

CIVILTÀ BRESCIANA
nuova serie
anno VII (2024)
n. 1



CIVILTÀ BRESCIANA

Direttore responsabile
Massimo Tedeschi

Segretario di redazione
Michele Busi

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

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

La rivista effettua il referaggio anonimo e indipendente.
«Civiltà Bresciana» è riconosciuta dall'ANVUR come Rivista scientifica per l'area 08 (Architettura e Ingegneria Civile) e l'area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)

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
REALE MUTUA ASSICURAZIONI

Si ringraziano altresì per il sostegno il Centro Studi San Martino per la Storia
dell'Agricoltura e dell'Ambiente e la Fondazione I.A.R. Onlus

Civiltà Bresciana, nuova serie, anno VII (2024), n. 1
Autorizzazione Tribunale di Brescia n. 15/2018 del 11.12.2018

ISSN 1122-2387 ISBN 978-88-559-0147-5
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 luglio 2024 da
GAM di Angelo Mena & C. s.n.c
Via lavoro e industria, 681
25030 Rudiano (Bs)

SOMMARIO

MASSIMO TEDESCHI	
Un rigo appena	3
<i>Suggestioni e novità dalla Fondazione</i>	
LUCIANO ANELLI	
Un filosofo bresciano del Seicento, con la sua lanterna	9
<i>Storia e documenti</i>	
ROBERTO ROSSINI	
I cattolici bresciani e la strage di piazza della Loggia	13
MASSIMO TEDESCHI	
I giornali locali e nazionali nei giorni della strage	21
<i>Studi e ricerche</i>	
MASSIMO DE PAOLI	
Il palazzo dei Commestibili di Rodolfo Vantini	39
VANNA MANFRÈ	
Appunti sui Nodari di Castiglione delle Stiviere e su tre abiti settecenteschi appartenuti alla famiglia	83
MAURO SCOVOLI	
Perduti affreschi di Lattanzio Gambara per Casa Foscari a San Simeone piccolo, Venezia	101
<i>Note, documenti, rassegne</i>	
SANDRO GUERRINI	
Presenze michelangiolesche a Brescia. Giovanni Marchesi da Saltrio e il Monumento funebre del Cardinale Uberto Gambara	123
ANDREA GAMBERINI	
Faustino Bocchi e la pittura olandese. A proposito di un dipinto inedito	135

LUCIA GAROFALO – MAURILIO LOVATTI	
Giacomo Zoboli: una pala ritrovata e alcune osservazioni sui dipinti bresciani	145
FRANCESCO BACCANELLI	
Note per i cataloghi e le biografie di Faustino Pernici e Tommaso Castellini	159
GIUSEPPE NOVA	
Lodovico Avanzi poco noto libraio, editore e stampatore bresciano a Venezia nel XVI secolo	177
Recensioni e segnalazioni	193

MASSIMO TEDESCHI

Un rigo appena

Qualche lettore dallo sguardo acuto e dalla memoria ferrea potrebbe accorgersi che nel colophon di questa rivista il comitato scientifico appare leggermente più breve del solito. In fondo manca solo un nome, “Una frase un rigo appena” verrebbe da dire citando il romanzo dello scrittore argentino Manuel Puig. Eppure quella riga mancante, quel nome che non c’è più, indica per la direzione e la redazione della rivista, anzi per tutta la nostra Fondazione, una perdita dolorosa, un lutto acerbo, un vuoto incolmabile.

Il nome che non compare più è quello di Costanzo Gatta. Il nostro Costanzo se n’è andato, il 28 marzo scorso, spegnendosi a 83 anni (era nato l’1 luglio del 1940) nel pieno di un’attività di scrittura febbrile che sembrava non doversi interrompere mai: dopo la sua morte sono stati pubblicati ben due libri a sua firma, testi a cui lui e gli amici e le amiche che con lui collaboravano hanno lavorato alacremente fino alla fine.

Il Comitato scientifico della Fondazione sta riflettendo su come ricordare al meglio una figura così rilevante per la cultura della nostra città. Qui vale la pena fissarne da subito alcuni tratti salienti, e il lettore perdonerà se l’affetto e l’amicizia verso Costanzo farà velo al rigore e al distacco scientifico.

Costanzo Gatta era prima di tutto un amico della Fondazione e di don Fappani. L’amicizia era maturata fin dagli anni dell’apprendistato giornalistico di Gatta, quando frequentava palazzo Montini in via Tosio 1, dove c’erano le redazioni della “Voce del popolo”, de “L’Italia”, e dove era impossibile non incrociare un giovane sacerdote arrivato da Quinzano. Fra i due, Gatta e Fappani, nacque un’intesa tacita condita di

stima, attenzione, ammirazione reciproca: l'intesa che si stabilisce fra le persone di sostanza, di poche parole e molto valore. Costanzo negli anni ha seguito e sostenuto l'attività di don Fappani, ne ha recensito i frutti, ha collaborato a tante iniziative (ad esempio al fortunato rilancio, a fianco di Carla Boroni, del premio di Poesia dialettale San Faustino). Fino al punto che, morto don Antonio, si è fatto avanti come un giovanotto e ha collaborato al trasloco della vasta biblioteca privata di monsignore.

Costanza era, poi, un giornalista a tutto tondo. Figlio d'arte (il papà Alfredo era stato cronista culturale del "Giornale di Brescia", penna affilata e sguardo acuto sulle vicende del primissimo dopoguerra, fino a quando un incidente stradale se l'è portato via precocemente, nel 1958, a soli 53 anni d'età) professionalmente Costanzo s'è fermato per poco tempo a Brescia. La sua tessera di iscrizione all'Ordine risaliva al 1967 eppure, quando nel 2017 avrebbe dovuto andare a Milano per ricevere l'effimera gloria di un applauso per i cinquant'anni di mestiere giornalistico, Costanzo preferì restarsene a Brescia, a lavorare all'ennesimo libro, perché lui era fatto così: schivo e alieno dalle autocelebrazioni.

La svolta professionale per lui arrivò con l'assunzione alla "Notte" diretta da Nino Nutrizio: un giornale del pomeriggio, popolare e di enorme diffusione, in cui Costanzo ha salito tutti i gradini della carriera fino a diventarne caporedattore. Anni trascorsi nella "Milano da bere", orari di lavoro impossibili ma anche un mare di incontri, di conoscenze, di amicizie (fra le tante, quella con un giovane e promettente cronista di nome Vittorio Feltri). Gatta era stato anche inviato del quotidiano milanese. Il 6 settembre 1972 era a Monaco per seguire le Olimpiadi: fu il primo giornalista al mondo ad annunciare che nel villaggio olimpico i fedayn hanno sequestrato gli atleti della nazionale israeliana. Dopo gli anni ruggenti a Milano Costanzo aveva concluso il lungo percorso giornalistico come direttore del settimanale "L'eco di Biella" e con un'incursione alla guida di "Telenord", emittente televisiva bresciana. La nascita del "Corriere della Sera" di Brescia nel 2011 aveva segnato per lui una seconda giovinezza professionale: dalla sua penna sono usciti quasi 300 articoli, storie, racconti, memorie, ma anche notizie freschissime trovate da un cronista che ha avuto fino alla fine uno sguardo vigile e affettuoso verso la sua città.

Costanzo era un uomo di teatro: aveva concorso alla nascita della Loggetta e scritto una trentina di testi (alcuni con Renzo Bresciani e Giorgio Sbaraini) da "Föra le palanche" del 1970 a "Oh che bella guer-

ra” del 2015. Depositario di una messe infinita di aneddoti, incontri, conoscenze, era stato anche componente dell’assemblea del Ctb, anche se preferiva la polvere del palco e del boccascena alle alchimie politiche che presiedevano al governo del teatro pubblico cittadino.

Costanzo è stato uno scrittore prolifico: l’indice delle biblioteche bresciane conta (per difetto) 164 suoi titoli. Un primo filone tematico era quello delle espressioni linguistiche della “brescianità”. Costanzo aveva scritto una monumentale biografia del poeta dialettale per antonomasia, Angelo Canossi, e lavorando attorno a quel nucleo di poesie di eterna bellezza aveva approfondito lo studio del dialetto, della cultura popolare, delle espressioni gergali a cui aveva finito per dedicare moltissimi libri. Lui che parlava un italiano raffinato, vario nel lessico e colto nei riferimenti letterari, era diventato uno dei massimi esperti del

vernacolo di casa nostra e della cultura che esso esprimeva. Infine, negli ultimi anni, era scoppiato l’innamoramento per D’Annunzio: Costanzo aveva pubblicato numerosi libri sul Vate (partendo da quelli a quattro mani con l’amico Attilio Mazza). Di norma sceglieva aspetti non indagati, percorsi laterali e sorprendenti (D’Annunzio umorista, D’Annunzio pittore, D’Annunzio uscocco) e altri più consueti (D’Annunzio e le donne) attingendo sempre a testi d’archivio originali, poco frequentati dalla critica e sconosciuti ai più. Per effetto di questa acribia e originalità era stato accolto nella ristretta cerchia nazionale dei dannunzisti, e questo aveva dato una enorme soddisfazione a lui che amava dipingersi umilmente come un artigiano della parola.

Chissà quante sono le parole che Costanzo ha messo in fila nella sua vita per deliziare i lettori, divertire gli amici, sorprendere gli studiosi. Da qualche parte un numero dev’esserci. Sta, forse, solo nella mente di Dio. Così come Costanzo sta, oggi, nel suo abbraccio, là dove tutto appare in una chiarezza che non ha eguali.

*SUGGERIMENTI E NOVITÀ
DALLA FONDAZIONE*



LUCIANO ANELLI

Un filosofo bresciano del Seicento, con la sua lanterna

Guarda negli occhi l'osservatore del quadro il filosofo *Diogene* di Pietro Bellotti (Volciano 1625 – Gargnano 1700) che esce ora dall'indeterminatezza dell'anonimato per la forza dell'evidenza stilistica.

L'opera¹ infatti non è firmata, ma i dati stilistici ci permettono perfino di datarla con una certa sicurezza, nell'itinerario del bizzarro uomo ed impareggiabile pennello volzanese, attorno al 1670 per confronto con altre opere firmate o documentate.

L'anziano personaggio non mostra un disprezzo così totale, come vorrebbe la letteratura antica, per il proprio abbigliamento e per il proprio corpo: è di bella stoffa il mantello viola-ciclamino che gli scende dalla testa e gli avvolge le spalle, lasciando solo intravedere la camicia aperta sul petto; le mani sono pulite e le unghie curate; il viso sembra ravvivato da un'energica risciacquata recente; ed infine anche la barba filosofica è ben pettinata come i baffi suddivisi in modo da mettere in evidenza le labbra sottili e perfino giovanili, atteggiate se non proprio ad un sorriso, ad un moto che, sollevando leggermente gli zigomi, si collega agli occhi in una consapevole espressione di raggiunta, pensosa serenità.

Naturalmente l'anziano personaggio ritrattato tiene nelle mani la solita lanterna con la quale si accinge ad uscire dalla botte (qui significata solo da un labbro, a sinistra, sommariamente definito) per andare

1. Olio su tela, cm 73 x 62, Brescia, collezione privata.

a “cercare l’uomo”.² Ma, ripeto, a giudicare dall’abbigliamento e dal personaggio, non sembra proprio essere uno che vive in una botte.

Non mi sembra il caso di accanirsi sulla contraddizione, che si spiega benissimo: questo Diogene è visibilmente il ritratto di una persona reale, che forse Pietro conosceva bene e forse anche frequentava; ma, come aveva già cominciato a fare da qualche anno, in questo quadro si pone un altro *step* di quel passaggio, che l’artista aveva per certi versi “aperto” prima di altri (e ben prima del Ceruti), dal ritratto puro alla figura di genere. Che è a dire il termometro di quella maturazione verso concetti-modi-scelte secenteschi che avveniva a Venezia sul sesto-settimo decennio del secolo. Ma per gradi progressivi, che a volte sembrano tentativi timidi, in altre occasioni potrebbero apparire più come qualcosa di scherzoso, o meglio una sottile complicità tra il ritrattato ed il pittore, che – entrambi consapevolmente – spingano nella direzione di fare il salto dal singolare all’universale, dal singolo alla figura che indica uno status, un genere, una categoria socialmente individuata.

