagolino, si nota come il movimento delle sculture, si riflette anche nel dinamismo della superficie dell'ancona culminante con un coronamento energico nel quale sostano le Virtù Teologali.



Figura 4. Baldassarre Vecchi, Giovanni Pietro Bonomi, *Ancona dell'altare maggiore*, 1686-87, legno intagliato dorato e dipinto, Avenone, Pertica Bassa, chiesa di San Bartolomeo Apostolo.

Dal contratto stipulato in occasione della commissione per l'ancona di Bovegno è chiaro come i ruoli dei due artisti siano ben distinti: al

Bonomi spetta il ruolo di intagliatore, mentre al Vecchi quello di scultore¹³. Questa divisione è ravvisabile anche nei confronti con le altre due ancone, soprattutto per le figure dei mori di Avenone, che manifestano un' incisiva e plastica espressività propria del realismo nordico. Gli stessi caratteri emergono anche nei volti dei telamoni di Bovegno e di Bagolino, che non sono più solo umani, ma colti in una metamorfosi tutta barocca¹⁴. L'eco dello stile nordico, introdotto dallo scultore trentino, si rintraccia in altre produzioni, probabilmente di poco successive: l'ancona dell'altare maggiore della chiesa di San Domenico a Posico, attribuita ai Bonomi¹⁵ e datata alla fine del XVII secolo, si ispira alla maniera del Vecchi. Di tipologia scultorea per la presenza di quattro cariatidi che reggono la trabeazione, essa si presenta regolare e simmetrica nella sua struttura, che usa una sintassi classica nello scheletro portante, ravvivato dalla presenza di morbide sculture a tutto tondo che, al posto delle colonne, reggono capitelli corinzi.

È soprattutto a partire dalla seconda metà del Seicento che la produzione di ancone lignee accresce fino a raggiungere un momento di massimo splendore nella prima metà del secolo successivo, grazie all'affermarsi delle principali botteghe locali: quella dei Pialorsi Boscai e dei Bonomi di Avenone. La presenza di una consistente quantità di materiale documentario, ha permesso, ad oggi, il raggiungimento di un corpus notevole di studi, effettuati sulla produzione di questo periodo e di queste maestranze¹⁶ tra loro vicine sia dal punto di vista stilistico

13. Datato al 2 gennaio 1687, il contratto recita la richiesta da parte della comunità di Bovegno "[...] al Sig.^r Baldassar Vecchij di Ala di Trento scultore Publico, et ad Giò. Pietro Bonomi di Avenone, Pertinenza di Valsabbia pure intagliatore [...] di far l'Ancona del Altare di Santo Giovanni Battista eretto nella chiesa di Santo Giorgio della Parrocchiale di Bovegno [...]". Vedi in A. BONOMI, *La presenza nelle valli Sabbia e Trompia dello scultore Baldassar Vecchi ed i suoi rapporti con gli intagliatori Bonomi: spunti per una storia*, «Brixia Sacra. Memorie storiche della Diocesi di Brescia», XXII/5-6 (1987), pp. 203-209; U. Formenti, *Artisti e artigiani a Bagolino. Documenti 1479-1940*, Edizioni Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1990, pp. 169-171.

14. L'apporto di Baldassarre Vecchi alla scultura lignea valsabbina è significativo anche per quanto riguarda i soggetti rappresentati: mori, possenti telamoni, tritoni, sirene e arpie, non sono altro che pretesti per una resa scultorea e plastica di elementi che da un lato appaiono funzionali alla struttura e dall'altro decorativi e iconografici. Per un approfondimento sullo scultore: D. Cattoi, *Baldassarre de' Vecchi*, in *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, II, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Edizioni Provincia Autonoma di Trento - Università degli Studi di Trento, Trento 2003, pp. 350-351.

15. A. BONOMI, *Mura Savallo: il territorio e la comunità attraverso i documenti*, Editore Vannini, Mura 1987, pp. 184-185.

16. Pioneristici sono stati gli studi di U. Vaglia, di G. Vezzoli, L. Bresciani e A. Bonomi, approfonditi ulteriormente da M. Cagnoni alla fine degli anni Novanta del secolo scorso. Studi che hanno aperto un varco importante per quello che riguarda le produzioni lignee tra il XVII

che geografico. Finora il primato artistico valsabbino, nell'ambito della scultura lignea, è stato detenuto dai Boscai di Levranghe, a partire già da quel Francesco, il primo a essere chiamato Boscaino, come attesta un documento del 1654¹⁷, che avrebbe realizzato il paliotto dell'altare di Sant'Antonio da Padova per l'antica parrocchiale di San Rocco nel 1636¹⁸. Tuttavia è solo tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento che l'attività dei Boscai risulta essere più intensa: il figlio di Giovanni Battista, Francesco, sotto il quale la bottega raggiungerà l'apice di produzione nella prima metà del secolo, realizza con l'aiuto del padre le ancone lignee della chiesa di San Rocco in Levranghe. Datate entro il 1734, anno di consacrazione della chiesa da parte del vescovo Angelo Maria Querini¹⁹, tali produzioni testimoniamo la traduzione degli elementi architettonici delle ancone lignee in un linguaggio prettamente barocco. Da questo momento, le ancone proliferano di sculture a tutto tondo, sia nel corpo che nel coronamento, sostenute da colonne che divengono tortili avvolte da racemi vegetali. Puttini ignudi siedono sui girali intagliati, dinamici e scomposti nelle posizioni più disparate, arricchiscono l'intera macchina architettonica a partire dal sostegno delle colonne, passando per i fregi di raccordo con la parete per spiccare, infine, sui coronamenti. È una produzione, quella boscaina, che vive momenti di collaborazione con maestranze a essa vicine, come lo scultore Bartolomeo Zambelli²⁰, e talvolta di rivalità con altri artisti²¹, ma che in

e il XVIII secolo, ma che si sono concentrati solo su una singola bottega, quella dei Pialorsi Boscai, generando una sorta di visione centrica legata all'operato di questa bottega. Fa eccezione il contributo che Alfredo Bonomi ha dedicato, nel 1984, all'operato della famiglia degli intagliatori Bonomi. Vedi in *Immagini miracolose*, pp. 51-69.

17. L. BRESCIANI, *Per conoscere i Boscai*, Edizioni La Rosa, Brescia 1998, p. 24.

18. Per un approfondimento su questa bottega si veda CARGNONI, *Boscai*, 1997.

19. U. VAGLIA, *Appunti di storia di Levranghe*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1960», 159 (1962), p. 361.

20. Con Bartolomeo Zambelli, i Boscai realizzano l'ancona dell'altare della Deposizione in San Giovanni Battista a Lumezzane, del 1718. Altre due produzioni, nella parrocchiale di Lavenone, sono state lungamente attribuite alla collaborazione dei due, ma dagli studi eseguiti dal Volta, lo Zambelli risulterebbe più autonomo rispetto alla bottega di Levranghe: l'ancona del Corpus Domini a Lavenone eseguita tra il 1711 e il 1722 dallo Zambelli, è stata solo completata da Giovanni Battista Boscai, che realizza le sculture nella nicchia; mentre quella della Madonna del Rosario sembrerebbe essere, invece, di mano dei Boscai, con un richiesta di completamento nel 1727 allo scultore Francesco Maggioni e interventi successivi del figlio di Francesco Boscai. Vedi in V. VOLTA, *Chiese di Valsabbia*, La Compagnia della Stampa, Brescia 2012, pp. 109-110, 115-120, 125-131.

21. Nel 1731 Francesco Boscai viene respinto al ballottaggio per la commissione dell'ancona dell'altare della Madonna del Rosario a Mura, che viene affidata allo scultore bionese Marchiondo Bonomini. Vedi CARGNONI, *Boscai*, pp. 35, 225.

autonomia raggiunge l'apice scultoreo, nell'ancona di San Rocco (fig. 5). A fianco della pala dipinta, con i santi Martino e Rocco, vi sono le sculture dei due patroni di Brescia, San Faustino e San Giovita, sorrette da teste di cherubino.



Figura 5. Francesco Boscai, *Ancona dell'altare maggiore*, ante 1734, legno intagliato dorato e dipinto, Levrance, Pertica Bassa, chiesa di San Rocco.

La superficie dell'ancona, nel suo insieme, appare movimentata, con il livello aggettante delle colonne tortili, riflesso nel basamento e nel

coronamento. Questo, dal dinamismo notevolmente accentuato, ospita la figura di San Rocco portato in gloria da un tripudio di angioletti. L'elemento scultoreo si trova già a sostegno dell'ancona, con la presenza dei due telamoni, i quali non sono altro che i ritratti dei due Boscaì, Giovanni Battista padre colto in un dialogo confidenziale col figlio Francesco. Nei volti ridenti e compiaciuti è possibile notare una diversa interpretazione della realtà, rispetto ai mori di Avenone, di stampo nordico. Semplicità e genuinità sono ciò che le figure boscaine trasmettono ed è evidente dal trattamento a loro riservato: indagate con minuzia dal punto di vista anatomico, vestite da un solo panneggio cinto in vita, e da calzari rotti e rattoppati a indicare la semplicità della gente locale, di cui sono parte anche gli stessi scultori. I Boscaì, come i Bonomi, recuperano l'elemento scultoreo predominante del Vecchi per tradurlo con una morbidezza e una grazia inedite. Nei panneggi voluminosi, nei volti accarezzati e sorridenti, nelle pose chiastiche e sinuose dei loro santi, angioletti e allegorie si rintraccia una declinazione di un linguaggio stilistico locale, non nel senso spregiativo del termine che relega l'operato di queste botteghe a un ambito di nicchia o di mero artigianato, bensì autoctono dei luoghi della Valle Sabbia che, all'interno della provincia di Brescia, si configura quale zona di crocevia e interazioni culturali, grazie alla sua speciale collocazione geografica dai molteplici confini.

È un dato di fatto che l'epoca d'oro della scultura lignea valligiana vive in pochi decenni. A partire dalla seconda metà del XVIII secolo il legno, materia precipua fino a questo momento, vive una fase di declino a causa dell'emergere delle botteghe marmorine. A comprovare questo fenomeno sono, da un lato, le cosiddette ancone essenziali, che si avvalgono del puro carattere strutturale ridotto al minimo, anticipato già dall'ancona dell'altare maggiore di Livemmo del 1751 e, dall'altro, anche le ultime commissioni che gli stessi Boscaì ottengono²². L'evidente percorso stilistico compiuto da queste produzioni, già rintracciate a partire dalla prima metà del Seicento, porta a un necessario approfondimento delle maestranze, non sempre valsabbine²³. Dallo studio delle

22. Se fino agli anni Sessanta del XVIII secolo essi riescono a dominare la scena valsabbina, da questo momento in avanti i loro operati saranno relegati alla mera sfera decorativa e ornamentale, come nel caso delle statuette lignee commissionate, nel 1766, a corredo del tabernacolo marmoreo dell'altare maggiore in San Michele Arcangelo a Lavino.

23. Oltre al Vecchi dal Trentino e al Montanino da Brescia, è da citare la presenza in valle dello scultore Giacomo Faustini, proveniente da Chiari, che collabora con i Bonomi, ancor prima del coinvolgimento dello scultore di Ala, nel 1675. Sulla Presenza di Faustini in valle si veda VOLTA, *Chiese di Valsabbia*, pp. 80-81 e FORMENTI, *Artisti e artigiani a Bagolino*, pp. 47-49.

ancone lignee è emerso come altre mani operanti in valle, considerate minori e subordinate alla bottega boscaina, siano in realtà di artisti autonomi: lo stesso Zambelli, che sembrerebbe avere legami di parentela con i Pialorsi, gode di una certa indipendenza, attestato già nei primissimi anni del Settecento ad Anfo e a Barghe²⁴. Con lui, anche Marchiondo Bonomini, che lavora primariamente a Bione²⁵ e Bartolomeo Baronio, documentato soprattutto nella pieve di Mura²⁶. Nonostante l'attestata presenza di svariati *magistri* del legno, sono molte le produzioni valsabbine che risultano ancora orfane. La vicinanza stilistica che le opere sei e settecentesche hanno tra loro, nell'impostazione e nella resa decorativa, rende talvolta difficoltoso l'allogazione della produzione a una o all'altra maestranza. Pertanto risulta ancora necessario uno studio approfondito dal punto di vista documentario, al fine di meglio effettuare una compiuta ricognizione della produzione lignea valsabbina.

Seppur parziale la disamina finora effettuata sugli altari e le ancone lignee, è sufficiente per affermare, come tramite tali opere sia possibile una piena riabilitazione della dignità del legno, come materia prima, e della scultura, come mezzo di espressione. Sono opere che dimostrano come la scultura lignea sia un vero e proprio processo artistico e creativo dell'essere umano, da sempre artefice, anche tramite il legno, del suo credo, delle sue idee e dei suoi sentimenti. Considerato minore, disprezzato per le sue umili origini e relegato a mera arte di devozione, il legno in Valle Sabbia si dimostra, al contrario, grazie alla sua versatilità, alla sua malleabilità e alla sua natura che lo predispone a essere dipinto e dorato, in grado di raggiungere il cuore e l'anima di ogni essere umano.

24. Il riferimento va all'ancona dell'altare maggiore della chiesa dei Santi Pietro e Paolo ad Anfo, del 1703, e a quella di San Rocco, nella chiesa di Barghe, nel 1704. Sempre a Barghe egli realizza l'altare del Santissimo Sacramento tra il 1730 e il 1740. Vedi CARGNONI, *Boscai*, pp. 198; VOLTA, *Chiese di Valsabbia*, p. 127.

25. Su Marchiondo Bonomini si veda C. SABATTI, *Bione nella storia e nell'arte*, Edizioni DGM, Brescia 1990, pp. 309-313.

26. Su Bartolomeo Baronio si veda CARGNONI, *Boscai*, pp. 35, 225; *Immagini miracolose*, pp. 51-69.

GIOVANNI BOCCINGHER

L'epopea dei “ricreatori laici” (o civili o festivi) a Brescia (1878-1950)

Nel corso del diciannovesimo secolo si assistette a Brescia ad una (incruenta) lotta ideologica a tutti i livelli tra le forze legate al mondo cattolico (sacerdoti e ordini religiosi, semplici fedeli, vertici “vescovili” e scuole più tradizionaliste) e le nascenti formazioni laiche, soprattutto anticlericali, fossero esse di stampo massonico, liberale e, progressivamente sempre in numero maggiore, socialisteggianti o di ispirazione più o meno lontanamente marxista.

I temi del contendere erano numerosi, ma forse quello più acceso era l'ambito della educazione-formazione al lavoro, da sempre molto vicino alla sensibilità del mondo religioso, quando non addirittura monopolizzato dai religiosi. Col passare dei decenni si cercò in vario modo di realizzare forme laiche di istruzione ed assistenza che potessero allettare i potenziali fruitori (o meglio le loro famiglie) dalla più tenera età (quella dei “*Giardini d'Infanzia*” ovvero gli Asili) fino all'età adulta, riuscendo a togliere terreno alla propaganda cattolica che sempre più veniva vista con ostilità da componenti sociali sempre più significative. L'apice di tale “battaglia” sarà segnato dalla fase legata all'unificazione del territorio nazionale che per vari aspetti obbligherà il nascente Stato, la cui popolazione era nella stragrande maggioranza di tradizione e fede cattolica, a dover in qualche modo tener conto delle posizioni anticlericali (si pensi per esempio all'ambito delle scuole “statali” e dell'insegnamento in genere) che avevano spesso caratterizzato non pochi gruppi politici patriottici e risorgimentali.

Sotto questo punto di vista Brescia, città fortemente cattolica e tradizionalista, si presentava come un terreno di scontro ideale, tra sacerdoti ed educatori che dedicarono la loro vita alla redenzione morale e spesso anche economica delle masse giovanili (declinata soprattutto al maschile, ma anche al femminile) e formazioni più o meno numerose ed organizzate che cercavano di ostacolare, con attività spesso non troppo diverse, tale attivismo. Come ben sintetizzò Antonio Fappani: «Fin dai primi mesi di unità nazionale il problema scolastico era stato, a Brescia, il pomo di discordia fra clero, cattolici e liberali. Con tenacia e intelligenza il liberalismo bresciano aveva cercato fin dal 1859 di scalzare il prestigio e l'egemonia che la Chiesa aveva accumulato nel campo scolastico attraverso le più diverse istituzioni e che l'Austria aveva sancito anche nei riguardi della scuola pubblica affidando ai sacerdoti il controllo delle scuole elementari. [...] La contesa si era poi spostata, in seguito alla legge Coppino del 1877 sul piano dell'insegnamento religioso nelle scuole»¹. Ma questo era solo uno dei campi di una battaglia che ben presto si allargò a vari altri aspetti della vita quotidiana degli italiani.

È nota a tutti l'importanza che ebbero per la formazione dei giovani italiani tra Otto e Novecento gli oratori parrocchiali, rinvigoriti soprattutto dalla grandiosa e fortunata opera realizzata da san Giovanni Bosco e dai suoi "Salesiani": l'ambito della gioventù, soprattutto quella delle età successive alla scuola elementare (che nell'Ottocento, quando veniva frequentata, si concentrava in un biennio e, successivamente, in tre anni di frequenza) non poteva rimanere, secondo alcune ideologie sempre più diffuse sul territorio nazionale, un ambito monopolizzato dai religiosi e dai loro collaboratori e quindi in tutta Italia si svilupparono esperienze, dapprima molto embrionali, che con il passare del tempo si radicarono soprattutto nelle città «di preferenza presso i centri operai raccogliendo dalla strada i ragazzi che vi rimanevano nelle ore extrascolastiche abbandonati da genitori (occupati nei laboratori e nelle officine) o comunque privi di assistenza. [...] I ricreatori [così vennero definite queste istituzioni] si divisero in maschili e femminili; questi ultimi più scarsi anche perché le ragazze trovano, in genere, maggior

1. A. FAPPANI, *Un episodio significativo della politica scolastica bresciana: la questione dell'ex Collegio Peroni*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1969 (1971), pp. 259-290.

protezione nella famiglia. Inspirati a una pedagogia illuminata dalle scienze biologiche, i ricreatori credettero di combattere l'intellettualismo dei programmi scolastici, di cui lamentavano le deficienze soprattutto nei riguardi dell'educazione fisica»². La definizione dell'Enciclopedia Treccani appena citata ben esplicita l'eterogeneità di tali proposte che a livello territoriale si concretizzarono nella Penisola in esperienze, durate e successo alquanto diverse.

Nel corso dei decenni a cavallo tra Otto e Novecento, sempre considerando il territorio nazionale, i «ricreatori si moltiplicarono e il loro programma fu assai vario, ma intese costantemente associare il carattere ginnico-sportivo con quello educativo: esercizi fisici, escursioni in campagna e sui monti, bagni, giochi, corse, gare, ogni genere di sport opportunamente alternato a conferenze piacevoli e istruttive, all'insegnamento della musica, del canto, del disegno, del lavoro manuale, ecc. Insegnanti di educazione fisica furono specialmente indicati per la direzione dei ricreatori. Al carattere ginnico-sportivo si associò strettamente la propaganda igienica, così, ad es., ai ricreatori-scuole "Raggio di Sole" di Padova risale una fruttuosa iniziativa per la diffusione in Italia delle scuole all'aperto. Con la legge 4 giugno 1911 sulla scuola elementare e popolare i ricreatori trovarono un riconoscimento ufficiale, rientrando nella rete delle istituzioni assistenziali della scuola, dipendenti dai patronati scolastici, eretti in ente morale. Sebbene la divisione dei partiti s'introducesse nell'istituzione a separare i ricreatori laici dai cattolici, tuttavia nell'insieme essi si prestarono all'educazione patriottica delle masse giovanili nei rioni più popolosi. Nelle terre irredente, specialmente a Trieste, si distinsero per le benemeritenze acquisite col tener desto l'amore verso la patria. Nel 1925 l'Opera Nazionale Balilla ha finito per riassorbire tutte le istituzioni sussidiarie della scuola, compresi i ricreatori, nelle maglie dell'organizzazione nazionale, che offre unità di direzione politica, uniformità di metodo pedagogico e stabilità di assetto economico all'educazione sussidiaria, fisica e spirituale, della gioventù»³.

Sembra che la città di Brescia abbia accolto abbastanza precocemente questa nuova tipologia educativa: la Leonessa infatti «fu tra le prime

2. [www.treccani.it/enciclopedia/ricreatorio_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ricreatorio_(Enciclopedia-Italiana)/)

3. *Ibidem*.

città a promuoverli, attraverso parecchi scritti apparsi nel 1879 su “La Squilla” e su “La Provincia di Brescia”, in contrapposizione più o meno dichiarata agli Oratori. Per iniziativa di una Società approvata dall’Istituto di Istruzione Sociale, il 13 gennaio 1880 si riuniva un comitato promotore composto dal prof. C. Belli, G. Formentini, cav. L. Violini, avv. M. Bonardi, avv. Luigi Monti, con lo scopo [...] di ‘raccolgere i giovinetti nei giorni festivi a geniali e utili trattenimenti’». Secondo lo Statuto “i ricreatori dovranno serbare il loro carattere di istituzione civile, diretta a svolgere e a migliorare le forze fisiche, morali ed intellettuali dei giovinetti, coi mezzi più razionali che offra il divertimento”, attraverso esercizi di ginnastica, esercizi militari e di vari sport, esercizi di recitazione e di canto, visite istruttive, trattenimento ricreativo, conversazioni morali, saggi di disegno industriale, ecc. Diedero il loro appoggio e sostegno finanziario il Comune, l’Ateneo, la Banca d’Italia, quella popolare, parecchie società filodrammatiche, il Ministero della P.I., la Cassa di Risparmio, molti cittadini. Il Ministro della guerra assegnò i fucili, quello della pubblica istruzione, su voto conforme del Provveditore agli studi e del Consiglio Scolastico Provinciale, largiva trecento lire. Ne fu primo promotore e sostenitore l’avv. Luigi Monti»⁴.

LE ATTIVITÀ DEI RICREATORI FESTIVI CIVILI A BRESCIA

A dispetto della buona e precoce accoglienza che Brescia tributò a questa nuova modalità formativa a cavallo tra il socioassistenziale e l’educativo, le tracce documentarie lasciate dai “ricreatori”, anche se sembrano adombrare un discreto attivismo ed entusiasmo da parte degli organizzatori, sono abbastanza flebili e si concentrano soprattutto in poche buste conservate nell’archivio storico del Comune di Brescia⁵; ciò non toglie, ovviamente, considerata una certa informalità e spontaneità tipica dell’organizzazione, che non si possano reperire registri

4. www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=RICREATORI_laici_o_civili_o_festivi

5. Si tratta delle seguenti buste del fondo Comune di Brescia, conservato presso l’Archivio di stato di Brescia (= ASBs): busta 846 (Affari speciali – Educatori feriali della Società educatori feriali 1890 - 1954); busta 847 (Affari speciali – Educatori feriali del Comune 1910 – 1954); busta 905 (ex Rub. XV – Istruzione 17/1), Affari speciali: Ricreatori 1880-1954.

delle attività, diari e ricordi più o meno strutturati di chi organizzò o visse queste esperienze che possano concorrere ad arricchire le note che vengono qui proposte.

Considerata l'essenzialità di tale documentazione è assai probabile che il Comune abbia conservato traccia esclusivamente di quelle realtà che ricevevano finanziamenti o donazioni pubbliche e non di quelle sorte e gestite spontaneamente e autonomamente da volontari e benefattori di vario tipo, cosa d'altra parte logica, considerato che tali istituzioni godevano, almeno fino al Ventennio di una sostanziale autonomia, dettata anche dallo spontaneismo tipico del volontariato benefico. Dall'analisi del materiale si ricavano elementi che permettono di ricostruire (o forse sarebbe meglio dire "immaginare", considerata l'esiguità della documentazione riguardo ad alcuni ricreatori) le attività quotidiani delle diverse organizzazioni, ma anche qualche elemento dell'ideologia che le ispirava o guidava.

Le famiglie dei ragazzi (maschi) che necessitavano di simili istituzioni avevano bisogno di reperirle in zone vicine alla scuola e/o all'abitazione, quindi facilmente raggiungibili dai bambini e dai ragazzi autonomamente e in relativa sicurezza. Un "Ricreatorio Civile" festivo documentato aveva per esempio sede nel quartiere di Borgo Trento, zona a caratterizzazione operaia; esso venne inaugurato nel giugno 1913 ed organizzato dalla "Società Democratica La Fratellanza". Un documento datato 25 maggio 1913 lo definisce «sorto per virtù di popolari associazioni e per aiuto di cittadine autorità» e si riferisce ad una «Pesca di Beneficenza cui avevano risposto col massimo slancio cittadini di ogni ordine, sì che l'iniziativa prometteva di riuscire degna dei nobili intenti che l'hanno fatta sorgere». Gli organizzatori si rivolgevano agli amministratori comunali perchè contribuissero alla buona riuscita dell'iniziativa con un «ambito regalo»⁶. Parallelamente a questa realtà, presso il Borgo era attivo anche il circolo "Cantoni" di matrice cattolica, sorto, probabilmente proprio in chiave ideologicamente concorrenziale, con lo scopo di «affratellare cristianamente i lavoratori con mezzo efficace, istruttive conferenze, letture atte a formare una buona educazione e provvedere un luogo di convegno amichevole per il sollievo onesto, somministrando vino genuino a modico prezzo per i soci e le

6. ASBs, *Comune di Brescia*, b .905.

loro famiglie». A tale attività sembra affiancarsi anche quella di Ricreatorio (sempre a sfondo cattolico) che apriva nel pomeriggio dei giorni festivi e alcune sere per rappresentazioni teatrali nel teatrino annesso. La frequenza media (nel 1912) era di 150 alunni, gli iscritti intorno ai 200. Dopo la chiusura dovuta alla Prima Guerra mondiale, il Circolo tornava a chiedere al Comune l'utilizzo di locali presso le scuole elementari di Borgo Trento per le sue attività ordinarie.

In un altro "quartiere operaio" di Brescia, cioè in quello di Fiumicello (altrove denominato "Borgo Milano") era sorto un "Ricreatorio Proletario Laico" maschile che non faceva certo mistero della sua ideologia, considerato che era organizzato dal "Fascio Anticlericale" di Fiumicello nel "sobborgo fuori Porta Milano". Esso era stato fondato nel giugno 1911 ed era promosso dalla "Società Operaia Agricola" e dal "Circolo Operaio" e chiedeva all'Amministrazione di poter utilizzare «alcuni locali delle scuole»⁷ e di poter usufruire di un «sostegno pecuniario». In calce alla richiesta, la Giunta concedeva i locali, nessun cenno invece al contributo. Nel 1912-13 il Ricreatorio richiedeva formale contributo al Comune, rientrando quindi sotto la giurisdizione municipale e del Provveditorato agli studi. Nel 1914 il ricreatorio (che ha cambiato la sua denominazione in un più rassicurante "Ricreatorio Civile di Borgo Milano") è attivo (anche se solo «al secondo anno di vita») e fornisce alcuni dati al Provveditore agli Studi che sono particolarmente interessanti per comprendere l'azione concreta dell'organizzazione: i «soci ed azionisti effettivi e contribuenti» sono 125 (che partecipano per un totale di £ 1015, mentre il Comune con £ 300) a fronte di 150 «assistiti (alunni)» (il riferimento è sempre all'anno 1912-1913). L'attività, definita «assistenziale», si concretizzava in attività musicali e fisiche: «Educazione ed istruzione con conferenze – Fanfara – Tiro a segno – Ginnastica», ma colpisce soprattutto la realizzazione di non meglio specificate «Produzioni cinematografiche dal vero e scientifiche». Le spese di gestione delle attività ammontavano a £ 1200 e il ricreatorio era in attesa di possibili contributi ministeriali che erano stati richiesti⁸.

Nel giugno 1920 il Ricreatorio di Borgo Milano verrà chiuso su volontà degli organizzatori con una lettera dal tono vagamente polemico,

7. Si tratta della sede Scolastica Comunale di Via Villa Glori.

8. ASBs, *Comune di Brescia*, b. 905.

ma «la Società Operaia, il Circolo Socialista e le Associazioni Proletarie di Borgo Milano» deliberarono di riaprire «al più presto» il «Ricreatorio proletario» che «in quella frazione prima della guerra, aveva la Sua Sede nelle scuole Comunali e che era sussidiata dal Comune di Brescia», aperto nei giorni feriali e «qualche sera». Esso si rivolgeva naturalmente anche «ai ragazzi delle Case operaie di Campo Fiera». Nello stesso anno 1920 esso venne effettivamente riaperto, dal momento che risulta attivo un Ricreatorio organizzato presso le locali Scuole elementari. Nel 1921-22 il «Ricreatorio Proletario Laico di Borgo Milano» chiedeva più volte l'acquisto di un capannone (o baracca militare) da utilizzarsi come riparo nei giorni piovosi, per uso refettorio e sala conferenze/cinema dei due Ricreatori di Via Milano, nonchè dalla Scuola stessa, ma ricevette formale diniego dall'Amministrazione Comunale.

Anche nella zona della stazione ferroviaria fu aperto qualche anno prima – nel 1912 – un «Ricreatorio laico festivo» di iniziativa privata per cui «Circolo democratico di Borgo Stazione» chiedeva di poter utilizzare alcuni locali e il cortile delle Scuole di Via Quinzano, ma di questa realtà non si hanno ulteriori informazioni.

Si ha infine notizia dalla documentazione di almeno due «ricreatori laici» femminili a Brescia. Il primo, comunale e festivo, nato nel 1907, era situato presso le Scuole elementari Muzio Calini in Via San Faustino ed era denominato «Ricreatorio laico femminile» proprio per sottolinearne la sua indipendenza da organizzazioni ideologicamente connotate: dal documento sappiamo solo che poteva utilizzare un «teatrino», risistemato dal Comune nel 1911 a tale scopo, che presumibilmente serviva per una delle attività principali⁹, comunque l'unica citata nel documento. Nel 1925 aprì una succursale in due aule scolastiche di Via Musei, ma fu nella sede principale che, sempre nello stesso 1925, venne posta una lapide per i benefattori, posta all'ingresso del teatrino, a somiglianza di quello che era stato fatto nell'analoga sede maschile. La lapide di Palazzo Calini sembra essere stata rimossa (o forse dispersa) nel corso dei lavori di sistemazione degli spazi a sede universitaria, mentre per quanto riguarda la sede "delle Grazie" non è stato possibile verificarne la presenza in quanto il palazzo è attualmente chiuso al pub-

9. ASBs, *Comune di Brescia*, b. 905.

blico. Il secondo Ricreatorio Femminile utilizzava (almeno nel 1917) alcune stanze messe a disposizione in Via Martinengo da Barco dalle sorelle Girelli. Un «Libretto d'iscrizione e di frequenza» conservato presso la Biblioteca Queriniana di Brescia (non compilato) permette di conoscere alcuni dettagli in più sulla quotidianità di questa realtà educativa. Ogni volta che «la giovanetta» si recava al Ricreatorio, che apriva «tutte le domeniche dalle ore 13 fino all'imbrunire», «la Direttrice» segnava la presenza sul libretto, in modo che la famiglia poteva verificare la partecipazione della figlia alle attività.

Scopo del Ricreatorio Laico Femminile era «offrire alle giovanette un ritrovo festivo che integri l'azione educatrice delle Scuole con utili trattenimenti e piacevoli ricreazioni, intesi a far più vigoroso il corpo, più sano e lieto lo spirito». Le nuove iscritte dovevano avere tra gli otto e i sedici anni e comunque potevano «frequentarlo soltanto fino all'età di ventun anni compiuti». La programmazione quotidiana proponeva «esercizi obbligatori e facoltativi», ovvero «Obbligatori: Ginnastica, evoluzioni collettive, passeggiate campestri e marce, visite d'istruzione a monumenti, musei, opifici, ecc., conferenze, bagno, educazione domestica e igiene della casa». Gli esercizi facoltativi consistevano in «Canto corale, recitazione e declamazione, rappresentazioni drammatiche, merceologia (nozioni elementari), lavori femminili, nuoto». Completava l'offerta la biblioteca e, «ove le condizioni del bilancio ed i contributi della pubblica beneficenza» lo avrebbero permesso, «la gratuita fornitura di indumenti, specialmente nella stagione invernale, alle allieve più povere e di buona condotta; e potrà anche essere istituito l'Albero di Natale a beneficio delle allieve più povere e delle loro famiglie».

IL «RICREATORIO LAICO FESTIVO» MASCHILE LUIGI MONTI

Tra le realtà bresciane, quella che maggiormente però incarnò l'idea laica di Ricreatorio fu aperta presso la Scuola attigua al Santuario di Santa Maria delle Grazie, in centro, in un quartiere all'epoca particolarmente «difficile», come era quello del Carmine.

Nel gennaio 1878, data particolarmente precoce, un preoccupato Sindaco di Brescia scriveva a Milano al presidente della «Società promotrice dei Ricreatori in Milano» chiedendo lumi sulla nuova realtà

che, evidentemente, si era palesata anche in Città; è interessante notare che non si ha notizia di altre esperienze simili in quegli anni in tutto il territorio italiano. Il responsabile meneghino rispondeva inviando un *Regolamento* generico ed una *brochure* informativa, specificando che a Brescia tale esperienza non era ancora iniziata poichè si era ancora in trattativa con la Giunta comunale per ottenere nei giorni festivi «cortili porticati, palestre e giardini annessi alle pubbliche scuole» considerato che le finanze del Comitato non permettevano di affittare tali spazi. Ma un passaggio della missiva di risposta rivela anche le (vere?) ragioni che rallentavano l'autorizzazione all'apertura dell'ente benefico che qui viene trascritto: «Abbiamo motivo di credere che, superati certi timori e vinte certe pressioni che naturalmente il partito cattolico esercita per scongiurare questo nuovo pericolo che minaccia di togliergli l'ultimo resto della educazione popolare la Giunta finirà coll'accogliere la nostra proposta [...]»¹⁰; un eloquio così esplicito non lascia dubbi sulle questioni che agitavano, almeno in quegli anni, il campo assistenziale ed educativo e che non riuscivano a vincere le resistenze della Giunta. Il problema era forse aggravato dal fatto che la prima apertura di un «Ricreatorio Civile» era prevista proprio di fronte ad un Oratorio (religioso) e con lo scopo esplicito di «dimostrare i vantaggi di una educazione ispirata ai santi principi della civiltà e della morale che supera le fantasmagorie mitologiche e e i pregiudizi di una religione sterile e vieta. Se pure la patriottica Brescia darà, prima ancora di Milano, questo nobile esempio, lungi dal provare sconforto ci sentiremo ancora più incoraggiati a perseverare con fede nella presa iniziativa». Di fronte a simili affermazioni la decisione di appoggiare tale apertura, magari anche con pubblico sussidio, non poteva assumere da parte dell'Amministrazione che un valore politico ed ideologico.