2. Si tratta di una lanterna di latta, col coperchio sagomato in una pieghettatura che termina, al culmine, in un piccolo pomolo tornito. È un modello molto diffuso in Lombardia ed in Veneto nei secc. XVII e XVIII, sicché lo troviamo spesso nelle mani di altri “Diogene” dell’epoca, di vari artisti.

STORIA E DOCUMENTI



ROBERTO ROSSINI

I cattolici bresciani e la strage di piazza della Loggia^{*}

Ci sono fatti che segnano la storia di un popolo, di una nazione, di una città: spesso sono fatti drammatici, com'è in questo caso. Sono fatti che stabiliscono un *prima* e un *dopo*. Sono fatti che, quando s'inseriscono in dinamiche già in atto, danno loro più forza, più velocità: le accelerano. L'immagine della spirale spiega perfettamente questo processo. Il 28 maggio di piazza Loggia è un fatto così.

LA SPIRALE DELLA VIOLENZA

La strage di piazza Loggia si colloca nel cuore della nota "strategia della tensione": un disegno eversivo fondato su provocazioni da parte di un'area politica che si riconduce al neofascismo. Si tratta di un fascismo che riemerge dalla bara della storia, dalle caverne nelle quali era stato confinato forse senza tante riflessioni. Le forze oscure della storia tornano sempre. La differenza la fa il clima culturale che trovano, la consapevolezza storica, la rielaborazione politica, perfino la congiuntura economica.

^{*} Il testo è stato pubblicato come postfazione all'interno del volume – promosso dalla Fondazione Civiltà Bresciana e dal Ce.Doc. – *I cattolici bresciani e la strage di piazza della Loggia. Testi, documenti e testimonianze (maggio-luglio 1974)*, Brescia 2024, pp. 242.

Lo spirito di quel tempo è la contestazione giovanile al “sistema”. Nel sistema rientrano anzitutto le istituzioni e i principali attori che le incarnano: il Governo e i partiti, particolarmente la DC, la Chiesa e la famiglia, perfino i sindacati. Molto è (in) movimento e molto sta cambiando, generando insicurezza e incertezza nella cosiddetta *maggioranza silenziosa* del Paese. Basti ricordare che il 1974, anche solo nel giro di un mese, presenta alcuni eventi di particolare rilievo, a questo proposito: il 25 aprile la fine del fascismo in Portogallo attraverso la cosiddetta “Rivoluzione dei garofani”; il 12 maggio la crisi della famiglia tradizionale col referendum sul divorzio; il 23 maggio la liberazione del giudice Sossi ad opera delle Brigate rosse, dopo circa un mese di prigionia. Sono eventi differenti, ma che dicono molto del clima politico del tempo, della lotta al sistema, compiuta sia con le armi della critica che con la critica delle armi, per usare una sintetica e assai nota espressione.

Le “provocazioni nere” si inseriscono in una temperie così, accelerando la situazione di caos: il clima ideale per il riemergere di ogni autoritarismo, per la richiesta di un maggior ordine sociale. Gli allarmi che leggiamo negli articoli di quei giorni sono assai chiari. Il nuovo fascismo fa leva su soggetti che sanno muoversi tra legalità e illegalità, tra apparati e falangi, tra nostalgici e ragazzini, tra *logge* e *anelli* della repubblica, tra ambienti frequentati dalla “gente perbene” e circoli oscuri dove si impara a costruire le bombe e si inventano nuove parole d’ordine, tra poteri e contropoteri, tra visibilità democratica e *arcana imperii*, tra istituzione e deviazione. Il nuovo fascismo sfrutta la contestazione di sinistra portandola all’estremo, caricandola di violenza.

La strategia della tensione è talmente scoperta e ripetuta che – come si legge negli articoli qui proposti – è facile da individuare e da descrivere. Queste provocazioni sono, drammaticamente, elencate da Franco Castrezzati proprio nel momento in cui scoppia la bomba: credo che nessuno dimenticherà l’*incipit* – “a Milano...” – seguito dal sordo rumore dello scoppio e dal vociare del popolo.

E chi contrasta la strategia della tensione? Leggendo i pezzi proposti in questo libro, pare evidente come si consideri insufficiente – se non complice – l’opera della magistratura, incapace di rispondere all’eversione nera. Si scrive di un’arrendevolezza verso le attività neofasciste, le associazioni neofasciste e i campi paramilitari dei bombardieri neri. Si portano le prove di ciò che viene definito “un incredibile lassismo” dovuto anche alla presenza di certi “giudici di destra”. La conclusione di qualche articolo – istituzionalmente gravissima – è che i corpi della

magistratura, dell'esercito, dei poteri pubblici stiano tradendo lo spirito della Resistenza e della Costituzione. Se si permette che le violenze restino continue e impunte, lasciando spazio alla tentazione della reazione violenta delle sinistre, si genera la teoria degli opposti estremismi. La presenza fascista appare in forme nascoste e palesi: l'episodio del Presidente della Camera, Sandro Pertini che, al suo arrivo in una città del nord, trova lo stesso uomo che lo aveva "custodito" al confino, diventa simbolo di uno Stato che, non avendo espulso il virus fascista, ora si trova di nuovo infettato.

IL MONDO CATTOLICO E LA NUOVA RESISTENZA

Negli articoli si legge di una richiesta pressante: la costituzione di una forza democratica antifascista per combattere le "infiltrazioni nere" – altra metafora interessante, utilizzata anche da Franco Castrezzati – che si insinuano nelle istituzioni pubbliche corrompendole. La parola "resistenza", di fronte al pericolo fascista, torna a diventare una parola ricca di valore che accomuna le forze democratiche: resistenza alle provocazioni fasciste, resistenza come Nuova resistenza. Resistenza è una parola densa di significati, capace di identificare anche l'alleanza che la pone in essere: le forze di sinistra e il mondo cattolico progressista. Soprattutto a Brescia, con l'esperienza delle Fiamme Verdi, la Resistenza ha queste risonanze. Lo si scrive sui giornali, lo si richiama attraverso le biografie di chi la Resistenza l'ha fatta o di chi ha subito la violenza nazi-fascista (da Don Giovanni Antonioli a Don Giacomo Vender, da Padre Giulio Bevilacqua a Padre Carlo Manziana, da Andrea Trebeschi a Teresio Olivelli, da Astolfo Lunardi a Mario Bendiscioli), lo si prega nella santa messa dei funerali: "per la nostra Brescia, ferita in quanto ha di più sacro: l'amore della libertà, la fedeltà ai valori civili e morali della Resistenza, la pacifica convivenza dei suoi cittadini, Ti preghiamo".

Il richiamo alla Resistenza, dunque, non lascia assolutamente indifferenti i cattolici, che però sono dipinti dalle frange extraparlamentari – e da un certo "isterismo giovanile", come lo chiama il "Giornale di Brescia" – come dei moderati anticomunisti e per questo criticati: sono comunque una espressione del potere costituito.

Lo si coglie da qualche articolo, da qualche insulto, da qualche scritta sui muri rivolta ai preti e alla Chiesa, dall'uso di un linguaggio le cui parole e categorie sono differenti. Chi ha vissuto quei tempi ricorda che

essere cristiani – soprattutto essere cristiani impegnati e democristiani – richiedeva coraggio. Sono molte le testimonianze dove appare del tutto evidente come la forte presenza e le parole gridate di un'area politica della contestazione più radicale, rendevano non semplice la testimonianza politica cristiana.

In realtà il mondo cattolico – soprattutto quello più impegnato, si pensi ai “cattolici del No” (al referendum abrogativo sul divorzio), alle comunità di base, ai movimenti post-conciliari, ai preti operai e all'associazionismo più popolare – coglie il momento storico e partecipa vivacemente al movimento collettivo. Nei gruppi e nei movimenti più “avanzati” si chiede il dialogo con le forze laiche e di sinistra, rompendo inesorabilmente con l'ideologia dell'anticomunismo.

Più in generale possiamo affermare che il “popolo di Dio” partecipa – anche emotivamente e spiritualmente – al dolore della città, con una presenza forte, personale. Così come la Chiesa. Vi sono testimonianze dove si ricorda come alcuni preti abbiano soggiornato quasi in permanenza in piazza della Loggia in quei giorni. Vi sono pezzi scritti da Don Giovanni Antonioli, parroco di Pontedilegno e prete della Resistenza, che ricorda come i morti siano di tutti e non abbiano il pugno chiuso. Vi sono parole rivolte da Monsignor Enzo Giammancheri dove – nel silenzio assoluto di una intera piazza – parla di unificazione dei sentimenti per sublimare il sacrificio e, successivamente, scriverà della necessità di fare educazione oltre che giustizia, perché c'è anche una questione culturale, in quella bomba.

Vi sono le parole vaticane – del “nostro” Papa Paolo VI – dove la condanna è decisa e totale e si chiede come sia possibile che ancora si annidino rigurgiti di una mentalità e di una prassi che la storia ha sepolto sotto il cumulo di macerie dell'ultima guerra. Vi è il manifesto della Chiesa bresciana, dove in tutte le messe si fa memoria delle vittime della strage, chiedendo “*il concorde sforzo per isolare e punire lo spirito di Caino*” e contemporaneamente la partecipazione per ricondurre “*la convivenza civile a quel clima di giustizia, di amore e di pace che sono della presenza dello spirito di Cristo*”. Messaggio molto chiaro. A quel tempo ci fu chi criticò il richiamo a Caino, perché non contestualizzava i fatti. Eppure ciò che accompagnava il richiamo a Caino – ossia l'isolare e il punire tale spirito – ci appare ancora oggi molto duro e molto chiaro.

Per i cattolici si tratta di rifiutare una religione come *instrumentum regni*, semmai considerandola come spazio di un confronto aperto e lai-

co con tutti. Le parole di Paolo VI sulla “Chiesa che conversa” non cadranno nel vuoto, così come l’impegno politico che – sempre il Papa – spesso richiama come dovere dei cristiani e che ora diventa un’urgenza.

La ferma vigilanza sulle istituzioni democratiche è al centro di molte preoccupazioni, anche dei cristiani, che sull’architettura dello Stato hanno costruito un pensiero innovativo e concreto. La “vigilanza istituzionale” richiede, si ricorda, il sorgere di una vigile coscienza democratica e antifascista. Il presidente nazionale delle ACLI, Domenico Rosati, ricorda a Brescia una sorta di profezia di Giuseppe Donati, cattolico democratico che pagò con la morte in esilio la propria intransigenza antifascista, il quale prevede “che il fascismo sarebbe stato abbattuto solo con una guerra sanguinosa [...] che Casa Savoia, dopo aver spiato la strada al fascismo, avrebbe tentato di sbarazzarsene per salvarsi, ma sarebbe stata travolta [...] che lo Stato sorto sulle rovine del fascismo non necessariamente sarebbe risultato antifascista”. L’impegno dei cristiani è dunque molto sentito e vissuto come una possibile risposta alla propria vocazione.

Nelle figure e nei movimenti più avanzati e progressisti si va anche oltre. La rivista “Rocca” – ossia il periodico della Pro Civitate Christiana di Assisi – parla di una impotenza dei partiti politici tutti impegnati in una chiusa gestione del potere e della necessità di un richiamo delle responsabilità della magistratura: processi negativi che ci porteranno a dover piangere altri morti. Padre Ernesto Balducci afferma come la DC sia ora “costretta” “ad accettare come suo vero interlocutore la classe operaia [...] [anche se] I meccanismi latenti di cui la classe al Governo dispone sono ancora efficaci. Basti pensare alla TV. Ma le vie dell’agnosticismo ideologico sono interrotte: voler andare avanti su di esse vuol dire ormai adattarsi ad usare lo strumento scoperto della violenza”. Ma, appunto, cosa ne pensa la DC? Cosa dicono i democristiani?