Vinte le resistenze politiche, il «Ricreatorio laico» fu comunque certamente attivato nel 1880 con attività festiva (caratteristica che manterrà per tutta la sua esistenza) presso il locale delle Grazie, ritenuto uno spazio ottimale per le sue attività: nel maggio 1882 esso inaugurava pubblicamente la sua bandiera (rinnovata poi nel 1897 e nel 1907) e nel 1893 chiedeva al «Comando della Divisione Militare Territoriale di Brescia» la partecipazione della locale Banda Militare al «Ballo Cristo-

10. ASBs, *Comune di Brescia*, b. 905.

foro Colombo» seguito dall'opera «Il piccolo Haind» che vennero eseguiti da 150 alunni del ricreatorio per autofinanziamento dell'istituzione e che si tenne per quattro serate presso il cittadino Teatro Guillaume. È opportuno dedicare un paragrafo a sè a questa esperienza, per la sua precocità, durata e importanza per la città, ma in sostanza soprattutto per l'esemplarietà che la rende una sorta di prototipo, non solo a livello locale, di tali tipologie assistenziali ed educative.

A pochi anni dalla sua apertura il Ricreatorio delle Grazie viene intitolato alla memoria dell'avvocato Luigi Monti, uno dei soci fondatori, e riconfermò la propria sede presso lo Stabilimento scolastico delle Grazie. L'oratorio festivo, contrariamente alla tipologia feriale, strettamente legata alla realtà scolastica di base si rivolgeva a «giovinetti di età non inferiore agli otto anni, nè maggiore dei sedici [...] strappandoli alle bettole e alla strada». Le attività previste, come già si è accennato, erano ricreative e cioè, «in ordine allo sviluppo fisico: esercizi graduati di ginnastica, militare, di scherma, di velocipede, di tiro a segno, di nuoto, giuochi che addestrino il corpo, passeggiate campestri, bagno o doccia; in ordine allo sviluppo morale ed intellettuale: esercizi di recitazione, di canto corale, visite di istruzione a monumenti patrii, ad opere d'arte, ad esposizioni, a stabilimenti industriali, ad officine; esperienze dilettevoli di scienze naturali; brevi conversazioni che ricordino fatti ed uomini notevoli della storia, specialmente di Brescia; brevi conversazioni di morale, intente a formare il carattere, ad infondere l'affetto verso la famiglia e verso la patria; saggi di disegno industriale; istituzione di una sala di lettura di libri e giornali illustrati, con facoltà di concederne l'uso a domicilio; istituzione di una cassa di risparmio fra i giovinetti».

Il Ricreatorio Civile Monti appare come l'organizzazione più blasonata e (apparentemente) istituzionalizzata a Brescia poichè (a dispetto delle sue origini ideologiche) sembra caratterizzarsi col passare degli anni come un ente laico e pubblico alieno da influenze ideologiche particolarmente estremiste o caratterizzate. Il 20 settembre 1908 vennero poste due lapidi presso lo “Stabilimento Scolastico delle Grazie”, «contenenti rispettivamente i nomi degli Enti e Istituti e dei privati cittadini che beneficiarono e beneficheranno il Ricreatorio stesso»¹¹: considerato il numero e la tipologia degli Enti che ordinariamente lo sovvenzionava-

11. ASBs, *Comune di Brescia*, b. 905.

no si intuisce il suo essersi sdoganato da influenze politiche precise, ma non dalle sue radici borghesi. Secondo l'*Enciclopedia bresciana*, «Il ricreatorio aperto nelle Scuole Scalvini di via Grazie fu il primo in Italia e raccolse in pochi anni 450-500 iscritti, mentre gli azionisti nei primi decenni di vita salivano a 600. [...]. Il Ricreatorio ebbe fin dai primi anni un suo teatro ed una sua compagnia e utilizzò all'inizio i corridoi e tre aule del primo piano della Scuola». In seguito anche gli spazi sportivi dell'attuale Via Calatafimi (ex «via Gioco del Pallone»). La sua attività puntò sulla «ricreazione dei giovanetti nelle feste riconosciute dal Calendario Civile», attraverso l'insegnamento «dei doveri dell'uomo, storia patria, canto corale, declamazione, recitazione, fanfara, disegno, esercizi militari e ginnastici, scherma, tiro a segno»¹², come si enuncia in uno dei Regolamenti. Si può avere un'idea più concreta grazie a un *set* di fotografie che illustrano proprio le attività (definite "scuole") che viene in questa sede riprodotto.

Nonostante il tentativo di mantenere l'immagine del Ricreatorio in una posizione non troppo caratterizzata ideologicamente, la gestione di questa istituzione non fu comunque priva di polemiche ideologiche che ebbero il loro apice nel 1896, quando in Consiglio comunale Giorgio Montini, Passerini e Capretti protestarono per le posizioni socialiste e anticlericali assunte in una pubblica occasione, legata alla celebrazione delle X Giornate, dai partecipanti al Ricreatorio¹³. Non casualmente era infatti proprio durante le feste patriottiche (quindi laiche) che i Ricreatori festivi trovavano il loro massimo spazio di visibilità: sia sotto forma di partecipazione degli iscritti come spettatori o attiva, tramite rappresentazioni teatrali, sportive o con la "fanfara" del Ricreatorio.

I RICREATORI FESTIVI A BRESCIA NEL PERIODO DELLE DUE GUERRE MONDIALI

Già nel primo Dopoguerra le realtà dei Ricreatori sembrano ridursi (presumibilmente anche per motivi economici) e razionalizzarsi in forme più istituzionali, ma sarà nel ventennio fascista che di fatto, progres-

12. www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=RICREATORI_laici_o_civili_o_festivi

13. ASBS, *Comune di Brescia*, b. 846.

sivamente, esse confluiranno nelle varie “offerte” che come è ben noto venivano realizzate dal Regime per i giovani italiani a scopo “educativo”. Durante la Prima Guerra mondiale, il Ricreatorio maggiore, cioè quello storico delle Grazie dovette trasferirsi temporaneamente presso la Fossa Viscontea del Castello ed ebbe quindi «durante la guerra a sostenere notevoli spese di dislocamento e perdette, per esser state assegnate alla Camera del Lavoro i locali ad uso schermo e teatro che esso godeva prima della legge Credaro». Nel frattempo erano notevolmente aumentati di numero gli enti pubblici sovvenzionanti, ma la svalutazione della lira creava non pochi problemi di bilancio. Il Ricreatorio si vantava dei 300 alunni frequentanti e degli «oltre 20000 usciti dall’Istituto» in 40 anni di attività, nonchè di essere «il più antico d’Italia», titolo forse peraltro corretto. Al 1922 risale anche la già citata preziosa serie di immagini delle attività del Ricreatorio realizzato da un non identificato fotografo¹⁴.

Nel 1927 il «Ricreatorio feriale maschile L. Monti» risultava ancora attivo ed espletava ovviamente «un programma conforme alle direttive del Regime Fascista», cioè modulato sul «programma didattico Nazionale Fascista che S.E. Augusto Turati ha tanto raccomandato anche al Ricreatorio» e che si concretizzava in una «scuola di disegno, tanto necessaria alla nostra gioventù» che sarebbe stata serale e orientata al disegno industriale in chiave propedeutica «alla ammissione allo Istituto Moretto»; in una «scuola musica» che era passata da 40 a 65 allievi (anche se poteva suonare con al massimo 35 strumenti contemporaneamente per carenza di strumenti); completavano l’offerta, che coinvolgeva 400 studenti, «scherma, ginnastica e teatro, Fanfara e manovra, Tiro a segno, canto corale e nuoto» presso il «bagno comunale» (cioè Fossa Bagni), conferenze varie, proiezioni cinematografiche domenicali «a scopo istruttivo ed educativo», uscite per gare, passeggiate e visite anche a musei. Le proiezioni cinematografiche divennero in seguito essenziali «anche in considerazione del fatto che (nel 1926) le ultime disposizioni Ministeriali in materia vieta(va)no ai ragazzi l’ingresso nei cinema pubblici ove vengono la maggior parte delle volte proiettati spettacoli non confacenti alla elevazione morale della gioventù». L’organizzazione che il regolamento interno del 1907 (riscritto poi nel 1927) esplici-

14. ASBs, *Comune di Brescia*, b. 905.

tava è simile a quella dei convitti con la formazione di squadre con vari responsabili, una bandiera, nastrini per le uscite pubbliche degli alunni, pubbliche lodi e premi ecc. Dal 1927 venne introdotta anche la divisa. Il Ricreatorio si vantava di aver ricevuto pubblici riconoscimenti «nelle esposizioni didattiche di Torino 1881, Brescia 1894, Varese 1900, Brescia 1904 e di essere stato preso a modello da molte istituzioni congenere sorte in Italia». Nel gennaio 1928 comunque «avvenne il trapasso del Ricreatorio Civile Maschile Luigi Monti all'Opera Nazionale Balilla»¹⁵ concludendo così la quasi cinquantennale parabola dell'Ente.

Nel secondo dopoguerra la formula dei "ricreatori" sembra comunque ancora mantenere a Brescia una sua minima vitalità (complice anche forse la difficile fase economica), dal momento che nel 1949 la sezione bresciana dell'Unione donne italiane chiedeva al Comune cittadino «una sala del Castello per istituire un ricreatorio festivo nelle ore pomeridiane. Lo scopo di questa iniziativa è di poter raccogliere i bambini dei rioni più poveri della città e offrire a loro una ricreazione sana e sorvegliata, allontanandoli dalle strade o dagli ambienti non adatti alla loro età»¹⁶.

Per meglio comprendere la realtà dei Ricreatori festivi (e per evitare facili confusioni) può essere opportuno delineare le caratteristiche dell'organizzazione degli *Educatori feriali* che, pur avendo qualche affinità, sono realtà più istituzionalizzate e più strettamente legate al mondo scolastico: tali enti sarebbero oggi definiti probabilmente "doposcuola", anche se a sfondo assistenziale. Nel maggio 1888 venne fondato a Brescia l'"Educatore feriale del Comune di Brescia" che dal 1898, ricevette un contributo dal Ministero della Pubblica Istruzione e trovò sede sempre nello Stabilimento Scolastico delle Grazie. Soci del Comitato promotore erano vari esponenti della Brescia borghese di allora: Alessandro Fenaroli, Giacomo Bettoni, Pietro Pasquali, Antonio Fenaroli, Cesare Bosio, R. Rodolfi, P. Ravasio, G. Bonicelli, l'avv. Giovanni Pavoni, Eugenio Paroli, Giovanni Antonio Facchi, l'avv. Luigi Monti e l'avv. Lodovico Violini, oltre al prof. Teodoro Pertusati «per la Sovrintendenza scolastica». L'offerta era finalizzata a «completare la scuola e la famiglia nelle rispettive funzioni educative [...] e informate

15. *Ibidem*.

16. Asbs, *Comune di Brescia*, b. 846.

i teneri cuori [degli alunni] alle morali e civili virtù ed all'amore della patria usando e dell'istruzione religiosa e di tutti quegli altri mezzi che la scienza e la pratica suggeriscono» (Dallo *Statuto*, artt. 1 e 2). Esso si rivolgeva a bambini dai 6 ai 10 anni che venivano aiutati nello svolgimento dei compiti; a loro venivano «somministrati uno o più pasti giornalieri ed ai più bisognosi oggetti di vestiario» e gli alunni venivano educati tramite il canto, la ginnastica il disegno, i lavori manuali e le «passeggiate istruttive». Era condizione necessaria l'appartenenza alle «famiglie più povere o che per legittimo motivo trovino grave difficoltà di vigilare sulla condotta dei figli». Nel 1891 esso era gestito da una Maestra, coadiuvata da una assistente e da un bidello e durava 8 mesi all'anno, sostanzialmente coincidenti con l'anno scolastico. La spesa annuale, cifra utile per un paragone con altre realtà già citate, era di £ 6442 per un totale di circa 80 alunni iscritti gratuitamente e 24 paganti, anche questi erano bambini le cui famiglie abitavano lontano dalla scuola o non potevano «vigilare sulla condotta» dei figli. I bambini venivano sfamati con pasti «ineccepibilmente sani e possibilmente variati», con l'aggiunta di olio di merluzzo e «*pitiecor*» donato da benefattori. Vari benemeriti fornivano inoltre commestibili aggiuntivi al minestrone e al pane che erano la dieta base. I bambini erano educati inoltre a lavarsi, spazzolarsi e pettinarsi anche reciprocamente «con un garbo talora tutto proprio». «Ginnastica allegra e un poco di studio» completavano la giornata degli iscritti. Anche se Antonio Fenaroli sollecitava fin dal 1896 l'apertura di una nuova sede (che lui suggeriva in San Barnaba), per vari anni il Municipio fu restio ad impegnarsi economicamente, pur riconoscendo a parole il significato sociale di tali istituzioni. Nel 1898 il Consiglio Comunale si pose il problema di dotare anche la zona orientale della Città di un Educatorio comunale, considerato che la zona nord-ovest ne aveva ben due, ma per motivi economici si decise di rimandare l'apertura della terza realtà educativa. Dall'anno 1902-1903, comunque sembra che ogni stabilimento scolastico fosse dotato di un Educatorio, per un totale di 771 alunni (cioè il 30% degli alunni elementari) che dalle 8.30 alle 17 durante le 149 giornate dell'anno scolastico venivano seguiti, sfamati con pane e minestra, a volte vestiti e curati se necessario (con olio di fegato di merluzzo e poco più). A queste realtà si sovrapposero, almeno per qualche decennio, gli Educatori autunnali (sempre comunali) aperti «allo scopo di provvedere alla triste condizio-

ne che indipendentemente dalla volontà dei loro genitori è fatta a molti fanciulli, che per la loro posizione sociale si trovano costretti a passare le vacanze autunnali in case insalubri, in umide botteghe ed abbandonati a loro stessi durante tutta giornata, a totale detrimento dell'istruzione ed educazione avuta durante l'anno scolastico»¹⁷. Essi erano, rispetto ai Ricreatori, più "generalisti" agendo con uno scopo di indagine e di sostegno per gli impegni più prettamente scolastici e alimentari; inoltre si rivolgevano ad alunni più giovani.

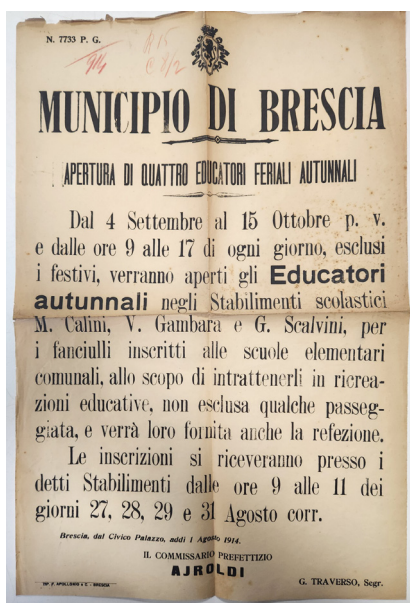


Fig. 1

Educatori feriali comunali autunnali; Poster del 1914 (Archivio di Stato di Brescia, Comune di Brescia, b. 905)

Fig. 2

Modulo d'iscrizione al "Ricreatorio Proletario Laico di Borgo Milano" (ASBs, Comune di Brescia, b. 905)

17. ASBs, Comune di Brescia, b. 846.

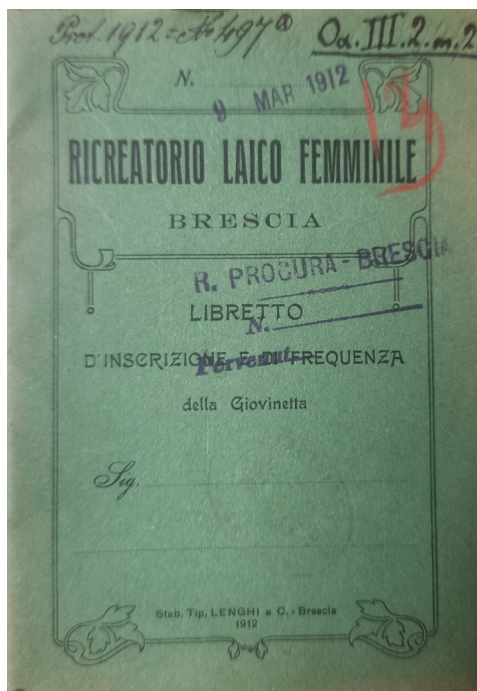


Fig. 3

Libretto di iscrizione al "Ricreatorio Laico Femminile"- 1912 (Biblioteca Queriniana di Brescia)



Fig. 4

"Ricreatorio Civile - Adunanza generale" (ASBs, Comune di Brescia, b. 905). Riproduzione: Renato Liguori



Fig. 5

“Ricreatorio Civile - Ginnastica agli attrezzi” (ASBs, Comune di Brescia, b. 905). Riproduzione: Renato Liguori



Fig. 6

“Ricreatorio Civile - Ginnastica all'aperto” (ASBs, Comune di Brescia, b. 905). Riproduzione: Renato Liguori



Fig. 7

“Ricreatorio Civile - Scuola di Disegno” (ASBs, Comune di Brescia, b. 905). Riproduzione: Renato Liguori



Fig. 8

“Ricreatorio civile - Scuola di drammatica” (ASBs, Comune di Brescia, b. 905). Riproduzione: Renato Liguori



Fig. 9

“Ricreatorio Civile - Scuola di Ginnastica” (ASBs, Comune di Brescia, b. 905). Riproduzione: Renato Liguori



Fig. 10

“Ricreatorio civile - Scuola di Musica” (ASBs, Comune di Brescia, b. 905). Riproduzione: Renato Liguori



Fig. 11

“Ricreatorio Civile - Scuola di Scherma” (ASBs, Comune di Brescia, b.9 05).
Riproduzione: Renato Liguori



Fig. 12

“Ricreatorio Civile - Scuola di tamburo” (ASBs, Comune di Brescia, b. 905). Riproduzione: Renato Liguori



Fig. 13

“Ricreatorio civile - Scuola di Tiro a Segno” (ASBs, Comune di Brescia, b. 905). Riproduzione: Renato Liguori

QUALCHE RILIEVO A MO’ DI CONCLUSIONE

Come già è emerso dalla trattazione fin qui svolta, il termine “ricreatorio” è in sé un concetto abbastanza vago, nè la legislazione italiana sembra essersi mai interessata a meglio definirlo. Non per niente, come si evince dalla letteratura, esso servì anche per definire in varie parti d’Italia quelli che a Brescia sarebbero stati chiamati “oratori” a tutti gli effetti: bastava che l’Ente organizzasse qualche attività ricreativa o indirizzata al mondo del lavoro per poter ottenere tale denominazione. A Brescia invece la situazione sembra essere stata abbastanza definita: i Ricreatori erano utili per rispondere ad una domanda di assistenza ed “elevazione” socio-culturale che veniva dalla base, più o meno massicciamente a seconda delle epoche, e che poteva incontrarsi con gruppi o persone che volevano farsi carico di tale necessità non solo in modo individuale ed informale. Da una parte i Ricreatori (soprattutto) si pongono obbiettivi caratteristici dei decenni tra Otto e Novecento, tipicamente le attività fisiche ed igieniche (spesso definite “ginnastica”),

dall'altra scimmiettano con mediocri risultati (considerati i loro scarsi mezzi e il poco tempo a disposizione) attività tipiche dei tradizionali Collegi (o Convitti) più riconosciuti: il tiro al bersaglio, la drammaturgia, la musica, il disegno meccanico, lo scherma. Anche se in maniera goffa ed elementare hanno probabilmente fornito a migliaia di ragazzetti una speranza (e qualche possibilità) di miglioramento della loro condizione, non è possibile sapere con quali risultati, considerata la mancanza di documenti che permettano analisi in tale senso.

A livello nazionale Brescia è sempre stata considerata in questo tipo di esperienze un caso esemplare: per la sua precocità, come già si è accennato, ma anche per il consenso che tale istituzione ha goduto e che ha permesso al «Ricreatorio festivo» di prosperare, almeno finché le condizioni storiche lo hanno permesso.

Considerati questi suoi «primati» e forte dell'appoggio Comunale e della classe dirigente, Brescia fu chiamata ad organizzare due convegni nazionali dei Ricreatori e di tali avvenimenti rimane una minima documentazione. Il primo realizzato a Brescia fu anche il primo in tutta Italia: esso si tenne nel settembre 1889 proprio nella sede delle Grazie con lo scopo, come si ricava dalla *brochure* a stampa, di «riflettere sullo scopo dei Ricreatori e sul loro principio educativo; di precisare i mezzi atti a promuovere la fondazione di nuovi Ricreatori in Italia e a migliorare quelli esiste e discutere sull'opportunità di istituire Ricreatori femminili»¹⁸. Ad esso intervennero rappresentanti delle realtà di Cremona, Verona, Pavia, Torino e Genova, vari addetti e la stampa e si iniziarono i lavori ricordando che «il ricreatorio, pur serbando carattere anticlericale, non deve combattere confessioni religiose, nè politiche e così operando riuscirà sempre più a diradare le file degli intemperanti avversari», per poi introdurre le tematiche in discussione che spaziavano dai temi pedagogici a quelli più prettamente pratico-organizzativi¹⁹. Si trattava infine il tema della realizzazione di una rivista bimestrale.

Il quarto congresso nazionale si tenne ancora a Brescia, ma in Castello, in occasione dell'*Esposizione Industriale bresciana* del 1904, evento in cui il Ricreatorio feriale ottenne il *Diploma d'Onore*. In questa occasione il Comitato organizzatore, oltre a quella del Sindaco di

18. *Il Ricreatorio Laico Festivo di Brescia*, F. Apollonio, Brescia 1909.

19. *Verbale del I° Congresso dei Ricreatori tenutosi in Brescia nei locali delle Grazie il giorno 11 dicembre 1889*, Stab. Tipografico Savoldi, Brescia 1899.

Brescia, vedeva la presenza di vari onorevoli e «Deputati al Parlamento»²⁰ e di numerosissime autorità. Dopo la discussione delle tematiche proposte, i partecipanti sottoscrissero un «patto federale» tra le varie realtà presenti. La parte più interessante della pubblicazione relativa al Congresso è forse il «Quadro statistico del Ricreatorio Civile – Brescia (dal 1880 al 1908)». Da esso si ricavano informazioni dettagliate sulle attività realizzate ogni anno rispetto ai vari ambiti, ovvero «Drammatica», «Conferenze», «Sala di lettura», «Passeggiate», «Bagni», «Commemorazioni. Saggi, Divertimenti straordinari». Il numero dei partecipanti al «Ricreatorio» è caratterizzato da un ampio numero di iscritti (da un minimo di 300 a un massimo di 460), mentre la media dei partecipanti alle attività varia dai 150 ai 250. Sembra che l'ambito che riscuoteva il massimo interesse fosse quello presso le vasche di Fossa Bagni: il nuoto vedeva la presenza di 3/400 ragazzi. Interessante anche l'analisi delle destinazioni delle escursioni, cioè industrie del territorio, monumenti patrii, luoghi naturalistici significativi, «gite tattiche» del drappello armato.

Allargando lo sguardo, si può affermare che anche per altre città d'Italia i Ricreatori hanno rappresentato una realtà, forse anche più significativa e prolungata nel tempo rispetto a quella bresciana; in specifico, questo sembrerebbe valido per la città di Genova, ma soprattutto per Trieste che ha dedicato a tale realtà educativa alcune pubblicazioni anche in tempi recenti. Altro discorso, forse di maggiore importanza e significato, andrebbe fatto, ma non è questa la sede, per gli Educatori feriali della città di Brescia, che crebbero e lavorarono sempre all'ombra delle scuole di base e per cui il Comune di Brescia ebbe sempre una particolare attenzione: era evidente per tutti che alcune difficoltà economiche rendevano difficoltoso (e a tratti penoso) l'apprendimento in classe e i ricreatori erano un tentativo di rieducare i bambini e le bambine provenienti da contesti familiari e ambientali difficili a superare almeno le situazioni più gravi, in senso culturale, ma soprattutto personale e igienico. Un'analisi dell'impatto di tali realtà, ovviamente condotta in contemporanea all'approfondimento delle tematiche legate alla gestione e alle problematiche sociali e emergenti dalle scuole ele-

20. *Quarto Congresso nazionale dei Ricreatori Civili Italiani – Brescia, Settembre 1904*, Tipografia Lenghi e C, Brescia 1910.

mentari comunali e dei relativi tentativi di risposta potrebbe raccontare una storia interessante e parallela della Brescia che tentava di imporsi nel mondo economico e produttivo tra il periodo unitario e il fascismo.

Per quanto impregnato di retorica, come era tipico dell'epoca, e non scevro di qualche contenuto anticlericale, può essere forse utile riprodurre in chiusura di questo breve approfondimento il testo dell'«Inno del Ricreatorio», utilizzato all'altezza del 1909, scritto dall'on. Turati e caratterizzato da un'atmosfera vagamente *liberty*. La musica non è nota, ma era opera di Guglielmo Forbek.

*Noi siam la gioconda gazzarra infantile,
la speme, la festa d'Italia gentile,
leonessa che un giorno tremenda ruggì.
Siam l'albe e l'aurore: al giorno che muore
diciamo il fulgore del prossimo dì.*

*Veniam da officine, veniam da palazzi,
fratelli al tumulto dei baldi sollazzi,
al culto celeste del bello e del ver.
Non fisime vane, paure lontane
ne ingombran di strane fantasme il pensier!*

*Non prone a la polve le giovani fronti,
ma erette, ma fise ne' chiari orizzonti,
ma aperte al sorriso del vasto seren:
ci è fede l'amore, la chiesa è nel core
la prece è l'ardore fraterno del ben.*

*Novelli alla vita, lanciammo pur ora
nel mar della vita la piccola prora,
la voce dell'onda ci chiama a vogar.
Dal lito pensoso le madri amorose
gittandoci rose ci stanno a guardar.*

*Ci è patria la terra: se in terra si piange,
se in terra si pugna, bresciana falange
non dee nell'ignavia codarda languir.*

*Su i cuori, su in alto! moviamo a l'assalto,
fratelli a l'assalto del santo avvenir!*

*Dei giochi premendo l'agone gagliardo,
a l'ombra raccolti di caro stendardo ,
progenie fidente ne' nuovi destin;
fatidici canti ci cantano: avanti!
è avanti, più avanti la meta al cammin.*

*Va', o voce, saluta le tombe dei morti:
di' loro – son buone, son liete, son forti
dei figli d'Italia le nuove legion. –
Ne l'algida fossa tripudino l'ossa.
Per l'aere commossa va, fremiti, o canzon!*

NOTE, DOCUMENTI, RASSEGNE

GIUSEPPE BIATI

Immagini Miracolose. Madonne e Santi taumaturghi in Valle Sabbia

L'appuntamento con le Feste Decennali di Sabbio Chiese in onore e venerazione della Madonna della Rocca rappresenta per l'intera comunità locale una imperdibile ricorrenza di squisito valore spirituale e culturale.

In tutta la Valle Sabbia (Sabbio Chiese ne è una perfetta esemplificazione), ancor oggi come duraturo sviluppo dei secoli precedenti, vi è una diffusa e persistente religiosità.

Vi sono addirittura manifestazioni religiose che diventano attrazione di massa, quasi rafforzamento di legami tra persone che si ritrovano assieme e in funzione di qualcosa. Un qualcosa che pare essere una positiva mescolanza di richiami alla spiritualità, di richieste culturali, di soddisfazione di bisogni conoscitivi, di opportunità (perché no?) di sviluppo anche turistico.

Ed è così che le cerimonie patronali, le Feste Decennali di Sabbio Chiese e di Provaglio Val Sabbia, del Pianto ad Ono Degno, come quelle quinquennali della Madonna di S. Luca in Bagolino, della Madonna del Visello a Preseglie, la venticinquennale processione mariana a Livemmo, le Sante Quarantore di Roè Volciano, la festa della Madonna della Rocca a Vobarno non hanno obbedito alle previsioni della modernizzazione che le avrebbe volute accomunare e relegare in un mondo arcaico, contadino ed artigiano, ormai superato e scomparso.

Nella rivisitazione corrente, che la gente o il popolo, forse inconsciamente, attua, sono rimaste uguali a se stesse e fortemente evocative.

Non solo, ma fanno parte di acquisite e forti identità territoriali. Culti e feste costituiscono un *corpus* unitario, quasi inscindibile, considerato patrimonio culturale e civico da conservare e da tramandare, vero e proprio *patris munus* che, essendo *dono del padre*, assurge a perenne impegno ed a simbolo valoriale.

L'omaggio a Maria (come non pensare all'archetipo della Dea Madre) è scandito da una lunga preparazione, da devote processioni, da profondi momenti di preghiera e di festa, proflui individuali e collettivi, in un contesto fortemente arricchito da fregi e festoni, altarini e messinscena, archi di complicata ed ardita costruzione, impianti coreografici diversi.

Il senso profondo della manifestazione sacra è dato dall'immagine della Madonna che, come pellegrina, si ferma brevemente sotto gli archi addobbati, mentre le modulate preghiere degli oranti salgono al cielo corroborate dal fitto brusio degli astanti.

La progettualità culturale, con la conseguente attuazione, accompagna da par suo la ricorrenza religiosa, diventando l'occasione, non sporadica ed isolata nel tempo, ma consumata nella sapiente distribuzione su un filo consequenziale e rigoroso che solo una approfondita ricerca analitica può offrire.

Ed è su questo *ideale impianto* che le Feste Decennali di Sabbio Chiese sono state l'occasione per allestire mostre di incomparabile tenore e di sicuro valore. Tra queste: nel 2002 *Dal Moretto al Ceruti. La pittura in Valle Sabbia dal XVI al XVIII secolo*, nel 2012 *Dei monti e dei laghi. Il paesaggio lombardo nella pittura, da Piccio a Segantini*, affiancata dall'esposizione *Gli stampatori, da Sabbio alla conquista del mondo*, dedicata all'antico patrimonio bibliografico custodito dal Comune di Sabbio Chiese.

L'appuntamento del 2023 (un anno dopo lo scadere del decennio per il protrarsi delle limitazioni conseguenti la pandemia, ma anche l'anno in cui Brescia e Bergamo insieme sono state nominate come capitale della cultura italiana) ci ha regalato un prestigioso ed ineguagliabile allestimento di una mostra perfettamente in sintonia con la festività mariana: *Immagini Miracolose. Madonne e Santi taumaturghi in Valle Sabbia*. Un evento espositivo inedito, fortemente voluto dall'Amministrazione comunale, dalla Parrocchia di S. Michele Arcangelo di Sabbio Chiese, dalla Comunità Montana di Valle Sabbia, dalla Commissione Decennali Sabbio Chiese - 2023, patrocinato da Regione Lombardia, da Provincia di Brescia, da Siamo Capitale Italiana della Cultura 2023 Bergamo Brescia, con la collaborazione della Soprintendenza Arche-

ologica, Belle arti e Paesaggio per le Province di Bergamo e Brescia, realizzato con professionalità dal Comitato scientifico composto da Alfredo Bonomi, Andrea Crescini, Angelo Loda, Michela Valotti che, *con l'anima santa di metter la trama in quella tela*, hanno fatto interagire un *universo* di realtà locali, valligiane, provinciali e non solo¹.

Ma l'importanza di far emergere e lasciare traccia storica non poteva che essere affidata al Catalogo della Mostra, egregiamente ed impeccabilmente curato da Andrea Crescini e da Michela Valotti.

Il tema della scultura lignea di stampo devozionale, con ambiti e risvolti ancora inediti e/o da scandagliare, in dialogo e confronto con alcune tele (tele a dir vero straordinarie) sul medesimo tema evidenzia gli stretti legami iconografici instaurati nel corso del processo di mediazione, trasposizione e, in alcuni casi, di trasformazione dell'icona della Vergine Maria e dei santi taumaturghi documentati in Valle Sabbia in secoli, dal XV al XVII, dove l'"infedeltà" e/o la "miscredenza" erano assenti, ancor lontano dalle future affermazioni del dirompente secolo dei lumi. Al contrario, il Concilio di Trento, con il decreto *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*, e S. Carlo Borromeo, con le *Instructiones*, sancivano, previe rigide regole, la liceità, se non la doverosità, della rappresentazione del sacro, attraverso immagini che ne hanno segnato, con l'avvento della stampa a caratteri mobili e le opportunità di riproduzione, un'ampia diffusione geografica ed una conseguente sicura difesa dalla teologia iconoclastica calvinista e, più ampiamente, luterana.

Le immagini dipinte o scolpite, quasi più della parola biblica, appannaggio recitativo e interpretativo del clero da offrire ai fedeli, devono avere un fine devozionale: la rappresentazione visiva di una scena religiosa o della figura di un santo si deve imprimere nella mente di un credente con maggior vigore della parola.

La successione di cappelle e di piccole chiese, di gruppi statuari di santi, di sacre rappresentazioni della via del dolore fino al Golgota, in un percorso insieme fisico e salvifico, utilizza la forza evocativa, educativa e persuasiva dell'arte per coinvolgere un pubblico *popolano*, assetato di immagini forti e conturbanti, realistiche e recitative.

Il Catalogo, corredato da una grammatica grafica e iconografica di

1. *Immagini Miracolose. Madonne e Santi taumaturghi in Valle Sabbia*, catalogo della mostra (Sabbio Chiese, Santuario Madonna della Rocca, 25 agosto – 15 ottobre 2023), a cura di Andrea Crescini – Michela Valotti, Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca (Bs) 2023, pp. 192.

alto livello, offre un Sommario ricco di interventi di specialisti nelle varie sezioni tematiche ed affronta *in primis*, a cura del Comitato scientifico, le ragioni della mostra stessa con un dichiarato e riuscito approccio multidisciplinare, dove devozioni popolari e santuari fanno parte di un territorio legato alla Repubblica di Venezia, nella quale in una *terra di mezzo* non solo si sviluppano industrie e commerci, ma fioriscono scultori, *magistri* e botteghe d'arte, tramiti e connettori di fulgide catechesi, essenziali presupposti per entrare simultaneamente e silenziosamente nel portato di casa, intimo e radicatissimo.

Su quest'ultimo concetto si apre una mostra nella mostra (ed il Catalogo la pone nel dovuto rilievo) con la sezione *Quando la devozione era di casa* che illustra la diffusione popolare della devozione (soprattutto mariana, ma non solo) attraverso una ventina di rari documenti a stampa ed ex voto provenienti da luoghi di culto e collezioni private.

Come recita la premessa, gli autori coinvolti "sono stati invitati ad analizzare quale valenza abbia rappresentato tale tematica nella società valsabbina (e non solo) del tempo. Sono stati oggetto di approfondimento aspetti relativi all'ambito teologico, storico, storico-artistico e sociologico, nell'intento di offrire diversi punti di vista nel più assoluto rispetto di una tematica complessa e multiforme".

Con la splendida immagine della Madonna della Rocca dipinta sulla cantoria (metà del XVII sec.) del Santuario, Mons. Giacomo Canobbio entra nel merito del contributo *Devozione popolare e santuari* con le poetiche parole di Mons. Antonio Fappani: "È una lieta, ridente sorpresa quando l'occhio, spaziando sui monti e le alture che racchiudono la Conca d'oro, scorge piccole e biancheggianti chiesette... Sono un segno dello spirito che vinceva ed elevava un tempo la dura fatica del lavoro della terra ed oggi quello delle nere officine".

Il *sensus fidei* del popolo orante aiuta lo stesso a discernere ciò che viene realmente da Dio. Gli antichi baluardi di difesa contro gli eserciti diventano rifugio della fede con costruzioni e adeguamenti di santuari e cappelle. La Rocca di Sabbio Chiese, riadattata a chiesa dedicata alla Vergine, offre il senso della sicurezza spirituale contro la fragilità (che c'è) dell'uomo.

Enrico Valseriati *In quel tempo qui governava la Repubblica di Venezia. La Valle Sabbia in età veneziana* ripercorre i dati essenziali di un dominio benevolo per la Valle Sabbia. Agricoltura, attività estrattive, commerci, confini e vie di comunicazione sono le parole chiave (non disgiunte purtroppo da quelle di guerre, carestie, pestilenze, disastri naturali) per poter leggere ed analizzare le vicende valsabbine tra

tardo Medioevo e fine del dominio veneto, in un tumultuoso, per quei tempi, susseguirsi di fenomeni economici, artistico-culturali e politici, non solo in Valle, ma anche nel più ampio contesto di una provincia bresciana vivace, ricca e produttiva.

È, poi, Giuseppe Sava che in *Brescia, Venezia, il Nord: intagli del Cinquecento in una terra di mezzo* offre un'importante chiave di lettura della Mostra, dove le permeabilità sociali e culturali della Valle Sabbia, in quel determinato periodo, derivavano sicuramente dagli intensi scambi di natura commerciale con i territori circostanti. E gli esempi che riporta dell'ancona quattrocentesca di Bagolino (scomparsa) il cui intaglio era stato affidato a Gerardo Spor e del Crocifisso di Idro (oggi esposto nella chiesa di S. Michele) richiamano affascinanti influenze germanofone o del Maestro del Crocifisso dei Frari a Venezia o di altri supposti influssi ancora. Mobilità di intagliatori più che botteghe stanziali è un po' l'assunto del Sava, che vede nel *S. Antonio abate* in S. Giorgio di Bagolino, opera lignea di Pietro Bussolo (1510), un esempio di come la Valle si incammini verso un centro ricettivo e consapevole di commesse artistiche di elevato profilo, sia in pittura che in scultura.

Interessante e basilare si pone il saggio di Andrea Crescini *Scultori, maestri e botteghe. Nuove proposte per una rilettura della storia degli intagliatori valsabbini nei secoli XVII e XVIII*.

Il co-curatore della mostra riconosce l'importanza dei primi studi critici sulla scultura in Valle come iniziatori di tutto un percorso di conoscenza e valorizzazione, ma ne segna i limiti, con un neologismo, della *boscainità*, dove quasi ogni opera era ricondotta alla famosa *bottega levrangina*. Grazie a studiosi, come Bonomi, Bresciani, Volta, attraverso fonti documentali archivistiche, si è giunti alla ricostruzione di un fitto tessuto di *intaiador de figure* (i Bonomi di Avenone, gli Zambelli di Levrang, i Ginammi forse di Livemmo, Marchion Bonomini, Bartolomeo Baronio ecc.) che interagivano con il mercato cittadino e non solo per committenze religiose, bensì per tutto un lavoro artistico-imprenditoriale anche di natura civile. Nella articolata e complessa analisi, dove il Seicento è sovrabbondante di interazioni e di influssi anche esterni, Crescini aggiunge che il Settecento ligneo in Valle lascia pochi spazi per possibili artisti *foresti* concorrenti con i locali: il livello raggiunto era tale da creare una riconosciuta e suprema egemonia, peraltro da evincere anche visivamente dal numerosissimo apparato fotografico di altari maggiori lignei che corredano il saggio; il definire queste opere luminescenti e straordinarie sarebbe il minimo del riconoscimento dovuto.

Ma, è altrettanto chiaro che non si tratta di sola arte di per sé, ma di arte finalizzata, come il Concilio tridentino vuole. Lo spiega molto bene il saggio *Fulgida catechesi: gli intagli dorati di Avenone e Auro* di Alfredo Bonomi. L'autore e storico, dopo alcune fondamentali premesse di inquadramento a seguito delle precise indicazioni del Concilio tridentino sull'edilizia religiosa, analizza, con perizia, le tematiche messe in scena ed evidenziate nell'arte dell'intaglio ligneo. La libertà espressiva degli artisti non è intaccata, ma l'estro artistico è sollecitato ad esprimere valori religiosi pregnanti e messaggi persuasivi. Ed è così che nelle dorate ancone lignee di Avenone e di Auro (tra le più belle) si evidenzia un *fulgido percorso catechetico*, con rappresentazioni plastiche di virtù, cardinali e teologali, con ascensioni spirituali e contemplative fino a giungere al traguardo della *Gloria Eterna*, anche con l'ausilio di possenti telamoni che sostengono le intere strutture di questi eccezionali libri scolpiti.

Michela Valotti, co-curatrice della mostra, con il suo suggestivo e stupefacente saggio *Quando la devozione era di casa. Immagini, storie e tradizioni nel tempo dell'uomo. Spunti per un itinerario valsabbino*, ci restituisce una approfondita analisi tra natura e cultura, sui sicuri tracciati di studiosi quali Julien Ries e Mircea Eliade. L'*homo religiosus* preistorico, in una *simbolica migrazione ierofonica*, ha la sua certa affermazione, oltre che dai riti e dai miti, nei numerosissimi ritrovamenti archeologici in Valle, oggettistica tanto misteriosa quanto decodificabile in una seducente corrispondenza con oggetti votivi apotropaci o a riprova, *per grazia ricevuta*, di guarigioni avvenute. Miracolistica colta, nel tempo, soprattutto nella fede mariana attestata dai santuari e dai loro ex-voto: le pareti del Santuario della Madonna della Rocca trovano spazi adeguati per straordinari *riempimenti*, un susseguirsi di icone, novelle dee madri, ieratiche e splendide, protettrici e intercedenti, materne e misericordiose, prodighe e benevoli, come al santuario del Visello, a Preseglie, dove il "latte prodigioso" della giovenca diventa per il contadino sordo Bonfadino Dosso simbolo ed elemento di *salvazione* anche e soprattutto spirituale. E gli esempi continuano con le lacrime mariane di Ono Degno fino alla chiesa di Maria Bambina di Odolo con la sua tela di prorompente effetto della *Processione del Santo Chiodo* (esposta in mostra) o al fluttuante velo di Maria incoronata nella pala di Tommaso Bona a Gavardo o ancora nei *moretteschi racconti* di Auro (con un prodigioso abbraccio del santo taumaturgo protettore degli animali) e di Paitone dove campeggia una inconsueta e strabiliante Maria in lumino-

sa apparizione o nella veneratissima Madonna di San Luca di Bagolino, invocata nei momenti della *infirmis fidei* e delle calamità naturali.

E, infine, per il popolo credente, basta una rustica tavoletta effigiata, nota come *ex-voto*, per sancire un'alleanza col divino nel contempo di un deferente ringraziamento per essere scampati miracolosamente all'assalto di un orso o "al foco che abbruciò tutto il paese".

Angelo Loda, nel contributo *Una recente donazione alla comunità sabbiese: l'inedito stendardo processionale di Baldassarre D'Anna*, nel descrivere l'artistico e pregevole manufatto, offre agli studiosi utilissimi elementi per ulteriori ricerche fornendo elementi comparativi con altre similari opere. Il ventaglio offerto è veramente variegato, con autorevoli firme e con una capillare distribuzione geografica in città e in provincia.

Sempre Angelo Loda *Sull'Imago Pietatis del Santuario della Madonna della Rocca di Sabbio Chiese* intesse una completa analisi critica e comparativa con gli analoghi dipinti nell'ambiente valsabbino e oltre: sicuramente (e questo si ricava dallo scritto) uno sprone ad una ulteriore approfondita ed ampia ricerca.

Leone Alghisi e Donatella Borsotti, restauratori, nel loro scritto *Intervento di restauro del dipinto su tavola Assunzione della Vergine*, posto nella Chiesa sussidiaria di S. Martino a Sabbio Chiese, forniscono un accurato diario di restauro, riportando il dipinto su tavola ad un ineguagliabile splendore.

Chiara Tonni, Luca Tugnoli, Francesca Vecchia hanno curato il progetto di allestimento della mostra, sviluppando sinuosi drappaggi, fiori di carta, fili dorati, coreografie riallaccianti alla tradizione artigianale delle Feste Decennali.

Non poteva mancare un Regesto documentario egregiamente curato da Francesco Nezosi e una ricchissima Bibliografia (Fonti manoscritte e Testi a stampa) per anno, utilissima raccolta e vero scrigno per studiosi, ricercatori, scuole, biblioteche.

All'interno del Catalogo, attraverso schede con specifica bibliografia, sono descritte le opere in mostra, debitamente restaurate.

I numerosi estensori (Andrea Crescini *in primis*, Giuseppe Sava, Gigliola Gorio, Michela Valotti, Enrico Maria Guzzo, Fiorella Frisoni, Gordana Sobota Matejčić, Monica Ibsen, Damiano Spinelli, Mattia Vinco, Francesco Nezosi), con perizia critica, dovizia di particolari, accertata competenza hanno impreziosito un percorso espositivo di rilevante portata artistica, di pregnante valenza culturale, di spiccata cura spirituale.

GIUSEPPE NOVA

Pietro Farri di Rivoltella,
stimato tipografo itinerante attivo
tra XVI e XVII secolo

Pietro Farri, figlio di Domenico, nacque a Rivoltella, in territorio della Magnifica Patria di Salò, attorno alla metà del Cinquecento ma, come fecero all'epoca parecchi suoi conterranei, lasciò in giovane età la sua terra d'origine e si trasferì a Venezia in cerca di fortuna. Nella città lagunare apprese l'arte della stampa e fece il suo praticantato presso l'officina tipografica gestita dal padre e dai suoi fratelli, i quali avevano aperto la loro bottega nella parrocchia di San Zulian. La stamperia, registrata "*al segno del grifo*", era intestata allo zio Giovanni che si avvaleva della collaborazione dei fratelli Giovanni Pietro e Domenico.

LO ZIO GIOVANNI FARRI

Giovanni Farri, figlio di Cristoforo, iniziò la produzione nel 1540, anno in cui, con la sottoscrizione di «*Giovanni de Farri et fratelli da Rivoltella*», pubblicò la sua prima edizione, vale a dire il *De re dialectica libellus* di Georgius Trapezuntius. Nello stesso anno Giovanni e i suoi fratelli Giovanni Pietro¹ e Domenico² diedero alla luce altre tre importanti

1. Giovanni Pietro Farri, figlio di Cristoforo e fratello maggiore di Giovanni, lavorò per almeno un decennio ai torchi veneziani, ma il suo nome non risulta in nessuna opera sottoscritta per i tipi della stamperia di San Zulian. Sappiamo solo che nel 1550 era già certamente deceduto.

2. Domenico Farri, figlio di Cristoforo e fratello minore di Giovanni e di Giovanni Pietro,

edizioni: il *Decamerone nuovamente corretto et historiato* di Giovanni Boccaccio (1540), la *Dialectica in decem praedicamenta Aristotelis* di Giovanni Cesari (1540) e la *Conversio in latino rum atque explanatio primi libri Aristotelis de parti bus animalium* di Nicolò Leonico Tomeo (1540). La stamperia di San Zulian gestita da Giovanni Farri pubblicò ottime edizioni, quasi tutte contrassegnate da una marca tipografica raffigurante un “grifone che sorregge il mondo”, anche se in alcuni casi troviamo invece una “salamandra” o un “viso umano tricipite” con ai lati le iniziali “I.F.” (Ioannes Farris). La produzione sottoscritta “Giovanni Farri e fratelli” consta di più di cinquanta edizioni e copre un arco di tempo di circa quindici anni, visto che la troviamo nei frontespizi almeno sino al 1555. In questo periodo i fratelli bresciani optarono per una scelta editoriale piuttosto avventata e rischiosa, poiché prevedeva la stampa di importanti opere classiche che non sempre assicurava un veloce e sicuro smercio. La decisione di pubblicare testi ebraici ed opere di classici latini e greci e, quindi, di rivolgersi fin dall’esordio ad

prese le redini dell’azienda di famiglia nel 1555 e subito pensò di trasferire la stamperia prima a San Giovanni dei Furlani, nella parrocchia di San Moisè e successivamente in quella di San Antonin. Da alcune carte d’archivio sappiamo che Domenico si sposò con tale Benedetta, andò ad abitare in Calle Lunga nella parrocchia di Santa Maria Formosa ed ebbe undici figli, di dieci dei quali si conoscono i nomi: Onofrio, Giovanni Antonio, Pietro (che continuarono l’attività paterna), Ottavio, Benedetto, Girolamo (fra i maschi) e Luchina, Silvia, Camilla e Pantasilea (fra le femmine). Sappiamo inoltre che fu iscritto all’Arte dei Librai, Stampatori e Ligadori di Venezia, ma non dimostrò una grande partecipazione alla vita della corporazione. Il suo nome compare, infatti, solo saltuariamente nei registri delle Riunioni Plenarie del Capitolo Generale e molto raramente ricoprì cariche sociali: fu nominato “consigliere di rispetto” per gli anni 1581 e 1584 e perito stampatore con il compito di esaminare gli aspiranti iscritti nel 1581. Il suo nome compare anche in alcune sentenze di processi da lui subiti ed in un riferimento non certo lusinghiero nei suoi confronti scritto da Paolo Manuzio in una lettera scritta al figlio Aldo, in cui lo invitava a verificare ed eventualmente denunciare Domenico Farri se avesse continuato a stampare il *Catechismo latino* con la marca dell’“Ancora”, intendendo quindi la possibilità non solo di una conclamata contraffazione, ma anche di un illecito, visto che il Manuzio aveva ottenuto un privilegio esclusivo universale da parte di papa Pio V per la pubblicazione di questo testo. Di Domenico si occupò anche la magistratura degli “Esecutori contro la bestemmia” che condannò il bresciano almeno in due casi, ma anche il tribunale del Sant’Uffizio (che lo processò per aver dato alle stampe libri proibiti). La produzione di Domenico, che conta circa duecentocinquanta edizioni edite in un arco di tempo di quasi mezzo secolo, dal 1555 al 1603, privilegiò testi devozionali e giuridici, ma anche opere di letteratura popolare, commedie, romanzi cavallereschi, saggi di storia antica, di geografia e di musica, con l’evidente intento di proporsi ad un pubblico meno colto ma sicuramente più ampio. Tra gli autori troviamo diversi religiosi domenicani e gesuiti, oltre che i più noti commediografi (Andrea Calmo, Ludovico Dolce, Modesto Pino, Girolamo Parabosco, Tommaso Costo, ecc.). Di grande rilevanza fu la stampa del *Dictionarium* di Ambrogio Calepino (1560 e successive riedizioni del 1590, 1591 e 1600) e delle *Dieci giornate della vera agricoltura e piaceri della villa* di Agostino Gallo (1565). Domenico Farri morì il primo febbraio 1604 per “poplesia”, all’età di 85 anni.

un pubblico colto ed erudito, fu senza dubbio una scelta azzardata, ma che in poco tempo (circa tre lustri) risultò assolutamente vincente, tanto che i fratelli bresciani riuscirono a conquistarsi un prestigioso spazio in quel complicato e caotico mondo in cui si era venuta a trovare l'editoria veneziana nel XVI secolo³.

Nel 1555 fu proprio Domenico, padre di Pietro, a prendere in mano le redini dell'azienda di famiglia, nella quale si impratichirono all'arte tre dei suoi undici figli: **Onofrio**⁴, **Giovanni Antonio**⁵ e appunto Pietro.

3. Sappiamo che Giovanni, insieme ai suoi fratelli, instaurò non solo un rapporto di collaborazione con alcuni stampatori stranieri, tra cui Cornelius Adel Quind, Judah ben Isaac Halevi e Jechiel ben Jekuthiel Ha-Kohen Rapa che nel solo 1544 portò alla pubblicazione di ben dodici opere in caratteri ebraici, ma soprattutto stretti legami di cooperazione con numerosi colleghi attivi in laguna, cioè editori del calibro di Andrea Arrivabene (nel biennio 1542-1543), Giovanni dalla Chiesa (nel 1541, 1545 e 1547), Biagio Perugino (1543) ed il valsabbino Curzio Troiano Navò (1542 e 1543), il che portò alla pubblicazione di testi dei più importanti autori classici (Omero, Esiodo, Teocrito, Aristofane, Esopo, Aristotele, Galeno, Virgilio, Appiano, ecc.) e di opere in volgare (Pietro Aretino, Giovanni Boccaccio, Giovanni Maria Memmo, Bernardino Tomitano, ecc.). Sono noti anche documenti che provano relazioni imprenditoriali con diversi enti veneziani (come la Scuola Grande di Santa Maria della Carità citata in relazione ad affitti di immobili) e vari mercanti (come Battista de Martino suo procuratore a Napoli, e Girolamo Locatelli per transazioni economiche a Recanati). Di Giovanni Farri si perdono le tracce dal 1555, anno della sua probabile scomparsa.

4. Onofrio Farri, probabilmente il primogenito, fu il più stretto collaboratore del padre. Il suo nome risulta raramente sia nei frontespizi, che nei documenti d'archivio. Sappiamo che nel 1559 sottoscrisse un'edizione delle *Opere di Virgilio cioè la Bucolica, Georgica et Eneide*, illustrata da Ludovico Domenichi; nel 1572 e 1573 curò la stampa di una decina di stampe relative a canzoni e sonetti in lode di famosi personaggi e in lode alla vittoria cristiana contro i turchi nella battaglia di Lepanto; nel 1583 risulta creditore della società tra Simone Pinargenti e Michele Tramezzino di "*lire 155 per uno scritto e di lire 100 per resto de carta*"; nel 1585 curò la stampa dell'opera intitolata *Descrittione della ambasceria de i regi et de i principi del gran regno del Giappone* (1585); nel 1587 contrasse grossi debiti con la compagnia formata da Luc'Antonio Giunta ed altri otto librai; e che nel 1588 costituì una società con Fabio e Agostino Zoppini per la stampa del *Decamerone* di Giovanni Boccaccio (ristampato dalla stessa società due anni più tardi, nel 1590). Nel 1604 Onofrio richiese ed ottenne l'iscrizione all'Arte dei Librai, in qualità di erede del defunto padre. Non conosciamo esattamente la data della morte di Onofrio Farri, ma è ragionevolmente da collocarsi attorno al primo ventennio del XVII secolo.

5. Giovanni Antonio Farri, il cui nome compare soltanto nelle sottoscrizioni di cinque edizioni: il *Pupillorum patrocinium* di Joost de Damhouder (1571 e riedizione del 1572), l'*Expositio evangeliorum quadragesimalium* di Guillaume Papin (1572), il *Naturalis philosophiae compendium* di Franz Titelmans (1572) e l'*Elucidatio in omnes psalmos* sempre di Franz Titelmans (1572), con una marca raffigurante due cornacchie posate su una fontana sulla quale sono incise le sue iniziali "I.A.F." (Ioannes Antonius Farris).

PIETRO FARRI E L'INIZIO DELL'ATTIVITÀ A VENEZIA

Pietro Farri⁶ nacque attorno al 1553 ed apprese l'arte tipografica a Venezia, nell'officina paterna che si trovava presso la chiesa di Sant'Antonio nel sestiere di Castello. Attorno agli anni Settanta del XVI secolo, terminato il necessario periodo di apprendistato, il giovane Pietro iniziò a stampare, insieme al fratello Onofrio, qualche piccola commissione come opuscoli e fogli volanti contenenti sonetti e brevi componimenti, ornati da qualche fregio xilografico, con riferimenti talvolta a vicende d'attualità, come il passaggio a Venezia di Enrico III di Francia, la peste, la vittoria di Lepanto, ecc. Nel 1575, proprio per uno di questi libelli, venne inquisito dal tribunale del Sant'Uffizio. Si trattava di un opuscolo che riportava alcune orazioni superstiziose sulla peste che dovevano essere recitate per evitare il contagio, in cui si faceva netto riferimento a particolari fantasie popolari in cui il culto mariano era mischiato a credenze astrologiche. Pietro Farri si difese sostenendo che l'iniziativa editoriale non era sua, ma che egli si era limitato ad eseguire quanto gli era stato commissionato da «alcune gentildonne» di cui

6. Arch. di Stato di Venezia, *Arti*, b. 163, ins. II; *Ibid.*, *S. Uffizio*, bb. 39, 156; *Ibid.*, *Provveditori alla Sanità. Necrologi*, reg. 851; A. Gianandrea, *Della tipografia jesina dal suo rinnovamento sullo scorcio del sec. XVI insino alla metà del presente. Note storiche e bibliografiche*, in *Il Bibliofilo*, VI (1885), pp. 145-48; A. Margutti, *Pietro Farri tipografo veneto e le origini della tipografia sinigagliese. Appunti storico-bibliografici*, Osimo 1887; A. Brizi, *Annali tipografici di Perugia dall'origine della stampa ad oggi*, in *Il Bibliofilo*, IX (1888), p. 3; A. Margutti, *L'arte della stampa in Sinigaglia*, in *Nuova Rivista Misena*, settembre 1890, pp. 131-36; F. Fumagalli, *Lexicon typographicum Italiae*, Florence 1905, pp. XVIII, 120, 178, 396, 491; A. Segarizzi, *Bibliografia delle stampe popolari italiane della Biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bergamo 1913, pp. 16 ss.; G. Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento* (Brescia 2000); G. Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Seicento* (Brescia 2005); E. Pastorello, *Tipografi, editori e librai a Venezia nel secolo XVI*, Firenze 1924, p. 35; C. Del Guerra, *Per la storia degli ammalati: una preghiera contro la peste del '500*, in *Bollettino dell'Istituto storico italiano dell'arte sanitaria*, XIII-XIV (1933-34), pp. 164-67; *Autori italiani del '600*, a cura di S. Pianthanida-L. Diotallevi-G. Livraghi, II, Milano 1949, pp. 229 s.; F. Ascarelli, *La tipografia cinquecentina*, Firenze 1953, pp. 96 s., 99, 150; P. Preto, *Peste e società a Venezia, 1576*, Vicenza 1978, p. 86; G. Borsa, *Clavis typographorum librariorumque Italiae 1465-1600*, Aureliae Aquensis 1980, I, p. 137; T. Pesenti, *Stampatori e letterati nell'industria editoriale a Venezia e in Terraferma*, in *Storia della cultura veneta*, 4/1, Vicenza 1983, p. 114; *Italian seventeenth century books*, a cura di R. L. Bruni - D. Wyn Evans, Exeter 1984, *ad Indicem*; Istituto Centrale per il Catalogo Unico, *Le edizioni italiane del XVI secolo. Censimento nazionale*, I, Roma 1985, *ad Indicem*; II, *ibid.* 1989, n. 1676; G. Zappella, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Milano 1986, II, fig. 190; F. Ascarelli - M. Menato, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze 1989, *ad Indicem*.

non poteva rivelare i nomi. Il tribunale del Sant'Uffizio, in assenza di prove, fu costretto a credere alle affermazioni del giovane stampatore bresciano che, in pratica, se la cavò con un semplice "invito" ad evitare in futuro di stampare senza regolare licenza. Passato senza ulteriori strascichi questo difficile momento, il Farri pose più attenzione alle commissioni che gli venivano proposte e, sempre nel 1575, pubblicò da solo la *Lettera consolatoria* del monsignor Agostino Valerio che, però, non ebbe i riscontri economici sperati, tanto che alquanto sfiduciato ed ascoltando la sua indole inquieta ed avventurosa, decise di lasciare Venezia e la stamperia paterna in cerca di più soddisfacenti e remunerative opportunità lavorative. Erano anni molto difficili per l'editoria veneziana e il grande sviluppo vissuto nella prima metà del secolo si era ormai esaurito.

L'introduzione dei cosiddetti "*Indici*" romani con la sempre più lunga lista dei libri proibiti e la ormai spietata concorrenza operata da altri grandi centri editoriali europei avevano posto in crisi le consolidate posizioni delle maggiori imprese lagunari. Molti tipografi dovettero allora cercare, al di fuori del territorio della Repubblica di Venezia, la possibilità di continuare ad operare in sicurezza e con un certo grado di tranquillità. Se per alcuni grandi imprenditori la meta ambita poteva essere Roma, dove si poteva sperare di operare sotto la protezione pontificia, per i più piccoli l'obiettivo era invece quello di trasferirsi in centri periferici e di porsi al servizio degli ambienti culturali e delle autorità locali.

Pietro Farri decise, nel suo percorso verso sud, di tralasciare la costa tirrenica per evitare di entrare in grave concorrenza con i molti stampatori che avevano già avviate botteghe nelle città laziali e toscane e, quindi, decise di seguire la costa adriatica, dove era convinto avrebbe potuto trovare più commissioni e perciò più opportunità lavorative.

IL BIENNIO A PERUGIA

La prima tappa Pietro Farri la fece a Perugia⁷, dove nel biennio 1576-

7. A. Brizi, *Annali tipografici di Perugia dall'origine della stampa ad oggi* (Il Bibliofilo, IX, 1888); E. Cecchini, *Stato di conoscenza della tipografia e della editoria in Umbria dal sec. XV al sec. XIX* (Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, LX, 1963). Segnaliamo, inoltre, che il Farri arrivò nel capoluogo umbro insieme al cognato Antonio Braidà, stampatore e libraio originario di Venezia.

1577 diede alla luce alcuni libelli di poche carte che gli furono ordinati da letterati locali, oltre ad alcuni fogli volanti editi a spese delle autorità comunali. Nel 1578, però, arrivarono le prime due commissioni importanti: la prima riguardava la stampa dell'opera del francescano Francesco Moro dal titolo *Scuola monacale dove una vergine bene ammaestrata havendo à fare professione, discorre qual debba essere lo stato monacale. Utile non solo alle novitie, et alle professe, ma à ciascheduna persona religiosa*, un testo in-12° di 66 carte, nel cui frontespizio, bordato da una semplice ed elegante cornice floreale, troviamo un'illustrazione xilografica con il motto "*Francisco duce militans*" e, appena più sotto, la seguente sottoscrizione: «*In Perugia, Appresso Pietro Farri, 1578*». (fig. 1)

La seconda riguardava la stampa dell'opera del noto giureconsulto perugino Rinaldo Ridolfini dal titolo *Orationes duae iudiciales, ubi iuris civilis scientia coniungitur cum eloquentia*, un testo in-4° di 140 carte [10+124+6], che risulta sottoscritto «*In Perugia, Appresso Pietro Farri, 1578*». L'anno successivo, nel 1579, Pietro Farri, oltre ad evadere alcune commissioni cancelleresche per il Comune di Perugia, diede alle stampe su ordine del monastero perugino di Santa Maria di Monteluce, l'*Ordo quem in sororibus excipiendis, sacrosanctum monasterium Montis Lucij de Perusia obseruat, & omnia alia quae sub regula S. Clarae militant servare debent*, un libello in-4° di sole 4 carte, nella cui sottoscrizione troviamo scritto: «*Perusiae: apud Petrum de Farris, 1579*». Non sappiamo quanto tempo Pietro Farri rimase nel capoluogo umbro, ma non abbiamo alcuna sua notizia per tutto il decennio successivo. Probabilmente non soddisfatto dell'esperienza perugina, lo stampatore bresciano lasciò la città e riprese a girovagare e ad intraprendere l'attività di tipografo itinerante in cerca di nuove e più gratificanti occasioni di lavoro.

Sappiamo che Pietro Farri ed il cognato⁸ Antonio Braidà, negli anni

8. Antonio Braidà a Fano diede alla luce a suo nome tre piccole edizioni, tutte pubblicate nel 1598. Sappiamo che le sue condizioni economiche erano abbastanza precarie, tanto che fu costretto, l'11 aprile 1597, a supplicare al Consiglio una sovvenzione per la sua arte e per il mantenimento della famiglia. Gli furono concesse, ma per un solo anno, "*due salme di grano*". Il Braidà rinnovò la richiesta nell'anno successivo e, nel luglio del 1598 le fu concessa la "*medesima regalia*". Nel 1599, offrendosi di stampare gratis per il Comune di Fano i "*bandi e le notificazioni di un solo foglio, fatta salva la fornitura della carta*", ottenne "*tre some di grano*". Il 9 agosto 1602, il Braidà, rifiutando un'offerta fattagli dal Comune di Recanati e dichiarandosi "*contento di servire la Magnifica Comunità di Fano pur con una ricompensa minore di quella promessa da Recanati*", il Consiglio di Fano deliberò di assegnargli "*venticinque scudi all'anno fino al 1604*". Terminato nel 1604 il contratto con le autorità comunali di Fano, il Braidà si

Ottanta del XVI secolo fecero tappa a Fossombrone, prospera località dove all'epoca fioriva la produzione di carta, lana e seta, alle cui autorità comunali offrirono i loro "*servigi di stampa*", ma non essendo riusciti a concludere un accordo con la locale amministrazione, lasciarono la cittadina nel territorio di Pesaro e continuarono il loro girovagare.

A FANO

Nel 1587 lo stampatore di Rivoltella arrivò, insieme al cognato, a Fano⁹, nelle Marche, città dalla lunga tradizione tipografica ed importante porto sul mar Adriatico. Sappiamo che a Fano era stato chiamato ad esercitare l'arte della stampa tale Paolo Tartarino, che era già stato attivo a Urbino ma, non sappiamo per quale motivo, il Tartarino abbandonò dopo poco la casa che gli era stata data in affitto nella contrada di San Simone senza dare alcuna spiegazione. Il Comune di Fano lo citò in giudizio "*per non aver pagato la dovuta pigione*" e gli sequestrò i beni di cui una parte venne consegnata al Massaro comunale a saldo dei debiti, mentre la rimanente rimase nella casa che, nel maggio 1589, venne affittata a due mercanti ebrei, Moisè de Balneis e Leo Haeman. Costoro, presi in custodia i beni del Tartarino, li consegnarono il 22 agosto 1590 al Farri, al quale trasferirono la custodia cautelativa. Tali beni, secondo un dettagliato inventario firmato dal Magistrato che operò il sequestro, riguardavano attrezzi attinenti l'arte della stampa che, così entrarono nella disponibilità dello stampatore bresciano. Secondo una scrittura ufficiale del 20 agosto 1589, il Comune di Fano esaminò l'offerta dei due soci, Farri e Braida, per impiantare un'officina tipografica "*et alia facere*". Dalla lettura dei registri contabili di quell'anno risulta che ai due stampatori erano state concesse "*tre some di grano all'anno per tre anni, da consegnare ogni quattro mesi e venticinque scudi per dieci anni da pagarsi anticipatamente una volta all'anno*". Tale clausola venne annotata puntualmente nei registri contabili di Fano per entrambi

trasferì a Recanati, dove introdusse l'arte della stampa e pubblicò una dozzina di edizioni, tra cui gli *Statuti di Recanati* (1608), tutte riportanti una marca raffigurante "l'Idra a sette teste, una delle quali recisa" con il motto "*Supremo fine*". Antonio Braida morì nel 1610 ed a lui successe, ma con scarsa fortuna, il nipote Evasio, figlio del fratello Ambrogio.

9. E. ARMILLERI, *L'arte della stampa nelle città di Fano e Senigallia* (Tesi di laurea, Facoltà di Lettere dell'Università di Roma, relatrice prof.ssa Olga Pinto, a.a. 1946-1947); A. Storoni, *La stampa a Fano* (Tesi di laurea, Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna, relatore prof. Domenico Fava, a.a. 1945-1946).

i soci fino all'aprile del 1592, dopo di che, secondo un preciso ordine del Podestà, "*in tutte le bollette seguenti non si dovrà più fare menzione di Braida*". Tale ordine trova conferma nella successiva bolletta del 1593, dove si legge che il grano e il denaro pattuito vennero erogati al solo Farri, il quale ottenne anche un supplemento di "*trenta grossi per la stampa dei bandi delle monete ordinati dal Governatore e di due grossi per la stampa del bando del buon regimento da parte del Magistrato*".

La prima opera pubblicata a Fano da Pietro Farri sulla quale compare la marca tipografica raffigurante un "Cammello inginocchiato, in atto di rialzarsi, che viene caricato da due persone", e il motto "*Satis*" (fig. 2), fu un opuscolo intitolato *Scelta di facetie, motti, burle et buffonerie di nuovo racconcie, et messe insieme* di Arlotto Piovano, un testo in-8° di 88 carte, nel cui frontespizio troviamo la seguente sottoscrizione: «*In Fano: appresso Pietro Farri, 1590. Con licentia de' Superiori*». (fig. 3)

Nella prefazione, datata 9 novembre 1590, il Farri dichiarava di essere appena giunto a Fano con l'intenzione di porsi al servizio del nobile Galeotto Forestieri, a cui l'opera era dedicata. Prima dello scadere dell'anno il Farri licenziò un altro libello, probabilmente ancora su commissione del Forestieri, il *Compitissimo ragguaglio di quanto è successo nell'assedio della gran città di Parigi, assediata dal re di Navarra*, un testo in-8° di 20 carte, che risulta sottoscritto «*In Fano: appresso Pietro Farri, 1590*».

La sosta a Fano non durò molto, solo tre anni, ma fu abbastanza proficua. La sua produzione conta infatti ben diciassette opere che, a parte le due già citate del 1590, furono pubblicate tra il 1591 (sei edizioni), il 1592 (sei edizioni) e il 1593 (tre edizioni). Il 1591 si aprì con la stampa del saggio intitolato *In Aristotelis meteorologicarum libros paraphrasis* di Giovanni Battista Flavi, un testo in-4° di 106 carte [10+95+1] che, sotto la solita marca editoriale, risulta sottoscritto «*Fani: excudebat Petrus Farreus, 1591. Superiorum permissu*». (fig. 4) A quest'opera seguirono poi le *Eleganze insieme con la copia della lingua toscana, e latina scielte da Aldo Manutio. Utilissime al comporre nell'una, e nell'altra lingua. Con tre nuove tavole. La prima, de' capi. La seconda, delle locutioni volgari. La terza, delle locutioni latine*, di Aldo Manunzio, un grande e voluminoso compendio in-16° di 416 carte [16+363+37] che risulta sottoscritto «*In Fano: appresso Pietro Farri, 1591*»; le *Argute, et facete lettere, nelle quali si contengono molti leggiadri motti, et solazzevoli discorsi* di Cesare Rao, un testo in-8° di 117 carte [6+110+1] nella cui sottoscrizione troviamo «*In Fano: appres-*

so *Pietro Farri, 1591*»; il *Responsio ad praecipua capita apologiae. Quae falso catholica inscribitur, pro successione Henrici Nauarreni, in Francorum regnum. Auctore Francisco Romulo* di Roberto Bellarmino, un testo in-8° di 162 carte che riporta la seguente sottoscrizione: «*Fani: apud Petrum de Farris, 1591*»; i *Detti e fatti piacevoli et gravi, di diversi principi, filosofi et cortigiani, raccolti dal Guicciardini e ridotti à moralità* di Lodovico Guicciardini, un testo in-8° di 275 carte [36+239] che risulta sottoscritto «*In Fano: apresso Pietro Farri, 1591*» e *La natività di nostro signore Giesu Christo, descritta in ottava rima* di Baldantonio Solingo, un testo in-8° di sole 20 carte, così sottoscritto: «*In Fano: appresso Pietro Farri, 1591*».