IL PARTITO DEI CRISTIANI E IL RINNOVAMENTO

“La DC bresciana, di fronte al nefando delitto fascista commesso contro partecipanti ad una pacifica manifestazione di lavoratori e cittadini, esprime la sua più dura condanna nei confronti di un disegno criminale che colpisce Brescia democratica ed antifascista”: poche parole, chiare e nette. Chissà chi le ha scritte. Ma chi le ha scritte, lo ha fatto con l’intelligenza delle parole. Sandro Fontana parla di “neosquadrismo [che]

opera essenzialmente secondo moduli cospirativi, scandendo le tappe della strategia della tensione". E Mino Martinazzoli richiama il fatto che "il fascismo delle bombe non è senza legami con quello del privilegio, dell'incultura, della ripulsa di una crescita sociale che faccia più giusta ed accettabile la nostra convivenza civile.

È, dunque, il nodo politico quello che va reciso. E il recupero di quella prospettiva riformatrice che fu all'origine del centro-sinistra, di una vasta alleanza popolare capace di garantirne il fatto costituzionale ciò che può raccogliere vittoriosamente la sfida dell'antistoria ed aprire spiragli risolutivi alla crisi che attraversiamo". Nelle parole di Martinazzoli vi è questo passaggio sulla prospettiva riformatrice che ci connette ad una dinamica, ad una sollecitudine che, a quel tempo, possedeva un particolare rilievo. Stiamo parlando del tema del rinnovamento.

Il rinnovamento è una vera necessità, che da tempo alberga nelle riflessioni sia della DC così come del PCI, che deve decidersi a rompere con il comunismo internazionale, con i fatti di Ungheria, con la dittatura. Il rinnovamento è una necessità politica.

La strage di piazza della Loggia, temporalmente collocata al centro della strategia della tensione, si colloca anche all'interno di un'istanza di rinnovamento che, a partire dal biennio 1968/69, investe molte dimensioni della vita italiana, compresa la politica, appunto. I segretari nazionali della DC, in quegli anni, sono due, Arnaldo Forlani e Amintore Fanfani, percepiti come segretari di un partito votato al potere e al Governo. L'istanza di rinnovamento si collocherà semmai nella segreteria di Zaccagnini, a partire dall'anno successivo, il 1975. In qualche misura lo stesso passaggio avviene a Brescia, dove il sindaco Bruno Boni è sostituito nel 1975 da Cesare Trebeschi. È un nuovo partito, quello che si sta cercando. È cambiata la fase politica: la lotta senza quartiere al comunismo, lascia spazio alla ricerca di un dialogo possibile, pur nella durezza dei rapporti politici. Ma si capisce come la necessità di tenere aperto un dialogo sui fondamenti della repubblica sia essenziale per tutto l'arco costituzionale, con l'esclusione del MSI-DN.

Il "partito di centro che guarda a sinistra", secondo la nota espressione degasperiana, trova in questi anni un terreno fertile, che – nel giro di poco tempo – assumerà anche il nome di "compromesso storico" o di "convergenze parallele", con tutte le conseguenze che questo paradigma porterà con sé. Nei ricordi di Bruno Boni – si leggano le sue lettere al presidente Leone – vi è qualche amarezza perché la strage – oltre ai morti, alla sofferenza collettiva, al clima di intimidazione, all'insicurez-

za percepita e vissuta – ha portato con sé anche un punto di vista nuovo: quantomeno ha rinnovato un modo di vedere la politica. Sono stati anni in cui la fase politica cambia e, come per tutti i cambiamenti, porta con sé l'esigenza di cambiare gli interpreti pubblici. La fase dell'anticomunismo, per la DC, non era ancora del tutto consumata (lo sarà quindici anni dopo), ma è evidente la contemporanea nascita di una nuova alba, di un nuovo periodo. Sarà proprio dall'unità del partito di fronte agli attacchi esterni che nascerà la novità, il rinnovamento.

CONCLUSIONE

Il Vescovo Morstabilini decide di celebrare la santa messa dei funerali, nonostante la consapevolezza di una possibile contestazione per opera degli animi più caldi, di un'area che urlava la sua rabbia.

Molti di questi giovani delle aree politiche più estreme venivano da fuori città: una folla di cinquecentomila persone, si dice. Così accade anche a Boni: fischi alla Chiesa e alla DC. Accadrà, incredibilmente, anche al Presidente della Repubblica e al Presidente del Consiglio.

Ma nulla cancella il fatto come sia la Chiesa bresciana sia i cristiani impegnati nel sociale e nel politico abbiano partecipato civilmente e attivamente a questa tragedia assieme al popolo cittadino, sgomento di fronte a una violenza così insensata. I cattolici, a partire da Franco Castrezzati, hanno partecipato a ricostruire una città: e al di là dell'emotività del momento, questo è un fatto largamente radicato e riconosciuto, non cancellabile, popolare. I cattolici – soprattutto i cattolici bresciani – sentono l'appartenenza alla città, alla città di tutti: e sanno bene da che parte stare. La "Voce del popolo" ci racconta infatti che le manifestazioni organizzate per protestare contro la strage sono state l'indice di una maturità: "l'espressione di una civile ed umana esecrazione". E ancora la "Voce del popolo", attraverso la penna di Luciano Costa, ci ricorda che è tempo «di dire basta anche all'Almirante televisivo quando proclama: "Chi non è con noi è coi comunisti". Nossignore. Lei non ci può mettere fuori gioco, perché noi conosciamo il suo gioco [...]. Lei non può impedirci, camerata Almirante, di dire che siamo contro il fascismo anche se non siamo quegli "altri", che lei chiama con disprezzo rossi. Anche il sangue è rosso, camerata, ma è contro coloro che con le stragi credono di portare confusione fuori e dentro di noi».

Mario Cattaneo, in uno splendido editoriale su "Scuola Italiana Mo-

derna”, ricorda l’importanza dell’educazione: è importante questo richiamo alle cause della violenza, alla radice del male, al fallimento di un’educazione basata su un perbenismo “capace di coprire un interiore spirito di intolleranza, tradotto in opere di tragica violenza”. Mario ricorda che nella strage a perdere la vita sono stati anzitutto dei docenti: “ancor più chiaro perciò il dovere di rispondere lealmente senza reticenze con passione umana, morale, civile”. C’è un piano politico, ma c’è anche un piano etico e morale. Reagire alla strage sul piano politico, reagire alla strage sul piano etico: due facce di una stessa medaglia.

La pioggia leggera – “*scesa come pioggia sottile di lacrime*”, si scrive – su un volto colpito di “*schegge di vetro nella pelle dei feriti*” crea un sentimento di umana pietà e di desiderio di cercare una maggiore giustizia. I cattolici bresciani non mancheranno di perseguirla senza perdere la memoria e l’identità, nonostante il clima d’intimidazione.

Prima di concludere mi permetto una nota personale. Ero un alunno di scuola elementare, quel giorno. Oggi da adulto, attraverso i ricordi di chi ha vissuto quel tempo e le parole lette in questo libro, cerco di muovere la mente per cogliere i disegni politici, il clima politico, l’evoluzione politica, il senso di una storia politica e umana. Mi rendo conto che dobbiamo continuare a fare memoria di ciò che è stato, ricostruirlo con attenzione, perché anche questo è un gesto politico e morale che rientra nell’impegno che ci siamo dati di realizzare la *città dell’uomo*, dove al centro c’è la persona umana e il desiderio di bene comune. E la verità. Norberto Bobbio – in uno splendido libretto su piazza Loggia, edito da Morcelliana¹ – ricorda che senza verità saremo costretti a non dimenticare e i portici di piazza Loggia continueranno a raccontare la pietà dei cittadini e il trionfo dell’ingiustizia. Per questo noi continuiamo a fare memoria, a scrivere e a parlare, a manifestare e ad ascoltare: per ricercare la giustizia, affinché alla pietà si affianchi la verità.

1. N. Bobbio, *La strage di Piazza della Loggia*, a cura di Mario Bussi, Morcelliana, Brescia 2014.

MASSIMO TEDESCHI

I giornali locali e nazionali nei giorni della strage*

Affrontare il tema dell'informazione sulla strage di piazza della Loggia nell'immediatezza dell'evento, ovvero il 28 maggio e i giorni che seguirono fino all'1 giugno, quando i giornali pubblicarono le cronache dei funerali, richiede di partire da un'opera mentale di sottrazione.

Nel 1974 non esistevano le televisioni commerciali, la Rai aveva solo due canali televisivi in bianco e nero (il Programma nazionale e il Secondo programma) ma fino al 1976 diffondeva un unico Tg trasmesso da entrambi i canali, non esistevano le radio private, non esisteva naturalmente il web, non esistevano i social, non esistevano i cellulari né la possibilità di fotografare e filmare continuamente quello che accadeva intorno a noi.

Il sistema informativo poggiava essenzialmente sui quotidiani cartacei, sull'unico telegiornale nazionale e sul radiogiornale Rai (che veniva trasmesso in più edizioni sul Primo canale mentre sul Secondo canale venivano trasmessi i radiogiornali regionali come "Il gazzettino padano" e un radiogiornale nazionale in un'unica edizione serale). C'erano infine sul Primo canale tv i programmi di informazione settimanale come "Stasera" che già nell'edizione del 31 maggio trasmise la

* Il testo è stato oggetto di una conferenza tenuta il 16 aprile del 2024, nella Sala del Camino in via San Martino della Battaglia, nell'ambito delle iniziative per commemorare i 50 anni della strage di piazza della Loggia. Qui si presenta il testo completo, di cui in sede di convegno è stata letta una sintesi.

storica registrazione audio fatta in piazza Loggia prima e dopo la strage, ma anche fotografie dell'eccidio e filmati dei funerali meritandosi, dal pur severissimo critico televisivo dell'Espresso Sergio Saviane, il titolo di "numero unico di autentico giornalismo".

È importante partire da questo quadro per capire la rilevanza dell'informazione della carta stampata nei giorni della strage, che è il tema di questa comunicazione.

Non a caso l'informazione veicolata dai giornali nei primi giorni dopo l'eccidio, prima ancora delle inchieste della magistratura e degli atti giudiziari, è stata fonte di studio e – in parte – protagonista essa stessa degli sviluppi investigativi, attirandosi più tardi l'accusa di aver contribuito a indirizzare l'accertamento della verità su percorsi preordinati. Inoltre la carta stampata ha fornito materiale prezioso per le ricostruzioni "a caldo" come pure per quelle che hanno restituito accadimenti e atmosfera delle giornate del maggio 1974 a Brescia (come nel caso del libro *Lasciate libera la piazza* di Claudio Comincini, uscito nel 2020).

Il quadro dei fatti offerto dai giornali e le linee interpretative da essi accreditate sono peraltro stati già oggetto di diversi studi. Il più analitico e accurato dedicato ai giorni immediatamente seguenti la strage è quello condotto da Renzo Baldo e Filippo Jannaci nel decennale e confluito nel volume *La città ferita* realizzato dal Comitato bresciano dell'antifascismo e della resistenza. Ad un arco di tempo più ampio si riferisce invece il lavoro di Valerio Marchi *La morte in piazza* uscito nel 1996, che dedica un ampio capitolo alla "Comunicazione di massa sulla strage di piazza della Loggia".

Le conclusioni a cui approdarono Baldo e Jannaci quarant'anni fa paiono tuttora condivisibili e possono essere riassunte schematicamente in cinque punti.

Primo: la stragrande maggioranza dei giornali, sicuramente i più autorevoli e i più diffusi, non esitarono fin dai primi istanti a riconoscere la matrice fascista dell'attentato, e la sua collocazione non marginale nella "strategia della tensione" che investiva l'Italia almeno da 5 anni, dalla strage di piazza Fontana a Milano.

Secondo punto: altrettanto lucidamente i giornali "lessero" la tragedia di Brescia all'interno di un disegno di eversione nera che rappresentava una vena carsica tutt'altro che inaridita nella storia italiana del secondo dopoguerra.

Il terzo punto è che la strage innescò un salto di qualità nel lavoro giornalistico: i singoli episodi di violenza neofascista, di solito relegati alle pagine di cronaca nera, vennero ricomposti in un disegno organico

e insieme iniziò la denuncia dell'inerzia, della connivenza, delle protezioni accordate da parte di alcuni apparati dello Stato.

Il quarto punto è che il lavoro di alcune grandi firme del giornalismo, ma anche di oscuri e spesso anonimi cronisti di provincia, a partire da quei giorni fece entrare nel lessico comune della carta stampata espressioni che avrebbero avuto, purtroppo, lunga vita negli anni a venire: "Coperture del potere, impunità, alte protezioni, strategia della tensione, servizi segreti devianti, devianti o paralleli".

C'è un quinto punto, messo in luce soprattutto da Paolo Murialdi all'interno del suo fondamentale libro *Come si legge un giornale*, che riguarda la reticenza con cui molti giornali affrontarono le contestazioni, avvenute durante i funerali, alle massime autorità dello Stato. Solo il *Corriere della Sera* e la *Nazione* ne diedero notizia nel sommario del titolo in prima pagina. Gli altri giornali ne fecero segnalazioni marginali affogate in lunghi articoli di cronaca, oppure omisero di parlarne in alcun modo.

Vale la pena altresì rilevare qui come la copertura "visiva" dell'evento, compatibilmente con i mezzi dell'epoca, ebbe una forza assolutamente inedita. Claudio Comincini ha stimato che almeno 20 persone – fra fotoreporter professionali, funzionari di polizia, componenti del collettivo fotografi immediatamente accorsi in piazza e privati cittadini – si siano aggirate in piazza munite di macchina fotografica (in due casi anche di cinepresa) nei minuti immediatamente precedenti e nell'ora successiva allo scoppio. Cinque di loro, in particolare, erano in piazza al momento dell'esplosione. Tutti, anche i professionisti, disponevano di rullini con un numero limitato di scatti e li dovettero "economizzare". Nonostante ciò la strage di piazza della Loggia è la prima strage politica, in Italia, di cui esiste una documentazione fotografica vasta: le istantanee scattate in quei momenti finirono pubblicate sui giornali, in alcuni casi formarono una mostra allestita in piazza già poche ore dopo l'evento, in qualche caso – per la loro crudezza – chi le scattò ha preferito tenerle chiuse nel proprio archivio fino ad oggi.

Ma torniamo alla carta stampata e ad un'analisi per così dire interna, da giornalista, del lavoro compiuto dalle redazioni in quei giorni. Un'analisi basata sul materiale conservato e digitalizzato nell'archivio di Casa della memoria.

A distanza di mezzo secolo possiamo dire che i giornali di fronte a quell'evento, di portata enorme, dovettero affrontare tre tipi di sfide: l'immediatezza, la cronaca interpretativa e l'approfondimento.

Proveremo ad affrontare distintamente questi tre aspetti.



L'IMMEDIATEZZA

La bomba esplose alle 10.12 e naturalmente i quotidiani del mattino non potevano fare altro che ricorrere a una edizione straordinaria per darne notizia tempestivamente ai propri lettori. Così fecero i due quotidiani locali: il *Giornale di Brescia*, storica testata nata nell'aprile del 1945, e *Bresciaoggi* che aveva solo un mese di vita (l'edizione del 28 maggio recava la dicitura "anno I, numero 30").

Il *Giornale di Brescia* tornò nelle edicole cittadine con due edizioni straordinarie di otto pagine, cinque delle quali però erano tratte dall'edizione del mattino. Alla strage erano dedicate le prime tre, corredate da sette istantanee della piazza. In prima pagina campeggiava una sola grande fotografia: ritraeva il mucchio di corpi senza vita ai piedi della fontana con un poliziotto che chiamava i soccorsi. Sdraiata, ormai esanime, una giovane donna con un maglione scuro e i capelli corti che noi

studenti dell'Arnaldo riconoscemmo immediatamente essere Giulietta Banzi, professoressa di francese nel liceo classico cittadino. Quell'immagine scattata da Foto Eden (l'agenzia del Giornale di Brescia) venne venduta all'Associated Press, come normalmente usava in questi casi, e l'indomani campeggiava sulle prime pagine di sei quotidiani nazionali (Corriere della Sera, Unità, Paese Sera, Espresso Sera, Il Mattino, la Gazzetta del popolo) mentre La Stampa e il Messaggero scelsero come fotografia-simbolo quella di Arnaldo Trebeschi chino in lacrime sul corpo del fratello.

Il *Giornale di Brescia* puntò su un titolo gridato su tre righe: "Bomba in piazza Loggia / Nove persone uccise / e un centinaio ferite". Nella seconda edizione straordinaria i numeri cambiavano e si parlava di "Dodici persone uccise"

Il numero delle vittime, lo sappiamo ora, era sovrastimato, ma in quelle ore concitate i riscontri oggettivi erano problematici. Anche nei primi nomi delle vittime accertate si insinuano errori di trasmissione o di battitura: Livia Bottardi diviene Gottardi, il nome di Trebeschi Alberto è riportato correttamente mentre quello di sua moglie diventa Calzolari Clementina. Specchio, anche questo, di un lavoro febbrile e precipitoso. Fra i feriti in prognosi riservata spunta già il nome di Vittorio Zambarda. Tutti gli articoli, secondo la consuetudine dell'epoca, non erano firmati.

Il catenaccio del titolo in prima pagina dava conto delle scene concitate che i cronisti avevano visto in piazza: "L'esplosione durante una manifestazione antifascista alle ore 10,20. Scene di panico, di terrore, di rivolta a fatica contenute. Altre bombe ai Sindacati ed in altre parti della città?". In forma dubitativa veniva dunque riportata una voce che si rincorse per tutta la giornata del 28 maggio 1974, e cioè che in città fossero stati trovati altri ordigni inesplosi.

Bresciaoggi riuscì a sua volta a mandare in stampa due edizioni straordinarie. La prima di sole 4 pagine corredate da 16 fotografie. Anziché puntare su una immagine iconica in prima pagina, il giovane quotidiano (che allora aveva sede in via della Volta) puntò su sei immagini. Il titolo riassumeva quello che i cronisti avevano visto in presa diretta, ovvero una carneficina: "Ore 10,12: carneficina in piazza Loggia". Il sottotitolo si rivelò estremamente preciso: "Sei morti (3 in piazza e 3 all'ospedale), 47 feriti di cui 2 gravissimi".

In seconda pagina il titolo era perentorio: "Fuori gli assassini fascisti!" con tanto di punto esclamativo. L'elenco dei morti risulta più

ampio e accurato rispetto al foglio concorrente: da subito erano infatti indicati, in maniera corretta, cinque nomi. Si trattava di Alberto Trebeschi, Clementina Calzari Trebeschi, Livia Bottardi in Milani, Giulietta Banzi in Bazoli e Euplo Natali.

Facile immaginare lo sforzo redazionale e tipografico per mandare in stampa una seconda edizione straordinaria, stavolta di 8 pagine. L'impostazione in questo caso è assai diversa. In prima pagina c'è una sola foto, iconica: quella di Arnaldo Trebeschi che piange inginocchiato. Nel titolo compare per la prima volta la fatidica parola "strage" accompagnata dall'indicazione esplicita della sua matrice. Il titolo suona dunque: "Orrore e indignazione / per la strage fascista". La contabilità delle vittime è aggiornata nel sottotitolo: "Sei morti e ottanta feriti per la bomba esplosa stamane in piazza Loggia". Il catenaccio proiettava già al giorno successivo: "Domani sciopero generale e scuole chiuse". Le fotografie che corredano il fascicolo sono 37 e ritraggono anche numerosi feriti nei letti d'ospedale. Tutti gli articoli sono anonimi ma, per la prima volta, un box elenca i nomi di giornalisti e collaboratori che hanno contribuito all'eccezionale sforzo informativo: Enrico Coillivignarelli, Nino Gorio, Luciano Mondini, Enrico Moreschi, Giorgio Sbaraini, Sandro Valerio, Gianni Pezzotti, Giuliana Balletti, Roberto Denti, Corrado Ponzanelli, Bruno Navoni, Franco Zanetti e Andrea Marini.

Una risposta informativa all'insegna dell'immediatezza era naturalmente possibile anche ai quotidiani del pomeriggio. Il più completo appare *Il Corriere d'informazione*, il pomeridiano del Corriere della Sera, che nell'edizione del 28 maggio a caratteri di scatola titola: "Bomba a Brescia/ contro un corteo / 5 morti e 60 feriti". Il quotidiano di via Solferino individua, nel catenaccio, uno degli effetti simbolicamente e politicamente più rilevanti della strage: "I sindacati fanno occupare tutte le fabbriche".

Il quotidiano milanese nei titoli delle pagine interne riusciva a mettere a fuoco alcuni aspetti interessanti: il fatto che il ministro degli Interni Taviani aveva inviato a Brescia il capo della Polizia Zanda Loy, che la bomba era stata collocata in un cestino dei rifiuti e che Brescia veniva da una serie di attentati di matrice nera culminati con la morte di Silvio Ferrari. Spazio, all'interno, anche per quattro drammatiche istantanee e per la notizia di un comunicato di "Ordine nero" diffuso poco prima dell'attentato.

L'altro quotidiano milanese del pomeriggio, *La Notte*, riuscì solo a pubblicare un titolo vistosissimo in prima pagina ("Strage a Brescia

/ Bomba in p.zza della Loggia / Morti e feriti”) accompagnato da un colonnino di 31 righe.

Stampa Sera, il quotidiano torinese del pomeriggio, riuscì a dedicare ben due pagine all’evento.

FRA CRONACA E INTERPRETAZIONE

Le prime chiavi interpretative emergono a partire dal 29 maggio sia sulle prime pagine dei quotidiani che nel lavoro svolto diffusamente da alcuni di essi.

Nessuna testata fra quelle conservate in Casa della memoria avanza ipotesi diverse rispetto alla matrice fascista dell’attentato. Un quadro ben diverso, insomma, rispetto ai depistaggi e alle divisioni seguite alla strage di piazza Fontana di solo 5 anni prima. Anche i giornali più cauti sottolinearono che la bomba era esplosa durante una manifestazione antifascista.

Paese sera (testata romana oggi scomparsa) titolò icasticamente: “Fascisti assassini”. **L’Unità**, organo del Pci, titolò “Barbara strage fascista / Sei assassinati e Brescia” per poi avvertire nel sommario: “Il popolo italiano oggi si leva / per esigere che siano colpiti / esecutori, mandanti, protettori / della mostruosa trama eversiva”. **L’Avanti**, organo del partito socialista, urlava un perentorio “Strage Fascista” per aggiungere nel catenaccio: “Si leva in tutto il Paese la protesta dei lavoratori e delle forze democratiche”. Singolare l’uso, da parte dei redattori dell’Unità e dell’Avanti!, dello stesso verbo, “levarsi”, per dare l’idea di una sollevazione popolare, di uno sdegno montante. **L’Ora di Palermo**, giornale di area, calcava la mano sulla casualità con cui le singole vittime erano state colpite: “Strage tra la folla / per l’esplosione / d’una bomba fascista”.

Anche il quotidiano della Dc, **Il Popolo**, non aveva esitazioni nel riconoscere la matrice dell’attentato con il titolo “Strage fascista a Brescia” preceduto da un occhiello che sottolineava l’attacco alle istituzioni: “Un altro vile e sanguinoso attentato contro lo Stato democratico”.

La stampa della sinistra extraparlamentare traeva invece spunto dalla notizia della strage per lanciare bordate contro quello che veniva definito “regime democristiano”.

Servire il popolo, quotidiano della sinistra marxista-leninista di impronta maoista, usava toni perentori: “I fascisti in galera / basta con il regime democristiano / governo di rinnovamento subito!”.

Lotta Continua scalcava i dati di cronaca e aggiungeva fantomatici bambini fra le vittime della strage. Il titolo suonava: “Una bomba fascista ha massacrato donne, bambini, operai che manifestavano contro il terrorismo nero”. Il lungo sommario aveva toni che sembravano precorrere il celebre Pasolini dell’“Io so ma non ho le prove”, ovvero dell’articolo intitolato “Cos’è questo golpe” che uscirà sul Corriere della Sera il 14 novembre 1974. *Lotta Continua* titolava infatti: “Gli assassini fascisti sono noti; sono noti i loro covi; sono noti i loro caporioni, i loro mandanti, i loro manovratori nei corpi dello Stato. Con lo sciopero generale di oggi, la classe operaia, i proletari, gli studenti, i partigiani, si impegnano a prendere nelle proprie mani la giustizia antifascista”. L’evocazione di una giustizia “proletaria”, estranea a quello dello Stato, era un minaccioso cavallo di battaglia del gruppuscolo di sinistra e del suo giornale, in quel momento diretto da Agostino Bevilacqua.