Il 1592 si aprì con la stampa delle *Cinquanta devote ottave in lode del Santissimo Sacramento dell'Altare* a cui troviamo aggiunte *Le litanie del Santissimo Rosario* di Bruto Guarini, un testo in-12° di 48 carte, nel cui frontespizio troviamo la seguente sottoscrizione: «*In Fano, Appresso Pietro Farri. 1592*» (fig. 5), a cui fecero poi seguito il *Memoriale dell'agricoltura* di Girolamo Ardizi, un libello in-4° di sole 12 carte che risulta così sottoscritto: «*In Fano, Appresso Pietro Farri, 1592*»; la *Devota rappresentatione de i martirii di santa Christina vergine, e martire di Giesu Christo* di Francesco Dionigi, un testo in-4° di 108 carte [16+92] che riporta la seguente sottoscrizione: «*In Fano, Appresso Pietro Farri, 1592*»; il saggio dal titolo *Sancti Terentii martyr, Pisaurensum tutelaris, et patroni; cuius natalitia, die 24. septemb. celebrantur, officium, nuper reformatum, et ad communem omnium Pisaurens. diocesis sacerdotum commoditatem in lucem editum* a cura della Diocesi di Pesaro, un libello in-8° di 32 carte, che risulta sottoscritto «*Fani: excudebat Petrus Farreus, 1592*»; la ristampa del *Responsio ad praecipua capita apologiae. Quae falso catholica inscribitur, pro successione Henrici Nauarreni, in Francorum regnum* di Roberto Bellarmino un testo in-8° di 162 carte che riporta la seguente sottoscrizione: «*Fani: apud Petrum de Farris, 1592*»; e l'opuscolo dal titolo *Nascimento di antichristo, sua stirpe, progenie, patria, habitatione, podesta, maraviglie, vita, et morte. Nel quale a pieno si dichiara, come egli havra da martirizzare il profeta Elia, et il santo Enoch et altri religiosi di Dio. Et quali, e quanti habbiano da essere i suoi seguaci contra la fede di N.S. Giesu Christo*, un testo in-4° di sole 4 carte di Tiberio Valentini, nella cui sottoscrizione possiamo leggere «*In Fano: appresso Pietro Farri, 1592*».

Il 1593 si aprì con la pubblicazione delle *Facetie, motti, et burle, di*

diversi signori, et persone private. Raccolte da m. Lodovico Domenichi et da lui di nuouo del settimo libro ampliate. Con una nuova aggiunta di motti, raccolti da m. Tomaso Porcacchi, et con un discorso intorno ad essi, con ogni diligentia ricorrette, et ristampate di Lodovico Domenichi, un ponderoso testo in-8° di 456 carte [32+424] in cui troviamo la seguente sottoscrizione: «*In Fano: appresso Pietro Farri, 1593*» (fig. 6), cui seguirono l'*Instruttione grammaticale, nella quale si danno alcuni brevi avvertimenti con autorita secondo l'ordine di Guerino da poter imparare la lingua latina con molta facilità. Con breve trattato di molte figure usate da scrittori latini e volgari in prosa et in verso* di Orazio Pascuzzi, un testo in-8° di 150 carte [8+141+1], nella cui sottoscrizione possiamo leggere: «*In Fano: appresso Pietro Farri, 1593*».

L'ultima edizione pubblicata a Fano da Pietro Farri fu la *Tassa delle mercedi da essigersi nel foro ecclesiastico della città, et diocesi di Sinigaglia* a cura del Comune di Senigallia, una commissione cancelleresca in-4° di sole 4 carte che risulta sottoscritta «*In Fano: appresso Pietro Farri, 1593*».

Il 31 dicembre 1593 il Cancelliere Comunale comunicò al Farri la decisione delle autorità fanesi di ritoccare per l'anno successivo «*la provisione del nolo della casa*» e, probabilmente, fu questa la causa, oltre ad alcune azioni giudiziarie espletate nei suoi confronti per non meglio note «*insolvenze contrattuali*», che spinse lo stampatore bresciano a lasciare la città e trasferirsi a Senigallia, nel ducato di Urbino, dove sia le autorità comunali, sia le autorità religiose, che erano prive di un proprio stampatore, lo avevano già contattato per la stampa di un'edizione cancelleresca, mentre a Fano rimase solo il cognato Antonio Braida.

A SENIGALLIA E JESI

Pietro Farri arrivò nel gennaio del 1594 a Senigallia¹⁰ dove, grazie all'interessamento del vescovo Pietro Ridolfi, lo stampatore bresciano introdusse l'arte della stampa, rendendosi disponibile ad aprire «*bottega di stampa e di libreria*» dietro un adeguato compenso. Si giunse ad un accordo che contemplava «*una paga di venticinque scudi per il primo anno, mentre per il seguito si sarebbe deciso*».

10. E. ARMILLERI, *L'arte della stampa nelle città di Fano e Senigallia* (Tesi di laurea, Facoltà di Lettere dell'Università di Roma, relatrice prof.ssa Olga Pinto, a.a. 1946-1947).

La prima edizione che il Farri pubblicò a Senigallia fu il *Canto della Santissima Vergine di Loreto* di Nicola degli Angeli, una raccolta in versi in-4° di sole 8 carte che risulta sottoscritta «*In Sinigaglia: appresso Pietro Farri, 1594*»; cui seguirono l'operetta dal titolo *Stanze del sig. Torquato Tasso per le lagrime di Maria vergine santissima, et di Giesu Christo nostro signore* di Torquato Tasso, un libello in-4° di appena 12 carte che riporta la seguente sottoscrizione: «*In Sinigaglia: appresso Pietro Farri, 1594*» (fig. 7); e la *Relazione sul modo et ordine che si è tenuto nella cerimonia solenne della traslazione delle venerande reliquie del corpo di s. Gaudenzio vescovo et martire*, un opuscolo senza note editoriali che risulta sottoscritto «*In Sinigaglia: appresso Pietro Farri, 1595*».

Anche la permanenza a Senigallia fu breve, poiché dopo la stampa di queste tre opere l'accordo con le autorità comunali per mantenere attiva la stamperia non venne più rinnovato e così Pietro Farri si vide costretto a lasciare la città e ricominciare a girovagare in cerca di nuove opportunità lavorative.

Nel 1595 troviamo lo stampatore itinerante bresciano a Jesi¹¹, cittadina delle Marche in territorio di Ancona, dove il 13 luglio ottenne «*per la reputazione che apporta la stampa alla città*» di aprire una stamperia «*per un decennio con un contratto di venticinque scudi l'anno*». La prima edizione che uscì a Jesi dai torchi dello stampatore bresciano fu la versione libera delle *Odi di Orazio Flacco in cinque libri. Detti in canzoni, sestine, ballate e madrigali* di Giovanni Giorgini, un testo in-12° di 120 carte [6+108+6] che risulta sottoscritto «*In Iesi: appresso Pietro Farri, 1595*», cui fece seguito la *Bolla sopra il governo della città di Iesi, et suo contado, con più le tasse fatte alli s.s. ministri di iustitia, et loro ufficiali, con altri ordini venuti di Roma dalli illustriss. patroni* a cura del Comune di Jesi, una commissione cancelleresca in-2° di 26 carte, che presenta la seguente sottoscrizione: «*In Iesi: appresso Pietro Farri, 1595*» (fig. 8).

Nel 1596 si conosce una sola edizione pubblicata dallo stampatore bresciano. Si tratta dell'opera intitolata *Il mondo nuovo. Con gli argomentanti in ottava rima del sig. Gio. Pietro Colini, et in prosa del sig. Gi-*

11. G. ANNIBALDI-E. PIERPAOLI, *Cinque secoli di arte tipografica jesina* (Jesi 1973); A. GIANANDREA, *Della tipografia jesina dal suo rinnovamento sullo scorcio del secolo XVI fino alla metà del presente. Note storiche e bibliografiche* (Il Bibliofilo, VI, 1885); A. Gianandrea, *Bibliografia storica marchigiana. Iesi* (Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le provincie delle Marche, I, 1895).

rolamo Ghisilieri di Giovanni Giorgini, un testo in-4° di 158 carte che risulta così sottoscritto: «*In Iesi: appresso Pietro Farri, 1596*» (fig. 9).

Nel 1597 uscirono per i tipi di Pietro Farri due edizioni, il *Discorso sopra l'armi o insegne, nome, e cognome dell'illustrissimo, e reverendiss. signor cardinale Camillo Borghese vescovo della città di Iesi* di Giovanni Giorgini, un testo in-4° di 18 carte, che riporta la seguente sottoscrizione: «*In Iesi: appresso Pietro Farri, 1597*» (fig. 10), e le *Lettoni sopra i versi latini del Sanazaro nella passione di nostro Signore Giesu Christo. Opera non meno bella, che utile, e profittevole per coloro, che christianamente volendo vivere, desiderano di caminare per la via della salute* di Angelo Giovannini, un testo in-4° di 84 carte [4+78+2] che risulta sottoscritto «*In Iesi: appresso Pietro Farri, 1597*».

Il 1598 si aprì con la stampa del *Summario delle indulgentie et gratie della venerabile Archiconfraternita del Confalone di Roma. Et altre chiese, compagnie, et luoghi a quella aggregate* a cura della Diocesi di Jesi, un testo in-12° di sole 12 carte, che risulta sottoscritto «*In Iesi: appresso Pietro Farri, 1598*», cui fecero seguito l'*Oratio, et carmina in adventu* di Angelo Antonio Bernardo, un testo in-4° di sole 4 carte, che risulta così sottoscritto: «*Aesii: apud Petrum de Farris, 1598*» e i *Capitula et sententiae inter magnificam communitatem Aesinam Anconitatum, et comendatarium abbatiae Claraevallis* a cura del Comune di Jesi, un testo in-4° di sole 4 carte, che riporta la seguente sottoscrizione: «*Aesii: apud Petrum de Farris, 1598*». (fig. 11)

Il 1599 si aprì con la stampa della *Historia, e descrizione dell'honore, col quale l'illustriss. sig. Camillo card. Borghese vescovo di Iesi fu ricevuto nella sua prima intrata à quella chiesa il dì XIX di luglio MDXCVIII* di Annibale Grizi, un testo in-4° di 84 carte [12+69+3] che risulta sottoscritto «*In Iesi per Pietro Farri, 1599*», cui seguirono le *Constitutiones in synodo dioecesana Aesina, promulgata ab illustrissimo et reverendissimo d.d. Camillo Burghesio s.r.e. cardinale, episcopo Aesino*, a cura della Diocesi di Jesi, un testo in-4° di 12 carte che risulta sottoscritto «*Aesii: apud Petrum de Farris, 1599*», e l'*Interpretatio praeclarissimorum* di Erasto Massucci, un testo in-4° di 28 carte, così sottoscritto «*Aesii: apud Petrum de Farris, 1599*».

Nel 1600 Pietro Farri diede alla luce due sole edizioni, vale a dire un'*Orazione* di Marco Lilio in occasione dei funerali di Gherardo Cibo e i *Decreta in dioecesana synodo Aesina promulgata a perillustri et reverendissimo D. D. Marco Agrippa Bandino nob. Caesenate Dei et apostolicae Sedis gratia episcopo Aesino*, a cura della Diocesi di Jesi,

un testo in-4° di 36 carte che presenta la seguente sottoscrizione: «*Aesi: apud Petrum de Farris, 1600*».

Sembrerebbe che nell'attività di Pietro Farri ad Jesi ci sia un buco temporale di circa quattro anni, dove probabilmente lo stampatore bresciano si dedicò alla sua libreria ed alla stampa delle edizioni cancelleresche per il Comune.

IL RITORNO A FANO

Attorno alla fine del 1604 sappiamo che il Farri si allontanò da Jesi per tornare a Fano, dopo che il cognato Antonio Braida aveva lasciato la città per trasferirsi a Recanati. Un documento d'archivio conferma che nel 1605 il Farri era in città e che il Comune deliberò di riassegnare la "condotta" al bresciano con l'obbligo «*di mantenere la stamperia e di tenere aperta una libreria ben fornita di libri di legge, medicina, filosofia e musica, con tutti gli obblighi che aveva concordato nella precedente condotta*». Pietro Farri accettò, ma a partire dal primo luglio 1607. Firmato questa sorta di contratto il Farri rientrò a Jesi, come risulta dai registri generali di entrata e di uscita del Camerlengo dell'Archivio comunale, dove viene registrato più volte il pagamento a Pietro Farri della sua «*ordinaria provvisione sia per la stampa di libri che per la stampa di bolle e bandi*», il che significa che lo stampatore bresciano continuò a pubblicare edizioni (almeno una decina d'interesse locale o tutt'al più religioso) e le edizioni cancelleresche per il Comune. Il 4 dicembre 1605 tale "provvisione" venne soppressa, poiché il Farri «*de presenti emerit domum, et sit valde facultate commodus*». Il 16 luglio 1606 venne addirittura messo in dubbio se dovesse continuare ad esercitare l'arte della stampa a Jesi, tanto che il 26 novembre dello stesso anno la commissione ritornò sull'argomento «*ad multorum civium instantiam, prece set petitiones*», ma venne confermato al Farri l'incarico per quattro anni con il medesimo salario. Il primo luglio 1607, però, Pietro Farri entrò al servizio della Comunità di Fano per dieci anni secondo i patti sottoscritti, anche se nel 1608 figura ancora residente a Jesi, dove continua la sua attività di stampatore almeno fino al 1610.

A questo proposito il 24 luglio 1608 «*dominus Petrus Farrus librarius abitante a Fano*», ma ancora domiciliato a Jesi, nominò «*ser Sinibaldus de Sinibaldi di Morro di Iesi*» suo procuratore per «*ogni eventuale causa*». Un di queste "cause" riguardò, in data 24 maggio 1614, una

querela presentata dal procuratore delle sorelle Margherita e Girolama Leonardi, eredi del fratello Antonio, libraio di Città di Castello, per libri consegnati al Farri, il quale gli aveva promesso di pagare il debito di 150 scudi o a lui direttamente o alla prossima fiera di Recanati dello stesso anno. Il Sinibaldi chiese allora al Podestà di rinviare, o soprassedere alla causa, poiché il Farri non era presente a Jesi, ma abitava a Fano. Su istanza delle sorelle Leonardi, il Podestà, esaminate le carte, fece arrestare e condurre in carcere lo stampatore bresciano dagli sbirri del tribunale. Il 25 giugno 1614 il procuratore delle sorelle Leonardi presentò domanda di sequestro cautelativo dei beni del Farri, che venne subito effettuato.

Il 7 ottobre 1615 il Sinibaldi, procuratore del Farri, si rivolse al Pretore di Jesi lamentando che le vicende del suo assistito ebbero causato la chiusura dell'unica stamperia presente a Fano che, quindi, si ritrova senza tipografi.

Il 30 agosto 1611, visto che sia la casa che la bottega in località Ponte risultavano sempre chiuse, il Consiglio Generale di Jesi cercò, non rimanendo il Farri "*nunquam in civitate*", di assegnarle al nuovo richiedente, un aromatario di Mondolfo, antica borgata ad una quindicina di chilometri a sud di Fano, ma la casa rimase al bresciano poiché non fu possibile rescindere il contratto che era stato sottoscritto fino al maggio del 1614.

Nel suo secondo soggiorno a Fano, Pietro Farri, oltre ad evadere le edizioni cancelleresche delle autorità comunali locali, diede alla luce una riedizione dell'opera di Giovanni Battista Flavi da titolo *In Aristotelis metheorologicarum libros paraphrasis* (1612) e un'opera religiosa intitolata *Devota rappresentatione de i martirii di santa Christina vergine e martire di Giesù Christo* di Francesco Dionigi (1612). Dopo la pubblicazione dell'opera del Dionigi, il Farri, esasperato dalla situazione e dalle pendenze processuali, decise di lasciare in tutta fretta la città marchigiana e di fare ritorno a Venezia.

GLI ULTIMI ANNI A VENEZIA

Si ignora la data precisa del rientro a Venezia, anche se risulta attivo in laguna fin dall'autunno del 1612. Il rientro a Venezia fu deciso anche a causa della morte del fratello Onofrio, iscritto alla corporazione degli stampatori veneziani nel 1604 dopo la scomparsa del padre Domenico.

Sappiamo di certo che il 22 luglio 1613 Pietro Farri venne immatricolato all'arte della stampa veneziana¹². Da allora rimase a Venezia, svolgendo una discreta attività tipografica, concentrata, com'era stata quella paterna, sulle ristampe e sulle commissioni.

Tra la sua produzione veneziana ricordiamo il *De ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini (1612) (fig. 12), il *Decamerone di messer Giovanni Boccaccio* rivisto da Luigi Groto e con le note di Girolamo Ruscelli (1612), un libello teologico del gesuita napoletano Giovanni Lorenzo Guadagno (1618), l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (1619), il *Thalamus rationalis disputationum grammaticae* di Giovanni Battista Chiodini (1619), gli *Avertimenti in fattioni di guerra* di Bartolomei Pellicciari (1619) e quella che è reputata la sua ultima edizione, vale a dire i *Discorsi et corsi di penna* di Giovanni Fineti (1621). Il 3 settembre 1621, infatti, il parroco della parrocchia di San Canziano annotava che «*messer Piero Faris de anni 68 si spegneva colpito da febre maligna*».

LA PRODUZIONE DEGLI “EREDI”

Alla sua morte di Pietro Farri subentrarono non meglio specificati “Eredi”, i quali continuarono l'attività per circa un decennio, fino al 1629. Chi in realtà furono gli eredi che presero le redini dell'officina tipografica veneziana non è dato sapere, anche perché essi non si firmarono mai, ma usarono o l'impersonale dicitura “Eredi Farri”, o usarono il nome del parente defunto, come nel caso del saggio del 1622 di Antonio Segala dal titolo *La Grotta di Merlino* che risulta sottoscritta «*In Venetia, MDCXXII, Appresso Pietro Farri. Con Privilegio della Sereniss. Signoria di Venetia, Per Anni 20. Con licentia de' Superiori*» (fig. 13).

Tra la produzione degli eredi di Pietro Farri, in massima parte contrassegnata da una marca tipografica raffigurante “La Carità” (fig. 14), occorre almeno ricordare, oltre all'opera citata del Segala, il saggio dal titolo *Sententiae ex Cornelio Tacito selectae* di Benedetto Pucci (1621), l'*Angelo monarca di Persia* di Angelo Gabrielli (1628) e la ristampa dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (1629).

Degli Eredi Farri non si conoscono altre notizie, se non che nel 1623

12. Non molto intensa fu, comunque, la sua presenza nell'ambito degli organismi della corporazione degli stampatori. Solo in un'occasione ricoprì incarichi statuali, venendo eletto il 24 agosto 1620 tra i sei membri della Giunta dell'Arte.

vendettero la bottega libraria, “all’insegna della Carità”, che era annessa alla stamperia al conterraneo Giacomo Sarzina e che, dopo la pubblicazione dell’“Orlando Furioso” di Ludovico Ariosto (1629), decisero di cedere all’asta anche l’officina tipografica che, secondo un elenco pubblicato dall’Arte dei Librai, Tipografi e Ligadori veneziani nel 1630, risultava “già chiusa¹³” e, quindi, tutti gli attrezzi e i materiali furono dispersi in diverse mani, ponendo così fine alla storica bottega libraria.



Fig. 1



Fig. 2

13. H.F. BROWN, *The Venetian printing press: 1469-1800* (Londra 1891); P. ULIVONI, *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento* (Archivio Veneto 1977); G. NOVA, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Seicento* (Brescia 2005); S. BERTINI, *Liberata da ogni mal pestifero, et da morte subitanea. Superstizione e censura nelle stampe di Pietro Farri e di Francesco Rampazzetto* (in «Misinta», anno XXVIII, n. 58 – dicembre 2022, pp. 33-40).

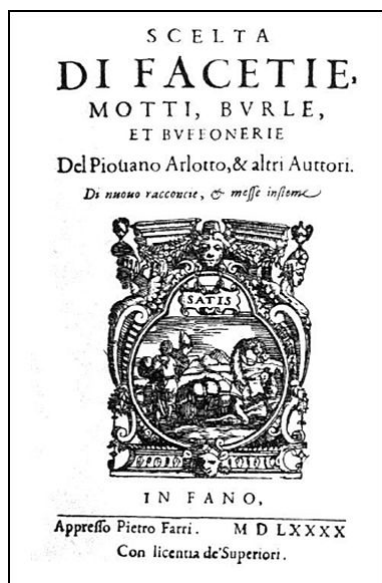


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

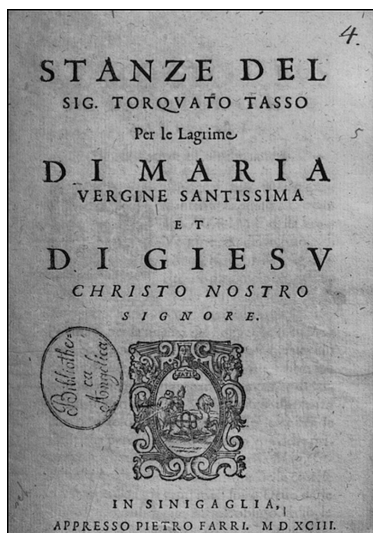


Fig. 7



Fig. 8

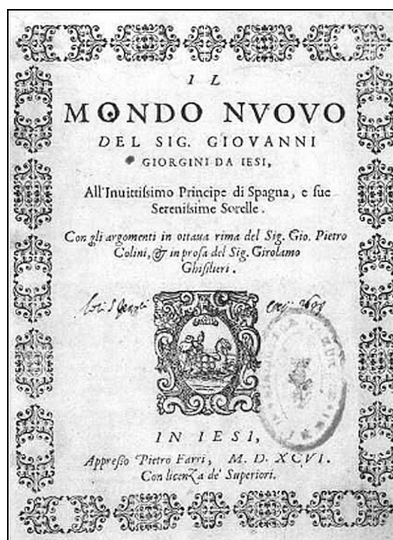


Fig. 9



Fig. 10

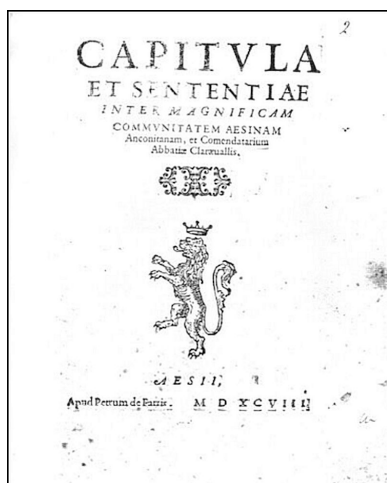


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

LUCIANO ANELLI

La Villa Averoldi-Togni di Gussago ed il nonno di Angelo Inganni: Lodovico Inganni

Quella degli Inganni pittori-decoratori-prospettici-architetti era una famiglia allargata, anzi allargatissima che tra seconda metà del Settecento e per tutto l'Ottocento esercitò professionalmente la sua arte nel Bresciano: Brescia, Gussago, Franciacorta, Valle Camonica; ed anche alcune incursioni si hanno nella Bergamasca e naturalmente a Milano per Angelo. Ma Gussago, all'attuale punto degli studi, sembra ne fosse il privilegiato epicentro.

Sia perché avevano in tanti un po' il vizio di scegliersi lì la moglie; sia perché vi soggiornavano e vi abitavano volentieri anche per lunghi periodi; sia perché Angelo (1807-1880), il più dotato ed il più famoso della famiglia allargata, vi visse per decenni alla Santissima trasformata in casa-villa estiva per la sua famiglia (prima e seconda moglie, figlio Enrico).

Anche i Richiedei avevano un po' il vizio di sposarsi a Gussago: Michelangelo (1742-1838),¹ papà di Paolo, aveva sposato Elisabetta Chinelli; di Paolo (1795-1869) sappiamo che si unì brevemente in matrimonio con una certa Resnati Giuseppina (viveva ancora nel 1869, quando si fa viva per chiedere senza esito qualcosa dell'eredità prin-

1. Tutte le notizie sulle genealogie derivano dagli attenti studi della gussaghese d'antica schiatta Mariella Annibale Marchina, che ringrazio per avermene anticipato le conclusioni, in sostanza pubblicate in *Angelo Inganni tra Brescia e Gussago (1850-1880) ... "nello spirito di Gussago"*, catalogo della mostra a Gussago 23 sett.- 26 dic. 2023 (a cura di L. Anelli), La Compagnia della Stampa, Roccafranca (Bs) 2023.

cipesca²). Ma già un prozio di Michelangelo, un secolo prima di lui, Angelo Richiedei (v. 1621) aveva sposato nel 1638 una Laura Inverarda (1616-1670) della Croce di Gussago.

Tutto questo ci dice che la famiglia Richiedei, originaria della Valle Trompia, della frazione Richiedei, appunto, di Lavone, si era orientata come residenza e come proprietà, verso Gussago già nel XVII secolo e non nell'800 come prima si credeva. L'ha dimostrato la Annibale nella genealogia che ho sopra richiamato.

Interessi simili – se non allo stesso livello socio-economico – avevano avuto nei secoli gli Inganni, forse bresciani (c'è però un ramo camuno), ma i rapporti con Gussago sono anche per loro veramente precoci. Ho rilevato solo di recente con una fotografia (fig. 1) la firma di Lodovico Inganni su di un'ampia porzione di intonaco affrescato distaccata (cm. 148 x 233) da un tratto di muro della recinzione che contiene la magnifica corona di carpinì del giardino alla francese della Villa Averoldi-Togni di Gussago. Il maestro Giulio Togni, che ne è il residente abituale, ha collocato l'affresco in un salotto.

In basso alla raffigurazione di un porto, evidentemente di fantasia, come si faceva nel Settecento, è segnata la firma del suo autore con la data ripetuta: "Lodovico Inganni F.", "1786", "7 ore 1786".

Dunque l'autore, che era il nonno di Angelo (1807-1880), non solo aveva voluto far sapere di essere stato lui a realizzare tutta la decorazione dipinta del giardino, ma aveva anche voluto rendere noto a chi la guardava, che quella veduta ideale con figurine (facchini, mercanti, orientali, ecc.), botti, enormi pacchi, mercanzie varie e perfino un cammello, un faro e tre grosse imbarcazioni a vela, gli era costata ben sette ore di lavoro in un giorno imprecisato del 1786. (Non sappiamo se per dire che era stato proprio svelto, o per sottolineare quanta manifattura aveva richiesto la realizzazione della veduta). Ma questa mania di segnare non solo la data ma anche il tempo impiegato per l'esecuzione doveva essere proprio una fissazione di famiglia perché Angelo farà la stessa cosa (segnando a volte anche i minuti) 60-80 anni dopo, con cura ancor più maniacale.

Lodovico Inganni (1743-post 1807) aveva una, probabilmente principale, occupazione come architetto; nel 1807 avanzava una richiesta al governo filofrancese di Brescia (mi passa la preziosa informazione

2. È stato ipotizzato fosse milanese. Ma è incredibile quanto poco sappiamo di tutte queste mogli.

ancora Mariella Annibale Marchina) per essere iscritto all'albo degli architetti in quanto – dice – esercitava quella professione da più di quarant'anni: se era nato nel '43 del secolo precedente, aveva cominciato a fare l'architetto già a vent'anni. Ma evidentemente aveva compiuto prima, non sappiamo in quale scuola di disegno od accademia, degli studi molto accurati e ben fatti di prospettiva dipinta, oltre che utili al suo mestiere di architetto. (Non credo a Brescia, dove una tale scuola mancava: probabilmente a Milano o a Bologna).



Fig. 1

Lodovico Inganni, *Grande prospettiva a trompe l'oeil* nel giardino di Villa Richiedei a Gussago, fine sec. XVIII (probabilmente dopo il 1787)



Fig. 2

Lodovico Inganni, Porzione di affresco staccato da una delle 17 vedute prospettiche nel giardino della Villa Togni-Averoldi, datata 1786. Gussago, proprietà privata



Figg. 3, 4, 5, 6

Lodovico Inganni, Vedute prospettiche varie sulle porzioni di muraglia che recingono, insieme alle alte siepi di carpini, il giardino alla francese della Villa Averoldi-Togni di Gussago



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

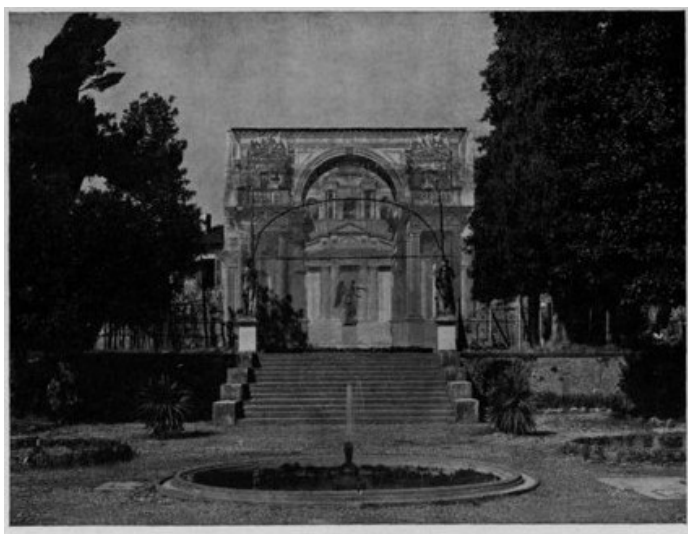


Fig. 7

Giardino della Richiedei di Gussago, con la visione della *Grande prospettiva a trompe l'oeil* di Lodovico Inganni
(foto storica presso l'Archivio della "Fondazione nob. Paolo Richiedei" di Gussago)

E ne aveva ben profittato se in quel 1786 aveva compiuto ben 17 prospettive affrescate su altrettante porzioni del muro che recinge – alternato ad aperture – l'elegantissimo giardino alla francese della Villa Averoldi³ di Gussago.

Si tratta per lo più di finte architetture, di incroci di archi e di volte, di colonne abbinate o solitarie, ma anche di grandi palazzi con torri e sfondati prospettici. Purtroppo mentre gli 8 a monte (cioè esposti al sole) hanno abbastanza ben resistito alle stagioni,⁴ gli 8 del lato sud sono meno conservati per essere esposti al *vach* e non al *sulif*, per usare un'espressione dei nostri nonni. Ed è per questo che qualche dilettante di pittura, forse anche di famiglia,⁵ li ha integrati con composizioni ottocentesche di gusto un po' romantico e difforme dalla grandiosa impresa decorativa concepita da Lodovico.⁶

Questa aveva avuto il compito – nella mente sua, ma anche nel desiderio dei committenti – di concludere l'armonioso disegno delle ajuole tutte di fiori di bassa statura, di modo che la loro fioritura (magnifica la visione in primavera) non interferisse col disegno architettonico dei cordoli elegantissimi, di stile settecentesco, della nostra corna bresciana candida nel sole.

La visione, uscendo dalla porta posteriore, verso il giardino, della Villa, culmina nella 17^a architettura affrescata, che è molto bella, più alta e più articolata delle altre, raffigurando una specie di arco di ingresso ad un altro giardino, simmetrico, a specchio, che reca in fondo ripetuto lo stesso arco con colonne ed una sorta di balaustra sommitale inflessa.

Il tutto è messo in perfetta prospettiva – oltre che in simmetria col giardino vero⁷ – di modo che mi viene da pensare che se i prospettici bresciani del Cinquecento erano tanto famosi e bravi da essere richiesti da Tiziano quando ne aveva necessità; e tutto sommato anche gli autori bresciani di finte architetture prospettiche del Seicento sono stati gra-

3. I Togni l'avevano acquistato nel 1906.

4. Un appropriato restauro potrebbe ancora recuperarli in buona parte. E ribadisco che Lodovico dimostra – come vedremo anche più avanti – di essere ben padrone della tecnica dell'affresco, mentre il nipote faceva dipinti murali che poi dovevano essere dopo poco tempo “restaurati” da lui medesimo.

5. Un po' tutte le signorine di buona famiglia – e quella Averoldi non occorre ricordare che era buonissima – imparavano un po' di pittura: Bertolotti ne ebbe una schiera di allieve; ed Angelo Inganni, nella sua ferace bottega, probabilmente anche. Una almeno, la co:ssa Maddalena Calini diventò pittrice professionista, anche se di non gran nome, ma la sua pala d'altare col *Battesimo di Gesù* nella chiesa di San Francesco di Paola è notevole.

6. Ed un po' stonano, nell'equilibrata armonia del giardino.

7. Insomma, come se fosse un enorme specchio che lo riflette.

tificati di studi adeguati, è una colpa non aver mai messo ben a fuoco quelli del Settecento/prima metà dell'Ottocento.

Per trovare qualche analogia con Lodovico in altri artisti del Settecento, devo pensare a Saverio Gandini che affrescava *trompe-l'oeil* nelle sale del pianterreno del Palazzo Averoldi di via Moretto in città, più o meno all'epoca del Nostro.⁸

Non so se i due si conoscessero; ma onestamente sono tutti momenti storico-critici ancora da mettere in relazione tra di loro.

E dalle eleganze francesi di Villa Averoldi-Togni mi sono spostato, sempre restando nella fortunata Gussago, nel giardino di Villa Richiedei.

Giardino che abbiamo sempre tutti pensato come il giardino del nobile Paolo, il frutto del suo pensiero e del suo amore... E probabilmente è, almeno in parte, proprio così: riferendoci ai giochi d'acqua, alle balaustre, alla formazione delle ajuole ne abbiamo la percezione di un giardino romantico, ottocentesco.

Eppure il giardino esisteva – non so in che modo preciso – già dal secolo precedente. E doveva essere stato voluto da Michelangelo Richiedei (1742-1838) o addirittura dal di lui padre Carlo Richiedei (1708-1778), dal momento che ora sappiamo che la proprietà Richiedei risale al Seicento.

Bene: in fondo al giardino per chi proviene dal viale che entra dalla via principale,⁹ compare in tutta la sua imponenza un grande affresco prospettico (m 13 x 13,40 ca.) ricco di espedienti a *trompe-l'oeil*, così articolato e fantasioso da non aver eguale nel Bresciano, ma tale che sarebbe difficile trovargli un parente anche in Lombardia: fa più venire in mente la fantasia sfrenata del Barocchetto napoletano,¹⁰ di un Astarita o di un Vincenzo Re.