Il manifesto sceglieva, secondo la consuetudine di allora del quotidiano diretto da Luigi Pintor, un titolo lunghissimo in cui dati di cronaca si mescolavano alle parole d’ordine del momento: “È la strage fascista più sanguinaria di questi anni: 6 morti, 94 feriti. È una lunga catena che può essere spezzata solo spezzando il sistema di potere della Dc. Taviani deve dimettersi, il Msi dev’essere sciolto. Sciopero generale in tutto il Paese, collera a Brescia”.

A un’area di destra vanno ascritti invece i commenti apparsi il 29 maggio sul *Tempo*, su *Il Resto del Carlino* e *La Nazione* (testate non conservate nell’archivio di Casa della memoria, ma consultate e ampiamente riportate da Baldo e Jannaci). Tutti e tre i giornali traggono spunto dall’eccidio bresciano per invocare un generico “ritorno all’ordine”. *Tempo* e *Resto del Carlino* introducono però anche una speculazione sul “cui prodest” che, secondo loro, porterebbe ad attribuire alla sinistra il disegno criminale, poiché è la sinistra che ne trae vantaggio politicamente. *Il Secolo d’Italia*, organo del Msi, il 29 maggio affida a Nino Tripodi l’analisi dell’accaduto. Il direttore della testata respinge la denuncia del “tentativo del risorgente fascismo” pronunciata dal ministro dell’Interno Taviani in Parlamento e obietta: “La verniciatura ideologica è un pretesto. Nella sostanza i gruppuscoli terroristici a non altro tendono fuor che dare corso alla propria furia antistatale poiché lo Stato non ha saputo far valere né i suoi contenuti etici né la sua forza giuridica”. Anche in questo caso viene formulata la richiesta di un rafforzamento dei poteri di polizia e di norme “per lo scioglimento di tutte le bande armate e per l’incriminazione dei dirigenti e dei componenti le organizzazioni alle quali appartengono gli esecutori dei crimini”.

Qui basta aggiungere che l'impressione nel Paese per la strage fu enorme e che le prime pagine dei giornali territoriali, da nord a sud, il 29 maggio erano praticamente monopolizzate da titoli, immagini e articoli su quanto era accaduto a Brescia. La scelta accomunò la *Gazzetta del popolo* (Torino), *Il giornale di Sicilia* (Palermo), *Il Resto del Carlino* (Bologna), *Il Messaggero* (Roma), *La gazetta del Sud* (Messina), *Il Mattino* (Napoli), *Il giornale di Calabria* (Cosenza), *La Prealpina* (Varese), *Il piccolo* (Trieste), *L'Arena* (Verona).

Quanto allo sforzo di interpretare ciò che era accaduto quella mattina in piazza, e di raccontare come si dipanarono gli eventi nelle giornate successive, appuntiamo qui l'attenzione sui 4 quotidiani che all'evento dedicarono più spazio.

Bresciaoggi infittì la schiera dei giornalisti distaccati sul tema-strage: a quelli dell'edizione straordinaria del primo giorno si aggiunsero Aldo Borta, Giorgio Piglia, Odoardo Rizzotti e Veniero Porretti. Il giovane quotidiano con tre editoriali consecutivi – mai firmati – del direttore Giannetto Valzelli, dichiarò prima lo sgomento della città per l'eccidio perpetrato dai fascisti (29 maggio), poi l'ammirazione per la composta reazione di Brescia testimoniata dall'interminabile flusso di singoli e di delegazioni in piazza (30 maggio), poi indirizzò una lettera aperta al presidente Giovanni Leone, che sarebbe stato presente ai funerali, affinché si facesse garante della risposta delle istituzioni democratiche all'offensiva fascista (31 maggio), infine prese atto con sconcerto della contestazione che aveva accolto il discorso in piazza del sindaco Bruno Boni, "padre" politico della nascita di Bresciaoggi, parlando di "fischi rabbiosi e intemperanze viscerali".

In quei giorni il quotidiano di via Volta si segnalò per un'approfondita inchiesta sul neofascismo bresciano firmata da Giorgio Sbaraini con il titolo "Perché proprio Brescia?", pubblicata sull'edizione del 30 maggio, e per il rilievo che diede alla gestione dell'ordine pubblico da parte dei sindacati ("Deciso alla Camera del lavoro / La piazza occupata", 30 maggio). Da segnalare un articolo di Chiara Monchieri che tracciava un affettuoso ricordo di Alberto Trebeschi, suo insegnante al Gambara, e uno in cui Renzo Bresciani "auscultava" il cuore della città dal suo ufficio di addetto stampa in Loggia (entrambi il 31 maggio). Nella stessa pagina, con scelta previdente, il giornale riportava il testo di un appello diffuso sugli autobus cittadini a firma del presidente dell'Associazione Nazionale Famiglie Caduti e Dispersi in Guerra, Cesare Trebeschi (che era anche presidente dell'Asm, la municipalizzata che allora gestiva i

bus cittadini). Il testo evocava l'impegno a costruire "una città giusta" nel nome e in onore dei caduti e recava la firma di colui che, proprio sull'onda degli eventi seguiti al 28 maggio del '74, sarebbe stato chiamato un anno dopo a succedere a Bruno Boni alla carica di sindaco.

Il testo completo, dal titolo "Memento poetico per i vivi e i morti", recitava: "Dimentica, popolo bresciano, come hanno straziato il tuo volto i nuovi barbari: non infangarlo con la loro memoria, lasciali colpire dall'inesorabile giustizia di Dio. Ricorda piuttosto queste nuove vittime che si aggiungono a quanti credevamo piangere per ultimi. Non dimenticare come ti vollero, vigila, non disertare nessun impegno, non rinunciare a nessuna presenza: perché nessuno dei nostri Caduti per l'insana ferocia di oggi e di ieri resti profeta illuso di un avvenire lontano. Ma per tutti noi Essi siano testimoni sempre vivi di una città giusta, la città dei loro e dei nostri figli che nel loro nome noi vogliamo oggi costruire".

Nel complesso Bresciaoggi dedicò alla strage, dalle edizioni straordinarie fino all'edizione dell'1 giugno, 55 pagine, con uno sforzo della redazione, dei fotoreporter e della tipografia entrato nella storia della testata.

Il *Giornale di Brescia* rispose, negli stessi giorni, con 38 pagine. Nell'edizione del 29 maggio, fatto piuttosto eccezionale, la cronaca degli avvenimenti recava la firma di due redattori: Angelo Franceschetti e Giuseppe Grangiotti. Ampio spazio veniva dato alla testimonianza del collaboratore Ersilio Motta, che si trovava a pochi metri dal punto dell'esplosione. Una nota anonima in prima pagina, da attribuire al direttore Vincenzo Cecchini, rivolgeva un vibrante appello alle autorità di Polizia locali e nazionali affinché accertassero le responsabilità dell'accaduto. Il 30 maggio, firmando apertamente un lungo editoriale, il direttore Cecchini denunciava il reclutamento, effettuato nel Bresciano da "spietati adulti" di ispirazione nazifascista, di giovani e giovanissimi, e poi "il loro indottrinamento anzi fanatizzazione". Con il titolo "Ora Basta" il direttore del Giornale di Brescia chiedeva che cessasse il "deterioramento dell'ordine pubblico" e invocava misure d'emergenza per far fronte alla situazione in città e nel Paese.

Colpisce, alla luce delle sentenze via via succedutesi, il titolo quasi profetico pubblicato a pagina 5 il 30 maggio, relativo alle indagini: "Nel Veneto la pista decisiva?", dove il punto di domanda attenuava una verità che a quarant'anni di distanza è stata accertata. A partire dal 31 maggio, come tutte le altre testate, il *Giornale di Brescia* diede ampio

spazio alla sparatoria di Pian del Rascino dove venne ucciso Giancarlo Esposti e vennero arrestati di carabinieri Alessandro d'Intino e Alessandro Danieletti, vicini ad Avanguardia nazionale. Evento che impresso una svolta drammatica alle indagini.

L'1 maggio il *Giornale di Brescia* dava naturalmente ampio spazio ai funerali. Sui giornali si stimavano in 500-600mila le persone accorse da tutta Italia per manifestare lo sdegno, la reazione politica, la vicinanza alla città. Un giovane Egidio Bonomi firmò l'articolo che dava conto delle reazioni delle delegazioni operaie giunta da tutta Italia. I fischi al discorso di Boni, nei passaggi in cui citava le massime autorità presenti sul palco, non ebbero spazio nei titoli, bensì nel testo della cronaca dei funerali che parlava di "una lunga contestazione di fischi e di slogan urlati da numerosi gruppi sia in piazza che nelle vie adiacenti". L'anonimo cronista segnalava anche come "isolati contestatori urlavano a Rumor e ai ministri presenti 'Fuori', 'Fuori'".

Qui va aperta una parentesi e va segnalato che il giornale che più diffusamente si soffermò sulla contestazione alle autorità durante i funerali fu, con un certo compiacimento, *Il manifesto* con il titolo "Leone e Rumor sentono la rabbia popolare" e una cronaca dell'inviata Tiziana Maiolo (che, nel 1992, venne eletta deputato nelle fila di Rifondazione Comunista mentre nel '94 e nel '96 venne eletta a Montecitorio nelle fila di Forza Italia, partito per cui ricoprirà anche incarichi assessorili nelle giunte comunali di centrodestra di Milano guidate da Gabriele Albertini e da Letizia Moratti). La Maiolo, nel 1974, elogiava "i compagni del servizio d'ordine" e definiva il presidente del consiglio Rumor "il ministro delle stragi". La cronista del manifesto riferiva diffusamente gli slogan urlati contro Rumor e Leone e registrava il fatto che la voce del sindaco di Brescia era stata "sopraffatta dai fischi e dalle urla ("vatene con i fascisti!")".

Una lettura più meditata di quell'episodio venne offerta da *Paese Sera* con il corsivo "I fischi" pubblicato in prima pagina l'1 giugno: un commento in cui il giornalista che si firmava "Benelux" chiedeva alle autorità di farsi carico del disagio e della rabbia espressi in quel modo dalla piazza. Il quotidiano romano, va detto, fu fra i più puntuali a dar conto della mobilitazione dopo la strage, con lo sciopero generale nazionale di 4 ore del 29 maggio, e delle indagini condotte nelle primissime ore.

Altrettanto può dirsi per il *Giorno*, uno delle quattro testate che diedero più spazio al racconto e all'analisi dei fatti. Il quotidiano dell'Eni,

allora diretto da Gaetano Afeltra, schierò alcune delle sue firme più prestigiose. Marco Nozza ricostruì il filo nero che risaliva alla Repubblica di Salò, intervistò diffusamente il sindaco Boni e indagò nel mondo del neofascismo bresciano. Achille Lega (che insieme a Giorgio Santerini nel 1976 firmerà uno dei primi volumi dedicati alla vicenda: *Strage a Brescia, potere a Roma: trame nere e trame bianche*, pubblicato da Mazzotta) seguì i primi sviluppi delle indagini. Giorgio Bocca firmò un'analisi originale della strage paragonandola all'eccidio del 1920 di Palazzo D'Accursio a Bologna, allorquando i fascisti gettarono ordigni sulla folla che assisteva all'insediamento del neo eletto sindaco socialista. Due stragi di proporzioni e significato storico diverso (là il fascismo dilagante, qui "il partito della paura minoritario e che agisce nell'ombra"). In entrambi i casi però Bocca vedeva messo alla prova uno Stato in difficoltà: là quello giolittiano esposto alle pressioni dei partiti popolari, qui la Repubblica democratica che faticava ad accogliere "le domande di partecipazione, di democrazia diretta, di libertà e di giustizia sostanziali che le vengono da ogni parte". Bocca si dichiarava però fiducioso sulla risposta contemporanea del popolo italiano "sempre più saldo e sempre più unito nella difesa della democrazia e dell'odio al fascismo" nonostante da sette anni fosse sottoposto al "martellamento insistente degli attentati, dei rapimenti, degli scandali, dei ricatti". Bocca in quei giorni firmò anche un articolo in cui interpellò gli operai dell'Alfasud per capire la loro reazione all'attentato avvenuto nella città industriale del Nord. Sul *Giorno* si segnalano infine i bellissimi articoli dell'inviata Natalia Aspesi: quello palpitante e partecipe dedicato alle vittime della strage (il 29 maggio), quello in cui descrisse i giorni del lutto parlando di una città che aveva "occupato la piazza senza chiedere permesso a nessuno, con la forza dei suoi diritti e della sua disperazione", affidando il compito esclusivo di vigilanza al servizio d'ordine delle Confederazioni sindacali (30 maggio), e infine la cronaca tesa e vibrante dei funerali conclusisi con la lettura al cimitero Vantiniano dei nomi delle vittime definite "ultimi caduti della Resistenza" (1 giugno).

Non meno rilevante lo sforzo informativo e di scandaglio svolto dal *Corriere della Sera* allora diretto da Piero Ottone. Anche il quotidiano di via Solferino schierò alcune delle sue firme di punta. Fin dal 29 maggio Giampaolo Pansa, che al tema aveva dedicato studi giovanili, ricostruì la vicenda dell'ultimo fascismo di Salò e l'eredità che aveva lasciato sul territorio bresciano. Antonio Padellaro seguì passo dopo passo le reazioni e le iniziative dei sindacati, allora soggetto politico

fortissimo sulla scena nazionale. Giorgio Santerini ricostruì l'offensiva neofascista che aveva scosso Brescia negli ultimi mesi mentre a seguire le indagini fu Giorgio Zicari, allora inviato speciale, nonché nerista e giudiziaria principe del quotidiano, che pochi giorni dopo (il 5 giugno) confessò al giudice Tamburino, che a Padova indagava sulla Rosa dei venti, di aver collaborato in passato con il Sid. La vicenda traeva spunto da un articolo dello stesso Zicari dedicato alla strage di Brescia e pubblicato sull'edizione del 31 maggio in cui il giornalista chiedeva come mai il Mar di Fumagalli non era stato fermato per tempo, pur essendo le sue attività note ai Servizi fin dal 1970. "Siamo in grado di provarlo nella sede competente" concludeva Zicari. Egli stesso era informato della vicenda in quanto, come ricostruì in un'intervista dello stesso Zicari all'Espresso pubblicata il 20 giugno 1974, era stato Fumagalli in persona a parlargli di progetti eversivi (con tanto di uccisione di Mario Capanna e attentato contro un corteo del Movimento studentesco) durante i colloqui preliminari a un'intervista per il Corriere. Zicari aveva allora informato gli organi investigativi ed era stato ingaggiato dal Sid per registrare ulteriori conversazioni con Fumagalli, cosa che egli aveva fatto appunto per un periodo circoscritto fra la primavera e l'estate del 1970. S'era convinto a collaborare, senza alcun compenso, per "aiutare le istituzioni dello Stato a combattere dei sovversivi criminali". Il Corriere ricostruì l'intera vicenda sull'edizione del 22 giugno 1974, lo stesso giorno in cui la direzione sospendeva il giornalista da ogni attività redazionale. Un caso entrato nella storia del giornalismo italiano.

Nei giorni della strage il direttore Ottone fece sentire la sua voce il 29 maggio con un fondo dal titolo "Ma la democrazia saprà difendersi". Il direttore del Corriere escludeva che la strage fosse opera di "ragazzini" ma la collocava nell'ambito delle "trame nere" che avevano lo scopo di "mettere in crisi le istituzioni" e "mettere paura" ai cittadini. Secondo la lettura di Piero Ottone la bomba aveva anche un obiettivo politico: far saltare o paralizzare le difficili trattative fra sindacati e governo sulla gestione della crisi economica. L'editoriale affacciava anche l'ipotesi che la bomba rappresentasse "un gesto disperato" "nonostante complicità e qualche tolleranza degli organismi dello Stato". L'analisi assai lucida finiva avvertendo: "L'eversione si alimenta della debolezza dell'apparato statale, vive delle furberie di coloro che credono di servirsene come strumento e si illudono di poterla piegare alle proprie ambizioni".

Come si vede le intelligenze giornalistiche più lucide seppero individuare fin da subito alcune cause ed alcuni effetti politici dell'attentato di Brescia.

GLI INTELLETTUALI IN CAMPO

Alcuni giornali, infine, fecero appello a intellettuali e scrittori per chiedere loro un'interpretazione di quanto accaduto a Brescia. Il Corriere, in particolare, si distinse in questo sforzo.

Il 29 maggio sul foglio milanese compariva un articolo di Alberto Moravia intitolato "Gli eredi di Hitler" che qualificava gli attentatori come "imbecilli inconsci delle proprie private tare, passioni e situazioni". Sullo sfondo dell'ideologia dei terroristi lo scrittore romano vedeva il sovrappopolamento del pianeta – che a suo dire induceva a considerare di scarso valore la vita umana – e la ricerca di visibilità mediatica, l'unica cui potessero aspirare essendo impossibile per loro mutare il mondo.

Nell'edizione del 30 maggio invece Arrigo Benedetti (fondatore, fra l'altro, di giornali come "Oggi", "L'Europeo" e "L'Espresso", scrittore e partigiano) sosteneva che l'Italia non aveva fatto i conti con il fascismo e la sua fine nel 1945, dando corso a una restaurazione che aveva rimesso in sella politici e funzionari pre-fascisti. De Benedetti – in un periodare abbastanza oscuro – metteva in guardia dalla scorciatoia della nostalgia verso il Cln e i governi di unità nazionale, dall'accontentarsi della risposta delle piazze gremite all'indomani della strage, e adombrava il pericolo di nuove stagioni autoritarie.

Lo stesso giorno il cattolico Carlo Bo partiva dai volti delle vittime, quasi tutte giovani, per argomentare che i sicari avevano agito, senza speranza, "contro la storia e contro il futuro". Quanto ai caduti, "Anche quando i loro volti saranno dimenticati e saranno andati a collocarsi nel lungo elenco delle vittime del fascismo, la loro volontà, la loro speranza, soprattutto la loro fede continueranno a testimoniare e a lavorare per noi". Con un'immagine fortissima Bo sosteneva che "quel dito di sangue" che i primi cronisti hanno potuto vedere sotto i portici di Brescia "ricade su tutta una famiglia politica che da oltre mezzo secolo si presenta in difesa dell'ordine e della pace ed è invece soltanto abietta schiava della morte, perfida negatrice della vita, della cultura, di tutto quanto rende meno indegna e dolorosa la vita degli uomini". In una

sorta di rovesciamento morale e storico, dunque, “le vittime consacrano delle verità insuperabili e invincibili, gli assassini si mostrano per quello che sono, degli impotenti e dei vinti, i servitori della rovina morale e spirituale, gli apostoli della sconfitta umana”.

Fra gli intellettuali che nei giorni immediatamente seguenti alla strage si pronunciarono va collocato infine il filosofo Emanuele Severino, che fece sentire la sua voce dalle pagine di *Bresciaoggi* dell'1 giugno in un articolo intitolato “I piani del fascismo”. Con l'originalità e la lucidità che lo contraddistinguevano, Severino contestava chi (come Moravia sul *Corriere*) sottovalutava il fascismo, lo relegava a “squallide minoranze” o a fantasmi sconfitti nel 1945. Nell'analisi del filosofo bresciano l'anticomunismo era il tratto identitario del fascismo, e un attentato come quello di Brescia equivaleva a una provocazione al comunismo nella speranza che esso reagisse in maniera violenta, legittimando quanti sostenevano che il comunismo s'era già avvicinato troppo al potere in Italia e andava ricacciato. Il fascismo provocava il comunismo perché si sentiva forte e – aggiungeva il filosofo – aveva qualche ragione per sentirsi tale. Lo era in ragione della divisione del mondo in blocchi, dell'appartenenza dell'Italia a quello occidentale, della ferrea decisione dell'economia americana a “non acconsentire mai all'idea suicida di aggiungere il potenziale economico dell'Europa a quello dell'Unione Sovietica”. Quello che contava per gli Stati Uniti era il mantenimento dell'equilibrio fra i due blocchi: “Alla resa dei conti non importa che esso sia mantenuto dai colonnelli, dai generali o dai partiti democratici”. Oltre a sentirsi protetto sul piano internazionale, il fascismo in Italia si sentiva protetto sul piano nazionale perché in caso di avvicinamento dei comunisti al potere, o di loro reazione violenta agli attentati e alle provocazioni, larga parte del paese si sarebbe schierata immediatamente “a fianco delle forze fasciste per arginare l'avanzata comunista”. “Per molti, in Italia – sottolineava il filosofo – l'avvento del comunismo è qualcosa di infinitamente più grave di qualche decina o centinaia di morti”. Quindi Severino dava atto della responsabilità dimostrata dai comunisti di fronte alla strage, ma sottolineava anche come lo stallo politico – ovvero l'impossibilità per i comunisti di andare al governo e l'impossibilità di governare l'Italia senza le masse popolari di cui “il partito comunista è la guida più seguita” – creava un immobilismo pericoloso. L'unica forza democratica in grado di avvalersi dell'apporto esterno dei comunisti “senza insospettire e intimorire i ceti moderati”, secondo Severino era la Democrazia Cristiana. Un avallo diretto alla

strategia del compromesso storico a condizione che la Dc “metta la distanza di sicurezza fra sé e il fascismo”.

Come si può evincere da questa pur frettolosa carrellata, i giornali dell'epoca dedicarono le migliori energie professionali e intellettuali di cui disponevano al racconto della strage, alla ricostruzione dei suoi antefatti storici, all'analisi dei suoi effetti politici. In qualche caso i giornalisti giocarono un ruolo (controverso) da protagonisti. Più spesso si misero nobilmente, infaticabilmente, al servizio dell'informazione e del dibattito civile. Scrissero insomma una delle pagine più nobili della storia della professione in Italia e lo fecero con una strumentazione tecnologica infinitamente più semplice e primitiva rispetto ad oggi. Lo fecero tuttavia con la consapevolezza del ruolo che il sistema dei giornali, e la loro professione, svolgeva come architrave del sistema democratico nell'Italia del 1974.

STUDI E RICERCHE

MASSIMO DE PAOLI

Il palazzo dei Commestibili di Rodolfo Vantini

Il presente contributo pone il focus su un progetto di Rodolfo Vantini, il palazzo dei Commestibili in piazza Mercato a Brescia. Un progetto che, seppur non realizzato, consente di comprendere la grande trasformazione dall'*ancien regime* alla città ottocentesca. La ricerca archivistica del Fondo Vantini custodito nell'Archivio di Stato di Brescia ha costituito la base conoscitiva per il ridisegno di molti elaborati grafici e soprattutto la modellazione tridimensionale del palazzo che ha consentito di comprendere meglio le molteplici relazioni del progetto vatiniano con le preesistenze cinquecentesche. Al progetto vasto e unitario, del XVI secolo, di Ludovico Beretta fondato sul portico inteso come principio insediativo si correla la proposta di Rodolfo Vantini strutturata sul concetto di Tipo ma anche sui principi di economia, igiene e funzionalità dell'architettura ottocentesca. Ad una premessa iniziale correlata alla nascita della cultura neoclassica e allo sviluppo del concetto di Tipo fa seguito l'analisi puntuale di tutti i disegni di studio pensati e raffigurati dal grande architetto bresciano.