Un grande arco, sostenuto ed affiancato da colonne scanalate che sostengono anche balconcini con portefinestre e timpani con aquile gigantesche, si apre su una serie di prospettive, colonne, sfondati e canocchiali di ambienti classicheggianti, scalinate.

La grande riproduzione della Vittoria Alata che sta su di un piedistallo al centro fu dipinta nel 1926¹¹ in onore del secolo di scoperta della

8. Pare evidente che i nobili della casata avessero un certo gusto, così indirizzato.

9. La Villa aveva due ingressi: uno attraverso il portico che la sottopassa (oggi reso un atrio) ed uno dal viale; e l'altro attraverso il viale proveniente dall'attuale via Paolo Richiedei; ma effettivamente non è molto chiaro quale fosse il principale.

10. Naturalmente mi rendo conto che si tratta di un rapporto un po' audace, ma non mi viene in mente altro.

11. "ANNO V E. F.". Con l'aggiunta di un trionfante fascio littorio.

statua, nel Capitolium, da un per ora ignoto e bravo pittore-restauratore.¹² Per l'impostazione cromatica (quel rossiccio che tende al rosa, quegli spruzzi di bianco nelle luci sulle colonne, quel po' di azzurro e di verde che compare negli sfondati) ma soprattutto per l'arditezza della concezione monumentale e per la complessità senza paragoni dell'uso della prospettiva architettonica, è la parente stretta, anzi strettissima, o meglio ancora, l'evoluzione totale di quanto già si è visto nel giardino Averoldi-Togni ad opera di Lodovico, al quale si deve assegnare con sicurezza anche questa.

Non da solo, naturalmente, Lodovico avrà operato: ma certo doveva avere uno studio di architettura ben organizzato; a meno che anche lui – come più tardi Angelo – non si facesse aiutare da qualcuno di famiglia, dato che gli Inganni un po' tutti erano “pittori”. Così dicono i documenti anagrafici; anche se non ci dicono se fossero tutti artisti o taluni semplicemente “imbianchini”,¹³ come in effetti viene da pensare.

Quindi: dipingeva il nonno Lodovico, e dipingevano i suoi due figli Giovanni (1769-vivente nel 1850) e Pietro (1779-1843). Pietro ebbe due figli, Carlo (1791-vivente nel 1853) è detto lui pure “pittore”. Ma il fratello maggiore di Pietro, Giovanni, ne ebbe ben sei, dei quali i cinque maschi¹⁴ son tutti pittori: Giuseppe (1791-1861),¹⁵ Francesco (1797-1873) il famoso “Inganni bestiale” per la riconosciuta abilità nel ritrarre animali, Luigi (1797-1867), Gio. Lodovico (1800-1866), ed infine il minore di età, ma maggiore di tutti, il grande Angelo (1807-1880) che è noto per le sue imprese di vero artista, e che si lega al nonno (il vero, grande, “prospettico”, ben di più del nipote) perfino nella smania puntigliosa nel segnare sulle proprie opere (non su tutte, ma su quelle in cui poteva essere simpatico, divertente) l'ora, il giorno, il mese e l'anno dell'esecuzione; e su qualcuna perfino il tempo impiegato: così come il nonno Lodovico aveva annotato “7 ore” su una delle prospettive Averoldi, nella loro bella villa di Gussago.

Per completezza, a queste informazioni ed a queste deduzioni che mi piace anticipare a chi legge la nostra rivista – prima di uno studio più ampio monografico – aggiungo due briciole disseminate nella letteratu-

12. A nulla ha giovato un altro restauro più recente, dei nostri anni.

13. I documenti anagrafici ed archivistici ritrovati dalla Annibale Marchina sono inoppugnabili; ma il lemma “pittore” a Brescia significa anche imbianchino, mentre a Bologna o a Firenze nessuno si sognerebbe di dire che ha chiamato un “pittore” per imbiancare casa.

14. L'unica femmina (probabilmente l'unica sopravvissuta) Caterina è detta “cucitrice”.

15. Sposato a Teresa Dellanoce, probabilmente gussaghesa.

ra: Lodovico dipingeva e firmava¹⁶ una palettina con *Sant'Antonio da Padova* nel 1788: che fosse il nonno di Angelo, quando lo scoprii nel 1984, non lo si sapeva.

Nel 1799 abbiamo documentazione che partecipasse a dipingere gli apparati per il Triduo delle Sante Croci di quell'anno che veniva montato e dipinto per festeggiare con l'esultanza collettiva ed un solenne ringraziamento la cacciata dei Francesi da parte degli Austro-Russi!¹⁷

Sic transit gloria mundi!

16. L. ANELLI, *Il paesaggio...*, 1984, p. 22 n. 16: «L'unica sua opera nota [allora] ed inedita che qui riferisco più per amore di curiosità e per dovere di cronaca, che per intrinseco valore artistico, è un *S. Antonio da Padova* (palettina ad olio su tela) firmato "Lodovicus Inganni 1788" conservato fino a due anni fa [1992] nella chiesa di San Carlo alla Casa di Dio in Brescia (non se ne conosce però la provenienza, che forse deve essere messa in relazione con qualche vecchio lascito alla Casa di Dio) ed ora migrato, ma solo per prestito, in una parrocchia del Veneto».

17. B. PASSAMANI, *Artisti, apparatori, macchine, teatralità per i tridui delle Sante Croci nella "Magnifica città di Brescia"*, in *Le Sante Croci. Devozione antica dei Bresciani*, Brescia 2011, pp. 162-163.

ANGELO GIORGI

Il Portico della Madonna del Camino a Breno

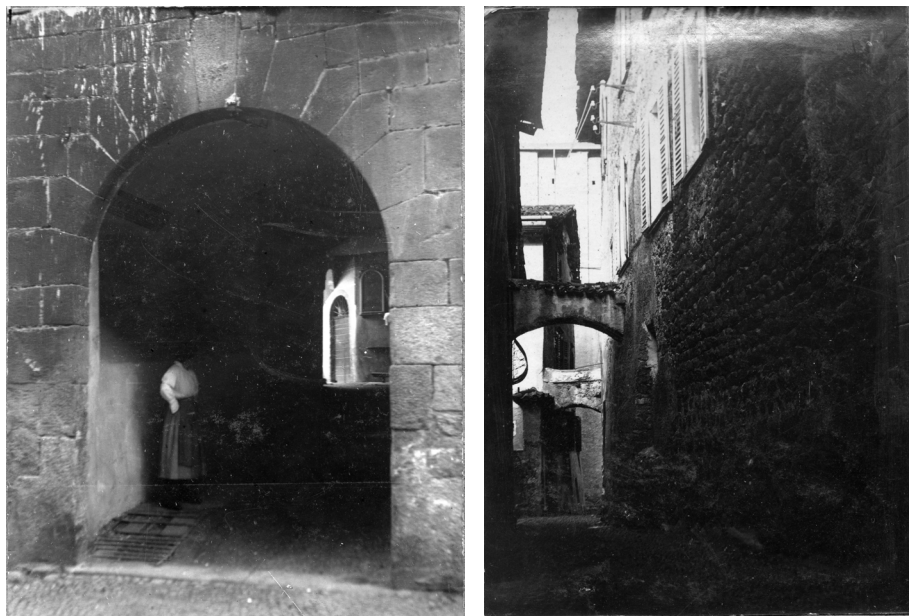
Nel cuore del nucleo storico di Breno, in Media Valcamonica, insinuato tra vicoletti che hanno conservato un gusto medievale, è presente un singolare passaggio a involto in cui è collocata una sorta di edicola devozionale mariana, come ve ne erano spesso nei paesi montani, di cui neppure i brenesi conoscono la storia e che, purtroppo, recentemente ha subito i danni del passaggio del tempo e dell'incuria degli uomini e versa in gravi condizioni di sussistenza.

Non si hanno notizie certe circa la destinazione del portico prima della metà del secolo XVIII: alcuni residui architettonici del portale d'ingresso inducono a datare la struttura al XV secolo, altri resti di cardini, ancora *in situ*, hanno fatto ipotizzare che la struttura dovesse essere munita di cancello di chiusura, in una sorta di *insula* abitata stabilmente dalla nobile famiglia Ronchi¹, che aveva portato anche a denominare la contrada col nome della potente famiglia, di cui ancora oggi, *in loco*, è rimasta la denominazione del Vicolo Ronchi; altre informazioni e alcuni indizi, sia architettonici, sia toponomastici, sia anche catastali², hanno portato a ipotizzare, in un fondaco adiacente alla zona dell'edicola, la presenza della sede della *Schola del Santissimo*

1. In merito rimando a R. PUTELLI, *Le chiese di Valle Camonica: le chiese di Breno*, Tipografia camuna, Breno, 1909, p. 122 (ripreso da A. FAPPANI, *Dove cielo e terra s'incontrano. Santuari ed immagini mariane del Bresciano*, Edizioni La Voce del popolo, Brescia 1972, vol. III, pp. 55-56).

2. R. PUTELLI, *Altre vestigia d'arte in Valle Camonica. Proposte d'aggiunta all'elenco ministeriale*, Breno, Edizioni Illustrazione Camuna 1920, pp. 38-39, n. 23.

Sacramento dei disciplinati brenesi, che, a quel tempo, avevano anche la cura dell'omonimo altare nell'adiacente chiesa di sant'Antonio abate³, patronato della famiglia Ronchi.



Figg. 1-2. Ingresso del Portico del Camino e ingresso al Vicolo Ronchi a Breno (fotografie di S. Vielmi, 1920)

Con probabilità, l'anonima casa che, nell'estimo del comune di Breno per il 1645,⁴ era registrata in proprietà di Bonifacio Vielmi nella *Contrada de Ronchi*, confinante a est con la proprietà di Antonio

3. Nel sottotetto della chiesa, durante i restauri del 1977, venne alla luce un frammento di affresco a sanguigna, databile all'ultimo quarto del Trecento, che raffigura un disciplino che si flagella; per altre notizie in merito agli indizi sulla presenza della scuola dei disciplini nella chiesa, fino alla metà del XVI secolo, si veda anche A. GIORGI, *L'altra faccia di Girolamo Romani, detto Romanino: Il matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria, posto nel retro del Cristo crocifisso*, in *Amor che nella mente mi ragiona. percorso 'affettuoso' tra i quadri del Museo Camuno* (Catalogo della mostra, Breno, Museo Camuno, 14 febbraio-9 maggio 2021), a cura di F. Troletti, Breno – Capo di Ponte, Museo camuno – Edizioni del CCSP, pp. 11-28 (in particolare p. 15 e note).

4. *Estimo del comune di Breno per il 1645*, c. 25r (Museo Camuno, Breno, Raccolta Putelli, reg. 46).

Calcagnino e a ovest con quella di Pietro Giacomo Capis, doveva essere l'edificio il cui portico venne, in seguito, destinato ad accogliere l'affresco; ancora nell'estimo comunale del 1730⁵, la casa, registrata nella stessa contrada, che al tempo era anche identificata come *Contrada della Chiesa del Salvatore*, risultava in proprietà di Bonifazio, del fu Calo Vielmi, con coerenze a est con la stradella, a ovest con le proprietà della famiglia Griffi e di Giuseppe Bettoni, detto Polonino (figg. 1-2).

A partire dall'ottobre 1754 il portico fu adattato a uso religioso e nel 1755 si ha notizia certa che un'edicola fu consacrata *in loco*, come testimonia una nota, rintracciata a suo tempo da don Romolo Putelli nell'archivio parrocchiale di Breno⁶. Sconosciuto è, però, il motivo per cui, a quella data, il passaggio archivoltato fosse stato trasformato in una edicola mariana, ma pare possibile ipotizzare che l'occasione potesse essere dovuta all'imperversare di una delle ondate di diffusione di malattie contagiose in Valcamonica: in più occasioni, dopo la metà del XVIII secolo, si erano manifestate febbri polmonari, in alcuni casi diffuse dal territorio della pianura bresciana, altre volte rimaste confinate nella vicina Valtellina, dove per i deputati alla sanità risultavano essere «mere pleuritidi, infiammatione de polmoni, febri acute occasionate dalla acerbità de' vini, soverchia corrigatione di fibre e moto del sangue, solito eccitarsi nella primavera, massime nelle persone dedite a travaglij della campagna sotto l'intemperie ed incostanza della stagione»⁷.

In quel periodo, nel portico, fu fatto dipingere l'affresco raffigurante una *Madonna coronata col Bambino*, contornata da una cornice dipinta, contenente in basso lo stemma gentilizio della famiglia Vielmi (un leone poggiante su rocce e rampante verso un serto vegetale cui tende la lingua, affiancato sulla sinistra da una stella a cinque punte, fig. 3a-b) e la scritta: «[...] T:^E BARTHOL(A) / (M)ÆI VIELMI ANNO 1755». Dato certo è che il committente dell'opera, fu Bartolomeo

5. Museo Camuno, Breno, Raccolta Putelli, reg. 39, c. 30v.

6. PUTELLI, *Le chiese*, p. 122.

7. Corrispondenza con i deputati alla sanità di Tirano: Museo Camuno, Breno, Raccolta Putelli, b. 145, fasc.4. Altri interventi apotropaici erano già stati intrapresi dalla Comunità di Valcamonica, che, in data 25 aprile 1732, aveva deliberato anche «Sopra il malore ne bovini» con «ricorso al protettore S. Siro et all'anime del Purgatorio» (Museo Camuno, Breno, Raccolta Putelli, reg. 15, f. 64).

Vielmi (Breno 1721 – 1767)⁸, figlio di Girolamo⁹, e sposato con Maria Caterina Tedeschi (1719-1792) di Breno, era notaio, cancelliere della Comunità di Valcamonica (1749-1767) ed esattore, ma anche presidente del monte di pietà e della chiesa della Beata Vergine al Ponte di Minerva; pare probabile che costui fosse devoto alla immagine bresciana della *Madonna del Camino* e avesse voluto far realizzare, forse anche a seguito di un voto esaudito, come potrebbe indicare la prima parte della scritta mutila, una copia dell'immagine bresciana a Breno.

Tra altri pubblici amministratori valligiani afferenti alla cerchia attorno al ricco negoziante di *ferrarezze*, Lodovico Panzerini (Cedegolo 1706-1764)¹⁰, Bartolomeo Vielmi, proprio negli anni Cinquanta del XVIII secolo, si era reso colpevole, con incarico di soprastante generale alle strade, dell'accusa di malversazione e sprechi nella gestione delle spese per la realizzazione dei lavori per l'allargamento della carreggiata della strada regia da Edolo all'Aprica, in direzione di Tirano, Coira e Bormio, eseguita tra 1754 e il 1758, con processo in cui rimasero coinvolti, anche don Bortolomeo Ballardini (Breno 1713-1772), che si concluse con condanne di reclusione e restituzioni di somme¹¹.

Dalla fine del XVIII secolo al 1817, la proprietà dell'immobile risultava in capo al notaio e avvocato Girolamo Francesco Vielmi (Breno,

8. Notizie documentarie in Museo Camuno, Breno, Raccolta Putelli: b. 173, f. 1; b. 90, reg. 1; b. 91, f. 4; reg. 25, *Estimo mercantile della Valcamonica 1753-1754*, c. 47v, in cui risulta una stima di utile di L. 50 circa; archivio parrocchiale di Breno: b. 6, regg. *Scoderolo delle entrate della cappellania BVM del Ponte di Minerva di Breno 1748 fatto da me Bartolomeo Vielmi presidente e Libro d'amministrazione per la chiesa della BVMaria al Ponte di manerbio di me Bartolomeo Vielmi Nod(ar)o Presidente per l'Anno 1744*). Note sul suo operato sono anche in A. GIORGI, *La cappella dell'Annunciazione, la chiesa della Natività di S. Maria al ponte di Minerva e la località Spinera: numina e nomina nella memoria dei luoghi*, in *Il santuario di Minerva a Breno. Continuità di un luogo di culto tra protostoria ed età romana*, a cura di F. Rossi, MBAC - Nuova Choros, Milano 2010, pp. 444-459.

9. Girolamo Vielmi, nato a Breno nel 1683, sposò tale Dorotea († 1743), morì nel 1763, forse ad Artogne, dove aveva fatto costruire un sontuoso palazzo nel centro del paese, trasferendosi con la famiglia. Riguardo al personaggio, si rimanda alla scheda di A. Giorgi e F. Troletti, in *Sguardi privati. Volti e personaggi di Valcamonica tra '600 e '800*, Catalogo della mostra, Breno (Museo Camuno, 22 febbraio - 26 aprile 2020), a cura di F. Troletti, Museo Camuno – La Compagnia della Stampa, Breno (Bs) – Roccafranca (Bs) 2020, cat. 28.A, pp. 252-253.

10. A costui, Vielmi doveva anche l'appoggio per la nomina a cancelliere valligiano.

11. Si rimanda a: O. FRANZONI, *Uno sconnesso viottolo fuori mano. Il sistema stradale di Valle Camonica in epoca moderna*, in *Viaggiare in Valle Camonica. Le comunicazioni stradali in una vallata alpina attraverso i secoli*, a cura di O. Franzoni e G. C. Sgabussi, Banca di Valle Camonica, Breno (Bs), pp. 105-274; O. FRANZONI, *Il paese dell'aquila e del cervo. Società, poteri locali e cultura in Valcamonica a metà Settecento*, «Brixia Sacra» 3-4 (2004), pp. 141-162.

17 febbraio 1744 – Artogne, 12 maggio 1817)¹², figlio del precedente, fu dottore in legge e notaio, giudice, sindaco generale (1785, 1787, 1793), avvocato di Valle (1788, 1791, 1794), deputato, elezionario, *calmedraro* e consigliere di segreto, fu anche commissario militare delle truppe antifrancesi a Pisogne (1797), vicecapitano di Valle (1799), poi sindaco di Artogne-Piano (1810) e capo di gabinetto della prima divisione della viceprefettura di Breno (1816).



Fig. 3a. *Madonna del Camino*, affresco, Portico del Camino a Breno (fotografia Ermete Giorgi)



Fig. 3b. Stemma della famiglia Vielmi, particolare dal *Ritratto di Girolamo Vielmi* (fotografia F. Troletti)

12. Sposato in prime nozze con Maria Francesca Taboni (1747-1769) di Breno, dalla quale non ebbe discendenti, si risposò con Perina Spilimbergo (morta nel 1820) di Venezia, dalla quale ebbe: Maria Elena (nata a Breno 14 dicembre 1770), maritata ad Artogne nel 1794 con il dottor Pietro Antonio Cuzzetti; Maria Caterina (Breno 30 agosto 1772-15 gennaio 1858), sposata in Artogne nel 1795 con Carlo Vincenzo figlio del dottor Andrea Zendrini di Breno; Annamaria o Marianna (nata a Breno 27 agosto 1773), sposata in Artogne nel 1799 con Giovan Maria fu Domenico Giacomelli di Breno; Maria Francesca (nata a Breno 23 agosto 1787); Bartolomeo, che fu l'erede della casa brenese.

Ancora nel 1853, come indicato nel Catasto Lombardo-Veneto, la proprietà posta al mappale n. 521 e subalterni, comprendente una «casa civile che si estende sopra la strada pubblica», risultava in proprietà di Bartolomeo Vielmi (Breno 1774-1856)¹³, figlio del precedente e nipote del cancelliere della comunità valligiana, di cui aveva ripreso il nome, si sposò con Lucrezia Andreoli di Artogne, abbandonando definitivamente la casa brenese.

Alla morte di quest'ultimo, la casa, con annesso portico, dovette passare in eredità alla figlia Marianna (o Marina), nel 1833 andata sposa a Lodovico Ballardini (1796-1891), famoso medico chirurgo e pellagrologo di Breno, ai cui figli, in seguito, passò in proprietà il complesso¹⁴. Gli ultimi proprietari discendenti per via parentale furono Carlo De Michelis e poi la figlia Resi, erede dell'immobile, che vendette alla famiglia Domenighini, che ha tenuto la proprietà fino ad anni recenti.

L'affresco brenese, di autore anonimo, con evidenza, riprende il soggetto dell'omonima *Madonna del Camino*¹⁵, del secolo XVII, certamente non riferibile a Luca Mombello, come indicherebbero alcuni, che, inizialmente, era stata dipinta ad affresco su un camino di una casa sugli spalti di Porta Torrelunga, a Brescia, a seguito di un miracolo che sarebbe avvenuto il 27 marzo 1690, lunedì di Pasqua, in cui tale Antonio Venturi da Paratico avrebbe visto l'immagine muovere gli occhi e mutare di colore in volto; tale opera, a seguito della grande devozione che ne era seguita, era stata trasferita nella chiesa di santa Maria in Calchera (nell'omonima piazzetta) e, il 30 aprile 1754, era stata definitivamente collocata come pala dell'altare che era già intitolato alla natività di Cristo (fig. 4)¹⁶.

13. Uno dei suoi figli, Girolamo (1799-1885), abitante ad Artogne e sposato con Maria Giustina Zendrini di Breno (1796-1881), nel 1853, parrebbe essere stato beneficiato da una grazia da parte dell'immagine brenese, come confermerebbe il piccolo *ex-voto*, con iscrizione «G:R: 1853», sul cui retro viene riportato «G. Vielmi», ora conservato nella chiesa di S. Valentino di Breno (cfr. A. TURCHINI, *Lo straordinario e il quotidiano negli ex voto bresciani*, in *Lo straordinario e il quotidiano. Ex voto, santuario, religione popolare nel Bresciano*, a cura di A. Turchini, Brescia, Grafo, Brescia 1980, pp. 9-110, riferimento a p. 91), ma probabilmente proveniente dal sottoportico. Del loro figlio, Bartolomeo, dottore in legge e vicepresidente del tribunale civile e correzionale di Breno e di sua moglie Carolina Porcara Bellingeri di Pavia, si vedano le schede sui i ritratti studiati da A. Giorgi e F. Troletti in *Sguardi privati*, cat. 28.B-C, pp. 254-255.

14. Per notizie dettagliate riguardo ai personaggi citati della famiglia Vielmi e Ballardini e per i loro ritratti si rimanda alle schede catalografiche, di notizie biografiche e alberi genealogici in *Sguardi privati*: di A. Giorgi, M. Mondini e F. Troletti, cat. 2K-L, pp. 91-92, cat. 28A, pp. 252-253, cat. 28D, p. 256; di O. Franzoni, pp. 342-343, 346-347, 445-447, tavv. 2, 28.

15. Si ringrazia don Marco Domenighini, parroco di Caino, brenese di nascita, la cui casa familiare era adiacente al portico in oggetto, per le riflessioni fornite in merito.

16. Si vedano le testimonianze rese e i documenti, riguardanti la ricostruzione della vicenda



Fig. 4. *Madonna del Camino*, affresco, Chiesa di S. Maria in Calchera a Brescia (fotografia d'archivio)

L'immagine della Vergine col Bambino nell'affresco di Breno risulta essere ripresa da quella presente nella chiesa bresciana di santa Maria in Calchera¹⁷, per le forti vicinanze compositive e anche per le stesse imprecisioni stilistiche che vi si possono individuare: la medesima postura

in P. GUERRINI, *Brescia mariana. Immagini venerate e santuari della Madonna del territorio bresciano. Rassegna bibliografica e note di storia*, «Memorie storiche della diocesi di Brescia», 20, appendice 2°, 1953, pp. 19, 35-40. A partire da questa evidenza storica cadono tutte le credenze che l'intitolazione brenese alla Madonna del Camino fosse da ricondurre alla presenza di un forno da pane nelle adiacenze, che, secondo le notizie rintracciabili, fu in funzione *in loco* solamente dai primi anni del Novecento: E. GIORGI, *Recupero del centro storico*, «La Voce del popolo», (28 gennaio 1994), p. 6; E. GIORGI, *La misteriosa Madonna del Camino*, in «Giornale di Brescia», (1 febbraio 1994), p. 12.

17. Nessun riferimento a questa ripresa iconografica è presente nella scheda di S. Bizzotto in *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, a cura di B. Passamani, Vol. V, Breno, Consorzio BIM di Valle Camonica, 2004, p. 534, che nella figura della *Madonna del Camino*, aggiunta alla pubblicazione a correzione dell'immagine pubblicata a p. XXVI (tav. XXX), fa seguire persino una nota priva di fondamento, dicendo l'affresco una «ingenua derivazione ottocentesca da G. P. da Cemmo». Sull'immagine bresciana si vedano: L. F. FÈ D'OSTIANI, *Storia, tradizione ed arte nelle vie di Brescia. Vol. 5: Parrocchia di S. M. Calchera*, Tipografia e libreria editrice Queriniana, Brescia 1897; P. GUERRINI *S. Maria Calchera*, «La Voce Cattolica» (3 settembre 1938), pp. 3-4 (ora in *Pagine sparse XXVII. Appunti su argomenti diversi*, Edizioni del Moretto, Brescia 1987, pp. 213-214).

dei soggetti, la figura della Madonna flessa, in modo eccessivamente arcuato, verso il figlio che tiene in grembo, adagiato sulla gamba destra, trattenendolo con le braccia e le mani che risultano di imprecisa resa anatomica, con arti scorciati e dita rattrappite che non presentano neppure l'attacco del pollice; il Bambino che nell'affresco bresciano risulta molto corpulento, tende il braccio e la mano destra verso il petto della Madre e mostra il volto con una torsione innaturale del capo, che nel caso del soggetto brenese risulta piuttosto innaturale; i volti di Maria, in ambedue le opere appaiono resi in modo discreto, anche se scorciati dalla postura inclinata, in cui l'ovale del viso bresciano è maggiormente paffuto e più lezioso rispetto a quello brenese maggiormente sproporzionato in grandezza, rispetto al corpo; mentre Gesù è avvolto in un semplice velo bianco, la figura di Maria è vestita con canonico abito rosso, con manto azzurro, cintura, velo sul capo che scende anche a coprire la scollatura; in ambedue le figure è presente la corona in metallo operato, applicata al dipinto con due rese differenti, mentre nell'affresco bresciano l'ornamento è a classica forma imperiale o regale, resa in metallo argentato, nel dipinto brenese la decorazione appare una sorta di diadema nobiliare, in metallo dorato.

Appena posteriormente alla metà del secolo XVIII nel portico brenese dovette essere realizzata anche una piccola tavola dipinta a olio, raffigurante la *Madonna col Bambino*, con funzione di copertura dell'immagine dipinta ad affresco che veniva scoperta solamente per impetrare l'intercessione della madre di Cristo, in caso di particolari calamità (fig. 5). Per indizi stilistici e per una indicazione documentaria rintracciata¹⁸, l'opera fu, con probabilità, eseguita da Carlo Coggi di Palazzolo (secolo XVIII), artista poco conosciuto: si sa che gli venne commissionata, il 29 marzo 1741, la pala dell'altare della *Madonna del rosario col Bambino e i santi Domenico di Guzmán, Caterina di Siena, Agata e Lucia*, nella parrocchiale di Cerveneto, con evidenti riferimenti ai culti domenicani e alle virtù femminili; nel 1755, avrebbe decorato a olio con "chiaroscuri" il paliotto del secondo altare a destra e a sinistra della chiesa dei santi Cosma e Damiano a Ossimo Inferiore¹⁹. Questa piccola

18. Si veda A. GIORGI, *A peste, fame et bello... Giustificazione del potere politico e religione, morte e destino dell'anima, intorno alla rocca di Breno*, in *Brescia contesa. La storia della città e del territorio attraverso secoli di dominazioni, assedi, battaglie e lotte fratricide*, a cura di A. Brumana, E. Ferraglio, F. Giunta, Associazione B. Misinta, Brescia 2013, vol. 1°, pp. 103-125 (in particolare p. 117).

19. *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, A. Bertolini, G. Panazza, vol. I, Consorzio BIM di Valle Camonica, Breno 1980, pp. 206-207.

pala di copertura, oggi in proprietà degli eredi Ballardini a Erbanno, era racchiusa in una cornice lignea intagliata, policroma, con inserti in stucco e madreperla (cm 165 x 133), ancora *in loco*, della metà del sec. XVIII e di produzione locale, che risulta chiaramente richiamare la forma della cornice dell'opera bresciana.²⁰

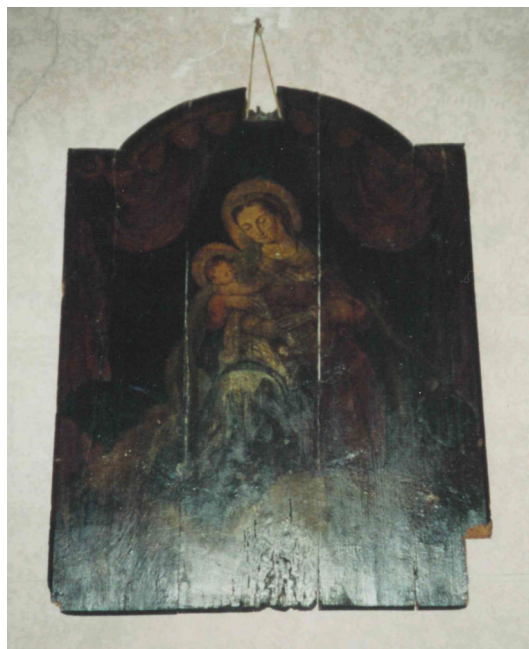


Fig. 5. *Madonna col Bambino*, olio su tavola, proprietà privata a Erbanno (fotografia G. De Michelis)

Nel passaggio voltato, secondo una leggenda locale, che è attestata agli inizi del Novecento e brevemente citata da don Romolo Putelli²¹, si sarebbe verificato un episodio miracoloso di intercessione mariana a protezione di un passante, inseguito da un malintenzionato, per cui la Vergine avrebbe fatto scendere una sorta di velario a proteggere il

20. Riprende vagamente le forme della cornice della *Madonna del Camino* nella chiesa di santa Maria in Calchera a Brescia.

21. PUTELLI, *Le Chiese*.

fedele: il racconto popolare, ripreso con varianti da Lucia Romelli²², che già nel 1912 aveva prodotto una raccolta di novelle di natura tardoromantica, narra che un'immagine della Madonna, già presente in precedenza, sarebbe discesa da un muro a proteggere il fedele, che, per devozione, fece dipingere l'affresco. Questo racconto, nelle due redazioni riportate, fu all'origine della confusione tra camino (forno del pane, attestato storicamente nei pressi) e cammino (percorso). Una variante della narrazione, in cui compare un malintenzionato che voleva attentare alla virtù di una giovane passante, e che vede l'apparizione salvifica della Madonna, la cui immagine sarebbe rimasta impressa sul muro, a memoria dell'accaduto, è riportata da Angelo Canossi²³; tale versione fu anche ripresa e scritta in dialetto camuno da don Lino Ertani²⁴; da ultimo G. Goldaniga riporta alcuni dati scorretti riguardo alla presenza delle raffigurazioni e, senza alcun fondamento, riferisce la leggenda al XVII secolo²⁵.

Nel corso dell'Ottocento, l'arciprete di Breno Gregorio Valgolio registrò che l'edicola, di proprietà della famiglia Ballardini, si trovava nella forma originaria, continuava a essere frequentata per devozione popolare e non ne veniva «fatto un uso profano», anche se non vi si celebrava da molto tempo²⁶.

Nei primi anni del Novecento, il *Portec del camì*, come veniva denominato popolarmente il luogo, non doveva certo essere particolarmente invitante, se il cronachista della rivista *Il risveglio camuno* aveva modo di suggerire al municipio di Breno, anche per il portico del Vicolo Sottopiazza, di posizionare «un paio di lampadine di dieci candele», illuminazione utile «a far tenere pulite queste due vie che di notte sono sempre usate come tante latrine»²⁷.

Per sostituire l'originaria tavola settecentesca, danneggiata a seguito di un incendio divampato dalle candele devozionali, che era posta a copertura dell'affresco sottostante, il brenese Carlo De Michelis (Breno, 28 dicembre 1874 – 13 marzo 1944), erede della famiglia Ballardini, commissionò a Francesco Domenighini, artista brenese che tanta for-

22. L. ROMELLI FANTI, *La Madonna del camìno*, in «Illustrazione camuna e seбина», 8 (1938), pp. 4-5.

23. A. CANOSSÌ, *Anima popolana camuna*, Tipografia Camuna, Breno 1930, p. 45.

24. L. ERTANI, *Bote de Al Camonega*, s.l., s.e. [stampa: Esine, San Marco], 1978, pp. 33-35.

25. G. GOLDANIGA, *Storie, leggende e racconti della Valcamonica*, s.l., s.e. [stampa: Boario T., Lineagrafica], pp. 218-219.

26. Relazione manoscritta per Gabrio Maria Nava, vescovo di Brescia, 10 maggio 1821, Archivio storico diocesano di Brescia: *Miscellanea parrocchie: Breno*.

27. *Luce ... luce ...*, «Il risveglio camuno» (11 dicembre 1909), fas. 50, p. 2.

tuna aveva avuto in Argentina, la singolare pala con la *Madonna col Bambino* (olio su tavola, cm 146 x 95, centinata, fig. 6), dipinta nel 1920, come indicato in basso a destra del dipinto.



Fig. 6. Francesco Domenighini, *Madonna col Bambino* (1920), olio su tavola, proprietà privata a Erbanno (fotografia A. Giorgi)

Tale opera trattenuta dal committente e in seguito donata dagli eredi alla parrocchia di Erbanno²⁸, ora collocata nella chiesa di Santa Maria

28. A. GIORGI, *Un artista tra due mondi e due epoche*, in *Francesco Domenighini 1860 – 1950: l'arte della decorazione, la passione del dipingere e l'impegno nell'insegnamento*, Catalogo della mostra Breno (Chiesa di sant'Antonio abate, 10 agosto – 28 settembre 2002), a cura di A. Giorgi e B. Passamani, Bergamo, Bolis, 2002, pp. 48, 100-101, nn. cat. 54, 68. Altre notizie in E. GIORGI, *La Madonna del Camino*, «L'Eco di Breno» (agosto 2001), p. 1.

in Restello, fu sostituita da altra con soggetto simile, terminata solo nel 1923. La pala posta nel portico brenese, raffigura una *Madonna in trono col Bambino in grembo e angioletti* che sostengono un drappo di sfondo (fig. 7): chiaro il gusto decorativo eclettico, intriso di citazioni classiche, che caratterizza l'opera religiosa di Domenighini, nel trovare un equilibrio tra ieraticità e quotidianità nella figura della Madre e negli ingenui gesti del Bambino²⁹. Forse nell'occasione della sostituzione della pala, la volta del portico fu dipinta con motivi a ghirlande floreali da Guglielmo Domenighini, noto decoratore, fratello dell'artista Francesco.