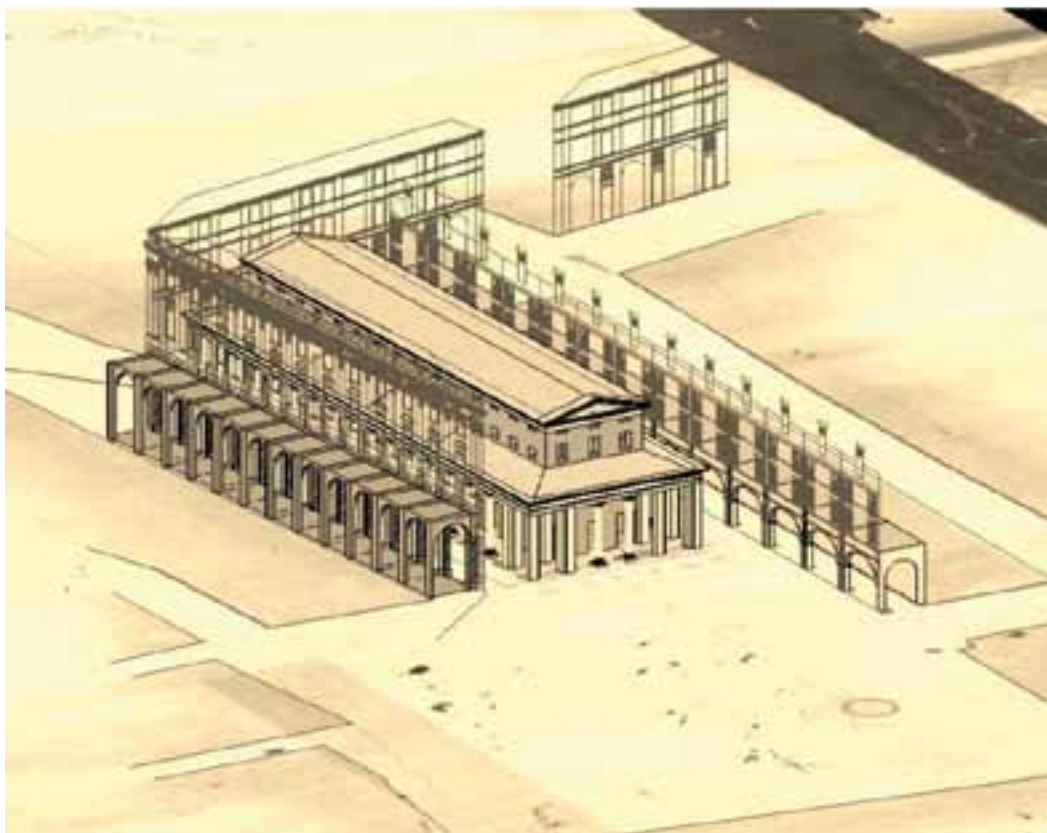


Fig. 1 – Brescia. Modello 3d del palazzo dei Commestibili di Rodolfo Vantini e degli edifici cinquecenteschi di Ludovico Beretta di piazza Mercato. La base è un disegno di Rodolfo Vantini dello stato di fatto della piazza. Disegno e modellazione di Massimo De Paoli.

I PRESUPPOSTI TEORICI DELLA CULTURA ARCHITETTONICA NEOCLASSICA IN EUROPA.

Prima di porre l'attenzione sull'architettura di Rodolfo Vantini, oggetto di studio del presente contributo, è utile per comprendere il quadro culturale generale dell'epoca considerare i riferimenti principali degli architetti italiani che operarono nel primo Ottocento ovvero analizzare i testi, i trattati e/o manuali, di carattere architettonico e il consolidar-

si del cosiddetto neoclassicismo tedesco, con particolare riferimento all'opera di Karl Friederich Schinkel.

I testi degli architetti o studiosi che analizzeremo di seguito hanno contribuito a creare i presupposti per il passaggio, anche in Italia, dalla città dell'*ancien regime* alla città ottocentesca. In Francia il manuale di Rondelet¹ può anche essere inteso come un repertorio di tipi edilizi e di costruzioni o realizzazioni considerate esemplari². Nello stesso periodo, fra il 1802 e il 1803, viene stampato un testo destinato ad avere una immensa fortuna. Si tratta dell'opera di Durand, *Precis des leçons données à l'école polytechnique*³, che dona all'*Ecole* la raccolta delle sue lezioni di Architettura (per inciso Rondelet era professore di costruzioni nello stesso istituto, mentre Durand era professore di Architettura, soprattutto di composizione).

Questo libro si può considerare complementare del manuale di Rondelet, in quanto trascura completamente gli aspetti costruttivi per porre l'attenzione sul discorso compositivo e distributivo.

Le opere di Rondelet e di Durand vengono, come tante altre in seguito, edite in Italia. In questo periodo l'arte costruttiva è ancora legata alle pratiche locali, alla cultura locale. Molto spesso si tratta di utilizzare materiali che si trovano in un determinato luogo, materiali conosciuti, disponibili, utili.

Si tratta di utilizzare le maestranze che non hanno una conoscenza di tipo scolastico, ma hanno una formazione di tipo pratico, tramandata molto spesso oralmente da generazione a generazione e quindi corrispondono anche a quegli artigiani valorizzati dall'*Encyclopédie* di Diderot.

Il colpo di grazia alla cultura locale delle maestranze intermedie è dato dai sistemi di prefabbricazione e dall'introduzione sempre più massiccia del ferro come materiale da costruzione poiché il ferro non

1. Rondelet, Jean Baptiste (Lione 1743 – Parigi 1829), allievo di J.F. Blondel e assistente di Soufflot. Nel 1780 succede a Soufflot nella direzione di S. Genevieve. Dal 1799 professore all'*Ecole spéciale d'Architecture*, collaboratore di Quatremère de Quincy alla stesura del *Dictionnaire d'Architecture*. Architetto e scrittore esponente del razionalismo settecentesco, partecipa al dibattito culturale promosso dalle nuove esigenze dell'ingegneria e dal confronto con la corrente neoclassica. Nelle sue opere teoriche si rivela seguace del pensiero di Lodoli, sostenendo che l'architettura consiste in una felice applicazione delle scienze esatte alle proprietà dei materiali.

2. In una tavola del manuale di Rondelet, ad esempio, è raffigurato il ponte in ferro di Coalbrookdale in Inghilterra (1775 – 1779), di Pritchard considerato dalla storiografia il primo ponte realizzato in ferro.

3. "Raccolta delle lezioni di Architettura donate all'*Ecole Polytechnique*", 1802 – 1807, Parigi.

è un materiale che si trova in natura nel luogo in cui si costruisce. Il ferro è un materiale prodotto dall'industria in dimensioni prefissate, quindi, esige tutt'altro tipo di conoscenze non necessariamente correlate alla cultura del luogo. Questo fatto determinerà, soprattutto nelle grandi città, un primo depauperamento della cultura muratoria, se non dell'arte del fabbricare in senso alto e un allontanamento dal mestiere stesso. Durand elabora un sistema compositivo e di progettazione molto semplice e riconoscibile. La predilezione di Durand è per edifici che siano solidi, convenienti, funzionali ed anche economici. Alla triade vitruviana *firmitas*, *venustas* e *concinnitas* si sostituiscono la *funzionalità* e l'*economia*. Per questo motivo Durand predilige forme geometriche molto semplici, un sentimento già insito nella cultura neoclassica, si pensi ad esempio, alle *architetture parlanti* di Boullée o di Ledoux. Il metodo di Durand è un sistema piuttosto meccanico che induce ad una schematizzazione grafica che avrà una grande diffusione nel mondo studentesco e tra gli ingegneri dell'Ecole Polytechnique certamente più attenti alla fattibilità, alla costruzione dell'opera stessa piuttosto che ai suoi rimandi di tipo simbolico.

Durand⁴ propone una teoria combinatoria sia in pianta⁵, nella quale viene sempre applicato un principio di aggregazione di vari elementi⁶ sia in alzato dove ogni parte viene giustapposta all'altra in base a criteri combinatori. Una decina di anni dopo le *Lezioni* in un altro libro didattico che verrà

tradotto con enorme fortuna in tutte le scuole politecniche dal titolo "*Raccolta di diversi tipi di edifici*", Durand raccoglie la produzione storica ma anche quella contemporanea con l'obiettivo principale di fornire al progettista varie tipologie di edifici che egli dovrà affrontare nello sviluppo della sua carriera professionale. In seguito, la raccolta tipologica, diverrà una parte sempre presente nella manualistica.

Nella zona mitteleuropea, come sostengono David Watkin e Tilman Mellinghoff a livello europeo il sistema politico di Baviera con la direzione del principe ereditario Ludwig I (1786-1868) e la consu-

4. Durand, Jean-Nicolas-Louis (Parigi 1760 – Thiais 1834), fu allievo di Boullée e, come il maestro, tendenzialmente un eclettico erudito, attratto dalle strutture rinascimentali e anche medievali. Con la sua attività di professore d'architettura (1795 – 1830) all'*École polytechnique* aprì la strada all'architettura ottocentesca e anticipò aspetti del Razionalismo moderno.

5. Durand amava ripetere "in architettura ogni cosa può essere accostata all'altra".

6. Un progetto come l'Accademia, ad esempio potrebbe estendersi all'infinito essere ripetuto con gli stessi elementi accostati l'un l'altro. Anche l'alzato si caratterizza per la giustapposizione di parti.

lenza architettonica di Leo Von Klenze⁷ o quello di Prussia, diretto da Federico Guglielmo (1840-1858) con il coordinamento architettonico e urbanistico di K. F. Schinkel⁸ manifestano grande interesse per l'architettura costituendo di fatto le basi del neoclassicismo tedesco⁹ che ebbe grande diffusione in tutta Europa e anche nei vari stati italiani prima e dopo l'unità.

Nella prima metà dell'Ottocento l'architettura non riesce a trovare un'unità di principi che le consenta di servirsi di un linguaggio formale unitario e condiviso.

Questo periodo è caratterizzato dalla presenza di diverse teorie architettoniche: alcune (neoclassico, neogotico, classicismo romantico) difendono l'imitazione degli esempi più illustri delle architetture del passato; altre cercano una relazione con la natura e l'ambiente che circonda l'architettura. Tra queste ultime, il gusto Pittoresco aspira a un'architettura che stabilisca un rapporto di simbiosi con la natura circostante, che non è considerata come un riferimento autonomo, cioè, governato da leggi proprie interne che motivano la vita e le forme, ma esclusivamente paesaggio in cui collocare l'architettura.

Intesa in questo modo la natura, non indagata nelle sue leggi costitutive, non può fornire indicazione al progettare; l'architettura dal canto suo assume riferimenti come il cottage inglese, la villa italiana, la residenza a forma di castello a struttura asimmetrica, modificando e adattando i diversi tipi edilizi al paesaggio naturale che li accoglie, spesso privandoli del loro significato e della loro motivazione originari.

Diverso è l'atteggiamento degli architetti che aderiscono alla corrente del Classicismo romantico. In questo caso il riferimento storico

7. Leo Von Klenze, architetto (Schladen, Goslar, 1784 - Monaco di Baviera 1864). Allievo di F. Gilly e di J.-N.-L. Durand, viaggiò in Italia, in Francia e in Grecia. Architetto di Luigi I a Monaco (1816-64), diede alla città il suo caratteristico aspetto odierno, erigendovi edifici in uno stile eclettico, ispirato al Rinascimento e talvolta anche al Gotico (Gliptoteca, Ruhmeshalle, Propilei, palazzo Leuchtenberg, ecc.), e aprendovi vie e piazze grandiose. Si dedicò anche alla pittura e alla ricerca storica [fonte: Treccani].

8. Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) è stato un architetto ed un pittore prussiano. Fu uno dei maggiori architetti del neoclassicismo tedesco, pur facendo convivere nella propria formazione influssi romantici e idealisti ed essendo stato tra i primi in Germania a promuovere la rivalorizzazione delle forme gotiche in architettura. Educato al pragmatismo razionale derivato dalla tradizione costruttiva tedesca e alla cultura neoclassica di J. J. Winckelmann, Schinkel riuscì a far convivere nella sua architettura principi illuministi di derivazione francese (Ledoux, ecc.) con analisi strutturali ed effetti espressivi culminanti in un lucido monumentalismo, in diretta sintonia con gli ideali della restaurazione prussiana. [fonte: Treccani].

9. D. Watkin, T. Mellinhoff, *Architettura neoclassica tedesca (1740-1840)*, Electa, Milano 1990, p.15.

è rappresentato dagli esempi romani, ma soprattutto dalle architetture della Grecia classica. Si cerca di riportare le forme classiche, codificate nei loro rapporti, ma anche nei loro significati, nell'architettura del presente, oppure si isolano elementi del linguaggio classico per adattarli alle attuali forme architettoniche.

Il tempio greco viene spesso copiato *tout court* (Lequeu, *Temple du silence*), oppure trasformato di significato per diventare casa (Dubut).

Altrove si isola il pronao e lo si applica in un edificio moderno, oppure si fa uso della colonna dorica nel progetto dei monumenti.