Fig. 7. Francesco Domenighini, *Madonna in trono col Bambino e angioletti* (1923), olio su tavola, Portico del Camino a Breno (fotografia A. Giorgi)

29. Cfr. scheda di A. Giorgi in *Arte in Val Camonica*, vol. V, p. 535.

Fino alla metà degli anni Sessanta del Novecento le pareti del portico erano coperte di *ex voto* sette-ottocenteschi, testimonianza di un significativo culto mariano attivo, gran parte trafugati e in parte collocati per salvaguardia nella chiesa brenese di san Valentino.³⁰

Ai lati dell'altare sono rimaste collocate due opere devozionali modeste (olio su tavola, cm 110 x 54, centinate), dipinte dall'artista clusonese Antonio Brighenti (Clusone, 28 settembre 1810 – Lovere, 16 maggio 1893), nel 1855, come testimonia la firma sul retro di ambedue le tavole³¹, racchiuse dentro a semplici cornici sormontate da un fastigio con elementi vegetali e dalla croce in legno (aggiunti in epoca successiva alla realizzazione), che rappresentano: *San Paolo chiede intercessione alla Madonna col Bambino* (a destra di chi guarda), con l'iscrizione posta sullo zoccolo «GRATITUDINE DEL POPOLO DI BRENO / ALLA VERGINE INVOCATA NELL'INVASIONE DEL CHOLERA NEL 1855»; *San Carlo Borromeo chiede intercessione alla Madonna col Bambino* (a sinistra), che reca al piede il cartiglio «ATTESTATO DI CONFIDENZA DEL SES / SO DIVOTO DI BRENO NELL'INVASIONE / DEL MORBO ASIATICO NEL 1855»³².

30. PUTELLI, *Le Chiese*, p. 122, ricorda la presenza delle opere devozionali. Fu ancora una volta Araldo Bertolini che rilevò la sparizione di quaranta tavolette e procurò la salvaguardia delle sette rimanenti, provvisoriamente collocate in S. Antonio, per poi essere sistemate nella chiesa di S. Valentino (denuncia di A. Bertolini, 17 marzo 1966, in Archivio BIM, Breno: *L Opere d'arte*). F. BELLICINI, *Quaranta quadretti ex-voto asportati da un portico a Breno*, «Giornale di Brescia» (26 marzo 1996), riporta la notizia in modo preciso. Si veda anche la testimonianza raccolta da E. GIORGI, *La Madonna del Portico del Camino*, «L'Eco di Breno», Sacro Triduo dei morti-S. Valentino (1986), pp. 24-26.

31. L'artista non dà grande espressione della sua arte nelle due opere devozionali in oggetto, come d'altronde era già accaduto per l'esecuzione di un quadretto per «VOTO FATTO ALLA / B. V. ADDOLORATA / 1838», nella chiesa di Gianico, firmato e datato 1839 (cfr. A. TURCHINI, *Lo straordinario*, p. 92); parziali indicazioni delle opere devozionali eseguite dal pittore si trovano in F. INVERSINI, *Santelle della media e bassa Valcamonica (da Losine-Niardo a Darfo)*, s.l., s.e., 2004, *ad indicem*. Maggiore abilità, forse anche legata a un adeguato costo di commissione, si rintraccia nella ritrattistica del pittore clusonese, capace di cogliere adeguatamente i tratti fisionomici: cfr. F. TROLETTI, *Il ritratto di famiglia in Valcamonica tra '600 e '800: un tentativo di sintesi*, in *Sguardi privati*, pp. 9-42 (riferimento a p. 27); nello stesso catalogo si vedano anche le schede delle opere del pittore: 30.L, pp. 280-281, di F. Troletti, col *Ritratto dei coniugi Giacomo Bonfadini e Felicia Moreschi*, del 1843; 20.A, pp. 208-209, di F. Troletti, sul *Ritratto di Benedetta Rusconi*, anche questo eseguito in Breno tra il 1845 e il 1850; 2K, p. 91, di F. Troletti e A. Giorgi, p. 91, sul *Ritratto di Lodovico Ballardini*, che dovette essere eseguito dall'artista a Breno tra il 1846 e il 1856.

32. Altra definizione del colera, in riferimento alla provenienza dell'epidemia.

FRANCESCO BACCANELLI

Presepi lignei di piccole dimensioni nel Settecento bresciano

Si presentano in questo breve contributo alcune antiche statuette da presepio, a tutt'ondo, in legno policromo, conservate da decenni in una collezione privata bresciana. In precedenza, secondo quanto mi è stato riferito, una parte di esse trovava posto, verosimilmente fin dalle origini, in un'antica casa di Edolo, in Valcamonica; l'altra, invece, apparteneva a una famiglia nobile della Franciacorta¹. Le dimensioni ridotte ne testimoniano la natura di manufatti legati alla devozione privata, al rito natalizio del presepio domestico. La loro natura artistica non si esprime compiutamente nella lingua codificata dalla grammatica e dalla sintassi dei grandi scultori, ma declina l'intaglio attraverso forme e inflessioni dialettali, che l'avvicinano alla cosiddetta "arte popolare". Benché datarle con sicurezza non sia semplice, proprio per la loro estraneità alle coordinate stilistiche della "scultura colta" e anche per via del fatto

1. Nella collezione bresciana che ospita i manufatti su cui ci soffermeremo in questa sede sono presenti diverse altre statuette da presepio sia del Settecento che del secolo successivo. Per il presente contributo ho scelto di soffermarmi soltanto sui due gruppi per i quali mi sono state date certezze in merito all'ubicazione originaria in territorio bresciano: la "brescianità" di entrambi, come si vedrà nelle pagine a seguire, trova comunque riscontri anche sul piano stilistico. Considerando il fatto che i presepi si prestano ovviamente a essere spostati con estrema facilità, ho preferito tralasciare le statuette provenienti dal mercato antiquario anche in presenza di acquisti compiuti a Brescia in un passato lontano, quando le persone e le cose viaggiavano meno rispetto ad oggi: è il caso, ad esempio, di una piccola serie di pastori acquistata in città, sul finire degli anni Cinquanta, presso un pittore-mercante d'arte e probabilmente databile alla fine del Settecento, nonostante una delle statuette porti sotto il basamento originario la data – a inchiostro e in grafia non troppo antica – «1729».

che in provincia la pratica artistica e artigianale appare spesso in ritardo rispetto alle soluzioni intraprese nelle città, le statuette che andremo ad analizzare sembrano riferibili cronologicamente, come confermano anche la policromia e il legno, al XVIII secolo.

Presepi lignei di questo tipo, sebbene a quanto mi risulta non siano ancora stati approfonditi in pubblicazioni scientifiche, sono documentati non solo in Lombardia, ma pure nelle regioni limitrofe, come si può constatare anche solo facendo ricerche su BeWeB, il portale *online* dei beni culturali della Chiesa cattolica in Italia², dove sono riprodotti diversi esemplari, probabilmente lasciati in eredità alle parrocchie da privati o, nel caso di formati più grandi, commissionati direttamente in ambito ecclesiastico. Rispetto alle tradizioni presepiali più famose e diffuse, come quella napoletana o quella genovese³, manca una codificazione precisa dei personaggi e del loro aspetto; eppure, talvolta si ravvisano forti somiglianze iconografiche anche tra statuette appartenenti ad aree differenti dell'Italia settentrionale. Non dobbiamo sorprenderci: le misure ridotte e il peso leggero favorivano la circolazione di questi manufatti, e gli artisti chiamati a realizzarne di nuovi, non essendo scultori particolarmente dotati sul piano dell'invenzione, erano portati a rifarsi, più o meno fedelmente, a seconda delle proprie abilità e del proprio estro, a modelli esistenti. Come i pittori di provincia attingevano abbondantemente alle incisioni, così questi anonimi autori di presepi partivano dal repertorio di statuette a loro noto. Anche alcuni dei manufatti inediti resi noti in questa sede mostrano qualche analogia in fatto di caratterizzazione dei personaggi e di gestualità con i pezzi catalogati su BeWeB appartenenti ad altre zone della Lombardia, ma al tempo stesso se ne distinguono decisamente sul piano dello stile, dimostrando talvolta un *animus* in linea con la vocazione naturalistica bresciana: valga a titolo d'esempio la sensibilità per il reale che si coglie nello sguardo e nell'atteggiamento con cui un pastore con le braccia conserte, non

2. In continuo aggiornamento, la banca dati del portale è consultabile al sito <https://beweb.chiesacattolica.it/>. Allo stato attuale, le schede di molte diocesi, Brescia compresa, risultano ancora «in lavorazione»: sono visibili le immagini e una rapida descrizione, ma non si può accedere allo spazio relativo ai dati del bene schedato.

3. Va comunque ricordato che la Liguria, nel Settecento, accanto alla copiosissima realizzazione delle particolari e ben riconoscibili statuette polimateriche che oggi identifichiamo come “presepio genovese”, poteva vantare anche una produzione, ragguardevole non per quantità ma per qualità, di presepi lignei a tutt'ondo (G. SOMMARIVA, *Presepi a figure intagliate e scolpite in legno*, in *Arte a Palazzo. Presepi in Liguria: l'arte presepiale dalle collezioni pubbliche e private*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Regione Liguria, 17 dicembre 2004 - 30 gennaio 2005), Salea, Milano 2004, pp. 33-41).

troppo lontano dai poveri di Giacomo Ceruti o Beniamino Simoni, si pone in contemplazione di Gesù Bambino (fig. 1). Per quanto riguarda le statuette lignee da presepio di proprietà della diocesi di Brescia presenti su BeWeB, c'è da dire che il loro numero è davvero esiguo, ma è interessante notare come l'unico dromedario inventariato⁴, un piccolo manufatto datato tra il Sette e l'Ottocento, somigli moltissimo ai tre dromedari presentati in questo contributo (nessuno dei dromedari caricati sul portale da altre diocesi dimostra una somiglianza tanto stretta con i tre inediti).

Tra la fine del Seicento e la metà del secolo successivo, cioè in quella che per il territorio di Brescia e in particolar modo per la Valcamonica è stata la stagione più felice della scultura lignea⁵, la natività costituiva uno dei soggetti preferiti per i paliotti, come ad esempio quello di Giovanni Giuseppe Piccini per l'altare maggiore della parrocchiale di Cedegolo (1691-1692)⁶ e quello di Andrea Fantoni e bottega per l'altare del Rosario nella parrocchiale di Cervenò (1716)⁷. Le statuette da

4. Il manufatto è stato attribuito genericamente a «bottega bresciana, secoli XVIII-XIX»; per l'immagine si veda: <https://www.beweb.chiesacattolica.it/UI/page.jsp?action=ricerca%2Frisultati&view=griglia&locale=it&ordine=&liberadescri=dromedario&liberaluogo=brescia&ambito=XD>

5. Per un'introduzione all'intera produzione scultorea dei due secoli nel Bresciano resta fondamentale G. VEZZOLI, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, III, Morcelliana, Brescia 1964, pp. 399-526 (alle pp. 481-526 si parla specificamente della scultura lignea presente su tutto il territorio). Restrungendo le attenzioni alla scultura lignea di ambito camuno, il punto di riferimento, nonostante alcune attribuzioni oggi non più condivisibili, è ancora G. VEZZOLI - P.V. BEGNI REDONA, *Sculture lignee in Valle Camonica*, Tipografia Camuna, Breno 1981; per una valutazione dello stato degli studi e per una precisa ricapitolazione, aggiornata al 2012, della bibliografia scientifica sul tema si veda M. ALBERTARIO, *Considerazioni per lo studio della scultura in legno in Valle Camonica*, in *Storia dell'arte? Percorsi tra Brescia e la Valle Camonica*, a cura di S. Marazzani, Fondazione Annunziata Cocchetti, Capo di Ponte 2013, pp. 31-47. Tra i contributi successivi si segnalano V. ZALLOT, *Sculture d'artificio. Altari barocchi in legno dell'Alta Valle Camonica: architettura, iconografia, botteghe e tradizioni artigiane*, Compagnia della Stampa Massetti Rodella, Roccafranca 2013; *Restauro delle prime quattro stazioni. Cervenò, Santuario della Via Crucis*, Parrocchia di Cervenò, Cervenò 2014; V. VOLTA, *Carteggi fantoniani d'area camuno-sebina e della Franciacorta*, Ateneo di Scienze Lettere ed Arti, Brescia 2015.

6. Per approfondimenti si veda C. SPANIO, *Giovanni Giuseppe Piccini scultore*, Parrocchia di Telgate - Bolis, Telgate-Bergamo 2011, pp. 23-24, 110-117, 202 n. 10.

7. Per approfondimenti si vedano G. FERRI PICCALUGA, scheda 19, in *I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, a cura di R. Bossaglia, Neri Pozza, Vicenza 1978, pp. 211-213; G. VEZZOLI, *Le sculture*, in VEZZOLI-BEGNI REDONA, *Sculture lignee*, pp. 55-153: 85-88; P.V. BEGNI REDONA, *Le opere*, in VEZZOLI-BEGNI REDONA, *Sculture lignee*, pp. 157-183: 165-166. Il bozzetto in terracotta della scena dell'*Adorazione dei Magi* che domina la parte centrale del paliotto è conservato all'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58SC00039).

presepio che stiamo considerando, benché si rifacciano allo stesso tema iconografico, sono chiaramente qualcosa di diverso. Lo sono nella loro specifica natura, anzitutto: si tratta, infatti, di manufatti a tuttotondo legati alla devozione privata e a un utilizzo circoscritto al periodo natalizio; ma lo sono anche sul piano dell'invenzione e dell'impegno.



Fig. 1. Bottega camuna, *Pastore*, collezione privata, particolare

Anch'esse, però, possiedono una dignità artistica degna di attenzione. In questo senso, è utile ricordare un interessante pensiero che Federico Zeri esprime ad Alessandro Morandotti in un'intervista di trent'anni fa: «Molti storici dell'arte, e soprattutto quelli italiani, giudicano il passato solo in base a un criterio qualitativo, ma esistono infinite produzioni figurative scarsamente o per nulla esplorate che hanno diritto di entrare in una storia. Abbiamo già accennato agli *ex voto*, che rappresentano il cibo figurativo dell'80-90% della popolazione italiana del passato: che aveva una cultura popolare e non una cultura aristocratica come quella che studiano gli storici dell'arte; così pure nessuno studia le icone cosiddette greche o veneto-bizantine: è una grave lacuna della

nostra disciplina, che giudica la produzione artistica unicamente sulla base di criteri qualitativi. Se questi parametri qualitativi (che sono veri e propri pregiudizi) non possono essere applicati a certe produzioni, esse vengono eliminate dal panorama degli studi»⁸.

Passiamo quindi ad analizzare le statuette. Il gruppo di origini presumibilmente edolesi, in discrete condizioni di conservazione⁹, consta di otto pezzi (vedi immagini a pag. seg.), compresi tra i 15,5 e i 25 centimetri di altezza¹⁰, nei quali si riconoscono la Vergine Maria, cinque pastori, un uomo inginocchiato in preghiera e un suonatore di piva.

Più che di opere di uno stesso autore, è meglio parlare di opere uscite dalla stessa bottega, in quanto la qualità dell'intaglio, che appare davvero buona se confrontata con gli standard della scultura lignea per presepi, non è omogenea (il suonatore di piva e il giovane pastore con la mela risultano meno riusciti rispetto al resto del gruppo). Ogni cosa è in legno intagliato: fa eccezione soltanto la gerla portata in spalle da uno dei pastori, realizzata, al pari di quelle usate nella vita quotidiana del tempo, intrecciando veri e propri nastri di nocciolo. Si tratta di statuette finite nel dettaglio su ogni lato. Il tuttotondo rende in modo completo e realistico le volumetrie di corpi e vestiti; non si ravvisa, per intenderci, l'appiattimento delle superfici posteriori comune a parecchie sculture lignee. Le gestualità sono molto diverse di figura in figura e i volti sono caratterizzati sia nella fisionomia che nell'introspezione psicologica; ogni personaggio ha un suo specifico abbigliamento. Risulta ben realizzata anche la policromia, nella quale si alternano colori vivaci e colori spenti.

8. Anno Zeri. *Senza l'intervento del conoscitore la storia diventa un mito*, intervista di A. Morandotti a F. Zeri, «Il Giornale dell'Arte. Edizione online», 5 ottobre 2021, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/anno-zeri-senza-l-intervento-del-conoscitore-la-storia-diventa-un-mito/137248.html> (in origine, l'intervista era stata pubblicata in «Il Giornale dell'Arte», 117 (1993), p. 50).

9. Anni fa, alcuni dei manufatti sono stati sottoposti a un rapido intervento di restauro, volto soltanto a rimuovere le ridipinture successive, così da riportare in luce l'originaria policromia; nell'occasione, non sono state apportate integrazioni di colore. Per ciò che riguarda la componente lignea, oltre alla sbeccatura di alcuni nasi, si riscontrano le mancanze del braccio destro della Vergine e dei piedi di alcuni pastori, segno evidente di come le cadute fossero il loro principale nemico. Tre basamenti (*Pastore con gerla*, *Pastore con sacco*, *Pastore con il cappello sotto il braccio*) sono originali, gli altri risalgono a epoche successive.

10. Per la precisione, escludendo i basamenti (in parentesi si darà conto solo delle dimensioni di quelli originali), la *Madonna* misura 15,5 x 9 x 6,3 cm, il *Pastore con il cappello sotto il braccio* 20,5 x 8,7 x 5 cm (basamento: 1,7 x 9 x 5,8 cm), il *Pastore con le braccia conserte* 21 x 9 x 7 cm, il *Suonatore di piva* 20 x 7 x 5,5 cm, il *Pastorello con la mela in mano* 21,3 x 8,5 x 7 cm, l'*Uomo inginocchiato in preghiera* 19,4 x 7,5 x 9 cm, il *Pastore con gerla* 24,5 x 8 x 6,5 cm (basamento: 2 x 7 x 8 cm), il *Pastore con sacco in spalla* 25 x 9 x 8,3 cm (basamento: 1,7 x 9,2 x 7,7 cm).



Bottega camuna, *Statuette da presepio*, collezione privata

Il lirismo discreto e l'attenzione al reale di queste statuette affondano le radici nelle tradizionali coordinate dell'arte bresciana. Notevole è la loro immediatezza espressiva: verità di pose, di espressioni, di sentimenti. Il pastore con il cappello sotto braccio e quello con le braccia conserte ci danno l'idea di uomini grezzi, dal temperamento ruvido, che si ritrovano inaspettatamente di fronte a Gesù Bambino e restano in silenzio a contemplare la meraviglia di quell'incontro. Chissà se è un pastore anche l'uomo con la borsa a tracolla, piegato in ginocchio, con le mani giunte: in lui lo stupore, sottolineato dagli occhi sgranati e dalla bocca aperta, si traduce all'istante in una preghiera di gratitudine e di lode. La Madonna è di formato leggermente più piccolo: può darsi che in origine condividesse con le perdute statuette di Gesù Bambino e san Giuseppe un ampio basamento, se non addirittura una struttura in grado di offrire loro qualcosa di simile a una scenografia. Dalle divergenze in fatto di misure e dall'incarnato diafano differente dal resto, si

potrebbe anche ipotizzare che questa statuetta non sia nata con le altre, ma lo stile, la tipologia d'intaglio e il particolare modo di raffigurare con grande raffinatezza gli occhi ci consentono di attribuirle alla stessa anonima bottega.

Gli indumenti rispecchiano il guardaroba tipico dei poveri del Settecento. L'abbinamento di una semplice camicia a maniche lunghe con un paio di calzoncini a metà polpaccio che vediamo nel pastore con il cappello sotto braccio, ad esempio, lo ritroviamo anche nel garzone della celebre *Lavandaia* di Giacomo Ceruti conservata alla Pinacoteca Tosio Martinengo (1725 circa). Il pastore con la gerla e l'uomo inginocchiato, invece, indossano calzoncini che arrivano al ginocchio e calze bianche con i lacci neri come l'esauito portarolo dipinto in primo piano da Ceruti nella *Sera sulla piazza* (1750 circa) del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Il pastore a piedi nudi con il sacco in spalla è vestito in modo uguale, colori a parte, al protagonista maschile dei *Due contadini in riposo accanto al bestiame* di Francesco Londonio del Castello Sforzesco, dipinto dalla collocazione cronologica dibattuta, realizzato negli anni sessanta o negli anni settanta del Settecento¹¹. La capigliatura dei nostri pastori, lunga al punto da ricoprire le orecchie e caratterizzata da folti ciuffi spettinati che ricadono sulla fronte, coincide con quella di buona parte delle figure maschili realizzate da Beniamino Simoni per la *Via Crucis* di Cerveneto. La gerla a intreccio fitto realizzata con nastri di nocciolo è identica, per tipologia e proporzioni, a quella che si vede nella *Filatrice e pastore con gerla* di Ceruti al Castello Sforzesco (1760-65 circa).

Otto figure e quattro animali in buono stato di conservazione¹², di altezza compresa tra i 10,5 e i 23 cm¹³, sono ciò che rimane dell'altro

11. Per un riepilogo della questione relativa alla datazione dell'opera si veda S. COPPA, schede 913-914, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, IV, Electa, Milano 2000, pp. 136-141.

12. L'ottima policromia con cui le statuette sono state realizzate ha resistito bene al trascorrere del tempo e le ridipinture risultano limitate solo ad alcuni basamenti. Si riscontrano piccole cadute di colore e qualche segno di tarlo; il cappello del palafreniere dai tratti caucasici manca di una piccola porzione. Uno dei dromedari porta i segni di una o più cadute: uno dei piedi è scheggiato e la bocca è stata riattaccata al muso attraverso un incollaggio. Sia la *Madonna* che il *San Giuseppe* hanno doppio basamento: quello sotto i piedi è scolpito nello stesso blocco della figura, l'altro – parte a sé – potrebbe essere stato aggiunto in un secondo momento, ma si tratta comunque di una componente antica. I basamenti dei quattro animali, invece, sono di chiara fattura moderna.

13. Per la precisione, escludendo i basamenti (in parentesi si darà conto solo delle dimensioni degli originali o di quelli di poco successivi alla realizzazione del presepio), la *Madonna*

presepio, anch'esso databile al Settecento, ma probabilmente eseguito più tardi, sul finire del secolo (vedi immagini sotto). Le statuette, a tuttotondo, raffigurano la Vergine Maria, san Giuseppe, un suonatore di piva, un uomo che beve sotto un albero, il re magio che offre l'oro, tre palafrenieri con i rispettivi dromedari e un mulo.



Bottega bresciana, *Statuette da presepio*, collezione privata

I tre dromedari, come si è già detto in apertura di contributo, sono quasi uguali in termini di plasticità e posa con un dromedario da presepio più o meno coevo documentato tra i beni artistici della diocesi di Brescia¹⁴. Se le misure, il linguaggio adottato e l'identica policromia di

misura 19 x 8,3 x 5 cm (basamento: 2,3 x 8 x 6 cm); il *San Giuseppe* 20 x 9,8 x 5,5 cm (basamento: 2,5 x 8 x 6 cm); il *Suonatore di piva* 20 x 10 x 6 cm (basamento: 2 x 8 x 7 cm); l'*Uomo che beve sotto un albero* 23 x 16 x 8,2 cm (in questo caso si comprendono già le misure del basamento, trattandosi di una figura ambientata); il *Re magio che offre l'oro* 10,5 x 9,5 x 4,5 cm (basamento: 1,8 x 10 x 4,5 cm); il *Palafreniere dai tratti caucasici* 18,5 x 6 x 5 cm e il suo *Dromedario* 17,5 x 17 x 6 cm; il *Palafreniere orientale* 16 x 5 x 5 cm e il suo *Dromedario* 18 x 17 x 5 cm; il *Palafreniere africano* 18 x 5,5 x 5 cm e il suo *Dromedario* 16,5 x 17 x 5 cm; il *Mulo* 20 x 14,5 x 5,5 cm.

14. Cfr. *supra*, nota 4.

nascita assicurano sul fatto che queste statuette siano state realizzate tutte nella stessa bottega, direi che è possibile riconoscere più mani: il suonatore di piva, il bevitore e forse anche il palafreniere dai tratti asiatici sono opera di un artista che tende a enfatizzare determinati dettagli con un approccio “espressionistico”, mentre il resto del gruppo appare scolpito con un fare misurato, talvolta anche un po’ ripetitivo; inoltre, chi ha realizzato il mulo ha limato meno le superfici rispetto all’autore dei tre dromedari. Tutto l’insieme è in legno scolpito, con la sola eccezione del sacco sulla gobba del mulo, realizzato in iuta¹⁵; il bauletto e l’estremità superiore della corona dell’unico re magio presente sono dorati a foglia d’oro su bolo rosso. L’assenza di pastori tra i personaggi di questo presepio ci priva purtroppo di riferimenti diretti alla vita quotidiana del tempo. La borraccia di zucca del bevitore, tuttavia, è un oggetto che compare frequentemente anche nei dipinti di Francesco Londonio: una del tutto identica si può vedere nel *Pastore che beve, pastora con cesto di uova, asino, pecore e capre* oggi al Castello Sforzesco, opera databile agli anni sessanta del Settecento¹⁶.

In queste statuette mancano l’attitudine al naturalismo e l’introspezione psicologica che caratterizzano quelle analizzate in precedenza; le proporzioni, inoltre, non sempre sono rispettate. Nell’arte dialettale che le contraddistingue, un po’ come avviene nella cosiddetta “letteratura semicolta”, l’ingenuità convive con i momenti di genialità, le sgrammaticature pesanti con soluzioni formali di grande efficacia. Nel suonatore di piva, ad esempio, il posizionamento delle mani sotto la sacca manca completamente di aderenza alla realtà, mentre le guance gonfie e gli occhi stanchi restituiscono con apprezzabile carica espressiva la notevole emissione di fiato necessaria per alimentare lo strumento. Il volto del suonatore di piva e ancor di più quello del bevitore, nella particolare caratterizzazione di fisionomie ed espressioni, hanno qualcosa in comune con i protagonisti delle “bambocciate” di Faustino Bocchi e di Enrico Albrici. È probabile che gli autori abbiano guardato a più fonti d’ispirazione: osservando il re magio, si può notare come nella posa (mani escluse), nelle vesti e nella scelta di collocare la figura inginocchiata

15. La iuta, per quanto sia impossibile da datare, appare antica. Diversamente, le redini dei dromedari sono di materiale tessile piuttosto moderno, così come moderno appare il morso in ferro del mulo.

16. Su questa collocazione cronologica dell’opera, che unisce analisi stilistica e nuovi dati documentari, si veda F. BACCANELLI, *Francesco Londonio: un’aggiunta al catalogo e un nuovo documento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XLI (2020-2021), pp. 71-83: 79.

su un basamento stretto, con i piedi che toccano l'estremità posteriore, questo personaggio abbia molto in comune con una statuetta di identico soggetto, di epoca sempre settecentesca, di proprietà della diocesi di Como¹⁷.

Si coglie un certo gusto per il dettaglio stravagante, esotico, ma l'esotismo è quello di chi ha viaggiato più con la fantasia che fisicamente. Se la palma è costruita con un tronco simile a quello degli ulivi, per l'abbigliamento dei palafrenieri si gioca all'accumulo con vestiti e accessori bizzarri ripresi da chissà dove, se non in parte addirittura inventati. È un vero peccato che la nostra curiosità di conoscere l'aspetto del re magio con l'incenso e di quello con la mirra non possa essere soddisfatta, ma è verosimile che anch'essi presentassero abiti eccentrici ed elementi legati a mondi lontani. I magi, tra l'altro, sono un soggetto caro all'arte bresciana, un tema iconografico che in questo territorio è stato tradotto in opere d'arte piuttosto interessanti, come hanno dimostrato la mostra *I re magi primi pellegrini della storia* (Brescia, Duomo Vecchio, 21 dicembre 1999 - 19 gennaio 2000), organizzata dalla Fondazione Civiltà Bresciana in occasione del Grande Giubileo del 2000 e curata da Luciano Anelli, e il relativo catalogo¹⁸.

Dai due gruppi di statuette che abbiamo considerato, a causa della loro esigua consistenza, non riusciamo ad avere un'idea precisa e approfondita della natura del presepio ligneo bresciano del Settecento; non abbiamo, insomma, la possibilità di stabilire quali fossero i tratti caratteristici, i personaggi ricorrenti, le analogie con le tradizioni presepiali italiane più affermate. Resta tuttavia la speranza di aver contribuito, in piccola parte, alla riscoperta di manufatti che, sebbene siano stati finora ignorati dagli studi (anche, se non soprattutto, per la loro rarità), ci consentono di ampliare le nostre conoscenze delle arti popolari e delle

17. La si veda riprodotta sul portale BeWeB, dove è attribuita ad «Ambito lombardo secolo XVIII»: <https://www.beweb.chiesacattolica.it/UI/page.jsp?action=ricerca%2Frisultati&view=griglia&locale=it&ordine=&ambito=XD&liberadescri=gasparre+inginocchiato&liberaluogo=Como>

18. *I re magi primi pellegrini della storia*, catalogo della mostra (Brescia, Duomo Vecchio, 21 dicembre 1999 - 19 gennaio 2000), a cura di L. Anelli, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1999. Il saggio di Anelli in volume (*Brescia, i magi, la stella, le reliquie*, pp. 15-42) si poneva come una prima ricognizione sul tema iconografico dei Magi nella pittura bresciana, aggiungendo diversi esempi a quelli offerti dalle opere esposte in mostra e analizzate nelle schede critiche. A differenza dei dipinti, tutti relativi a Brescia e provincia, i presepi convocati nel Duomo Vecchio non erano di produzione locale; una scheda di Sandro Guerrini nell'ultima sezione del volume (p. 100) segnalava comunque il presepio in terracotta del convento dell'Annunciata di Piancogno, attribuendolo ad Andrea Fantoni.

tradizioni del territorio di Brescia. Il presepio, inoltre, al di fuori delle coordinate delle varie discipline di studio che lo riguardano, è qualcosa che continua a calamitare gli occhi e i sentimenti della gente; lo vediamo ogni Natale, sia in città che in provincia. Tornano in mente le ultime righe del racconto con cui Giovannino Guareschi, nel 1948, chiudeva il primo *Don Camillo*: «E fra mille anni la gente correrà a seimila chilometri l'ora su macchine a razzo superatomico e per far cosa? Per arrivare in fondo all'anno e rimanere a bocca aperta davanti allo stesso Bambinello di gesso che, una di queste sere, il compagno Peppone ha ripitturato col pennellino»¹⁹.

19. G. GUARESCHI, *Mondo piccolo. Don Camillo. Con 38 disegni dell'autore*, Rizzoli, Milano 1948; ora in G. GUARESCHI, *Mondo piccolo. Tutto don Camillo. Volume primo (1-182)*, a cura di C. Guareschi e A. Guareschi, BUR, Milano 2011, p. 346.

VITTORIO NICHIOLO

Con uno sguardo nuovo: Brescia nelle più recenti guide turistiche

*La propria destinazione non è mai un luogo ma un nuovo modo di vedere le cose
(Henry Miller)*

Non sono le cose ma il modo in cui decidiamo di vederle a renderle di valore per noi, potremmo dire parafrasando Henry Miller: le guide turistiche, in tale senso, diventano quasi un visibile parlare per raccontarci un territorio e la sua gente. Sono, inoltre, e non potrebbe essere diverso, uno sguardo che diamo a un dove ma che evolve con i gusti del periodo storico.

Le guide turistiche che sono state scritte per la nostra città e la sua provincia non fanno eccezione e sono il punto di arrivo dello spirito del tempo.

In questo saggio andremo ad evidenziare titoli e linee guida a partire dal 2000, perché sono ormai passati vent'anni dal fatidico giro di boa del nuovo millennio, per quanto a molti possa fare un certo effetto constatare questo. Ci si concentrerà in particolare sulle pubblicazioni degli ultimi anni: questi testi sono, da una parte, la risposta ad un evento ben preciso, Bergamo-Brescia capitale della cultura italiana per il 2023, risposta a sua volta a quella data spartiacque che è stato il Covid; dall'altra sono il punto di arrivo di un percorso forse meno evidente perché laborioso e un risultato maturato sul lungo periodo. Quest'ultimo è iniziato per lo meno una quarantina d'anni fa, grazie ad istituzioni amministrative e culturali che hanno sollecitato e promosso un interesse capillare e continuativo verso il nostro territorio. Un piccolo riassunto delle puntate precedenti può tuttavia essere utile per capire il

lungo percorso che c'è dietro ad ogni singolo volume che arriva nelle nostre librerie in questi giorni.

LA (PRE)STORIA DELLE GUIDE BRESCIANE: ESORDIO CON UN GIALLO

La nascita delle guide turistiche moderne coincide con la necessità di fornire uno strumento a quella ristretta classe di viaggiatori per diletto che a partire dal XVII secolo, in particolare, percorrevano la nostra Penisola. Essi vedevano nel Grand Tour, tra Francia, Germania ed Italia, uno strumento di conoscenza e, per molti versi, un rito di passaggio fondamentale. La nostra città sembra essere sfiorata da questo flusso che se, proveniente dalle Alpi, tendeva a seguire l'asse Verona – Bologna per procedere verso la Toscana, Roma e la Sicilia: esemplare il caso di Wolfgang Goethe. Questo non vuole dire che mancasse nelle guide del tempo: nel celeberrimo *Voyage of Italy* di Richard Lassels¹, edito nel 1670, Brescia “un'altra forte città dei veneziani” viene ricordata per il Castello, il Duomo e le chiese, le mura, il fiume che attraversa la città e le sue botteghe di armaioli, tra cui spicca Lazzarino Cominassi. L'unico intellettuale citato è lo storico Ottavio Rossi e le sue *Memorie bresciane*. Della provincia cita il Garda, i suoi vini e delizie gastronomiche oltre che le fortificazioni.

Nemmeno Brescia, peraltro, mancava di viaggiatori: tra i più celebri quel Fortunato Vinaccesi² da Offlaga che, tra Sei e Settecento, soggiornò in Olanda dove apprese l'arte ottica e riuscì ad intessere una rete di relazioni solide con studiosi europei. Mancava, però, una guida scritta da un nostro erudito: c'erano stati gli scritti, a partire dalla metà del XVII secolo, dedicati a chiese ed opere d'arte della città e alcune località della provincia da Bernardino Faino e dal pittore Francesco Paglia, rimaste allo stato di manoscritto, come peraltro quella, quasi un secolo dopo, del Maccarinelli. A compiere l'impresa ci pensò Giulio Antonio Averoldi³ con le sue *Scelte pitture additate al forestiere*, edito nel 1700, in cui immaginava di condurre per Brescia e alcune località della provincia dei viaggiatori. Andando però a far ricerche si scopre un piccolo giallo editoriale: l'anno di pubblicazione era stato messo

1. R. LASSELS, *The voyage of Italy*, Vincent du Mutier, Parigi 1670, p. 470.

2. V. NICHILLO, *Fortunato Vinaccesi, vita, viaggi e passioni di un letterato da riscoprire* in «Civiltà Bresciana», 1- 2 gennaio-giugno 2006, Brescia.

3. V. NICHILLO, *Ritratto di Giulio Antonio Averoldi - un letterato nella Brescia tra Sei e Settecento* in «Civiltà Bresciana», 4, ottobre-dicembre 2007, Brescia, p. 211.

per convenzione ma non solo; Averoldi, uno dei nostri maggiori eruditi, amante delle antichità classiche, in rapporto con eruditi del calibro del Muratori, aveva dovuto stendere il testo, anche, per dovere d'ufficio. Apostolo Zeno nell'elogio funebre dell'Averoldi ricordò *Le scelte pitture* ma anche il dettaglio che erano uscite senza il nome dell'autore. Qualche anno prima, il 31 maggio del 1703, Giulio Antonio scrive al Muratori una lettera in cui ammette: «Ho un libro da far tenere alle di Lei mani [...] Io l'ho fatto stampare poco fa, sebbene porta la data del 1700. Chi lo comandò allora era vivo; contiene la descrizione delle scelte pitture pubbliche di Brescia. Cosa mò ella dirà nel leggerlo? Chi non ha mai preso pennello in mano mal fa da pittore. Ho dovuto ubbidire e tanto basti». Il testo era stato pensato come un omaggio al capitano uscente di Brescia Morosini, proprio nel 1700, che era stato mecenate dell'Accademia degli Erranti. Si sarebbe dovuto aspettare il 1760 quando Giovan Battista Carboni avrebbe pubblicato *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico* con appendice di alcune private gallerie, un testo dall'impianto già moderno e ispirato a quella chiarezza dell'Età dei Lumi. Si sarebbe dovuto aspettare la caduta di Venezia, il XIX secolo per una nuova guida ovvero *Nuova guida della città di Brescia* di Paolo Brognoli, edita nel 1826 e che indirizzata al "colto forestiere" teneva conto della bufera napoleonica con soppressione di ordini religiosi e «annichilimento deformazione di tempi, cause tutte dello smembramento delle cose belle di Brescia».⁴

Nuovi assetti politici tra fine Sette ed inizio Ottocento, il consolidarsi del viaggio nella nostra Penisola sull'onda lunga del Neoclassicismo vedono la nostra città sotto i riflettori di guide importanti, straniere, complice anche il ritrovamento, nel 1826, della Vittoria Alata e dell'area archeologica, un evento che catalizzò l'attenzione di molti, dentro e fuori i confini della provincia.

Brescia è citata, non a caso, con dovizia di particolari in una delle prime guide moderne scritta da Mariana Starke⁵, un vero e proprio personaggio ai tempi, con informazioni utili per il vitto, l'alloggio ed il trasporto come quando indica l'hotel Due torri e parla del tempio dedicato ad Ercole e della Vittoria alata, frutto delle, allora recenti campagne di scavo. La scrittrice si concentra su altri edifici cittadini, come S.Afra ma mettendo in luce le radici romane. Il testo prosegue poi con la de-

4. P. BROGNOLI, *Nuova guida della città di Brescia*, Brescia 1826, p. 5.,

5. M. STARKE, *Travels in Europe*, Parigi 1836, p. 259. L'opera che ebbe una notevole fortuna, conobbe diverse edizioni, sviluppandosi a partire dalle sue *Lettere dall'Italia* del 1792 e aggiornandosi continuamente.

scrizione del lago di Garda e la citazione della villa di Catullo. Seguiranno a breve intervallo due guide: quella di Alessandro Sala⁶, nel 1834 e, nel 1853 dell'Odorici. Sala ha in mente un turista che voglia toccare i punti essenziali; inoltre, è animato dall'attenzione, tutta romantica, per le antichità medievali, a differenza del Brognoli, ancora incentrato su una cultura tendenzialmente classicista. L'Odorici, invece, nella sua *Guida di Brescia*, sia nella prima edizione, del 1853, che in quella del 1882 apre anche alle novità del secolo nuovo ovvero cimitero, ferrovia, il museo dell'Età Cristiana e la sistemazione delle mura, prodromi significativi alla Brescia che verrà nel Novecento. L'apertura alla provincia, a dire il vero in misura minore presente fin dall'Averoldi, si afferma con *Brescia e la sua provincia*, di Carlo Cocchetti, edita nel 1858 nella collana *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, diretta da Cesare Cantù. Un titolo che fa da ponte da Otto e Novecento è, indubbiamente, *Storia, tradizione ed arte nelle vie di Brescia*, di mons. Luigi Fè d'Ostiani: esce, infatti, tra il 1895 ed il 1905 a puntate sul "Cittadino", il quotidiano cattolico dell'epoca, e quindi in volume. Gli itinerari ricalcano i confini delle parrocchie cittadine, con dovizia di particolari ma critiche a tutta una serie di iniziative che avevano spogliato le chiese di beni artistici e al monumento ad Arnaldo, cosa che aveva scaldato non poco gli animi ai tempi. Il nuovo secolo è incarnato da *Guida di Brescia artistica*, di Arnaldo Gnaga, che sul modello dei testi più moderni riportava anche informazioni pratiche su alloggi e ristoranti. Con questo testo si comincia a prendere consapevolezza del turismo moderno e dei potenziali visitatori: la prima edizione è infatti in tedesco, nel 1901, *Führer durch Brescia*, (guida di Brescia) pensata per il gran numero, verrebbe da dire, della colonia tedesca che viveva sul lago di Garda, e solo nel 1903 in traduzione italiana⁷. Si susseguiranno poi a partire dal 1909 fino al 1937 i testi di Antonio Ugoletti⁸, Giulio Zappa⁹, Giorgio Nicodemi, Dino Tedeschi¹⁰ e Luigi Vecchi, con volumi che si apriranno progressivamente anche alle nuove realizzazioni in città e provincia, sulla spinta del mito ancora ottocentesco del progresso e, durante il Ventennio, della retorica di regime. Tra queste pubblicazioni da segnalare quella di quel

6. A. SALA, *Pitture e altri oggetti di Belle Arti in Brescia*, presso Francesco Cavalieri, Brescia 1834.

7. E. FERRAGLIO in *Brescia e hinterland i tesori nascosti*, BAMS – Liberedizioni, Gavardo 2022. p. 43.

8. A. UGOLETTI, *Brescia*, Arti Grafiche, Bergamo 1909.

9. I testi di Giulio Zappa, nel 1920, e di Giorgio Nicodemi, nel 1930, furono in realtà delle nuove edizioni ampliate della guida dell'Ugoletti.

10. D. TEDESCHI, *Brescia e la sua provincia*, Brescia 1932.

Belluschi, imprenditore del settore alberghiero che, nel 1922, scrive la *Guida di Brescia e laghi di Garda e Iseo*. Il testo dal punto di vista delle informazioni cannibalizza quello del Nicodemi ma ha un suo interesse nelle informazioni pratiche che dà al viaggiatore, comprese la questione mance a camerieri e albergatori. Passati gli anni bui della Seconda guerra, bisognerà attendere il biennio 1949-50: compariranno nell'ordine, un'anonima e minuta *Brescia*, e quindi *Brescia e la sua provincia* di Leonzio Foresti, Egidio Schiffo, Luciano Imbriani ed altri autori della rivista "Brescia" pubblicata dall'ente provinciale per il Turismo. Queste pagine esprimono una volontà di rinascita proprio facendo il resoconto dei danni di una guerra finita da poco. Nel 1961 Marco Silvan pubblica la *Guida illustrata di Brescia, origini, storia e arte*. Silvan, su quella linea che si era delineata a partire da Oreste Foffa¹¹, inserisce ed esalta, nello spirito del boom economico¹². Negli anni successivi avremmo avuto una serie di pubblicazioni come, nel 1971, *Brescia nella storia e nell'arte di Livia Vannini*, più di taglio storico che prettamente turistico oppure *Brescia giornale di viaggio e di sentimento* scritto da Giannetto Valzelli¹³ che pur non essendo una guida in sé, raccoglieva testimonianze e biografie di scrittori e artisti che avevano avuto legami con Brescia. Il volume di Valzelli avrebbe fatto da apripista a tanti altri, in grado di far vedere la nostra città da angolazioni diverse che tanto affascinano e arricchiscono gli itinerari promossi dalle nostre guide, come ad esempio *Passeggiate letterarie*¹⁴ di Fabio Larovere. L'ultimo decennio del Novecento si chiude con *Brescia da vedere, guida illustrata alla vista della città, le curiosità storiche e i tesori segreti*¹⁵, che con una grafica essenziale introduce una delle parole chiave delle guide successive: curiosità e, soprattutto, tesori segreti. Da segnalare, infine, per la copertura capillare su tutta la provincia *Itinerari culturali nel Bresciano. Pianura, Sebino e Franciacorta, Garda, Montagna e Brescia*¹⁶. L'opera

11. O. FOFFA, *Guida illustrata di Brescia*, Brescia 1935.

12. Per chi desiderasse approfondire l'argomento rimane fondamentale U. SPINI, *Per le vie di Brescia, Note per una storia delle guide cittadine (1675-1950)*, Comune di Brescia, Brescia, 1994.

13. G. VALZELLI, *Brescia, giornale di viaggio e sentimento*, Marzorati, Settimo Milanese 1989.

14. F. LAROVERE, *Passeggiate letterarie. Con un itinerario musicale*, La Compagnia della Stampa, Roccafranca 2023.

15. L. BERGAMI, C. PONZANELLI, *Brescia da vedere, guida illustrata alla vista della città, le curiosità storiche e i tesori segreti*, Abaco Edizioni, Brescia 1994.

16. C. BORONI, F. ROBECCHI, a cura di, *Itinerari culturali nel Bresciano. Pianura, Sebino e Franciacorta, Garda, Montagna e Brescia*, Corbo e Fiore 1999.

in sei volumi, curata da Carla Boroni e Franco Robecchi, dava il senso della complessità e stratificazione della nostra terra.

DA CAPITALE DEL TONDINO A CITTÀ D'ARTE: BRESCIA NELLE GUIDE DEGLI ULTIMI ANNI

Il nuovo millennio si apre a Brescia con una guida dal titolo quasi ungarettiano sia per la sua asciuttezza quanto per la pregnanza: *Brescia*, edita nelle Guide Skira nel 2000. Un volumetto compatto, 111 pagine, pensato per il viaggiatore curioso di storia, con una grafica accattivante e chiara, con testi essenziali ma esaustivi sostenuti da una biografia solida: si presentava così il testo. La vera novità era però la collana al cui interno era inserita l'opera: Città d'Arte. Collana per altro a trazione bresciana, guidata come era da Valerio Terraroli. Una rivoluzione copernicana se si pensa che solo pochi anni, nel 1992, Pietro Gibellini con il suo *Brescia illetterata*¹⁷, era andato ad interrogarsi sul peccato originale della cultura bresciana, ovvero su quando ci fosse stata cucita addosso l'etichetta di una città lavoratrice per antonomasia ma, come dire con un eufemismo, non amante delle Belle arti. Tra parentesi la definizione "Brescia città illetterata" era il frutto della penna di Gabriele da Concorezzo, umanista milanese e insegnante di *humanae litterae* nella nostra città nel primo Quattrocento. Brescia era stata fino a non molti anni prima la capitale del tondino e la tuta blu di casa nostra elevata al rango di icona da leader politici e sindacali. Cosa era successo nel giro di poco meno di una ventina d'anni? Il convergere dell'azione di diverse realtà locali e dinamiche globali. L'affermarsi delle università, Cattolica e Statale, con la loro attività di ricerca e la formazione di professionalità in grado di leggere al meglio il territorio, a partire dalla guide turistiche; l'azione tenace di realtà come la Fondazione Civiltà Bresciana, un dato effettuale per dirla alla Machiavelli e non una *laudatio pro domo nostra*, da una parte e dall'altra un'attenzione ad interrogarsi sullo specifico del territorio da parte della società civile. Ci sono poi due snodi fondamentali nella cronaca culturale cittadina che stanno cominciando a coagularsi in quella lettura a posteriori che è la storia: la stagione delle Grandi mostre, del primo decennio degli anni 2000, curate da Linea d'ombra che, al netto delle polemiche del tempo, fece entrare con decisione Brescia nelle mete del turismo a più ampio

17. P. GIBELLINI, *Brescia illetterata*, la Quadra, Brescia 1992.

raggio e che fece comunque interrogare su cosa il territorio fosse in grado mostrare, come e quindi anche il racconto che se ne poteva fare. Altro passaggio poi è stato sicuramente la proclamazione di Brescia patrimonio dell'Unesco dal 2011, preceduta nel 1979 dai graffiti della Valcamonica, valorizzando quel cantiere culturale che è diventato il complesso museale di Santa Giulia e quell'eredità culturale che era il periodo longobardo. A tutto questo è da aggiungere anche una considerazione che si può fare per una buona parte del territorio nazionale rimasto in ombra rispetto alle mete tradizionali del turismo culturale. Se infatti si cominciava quella delocalizzazione che oggi è fattuale, di industrie e produzioni, se i prodotti di cui Brescia era stata una protagonista assoluta sui mercati, potevano essere imitati e riprodotti altrove, ci si andava ad interrogare su quale fosse quello specifico che non fosse copiabile e riproducibile altrove. E quello specifico era la storia, la cultura e l'arte del nostro territorio.

Nel 2005 arriva la guida bresciana che si sarebbe caratterizzata come un classico, di cui nel 2023 uscirà la quinta edizione aggiornata: *Guida di Brescia* della Grafo.

L'editrice arrivava da una storia di lungo periodo: da quando era stata fondata nel 1973 da Roberto Montagnoli, dall'attenzione al territorio nella sua globalità, con tutta una serie di pubblicazioni, tra cui "AB" in testa.

Un testo agile, curato da Francesco de Leonardis, cui si sono aggiunte negli anni tutta una serie di firme prestigiose della cultura locale. 192 pagine, un apparato fotografico puntuale e soprattutto in grado di far guardare e non solo vedere la città. Pensato tanto per il turista quanto per il Bresciano che voglia andare alla scoperta dei tesori di casa, presenta non solo i monumenti ma anche l'evoluzione della città. Il volume è cresciuto nel tempo, fino a comprendere anche pagine sulla cucina bresciana, altra componente quest'ultima riscoperta con decisione a partire dagli anni 2000 e ulteriore fattore di promozione del territorio e anche di quella cultura immateriale che è la tradizione enogastronomica. A caratterizzare la guida anche la versione in inglese, a sottolineare la volontà di guardare oltre e ad altri viaggiatori e quella in tedesco. Quest'ultima nata dalla ovvia considerazione che il vicino lago di Garda è il lago di casa, di fatto, di austriaci e tedeschi, va a collegarsi anche a quel clima culturale di inizio Novecento che aveva fatto del Benaco anche una vivace comunità mitteleuropea. A produrre una fioritura di testi sarebbe stata la nomina a capitale della cultura della nostra città insieme a Bergamo per il 2023.

TORNARE A RIVEDER (LE STELLE): LE GUIDE IN VISTA DI BERGAMO – BRESCIA 2023

Il 16 luglio 2020 veniva annunciato che la scelta di Bergamo – Brescia capitali della cultura per il 2023 è nata «dall’esigenza di dare una risposta alla discontinuità che la pandemia di Covid 19, a partire dall’inverno 2020, ha provocato a livello mondiale». Con queste parole il Ministero della Cultura ricordava, sul suo sito, la modalità di questa decisione: un riscatto per due territori colpiti con violenza dal male. Il riconoscimento ha messo in moto una macchina per accogliere i visitatori, cosa che ha prodotto anche una serie di guide per quanti anche Bresciani volevano tornare a riappropriarsi di storie e territori, dopo quei mesi di reclusione e smaterializzazione delle nostre esistenze.

Significative le parole di Roberto Denti che con Marisa Fanconi è l’autore di *Vacanze bresciane*¹⁸. Denti affermava: «Siamo stati per mesi rinchiusi nelle nostre case a guardare il mondo da una finestra o in TV... ricordando quando potevamo uscire, incontrarci, prendere un caffè, parlare e magari discutere sfiorandoci con le mani il volto e poi darci un bacio, un abbraccio perché si era fatto tardi e ognuno doveva tornare alla propria vita, per mesi abbiamo sognato di viaggiare. [...] Il Covid 19 ci ha aperto gli occhi, fatto ripensare alla nostra vita: ma eravamo già contagiati senza saperlo. Malati di tutti i guai della società moderna, viziati dai cibi (troppo di tutto dentro il nostro organismo), dalle comodità (un telecomando per ogni cosa), da cellulari e pc (tutto virtuale, like e clic al posto di incontri reali, vere passeggiate, discussioni, niente più baci e abbracci) e dal vero demone del mondo: la velocità. Si correva ormai per ogni cosa e in ogni direzione senza nemmeno interrogarci sul motivo di tanto correre. [...] Questo libro contiene il sogno di farci riprendere qualcosa che abbiamo perso o che ci è stato tolto da sotto il naso: il nostro territorio, cioè le nostre radici».

I testi usciti hanno riproposto le linee guida sviluppate negli anni precedenti ma ognuno con una propria angolatura e un suo “forestiero” ideale, citando il nostro Giulio Antonio Averoldi. Ad accomunare la maggior parte di questi volumi, dunque, l’idea che Brescia e il suo territorio siano un qualcosa da scoprire, far rivivere anche con i suoi personaggi, curiosità, per un turismo ad altra velocità. Questi volumi inoltre uniscono al lavoro di ricerca anche la particolarità di essere frut-

18. R. DENTI, M. FANCONI, *Vacanze Bresciane*, Streetlib,,Milano.

to, in molti casi, di chi la guida turistica la fa di mestiere e che quindi con la città ed il territorio ha un rapporto quotidiano.

Abbiamo, ad esempio, *Scopri Brescia* di Elena Frosio e Laura Stefanini, storiche dell'arte, guide turistiche che propongono 15 itinerari dove al monumento si affianca la vicenda storica coi suoi protagonisti. Un ritorno alla propria storia editoriale anche per la casa editrice che aveva prodotto testi che andavano a illustrare le vicende artistiche della città¹⁹. Le due autrici hanno scritto infatti che “se è vero che i monumenti costituiscono le pietre miliari di una città, a rendere vivo e appassionante il patrimonio storico e artistico sono le storie e i sentimenti delle persone che in quei luoghi hanno vissuto”²⁰. Ecco dunque che la statua di Tito Speri, un quasi signor nessuno anche per molti bresciani, smette di essere la statua dell'omonima piazzetta e ridiventa l'eroe romantico che fu in vita oppure scopriamo che Benvenuda Pincinella da Nave fu arsa sul rogo in piazza Loggia. La vocazione a raccontare quelle curiosità e piccoli segreti che la nostra città cela è esplicitata fin dal titolo ne *Brescia insolita e segreta*²¹ di Emanuele Roncalli, giornalista professionista e scrittore, autore già nel 2018 di una *Bergamo insolita e segreta*, e Sandra Morelli, guida turistica e a capo dell'associazione Arnaldo da Brescia. Scopriamo dunque che la formella con l'uomo barbuto nel palazzo di fronte al Duomo Nuovo altri non è che il Battista ed è quanto rimane del battistero di età medievale oppure che le recinzioni in ferro agli angoli di antichi edifici servivano ad impedire che delinquenti si appostassero in attesa di qualche malcapitato. Questa guida, sempre alla ricerca di cose curiose, spazia anche all'intera provincia.

Ci sono poi due guide editate nel 2022, *Brescia adagio*²² di Massimo Tedeschi, e *Brescia e hinterland i tesori nascosti*²³ di Marcello Zane che declinano sempre la passione per la curiosità, per quanto è nascosto, ma unita a quello sguardo geografico che porta ad entrare anche nella storia recente di un territorio: non soltanto fuori ma, forse, soprattutto dentro ai Bresciani, che nei secoli hanno saputo plasmare città e provincia, consegnando al turista quello che si appresta a visitare e conoscere.

Il volume di Tedeschi porta il lettore a rivivere luoghi della città e della provincia con la lentezza del flâneur che non è indolenza ma il pia-

19. L. VANNINI, *Brescia nella storia e nell'arte*, Vannini, Brescia 1971.

20. E. FROSIO, L. STEFANINI, *Scopri Brescia*, Vannini, Brescia 2021.

21. E. RONCALLI, S. MORELLI, *Brescia insolita e segreta*, Edizioni Jonglez, Parigi 2021.

22. M. TEDESCHI, *Brescia adagio*, Enrico Damiani Editore, Brescia 2022.

23. M. ZANE, *Brescia e hinterland i tesori nascosti*, BAMS – Liberedizioni, Gavardo 2022.

cere contemplativo del passeggiatore romantico, attento però alla storia nel suo evolversi. Un ritratto dal vivo e in movimento quello che Tedeschi dedica alla sua città, memore anche del recente doloroso passato legato al Covid e alla proclamazione di Bergamo Brescia capitale della cultura italiana. L'autore parlando della città, scrive: «Le sue storie, le sue vie, i suoi alberi e i suoi muri offrono riflessi continuamente nuovi. Basta saperli ascoltare e guardare. Adagio. È una città-enciclopedia: non racconta una sola stagione della storia (il Medioevo o il Rinascimento, il Neoclassicismo o l'Ottocento) ma è una stratificazione di epoche e di stili (dalla Romanità alla Modernità, dal Neogotico al Razionalismo) da perderci la testa. È, infine, una città-mondo. Una città-confine. Una città-laboratorio di 196.000 abitanti con 38.000 cittadini di 142 nazionalità diverse che costruiscono ogni giorno un'ipotesi di convivenza. La città del tondino, ricca e ignorante, dal cipiglio burbero e dal cuore generoso, dal dialetto ispido (persino Dante ne sottolineò la "rude asprezza"): tutti cliché abusati e un poco logori. Non dicono dei ventimila studenti che frequentano le due università, dei tre siti Unesco disseminati in città e provincia, delle fondazioni e delle case editrici, dei primati ospedalieri e della creatività del terzo settore, della capitale italiana della cultura che Brescia sarà nel 2023, insieme a Bergamo. Le due città martiri del Covid come slogan condiviso hanno scelto "Crescere insieme"»²⁴.

Brescia e hinterland i tesori nascosti di Zane è l'ultimo volume di una collana che ha battuto palmo a palmo la provincia di Brescia, alla ricerca dei tesori nascosti della sua cultura e tradizione. Anzi è andata anche nelle viscere cittadine, nel 2020 con *Brescia sotto sopra, la città e i suoi canali*.

La capillarità caratterizza la guida di Zane, unitamente allo sguardo che si allarga anche alla periferia e ai nuovi quartieri, quasi a volere offrire un quadro globale della città al visitatore. Come ricordato dallo stesso autore è questo lo specifico di una guida che «Rispetto ad altre guide recentemente pubblicate, e nonostante gli inevitabili intrecci e sovrimpressioni di epoche e monumenti che contraddistinguono ampie porzioni della città, queste pagine suggeriscono quindi un itinerario fedele a questi "slittamenti", suggerendo un percorso da oriente a occidente, per cercare di cogliere appieno le cronologiche trasformazioni di Brescia durante oltre duemila anni di storia. Con un'ulteriore originalità. Oltre al centro storico, la Guida non rinuncia a segnalare quartieri

24. M. TEDESCHI, *Brescia adagio*, pp. 10-11.

e frazioni spesso esclusi da ogni visita turistica, ma in realtà altrettanto ricchi di storia e di tesori nascosti. Sino alla cintura dei Comuni che formano un hinterland vivace e altrettanto ricco di opere e monumenti»²⁵.

PICCOLI TURISTI CRESCERANNO: LE GUIDE PER I PIÙ PICCOLI

In una città dalle grandi tradizioni pedagogiche e nel filone delle pubblicazioni storiche per ragazzi non potevano mancare dei titoli: *Guida di Brescia per piccoli turisti* con testi di Stefania Scaini e illustrazioni di Francesca Russo e *Brescia che storia! Alla scoperta della città romana, entrambe del 2021*.

Entrambi i volumetti sono pensati intorno alle necessità e curiosità dei più piccoli: *Guida di Brescia* di Scaini e Russo²⁶ parte da piazza Loggia, passa per via Musei e arriva in castello, mentre *Brescia che storia!*, testi di Mirka Pernis²⁷ e illustrazioni di Chiara Gafforini si concentra sulla città romana. Nel 2023 è uscito poi, sempre per le stesse autrici, *Brescia che storia! La città e le sue piazze: un viaggio nel tempo e nella bellezza*²⁸. Dà indicazioni anche sugli edifici che le circondano e sulla loro storia. L'itinerario è suddiviso in sette tappe: si parte da piazza Arnaldo e si arriva fino a piazza del Mercato attraversando il centro della città da est e ovest.

Entrambe le guide riescono ad essere divulgative senza scadere nel banale, con una modalità interattiva che chiama in causa il giovane turista. Le illustrazioni, inoltre, realizzate appositamente risultano estremamente coinvolgenti, richiamando l'attenzione su nomi come quello di Cidneo che diventano familiari al giovane lettore, lasciando il piacere di scoprire la città e una competenza o un gusto fondamentale: quello per la storia, l'idea che ognuno di noi non sia un prodotto del caso ma di generazioni prima di noi che hanno costruito i monumenti che stiamo vedendo oltre che la capacità di gioire nel riconoscere la bellezza.

25. M. ZANE, *Brescia e Hinterland*, p. 33.

26. S. SCAINI, F. RUSSO, *Guida di Brescia per piccoli turisti*, Arpeggio Libero, Lodi 2021: il volume è inserito in una collana con altre città come Milano, Roma, Venezia e Mantova.

27. M. PERNIS, C. GAFFORINI, *Brescia che storia! Un viaggio alla scoperta della città romana di Brixia*, Giornale di Brescia – Grafo, 2021.

28. M. PERNIS, C. GAFFORINI, *Brescia che storia! Le città e le sue piazze: un viaggio nel tempo e nella bellezza*, Giornale di Brescia – Grafo, 2023.

RESTAURO E RESTAURI

LUCIANO ANELLI

Il dipinto “Il giardino di villa Richiedei” di Angelo Inganni

Fra i molti ed interessantissimi, ed importanti, restauri che sono stati portati a termine negli ultimi anni e nell’ormai mitico e magico 2023 (e di alcuni abbiamo già dato velocemente conto, come di quelli degli affreschi del Romanino in Duomo Vecchio e del Crocefisso di Sant’Agata, cfr. rispettivamente «Civiltà Bresciana» n. 1 del 2022 e n. 2 del 2021) è da segnalare quello operato dalle restauratrici Monica Abeni e Paola Guerra sull’ammaloratissimo grande quadro di Angelo Inganni (Brescia 1807-1880) raffigurante *Il giardino di Villa Richiedei a Gussago con la Santissima*, che proprio nei giorni in cui scrivo queste righe attrae l’attenzione del pubblico alla mostra dedicata al Pittore dal Comune di Gussago nella chiesa/sala espositiva di San Lorenzo: *Angelo Inganni tra Brescia e Gussago (1850-1880)*... “*nello spirito di Gussago*”, dal 25 settembre al 26 dicembre 2023, catalogo a cura di L. Anelli, (La Compagnia della Stampa, pp. 312).

Poiché si è trattato di un restauro veramente radicale e che ha dato all’opera – cui i gussaguesi sono legatissimi, tanto da aver sborsato i non pochi euro necessari all’impresa, benché la tela sia di proprietà del Comune di Brescia al quale lo lasciò il committente e proprietario nob. Paolo Richiedei con testamento del 1860 (integrato nel 1869, anno della morte del nobiluomo, mecenate e benefattore straordinario) – smalto e leggibilità nuove, rimediando anche a non pochi difetti di conservazione derivanti in parte da restauri precedenti. Sì, perché non mi stancherò mai di ripetere – con Federico Zeri – che il 70% dei danni

arrecati alla buona conservazione dei dipinti antichi deriva da restauri frettolosi, fatti senza applicazione, improntati al desiderio del guadagno e non all'amore per l'Arte...

Ma il quadrone gussaghese aveva un'altra ragione – e veramente originale – per essere ammalorato e ridotto in quello stato tremendo che è diligentemente descritto dalle restauratrici più sotto... Ragione che credo forse non ricordi più nessuno, e quindi mi prendo la cura di raccontarla ai più giovani.

Nel 1920 era Direttore dei Musei di Brescia il dott. Giorgio Nicodemi – scrittore d'arte fecondissimo, qualche volta un po' discontinuo, ma sempre ricco di notizie – che ad un certo momento decise di fare un sopralluogo all'ex-monastero e chiesa di Santo Spirito¹, probabilmente con l'intenzione di ispezionare quanto rimaneva degli affreschi settecenteschi della chiesa. Questa, infatti, dapprima affrescata dal secentesco Stefano Viviani, era stata poi di nuovo dipinta, a partire dal 1741, da Giovanni Zanardi e da Francesco Monti (cfr. le memorie della figlia Eleonora, anch'essa pittrice, benché di tenue levatura)². Ma, quale fu lo stupore del buon Nicodemi, nel trovarsi davanti – nell'ambiente sconsecrato della chiesa trasformata in palestra – ad un gran quadro firmato da Angelo Inganni, appeso ad una parete! Era esattamente il grande quadro del *Giardino di Villa Richiedei con la Santissima* del cui restauro si parla nel testo che segue, che condensa in poche ma precise pagine il lungo ed impegnativo lavoro delle due restauratrici.

Poiché nell'ex-chiesa di Santo Spirito le ragazze dell'Istituto, in procinto di diventare maestre, non solo facevano la ginnastica, ma giocavano anche a pallavolo, non occorre molta immaginazione per pensare a quale sorte era stato destinato il capolavoro inganniano, di cui nei Musei s'erano perse le tracce, e che probabilmente (è una supposizione mia) dovette essere stato ricoverato in questo ambiente già dal 1869, cioè all'epoca in cui i curatori testamentari avevano provveduto a dare esecuzione alle volontà del nobile Paolo Richiedei († 1869) espresse in due riprese nel 1860 e nel 1869. Lo penso, perché allora, esistendo

1. Realizzato a partire dal 1553 nella località Cantarane (nell'attuale via Veronica Gambara, che fino al 1897 era detta in questo tratto "vicolo di Santo Spirito") per accogliere le religiose dell'Ordine Benedettino, fu soppresso nel 1797 e, dopo varie vicissitudini, ospitò alla fine dell'Ottocento quello che venne denominato Istituto Magistrale Veronica Gambara.

2. E. MONTI, *Notizie storiche [... inviate al Molto Rev.do Sr. D. Bernardo Onofrio Bolognese, nell'ediz. di Camillo Boselli, Ateneo di Brescia 1985, p. 75: «Poco dopo [1741] dipinse tutta la volta della Chiesa di S.to Spirito Monache Benedettine, nel presbiterio una medaglia grande colle tre virtù teologali [...].»*

soltanto la Pinacoteca Tosio (Palazzo Tosio) e non ancora la Tosio Martinengo (Palazzo di via Martinengo) lo spazio per collocare il quadrone che il Richiedei aveva legato, morendo, a Brescia, assolutamente non c’era. Doveva essersi trattato di una sistemazione di ripiego, probabilmente pensata come provvisoria, e poi diventata nei decenni in qualche modo “definitiva”.

Il Nicodemi, dunque – che nel 1942 dedicherà la prima monografia al pittore Inganni, per certi versi ancora ricca di informazioni utili anche per noi³ – per fortuna s’interessò a salvare il capolavoro da una sorte definitiva, e già nel 1922 si provvedeva a primi interventi, poi seguiti da altri, come è descritto qui più sotto; fino a quello attuale che assicurerà – oltre alla rinnovata, e limpidissima, leggibilità – ancora lunga vita alla tela⁴.

3. Era nel frattempo diventato Soprintendente e Direttore dei Musei Comunali di Milano: *Angelo Inganni*, Milano, Libreria Lombarda, 1942.

4. Giorgio Nicodemi (Trieste 1891-Milano 1967) fu direttore dei Musei di Brescia e della Biblioteca Queriniana dal 1919 al 1928. Molto legato all’interventismo ed al Regime, fu rapidamente promosso a Soprintendente di Milano – dove si trasferì da Brescia nel 1928, per rimanervi fino alla morte – e a riordinare tutti i musei comunali di quella città; ai quali impresse un’impronta, un timbro di allestimento, in qualche modo fascista. Dei suoi molti volumi e saggi si segnalano quelli sul Crespi, sul Bellotto, sul Filippini, sull’Inganni...ecc... Fu scrittore molto prolifico, e nelle sue pagine spesso si raccolgono utilmente ricordi anche personali, anche di artisti della sua generazione o di quella precedente, trascrivendo memorie e anche fatterelli ascoltati dai molti ricchi collezionisti milanesi che gli erano amici. Per un approfondimento critico della grande tela e per la sua storia si veda ora il cap. 5 del Catalogo *Angelo Inganni tra Brescia e Gussago...* 2023, (a cura di L. Anelli): “*Il Giardino Richiedei di Gussago con la Santissima*”, pp. 48-65, di Luciano Anelli.

MONICA ABENI E PAOLA GUERRA

Note sul restauro

Giunte per una prima ricognizione visiva al cospetto del grande dipinto, collocato sulla parete dell'ufficio del Sindaco in Loggia, ci furono subito evidenti le criticità dell'opera. La luce naturale dai grandi finestroni, infatti, creando radenze e riflessi sulla superficie, palesava i degradi e l'effettivo stato conservativo (Fig. 1).

Consapevoli delle peculiarità del dipinto, per materiali e tecnica accorpabile alle problematiche dei dipinti ottocenteschi, e notando i visibili rimaneggiamenti di vecchi interventi di restauro, l'approccio estremamente prudente all'analisi era più che doveroso. Avendo già operato sul dipinto raffigurante l'Accampamento degli zuavi sugli spalti, di dimensioni analoghe, si era a conoscenza della natura dei supporti alla pittura impiegati da Inganni, della loro igroscopicità e dei numerosi interventi – fino al trasporto del colore su altra tela – occorsi spesso a tamponare rapidi deterioramenti; inoltre era nota la sorte di altri dipinti del pittore che non furono facile cosa per chi li restaurò in tempi passati.

L'opportunità offerta dal presente restauro¹ di studiare l'opera ha permesso di elaborare un gran numero di informazioni sulle vicissitudini del dipinto e di raccogliere preziosi dati tecnico artistici. Le riprese fotografiche² e le indagini in luce visibile, radente, transilluminazione, ultravioletta ed infrarossa, diretta e trasmessa, hanno preceduto ed affiancato costantemente le fasi di lavoro. I confronti col prof. Luciano Anelli, col funzionario incaricato della Soprintendenza dott. Angelo

1. È doveroso menzionare qui Cinzia Prunetti, nostra collaboratrice, che ha partecipato al restauro.

2. Documentazione fotografica a cura di Fotostudio Rapuzzi, Brescia.

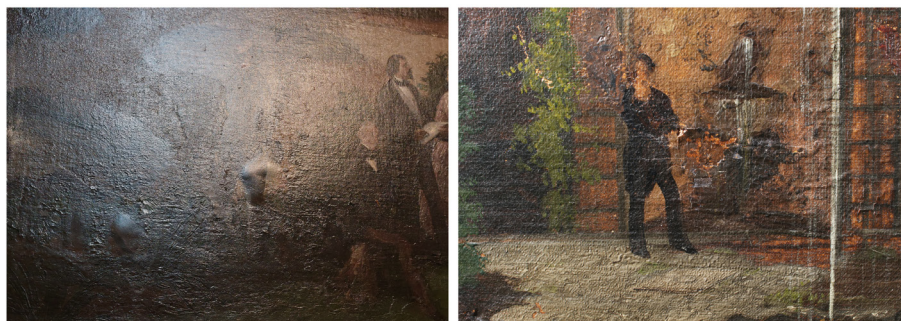
Loda e col dott. Vincenzo Gheroldi, che ha condotto le indagini multi-spettrali, hanno accompagnato le scelte metodologiche dell'attuale intervento e reso proficua l'acquisizione e comprensione dei dati raccolti.



Fig. 1

Il dipinto si presentava notevolmente offuscato nelle cromie per la presenza di vernici foto ossidate e falsato da fitte riprese pittoriche alterate di tono. Stuccature sovradimensionate e rese convesse dal degrado inoltre deturpavano la superficie (Fig. 2); la stessa manifestava anche la caratteristica evidenziazione della texture del supporto tessile e gli schiacciamenti lungo i bordi delle lacune quali effetti collaterali dell'energica stiratura effettuata durante le fasi di foderatura di un vecchio restauro. Estesi ritocchi vistosamente alterati di tono spiccavano numerosi sia sul cielo, qui particolarmente evidenti poiché divenuti bianchi, che in tutta la scena sottostante, soprattutto attorno alla fontana centrale. Esfoliazioni di pellicola pittorica per difetti di adesione al substrato erano principalmente individuabili nella fascia inferiore sia in adiacenza alle stuccature degradate che sulle zone campite in scuro, altre nelle

fronde degli alberi (Fig. 3).



Figg. 2-3

Il telaio originale si è rivelato un elemento critico dello stato di conservazione del dipinto: era munito di traversa centrale verticale che risultava deformata da una forte torsione e caratterizzata da molti nodi quali punti di debolezza nella fibra legnosa. Lo stesso degrado era manifesto anche sulle aste perimetrali, ma qui dovuto a passate forzature attuate sugli incastri angolari attraverso l'espansione del telaio. Pertanto è stata, seppure a malincuore, effettuata la scelta della sostituzione del supporto ligneo.

Una volta rimossa la cornice si sono rese visibili le lacerazioni sui bordi della tela, sia originale che di rifodero, localizzate soprattutto sugli estremi superiori dell'opera, dovute a sollecitazioni fisiche nel sistema dei supporti, tessile e ligneo. Inoltre consistenti depositi di polvere di legno tra il telaio e la tela attestavano la presenza di insetti xilofagi: le rosure di tarli erano riscontrabili sulle aste perimetrali, in particolare sugli spigoli del telaio, con inevitabile compromissione della tela ad essi adiacente. Il *Lepisma saccharina*, conosciuto come pesciolino d'argento, intaccò con rosure il supporto tessile - reso appetibile dalla colla di rifodero a base di sostanze proteiche e amidi - lungo il perimetro a contatto col telaio, arrivando a forare non solo la tela di foderatura, ma anche quella originale e la pellicola pittorica.

La pulitura del dipinto ha rivelato in tutta la sua serietà la situazione di deterioramento in cui il supporto versava prima dei restauri, con forte indebolimento dei bordi, mostrando tagli e numerosi fori. Inoltre alcune lacerazioni ad elle con evidenti perdite di pellicola pittorica a netto andamento obliquo attestano il perdurare dei lembi penduli della tela

in corrispondenza dello squarcio. I nomi dei restauratori e le date degli interventi sono stati acquisiti dalla scheda del Bene dei Civici Musei³.

Non essendo in possesso di relazioni di restauro, le tracce dei progressi degni e delle operazioni occorse sono state individuate puntualmente durante l'intervento. Si è pertanto formulata un'ipotesi sulla loro cronistoria, avvallata dai molti dati visivi raccolti in itinere.

Dopo molte segnalazioni sullo stato di abbandono e deterioramento in cui versava l'opera depositata da anni nella palestra dell'istituto Veronica Gambara, nel 1922 Paolo Bertelli fu autore del primo restauro, conservativo strutturale, consistito nella foderatura. Con le riprese ad infrarosso trasmesso si sono evidenziate le toppe applicate sul retro, in corrispondenza delle numerose lacerazioni e buchi presenti, prima dell'applicazione della tela di rifodero. L'andamento degli energici movimenti circolari dei pressoi lignei, impiegati dal retro sia per far compenetrare la colla sul nuovo supporto tessile che per contrastare i movimenti della tela originale, fortemente igroscopica, lasciarono piccole e diffuse tracce di consunzione del colore visibili sul fronte in tutta la porzione del cielo. Nel 1923 Adolfo Mutti completò il lavoro con l'intervento di ritocco pittorico⁴, riconoscibile e distinguibile dalle successive reintegrazioni ed eseguito con colori ad olio, che non solo risarcì le lacune di colore, ma velò e dissimulò le imperfezioni inflitte dalla fodera.

A soli tredici anni di distanza dal lavoro di Bertelli e Mutti, nel 1936 Angelo Sala intervenne nuovamente sul dipinto. L'ipotesi più comprovata per l'esigenza di un nuovo restauro è che l'angolo superiore destro della tela si lacerò. La pellicola pittorica, sollecitata dai movimenti della tela che subì una forzata deformazione, ebbe ulteriori perdite lungo il margine superiore del cielo. Sala quindi, dopo aver localmente svincolato la tela dal telaio, applicò a colla una doppia fascia di tela di lino di rinforzo e rinchiudò l'insieme delle tele così rinforzato al telaio. Intervenne anche puntualmente con infiltrazioni di adesivo nei fori sulla superficie del dipinto, lungo il perimetro, provocati dai tarli e dai pesciolini d'argento. Allo scopo utilizzò forse la classica "colletta" (depositi incrostati di tale colla sono stati rinvenuti sul legno del telaio sottostante in loro corrispondenza). È plausibile che, in occasione di queste operazioni, il dipinto sia stato deterso; sicuramente venne reintegrato nelle nuove lacune con mirate stuccature e ritocchi; le fitte pen-

3. Catalogo Beni Culturali dei Musei Civici d'Arte e Storia.

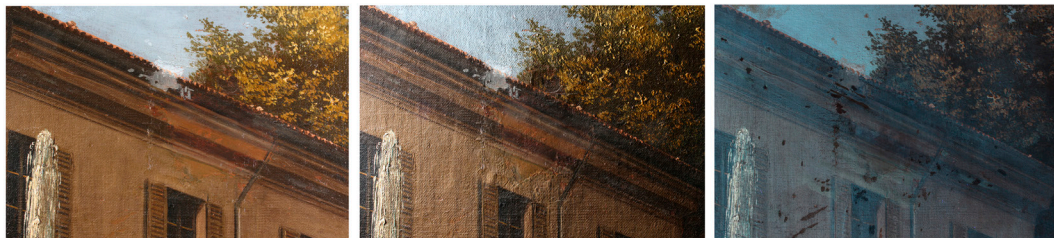
4. A quel tempo era prassi consolidata la collaborazione tra restauratori più specializzati nel restauro strutturale e pittori restauratori perfezionatisi sulla stuccatura e il ritocco pittorico delle lacune.

nellate ad andamento verticale opache - visibili dopo il primo livello di pulitura sul cielo - potrebbero ascriversi al Sala stesso.

Altri restauri di minore rilievo, non registrati nella scheda dei Musei, vennero probabilmente effettuati in occasione delle mostre cui l'opera partecipò nei decenni successivi. Se ne sono individuati almeno altri due di cui uno ha previsto una pulitura della superficie senza togliere il dipinto dalla cornice. Infatti, sul bordo rimasto occultato, è affiorato un ulteriore strato di vernice molto ossidato e probabilmente anche leggermente intonato che attutiva l'effetto disomogeneo del cielo, così penalizzato dagli interventi precedenti. In successione a questa pulitura vennero eseguiti ampi e corposi ritocchi sul cielo con pennello mozzetto, in addizione e continuità coi preesistenti, estendendosi sulle porzioni originali nel tentativo di velare le imperfezioni; altre riprese si sono riconosciute sul resto della scena, soprattutto nelle parti chiare del giardino superiore con le fontane. Una probabile verniciatura finale completò anche questo intervento.

Nel tempo questi ritocchi si sono vistosamente alterati divenendo bianchi sul cielo e più chiari nelle altre zone integrate.

Infine sono stati riconosciuti nell'angolo in alto a destra altre riprese più recenti, che a luce ultravioletta davano una risposta molto netta perché eseguiti al di sopra della vernice e per lo più a tratteggi obliqui. La fluorescenza UV ha individuato piccoli ritocchi sopra vernice che comparivano un po' ovunque, mentre i ritocchi più vecchi risultavano poco visibili al disotto dello strato di vernice (Fig. 4. 5. 6).



Figg. 4-5-6

Dal catalogo della mostra dedicata al pittore nel 1998, in palazzo Bonoris a Brescia, si evince che Romeo Seccamani si occupò dei restauri

delle opere esposte, pertanto a lui può essere senz'altro ricondotto un semplice intervento manutentivo di spolveratura o detersione superficiale.

Non è databile con certezza l'aggiunta sul telaio di pesanti placche metalliche, di blocco e sostegno dei quattro angoli, al fine di solidarizzare ed irrobustire tutta la struttura: è presumibile pensare che sia stato rafforzato in occasione di una movimentazione per una mostra o quando il dipinto è stato inserito nell'attuale cornice, inibendo in questo modo tuttavia la possibilità di mantenere la corretta espansione dell'opera.

Durante il restauro è stata eseguita una doppia campagna di riprese a luce infrarossa, sia diretta che trasmessa che si è rivelata la metodologia più significativa per il riconoscimento di alcuni livelli occultati. In luce IR trasmessa, oltre ai numerosi particolari, è stata eseguita la ripresa dei quattro quadranti in modo da avere una visione generale per la comprensione del disegno preparatorio. La raccolta di dati sul disegno preparatorio del pittore diviene prezioso corredo utile per futuri studi e confronti sulla tecnica del pittore.

Grazie all'Infrarosso trasmesso, i cui risultati si sono rivelati complementari ai precedenti in luce diretta, si sono evidenziate, tra il resto, anche tutte le toppe applicate sulle lacerazioni e sui fori, non visibili sul retro poiché occultate dalla tela di rifodero.

Diversi sono i pentimenti, alcuni dei quali percepibili ad occhio nudo, sicuramente evidenziati e confermati con l'IR, come ad esempio il cappello dell'uomo che legge il giornale dapprima di una foggia diversa (Fig. 7. 8. 9), i servitori del caffè leggermente più grandi e spostati a sinistra rispetto alla versione definitiva, il volto di Amanzia più ruotato verso Inganni e la doppia firma dell'autore (Fig. 10).

Il supporto tessile è costituito da fibre di lino ad armatura tela. La preparazione risulta sottile, quasi un'imprimatura, dall'intonazione ocre chiara nella porzione superiore, più bruna nella porzione inferiore.

Il disegno preparatorio, visibile nella ripresa fotografica ad infrarosso, è condotto con sottili tratti.

In luce radente si colgono alcuni guizzi e linee tracciate col retro del pennello sul colore fresco per segnare serti di rampicanti e linee di costruzione. La materia pittorica è composta da pigmenti in medium lipidico e comprende una ricca e vivace tavolozza: la maggior parte delle campiture è stata condotta con colori velati e in strati sottili, mantenendo la trasparenza. Materiche pennellate luministiche invece, vennero impiegate per muovere e vivificare gli zampilli d'acqua, le dettagliate fronde degli alberi e tutte le puntuali caratterizzazioni dei fiori, oltre



Figg. 7-8-9



Fig. 10

La pellicola pittorica è compatta e non mostra traccia di crettatura.

La prima fase conservativa è consistita nella messa in sicurezza delle scaglie pericolanti, effettuata con localizzate velinature di carta giapponese, consolidando poi puntualmente tutte le esfoliazioni di colore con infiltrazioni di microemulsione acrilica coadiuvata da pressione e temperatura controllate.

A livello strutturale si è rivelato urgente il risanamento dei bordi delle tele, originale e di foderatura. Si è perciò rimosso il vecchio telaio ed aspirato il retro per rimuovere residui di polvere di tarlo eliminando nel contempo la fascia supplementare di Sala deteriorata dai tarli e non più funzionale.

Piccoli inserti in fibre tessili simili all'originale hanno ripristinato la continuità della tela ove presenti lacerazioni dei bordi e rosure di insetti.

Per i bordi della tela, una volta appianati, è stato effettuato il rinforzo con adesivo sintetico termoplastico in solvente ad alta diluizione. Successivamente è stato applicato un doppio sistema di fasce perimetrali:

il primo, a diretto contatto con la tela e esteso quanto la larghezza delle aste perimetrali, in tessuto poliestere dal minimo spessore, il secondo in tessuto poliestere più robusto applicato sovrapposto solo al margine da ripiegare sul telaio.

Il nuovo telaio ligneo è stato concepito con aste leggermente più strette al fine di alleggerire la struttura e munito di crociera per irrobustirlo maggiormente e rendere più agevoli future nuove movimentazioni. L'espansione della struttura è stata affidata a tensori metallici applicati sia negli angoli che sulla crociera al fine di garantire il corretto tensionamento lungo tutte le direttrici dell'opera.



Figg. 11-12

Dal vecchio telaio sono state rimosse tutte le etichette presenti per essere foderate su carta giapponese e ricollocate sul nuovo nella medesima posizione in cui si trovavano. È stata anche asportata una sottile lamina lignea dall'interno dell'asta verticale destra, su cui era tracciato in inchiostro il numero d'ordine e le iniziali del pittore⁵ - I. A. N°6 - e un'etichetta, probabilmente applicata per il trasporto e la consegna del telaio stesso, che si trovava poco distante dall'iscrizione. La lamina è stata collocata sul nuovo telaio, al centro della crociera, completata dall'etichetta: il frammento rimane come testimonianza anche delle proporzioni delle aste originali e dello smusso dello spigolo (Fig. 11. 12).

Preliminarmente alla pulitura del dipinto sono state effettuate alcune

5. Probabile nota del carpentiere che fabbricò una serie di telai di cui questo era il numero 6.

prove di solubilità che hanno permesso di riconoscere gli strati sovrapposti non originali da rimuovere. La pulitura è perciò avvenuta per gradi rimuovendo via via le vernici ed i ritocchi, con un costante controllo in visione ultravioletta per il riconoscimento di strati presenti e residui da rimuovere (Fig. 13. 14).



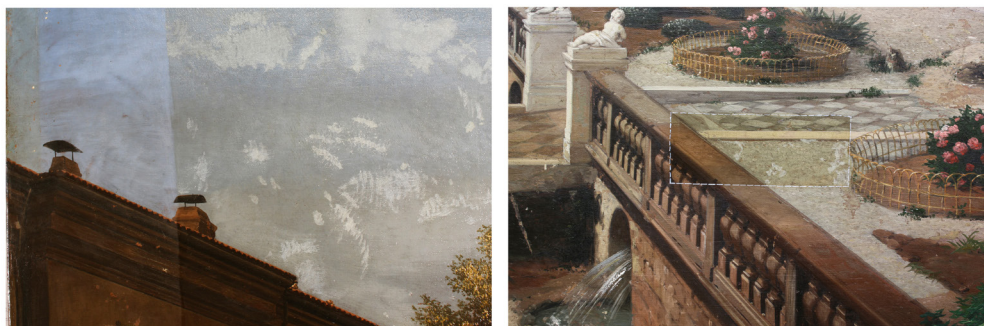
Figg. 13-14

Non è stato rimosso il ritocco del 1923 di Adolfo Mutti poiché, essendo ad olio, risultava di difficile asportazione e avrebbe richiesto l'uso di miscele di solventi più aggressivi e non sufficientemente selettivi sulla cromia originale. Inoltre questi ritocchi ormai storicizzati occultano come sopradetto i numerosi segni, che peraltro ancora un poco traspaiono (Fig. 15. 16).

Le vecchie stuccature, che risultavano spesso sovradimensionate e morfologicamente non armoniche col contesto di superficie, sono state rimosse permettendo di recuperare piccoli brani pittorici originali.

Le nuove stuccature, rispettose dell'effettiva estensione delle lacune, sono state modulate in superficie e reintegrate con pigmenti legati a vernice, nel rispetto della reversibilità dell'intervento, utilizzando una grafia mimetica. Il ritocco si è limitato alla sola reintegrazione delle mancanze, senza occultare e velare porzioni originali.

Completata la fase di ritocco, dopo un congruo intervallo di riposo per permettere la stabilizzazione della reintegrazione, è stato nebulizzato un sottile velo di vernice.



Figg. 15-16

La cornice, non coeva al dipinto, è stata oggetto di operazioni manutentive ed è stata modificata nella battuta interna per rendere visibile la firma di Angelo Inganni e la data in basso a destra, prima nascoste dalla modanatura interna della cornice stessa.



Fig. 17



Abbonati alla
**FIBRA
OTTICA**
di INTRED
e inizia a
raccogliere
punti per vincere
GIGA PREMI

*Se ti iscrivi entro la fine dell'anno
ti aspetta un bonus di benvenuto!*



~~29,95 € /MESE~~

FIBRA OTTICA

24,95 €

PER 12 MESI*

*per termini e condizioni di questo e altre offerte visita il sito internet
ATTIVAZIONE GRATUITA : ROUTER INCLUSO



Contattaci
e naviga da subito
ad alta velocità

 **1949**

www.intred.it
perte@intred.it

RECENSIONI E SEGNALAZIONI

MARIA FIORI, *Francesco Ricchino. Un pittore del Cinquecento tra Brescia e l'Europa*. Introduzione di Francesco Frangi, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2022, pp. 245.

Fino a qualche tempo fa la figura del pittore Francesco Ricchino, nato in Val Sabbia, a Bione, fra il 1509 e il 1513, risultava, in parte, ancora misteriosa. Si conoscevano diverse opere, in particolare le magnifiche quattro tele con soggetti biblici distribuite nell'abside della chiesa di San Pietro in Oliveto; veniva considerato allievo del Moretto, al pari di altri artisti come Agostino Galeazzi, Giovan Battista Moroni e Luca Mombello; si sapeva del suo soggiorno a Dresda, al servizio del principe elettore Augusto II di Sassonia, ma ancora, nel complesso, la ricostruzione dei suoi esordi e della sua attività presentava delle lacune che questa importante monografia viene a colmare. Le ricerche sul pittore, affrontate da Maria Fiori con la tenacia e l'attitudine all'indagine documentaria che le sono proprie in occasione del Dottorato in Storia dell'arte condotto presso l'Università degli Studi di Milano e seguendo un suggerimento del professor Giovanni Agosti, hanno portato rilevanti e inaspettate novità su questo artista, forse finora non apprezzato secondo il suo merito. Novità anticipate in parte dalla giovane studiosa in saggi usciti su riviste specializzate ma che trovano nel presente volume, seguito con grande generosità dal professor Francesco Frangi e pubblicato grazie al contributo finanziario della Fondazione Ferriera Valsabbia ETS, una presentazione ampia ed organica, che apre anche

ad ulteriori approfondimenti.

Se il catalogo, già scarno, si arricchisce solo di alcuni numeri (fra cui l'elegante mezza figura femminile dell'Accademia di San Luca a Roma; cat. n° 9), sguardi nuovi riguardano innanzitutto la formazione, avvenuta, a differenza che per molti pittori coevi, non a Brescia ma a Vercelli, in contatto con la cerchia di Gaudenzio Ferrari, se non con lo stesso maestro. Due fra i principali allievi del valsesiano, Gerolamo Giovenone e Bernardino Lanino, fungono da testimoni al contratto dotale di Ricchino con una nobile vercellese, il che è indice di una frequentazione artistica e di amicizia. A modelli gaudenziani si ispirano, fra l'altro, le prime opere del pittore valsabbino, eseguite per la Valtrompia; solo a partire dagli anni Cinquanta e ancor più dopo il rientro da Dresda nel 1555 (Moretto era scomparso nel 1554) si avvertiranno contatti con allievi del Bonvicino come Agostino Galeazzi e Giovan Battista Moroni.

Un importantissimo contributo alla conoscenza di Francesco è costituito dall'inserimento, in calce all'esaustivo regesto, dell'inventario dei beni dell'artista, redatto a Brescia il 26 aprile 1573, probabilmente, indica la studiosa, qualche giorno dopo la sua morte. Questo elenca, oltre ai comuni beni materiali, agli strumenti del mestiere e a numerose incisioni (più di cinquecento e di varie aree geografiche), i molti testi, classici, poetici, religiosi e di vario argomento, compresa l'architettura, presenti nella sua ricca biblioteca, non ultimo «*Le diece giornate dela agricultura del Gallo*»: quell'Agostino Gallo che Ricchino raffigura in un bel ritratto oggi conser-

vato nel Bresciano, presso una collezione privata. D'altronde, che Ricchino, membro dell'Accademia degli Occulti, fosse un uomo di cultura, lo attestano i tredici sonetti pubblicati a Sabbio Chiese nel 1568, inseriti puntualmente nel *Regesto* del volume.

La monografia, come si è anticipato, osserva il pittore sotto molti profili e ci restituisce a tutto tondo, nell'ampio saggio introduttivo che affronta anche una ricostruzione del panorama artistico e storico del periodo, la sua attività, i suoi interessi culturali, i rapporti con l'ambiente a lui contemporaneo, l'individuazione delle incisioni utilizzate come modelli. E non si dimentichi che lo stesso Francesco fornì disegni per importanti xilografie e acqueforti; ne è esempio il *Ritratto di Augusto di Sassonia*, la data a corredo della quale, il 1557, induce all'ipotesi di un breve rientro a Dresda del pittore.

Altrettanto approfondite sono le schede del catalogo, che si conclude con il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* in San Rocco a Vicenza (1571-1572), restituita a Ricchino da Bruno Passamani nel 1996, e l'*Annunciazione con i santi Francesco e Girolamo*, firmata e datata 1572, un tempo nella chiesa dell'Annunciazione a Druogolo ed oggi a Calvagese della Riviera, nel Museo d'arte Sorlini, ed è seguito da un secondo catalogo delle opere di dubbia attribuzione. Redatte con estrema serietà scientifica, che dà conto della precedente bibliografia e delle varie posizioni critiche, fornendo inoltre una puntuale lettura stilistica, sono corredate, come il saggio, da un pregevole apparato fotografico, la cui qualità di stampa si discosta dalla frettolosità sovente adottata anche nei libri d'arte. Il che rende ancor più prezioso il volume, che ci restituisce uno dei personaggi

culturali e artistici più interessanti del Cinquecento bresciano.

Fiorella Frisoni

Mons. Bruno Foresti. Testimonianze e scritti, Ce.Doc.-GAM, Concesio (Bs)-Rudiano (Bs) 2023, pp. 368 + 32 pp. di fotografie fuori testo.

Il Ce.Doc. – Centro di Documentazione sulla storia del movimento cattolico bresciano, su sollecitazione di alcuni sacerdoti e laici, ha promosso nei mesi scorsi la pubblicazione di un ampio volume di testimonianze e scritti dedicato a mons. Bruno Foresti, Vescovo di Brescia dal 1983 al 1998, scomparso nel luglio del 2022.

La pubblicazione – ospitata nella collana “Profili e memorie bresciane”, che accoglie già i profili dei Vescovi mons. Luigi Morstabilini e mons. Pietro Gazzoli – è strutturata in due parti. La prima parte riporta trentasei testimonianze di laici e sacerdoti che a vario titolo, con ruoli diversi e in differenti periodi hanno conosciuto e collaborato con mons. Foresti. La seconda parte raccoglie “Scritti e Discorsi” redatti o pronunciati da lui o su di lui ed è suddivisa in cinque sezioni: nella prima sono pubblicati i testi di alcune omelie, riflessioni e meditazioni, tenute da mons. Foresti in significativi momenti della vita della Diocesi o indirizzate ad alcuni ceti professionali e a distinti gruppi di persone. La seconda sezione riporta la documentazione relativa alla Visita pastorale alla Diocesi di Brescia annunciata nel 1991, mentre la terza sezione è composta dai testi riguardanti il Convegno ecclesiale diocesano indetto nel 1997. La quarta sezione riporta poi il testo del suo testamento spirituale, mentre la quinta e ultima sezione ospita i testi pronunciati o comparsi in occasione della sua morte, dei suoi funerali

e della sua sepoltura. Segue una breve Nota biografica redatta da don Adriano Dabellani, già segretario personale di mons. Foresti.

Non è possibile sintetizzare in poche righe i molti interventi riportati nelle pagine del volume e soprattutto gli scritti e i discorsi pronunciati dal vescovo nei quindici anni alla guida della Diocesi di Brescia. Certamente si può dire che egli interpretò con grande energia e senza risparmiarsi quanto riportato nel suo motto episcopale, un versetto tratto dal Vangelo di Luca (5,5): “In verbo tuo laxabo rete”, ossia “Sulla tua parola getterò la rete”. Questa frase ben sintetizza la sollecitudine pastorale di mons. Foresti, declinata con passione e vigore nei confronti di una Diocesi come la nostra, ampia, complessa e con un’importante tradizione non solo religiosa.

Nel testo di apertura del volume che il Ce.Doc. aveva dedicato nel 1994 al suo predecessore, mons. Luigi Morstabilini, mons. Foresti scriveva: “Indubbiamente ebbe la grazia di validi collaboratori, ma la sua responsabilità rimase centrale così come la sua determinazione”. Tale espressione si attaglia perfettamente anche a lui, così come descrive opportunamente ciò che lo caratterizzava nel profondo quanto ha scritto l’attuale vescovo di Brescia, mons. Pierantonio Tremolada, per il quale mons. Bruno Foresti aveva “un cuore grande e buono, che istintivamente si faceva carico dei bisogni materiali e spirituali di chi si rivolgeva a lui”.

Luca Ghisleri

GIOVANNI QUARESMINI, *La Cascina Averolda di Travagliato*, Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca (BS) 2023, pp. 208.

Spesso, volgendo il nostro curioso sguardo di lettori al ricco panorama

editoriale provinciale, ci imbattiamo in documentate opere che denotano una notevole magia narrativa, tra la saggistica e la storia attraverso i documenti.

È il caso della squisita pubblicazione di Giovanni Quaresmini che, descrivendo in maniera documentatissima la vicenda di una cascina, famosa e storica, ci guida nelle intricate vicende di una storia di ampio raggio che parte dal 1474, con l’eredità dell’abate Nicolò Averoldi, implementante il patrimonio dell’Abbazia vallombrosana dei santi Gervasio e Protasio di Brescia, fino alle turbolente (e per altri versi tragiche) situazioni della caduta della Repubblica Veneta e dell’avvento dei Francesi, previo il governo temporaneo della Repubblica bresciana, ed oltre, fino ai nostri giorni.

Attraverso i vari passaggi di proprietà della tenuta, l’autore offre uno spaccato della civiltà rurale del tempo, in uno spazio agrario padano organizzato attorno alle varie cascine, vero perno di un sistema economico e sociale di rilievo. Accanto alla cascina, complessa unità produttiva, si inserisce una fitta maglia di terreni asciutti e irrigui perfettamente livellati, curati e condotti da affittuari, coloni e conduttori con contratti definiti in maniera particellare e precisissima.

Dal primo documento della cascina risalente al 1509 (“...pagati 50 ducati d’oro per i frutti forniti dalla cascina”), i documenti che riguardano l’*Averolda* per due secoli, Cinquecento e Seicento, sono costituiti da semplici atti di gestione economica, fino al 18 marzo 1797, quando la stessa viene coinvolta nelle vicende della caduta di Venezia prima, della costituzione della Repubblica bresciana poi e del conseguente costituirsi della Repubblica Cisalpina.

Il Regno d’Italia, con i *nuovi pa-*

droni, impone una riorganizzazione profonda della gestione dell'immenso patrimonio immobiliare acquisito dal demanio di cui fa parte anche lo stabile dell'*Averolda*. Anzi, viene assegnata direttamente alle proprietà personali del principe Eugenio Beauharnais, figlio di Joséphine de Beauharnais, sposa di Napoleone Bonaparte nel 1796.

Considerata cedibile, tra gli immensi acquisti del principe, la cascina, nel 1813, viene venduta all'asta a Giacomo Taffelli, ricco mercante di stoffe di Pieve di Bono che la gestisce direttamente, costruendovi anche una palazzina neoclassica di influsso vantiniano, verso la fine degli anni Venti di quel secolo.

Nel 1839 Taffelli decide di proporre uno *scambio* all'Ospedale delle Donne di Brescia, una sezione dell'Ospedale Nuovo o degli Incurabili. A scambio avvenuto, si attua anche un radicale restauro del fabbricato che, nella struttura, rispecchia quasi totalmente la cascina attuale (di proprietà comunale) che, ahimè e purtroppo, rimane oggi in un desolato stato di abbandono.

Entrata nel patrimonio del più grande istituto assistenziale bresciano (i futuri Spedali Civili), l'*Averolda* ritorna ad essere data in conduzione. Tra i conduttori troviamo la famiglia Serlini di Ospitaletto (1844-1879) specializzata nell'industria serica con impianti di trattura e torcitura; Luigi Bonomelli di Rovato (1909-1921), i cui figli, Emilio e Mario ricopriranno la carica di sindaco di Travagliato; la Cooperativa piccoli proprietari e conduttori di fondi "La Famiglia" di Travagliato (1921-1930); Mario Bonomelli (1930-1950) e, infine, la famiglia Zubani (1950-1993).

Il poderoso libro, che si distingue anche per un ampio e studiato apparato iconografico, ha avuto la collaborazione dell'Ufficio Scolastico Territoriale

di Brescia e il patrocinio del Comune di Travagliato, della Fondazione Civiltà Bresciana, dell'Associazione Amici Fondazione Civiltà Bresciana, della Fondazione Castello di Padernello.

Giuseppe Biati

MAURIZIO BERNARDELLI CURUZ, *Streghe bresciane. Confessioni, persecuzioni e roghi fra il XV e il XVI secolo*. Prefazione, avvertenza e postfazione di Glauco Giuliano, Fen edizioni, Brescia 2023, pp. 200.

È stato ripubblicato in questi mesi il saggio che Bernardelli Curuz aveva scritto nel 1988 ripercorrendo il fenomeno della stregoneria che interessò il territorio bresciano tra il XV e il XVI secolo.

Questa nuova edizione, promossa dalla Fen Edizioni della Libreria La Fenice, si snoda in 11 capitoli, aperti dalla vicenda di Benvegnuda Pincinella, la "strega di Nave", condannata al rogo nel luglio del 1518 in Piazza Loggia, ed è arricchita da una Prefazione e soprattutto da un'ampia e dotta Postfazione a cura di Glauco Giuliano.

L'autore nel suo viaggio nella nostra provincia si sofferma sulle vicende di frate Antonio Petoselli, "il maggior cacciatore di streghe che abbia operato nel bresciano", sui "preti stregoni" della Valcamonica e sui contrasti scoppiati nel 1518 con la Repubblica di Venezia, riluttante a lasciare mano libera agli inquisitori bresciani, fino all'ultimo processo per stregoneria nel bresciano, celebrato nel settembre 1593 a Salò nei confronti di Cornelia. Bernardelli Curuz indaga con cura, ma anche con stile brillante, i meccanismi semantici e linguistici utilizzati dagli accusatori nei processi per stregoneria, in cui sono coinvolti anche esponenti del clero.

Pur terminando l'ambito di indagine con la fine del XVI secolo, quindi negli anni immediatamente seguenti la Visita apostolica di Carlo Borromeo nella nostra diocesi, osserva l'autore nelle pagine finali del libro che "la persistenza di consuetudini pagane nella vecchia società agro-pastorale bresciana" è ancora ben documentabile, specie nelle zone montane.

Nella Prefazione, che offre interessanti chiavi di lettura del testo, Glauco Giuliano invita a rileggere il saggio sulla scorta di stimolanti suggestioni metodologiche. In particolare: "1. L'applicazione del paradigma indiziario, sulla scia di Carlo Ginzburg ed Ariel Toaff, ai casi di Pincinella, Stefano da Bellano ed eventualmente altri paragonabili, consente di ridimensionare il peso del paradigma giudiziario..."; 2) la nozione di *Mundus imaginalis*, dovuta ad Henry Corbin (non applicata dai due autori di cui sopra) permette di reinterpretare quanto di onirico, fantastico ed allucinatorio appare nelle confessioni processuali permettendone una più solida relazione con lo shamanesimo: i viaggi shamanici dell'anima, infatti, sono, almeno tendenzialmente, immaginali, non immaginari".

Da segnalare in questa edizione, infine, la Postfazione, sempre a cura dello stesso Giuliano: un vero e proprio saggio tra antropologia religiosa e storia delle religioni sul fenomeno della stregoneria che, pur indagato in molti autorevoli studi, presenta ancora inevitabilmente più di un aspetto controverso.

Michele Busi

CARLO MASSERDOTTI, *Gli affreschi e le pale sacre di Angelo Inganni a Gussago, in Franciacorta e a Brescia*, La Compagnia della Stampa, Roccafranca 2023, pp. 32.

Sul prossimo numero della rivista presenteremo la recensione del volume, a cura di L. Anelli, *Angelo Inganni tra Brescia e Gussago (1850-1880)*... "nello spirito di Gussago", catalogo della mostra a Gussago dal 23 settembre al 26 dicembre 2023.

Qui ci preme segnalare, anche se rapidamente, sempre relativamente ad Angelo Inganni, il pregevole opuscolo di Carlo Massedotti, che indaga invece la produzione sacra dell'Inganni nella nostra provincia, guidandoci alla scoperta di pale e affreschi dipinti nel comune di Gussago, in alcuni paesi della Franciacorta e in città. In particolare, l'autore ci illustra le opere di arte sacra presenti a Gussago, grazie allo stretto legame con in nobile Paolo Richiedei, nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e nella chiesa parrocchiale di San Zenone nella parrocchia di Ronco. Altre opere segnalate si trovano nella chiesa parrocchiale di San Rocco a Padergnone, nella parrocchiale di Santa Maria Assunta di Rovato e nella chiesa di Sant'Andrea Apostolo a Iseo. La breve guida, senza pretese di esaustività ma comunque interessante per il percorso artistico proposto, si conclude illustrando l'opera pittorica dell'Inganni (raffigurante San Bartolomeo) presente nell'altare sinistro della chiesa parrocchiale cittadina di Santa Maria in Silva. Come osserva nell'introduzione Angelo Loda, "perdute purtroppo le poche opere sacre eseguite dall'artista per le chiese milanesi... le opere bresciane oggi note ci restituiscono un ambito dell'arte dell'Inganni ancora da studiare in maniera approfondita, soprattutto in merito all'apporto della sua 'bottega', e che altri doverosi interventi manutentivi consentiranno di indagare al meglio".

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)*