Ne emerge un rapporto con la storia di tipo imitativo, quando non si tratta addirittura di copie del modello del passato; manca un atteggiamento analitico nei confronti dell'architettura classica. Analisi delle architetture del passato vuol dire ricercare i significati e i motivi che hanno portato a determinate forme architettoniche, capire perché si può parlare di stile quando si fa riferimento al classicismo, mentre non è possibile farlo nel caso dell'architettura dell'ecclettismo.

In questo contesto la figura di Schinkel emerge, attraverso i suoi progetti, proprio come esempio di sintesi e di reinterpretazione dei modelli dell'antichità. Analizzando la ragione e i motivi della fase dell'architettura così disgregata e priva di unitarietà, come è quella dell'Ecclettismo, Schinkel enuncia il concetto di stile o, meglio, lo stile del proprio tempo:

Ogni epoca ha lasciato la propria impronta stilistica nell'architettura e dunque perché noi non dovremmo vedere se anche per la nostra non sia possibile trovare uno stile? Perché mai dobbiamo costruire sempre e soltanto sulla scia dello stile di un'altra epoca? Se è gran merito intendere la purezza di ogni stile, merito ancor più grande è mettere a punto un puro stile universale che non rinneghi il meglio raggiunto e realizzato da ogni altro (...). E il merito più grande di questo stile sarà l'applicazione conseguente di un gran numero di invenzioni, fatte in tutti i tempi, che finora non potevano essere unite secondo le regole dell'arte¹⁰

per purezza di stile Schinkel intende l'adeguatezza e l'eloquenza delle forme architettoniche nell'esprimere il loro rapporto con la vita dell'uomo; cioè, l'architettura è un fatto umano e trae la sua motivazione dall'uomo per ritornare ad esso possibilmente con uno spessore di significati e contenuti ancora maggiore, carica di stimoli e suggerimenti nuovi. Il fascino, la grandezza dell'architettura greca, il motivo per cui è stata in ogni tempo esempio e modello per le architetture successive,

10. K.F. Schinkel, 1781-1841 *Schinkel. L'architetto del principe*, Albrizzi Cluva, 1982, p.13 e 36.

consiste proprio nell'aver saputo rappresentare, attraverso le sue forme, la vita dell'uomo del suo tempo.

Il carattere dell'edificio greco emerge dalla composizione di elementi semplici che a loro volta hanno un significato, una ragion d'essere, definiti e definitivi per quel tempo, cioè codificati. I rapporti proporzionali di ogni edificio sono indissolubilmente legati ai rapporti contenuti in ogni singolo elemento. Per questo Schinkel parla di stile classico; lo stesso non può dirlo dell'architettura a lui contemporanea e per questo aspira alla fondazione di uno stile che sia quello del suo tempo.

I PRINCIPI DI ARCHITETTURA CIVILE DI FRANCESCO MILIZIA

In Italia, alla fine del Settecento, un ruolo fondamentale per la formazione delle nuove figure professionali del sistema edile-architettonico, ma anche urbano, lo ebbe Francesco Milizia. Teorico d'arte specialmente nel campo dell'architettura, insieme a Carlo Lodoli, Andrea Memmo e Francesco Algarotti rappresenta uno dei personaggi italiani più significativi tra quanti parteciparono al rinnovamento culturale che nella seconda metà del secolo XVIII impegnò tutta l'Europa: la rivolta contro la tradizione barocco-rococò che, ricercata da un lato attraverso l'orientamento sentimentale e naturalistico di un Rousseau e di un Hogarth e dall'altro attraverso il razionalismo e il classicismo di un Winckelmann e di un David, si veniva formulando in un'atmosfera piena di contraddizioni. Secondo Milizia i tre requisiti necessari a rendere un'architettura compiuta sono: bellezza, comodità e solidità. Egli specifica: «l'architettura è figlia di necessità; il bello, dunque, deve apparire necessario perché creato per il bisogno (...)»¹¹.

Milizia mette a punto una catalogazione completa di tutti gli elementi architettonici, indicando di ciascuno la convenienza di definizione e d'uso. Le sue opere, che ebbero una vasta risonanza e un ruolo fondamentale nella formazione della nuova coscienza artistica e architettonica dagli anni Ottanta del Settecento, furono tradotte in francese, spagnolo, inglese e tedesco.

Significativo per comprendere il suo sentire architettonico che tanto condizionerà la generazione dei giovani architetti e ingegneri degli inizi dell'Ottocento è la sua definizione di Convenienza che riportiamo,

11. F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano, 1785, I, p. XXVII.

integralmente, di seguito: «la convenienza, che da taluni viene anche chiamata decoro, costume o proprietà, deve giudicarsi come il primo principio dell'arte di fabbricare. La convenienza prescrive a ciascun genere di edificio il suo carattere distinto e relativo alla sua grandezza, disposizione, distribuzione, ricchezza o semplicità. È per la convenienza che un palazzo, un monumento sacro o civile, un edificio pubblico, una casa di delizia, qualunque opera di architettura annuncia col suo aspetto il motivo per cui si è eretta. È la convenienza che insegna, quando si è fatta scelta di una espressione rustica, soda, mezzana, delicata, di non unire giammai nella stessa composizione due contrari insieme. La convenienza determina l'economia, o autorizza la più grande ricchezza, regola il genio, lo sviluppa e gli assegna i limiti; finalmente è la convenienza che conduce l'architetto, ritenendolo dall' introdurre nelle sue opere niente d'inverosimile, o di contrario alle regole del buon gusto, alle proporzioni, alla bella natura. L'impero della convenienza è dunque universale: abbraccia tutte e tre le parti dell'architettura, la bellezza, la comodità, la solidità. Riguardo alla bellezza, è la convenienza che insegna a fare il debito uso della simmetria, della euritmia e di ogni specie di ornato. Rispetto alla comodità, appartiene alla convenienza scegliere e regolare i lumi, le forme, le grandezze, il numero e la distribuzione delle parti, del tutto di qualunque edificio. È riguardo alla solidità, spetta alla convenienza determinare la scelta dei materiali, la loro qualità, la forma e l'impiego. Dunque, in architettura la convenienza altro non è, che l'uso della retta ragione nello scegliere ed applicare alle fabbriche tutto quello che è necessario per renderle perfette, cioè belle, comode e forti, secondo il vario uso cui sono particolarmente destinate. Qui ora non si parla della convenienza che relativamente alla bellezza dell'architettura: quando poi si tratterà delle altre parti, si vedranno le relazioni ch'ella ha con ciascuna di loro».¹²

RODOLFO VANTINI A BRESCIA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

A Brescia, agli inizi del XIX secolo le architetture sono prevalentemente neoclassiche e risentono, come già detto, del clima e dei cambiamenti che in Italia e soprattutto in Europa avvengono a partire dal Settecen-

12. F. Milizia, *Principj di architettura civile*, Finale 1781, sei ripubblicazioni – l'ultima nel 1847 – testo per costruire in molta parte del sec. xix. L'edizione qui consultata è la milanese del 1832 a cura di Giovanni Antonio Antolini (1753-1841), p. 154.

to fino a tutto l'Ottocento. La stagione a Brescia, che precede l'Unità, è caratterizzata dall'opera di alcuni architetti di rilevanza quantomeno nazionale.

Rodolfo Vantini¹³, ad esempio, rappresenta l'unione fra una formazione accademica e una competenza professionale in grado di assecondare i principi di utilità, igiene e decoro alla base del trattato di Francesco Milizia e coerenti con le teorizzazioni francesi di Quatremère de Quincy e Jean Louis Durand. I manoscritti di Vantini¹⁴, custoditi nella Biblioteca Queriniana di Brescia, testimoniano «con quale impegno egli si dedicasse allo studio delle Lezioni di Architettura ed alla ripetizione dei disegni del Maestro d'elezione»¹⁵. Negli edifici di Vantini sono ben visibili gli echi delle lezioni di Durand sullo sviluppo planimetrico e sulla scansione regolare dell'ordine architettonico.

Rodolfo Vantini (12 gennaio 1792, Brescia – 17 novembre 1856, Brescia) frequentò il corso di studi per ingegneri e architetti a Pavia nel 1807-1808. Durante questo periodo si dedicò anche allo studio dell'idraulica e dell'agraria e si diplomò nel 1810 evidenziando un'attenzione particolare per i caratteri distributivi interni, per gli impianti tecnici e per i servizi igienici. In seguito, come sottolinea Luciano Patetta amplia le sue conoscenze e «nei due anni di tirocinio a Milano, oltre ad esperienze con un ingegnere dei *Ponts et Chaussée* frequentò l'ambiente culturale dei pittori, e venne a contatto con l'ambiente delle Accademie dove si predispondeva per i nuovi professionisti un sistema di regole ragionevoli e concrete aderenti ai compiti richiesti dal tempo, limitando le libertà creative entro confini ben precisi»¹⁶.

Vantini fu uno degli autori maggiormente impegnati nelle opere di riforma e di completamento attuate, in Brescia e provincia, su piccole e grandi piazze. Differenti sono le destinazioni d'uso degli edifici civici,

13. Per una ricerca approfondita della vita e della formazione di Rodolfo Vantini si rimanda alle opere fondamentali di Lionello Costanza Fattori, Camillo Boselli e Antonio Rapaggi: L. Costanza Fattori, *Rodolfo Vantini architetto (1792-1856)*, Fondazione Ugo da Como, Lonato (Bs) 1963; introduzione di Camillo Boselli a Vantini Rodolfo, *Diarii (1832-1854)*, Brescia 1969; A. Rapaggi, *Rodolfo Vantini*, Grafo, Brescia 2011.

14. Queriniana, G VIII.2, In questo faldone è contenuto un fascicolo manoscritto di Vantini con la traduzione delle lezioni di Architettura J. N. L. Durand e la riproduzione di molti disegni.

15. L. Benedetti, *L'architettura pubblica di Vantini a Brescia*, in G. Panazza (a cura di) *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, Atti del Convegno di Studi, Brescia, 12 novembre 1992, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1995, p. 105.

16. L. Patetta, *Rodolfo Vantini e il suo tempo*, in G. Panazza (a cura di), *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, Atti del Convegno di Studi, Brescia, 12 novembre 1992, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1995, p. 11.

destinati a funzioni pubbliche, che progettò nella prima metà dell'Ottocento (commerciale, amministrativa, scolastica) che rivelano la sua predilezione in questo periodo per il gusto neoclassico.

Il palazzo dei Commestibili per piazza del Mercato a Brescia del 1829 appartiene ad una serie di progetti che occupano Vantini dagli anni Venti agli anni Quaranta del XIX secolo. Si pensi ad esempio al progetto per un palazzo civico ad Iseo (1826), la scuola per i tagliapietre di Rezzato (aperta nel 1839), Piazza del Mercato a Rovato (alla quale lavorò a partire 1840).

Inoltre, alle sperimentazioni sul concetto di tipo attuate nelle varie fasi di progettazione del camposanto di Brescia ma anche come vedremo in seguito per il palazzo dei commestibili di piazza Mercato in Brescia, si affiancano le soluzioni costruttive correlate ai nuovi materiali, l'analisi e la differenziazione dei percorsi per renderli più funzionali ed efficaci in base ad un criterio generale di economia dello spazio, piuttosto che la dotazione di ogni fabbricato di servizi igienici o di sistemi di riscaldamento, illuminazione e ventilazione.

Si pensi ad esempio alla modifica che Vantini attua sulla copertura a falde del palazzo dei Commestibili per inserire un lucernario al fine di meglio illuminare il vano scala, piuttosto che alla modifica dei collegamenti verticali per ricavare servizi igienici nei sottoscala¹⁷.

1829. PALAZZO DEI COMMESTIBILI. BRESCIA, PIAZZA DEL MERCATO

Le vicende della nascita, nel XVI secolo, e della successiva evoluzione storica di piazza Mercato

testimoniano la volontà della municipalità bresciana di definire degli spazi rappresentativi e commerciali fondati sul portico utilizzato come elemento modulare mediante il quale caratterizzare parti differenti di città: la strada, l'isolato, la piazza. A partire dalle indicazioni normative e architettoniche di Ludovico Beretta, alla metà del Cinquecento, si definiscono una serie di unità tipologiche commerciali e residenziali a vocazione popolare: Strada Nuova in asse con piazza della Loggia a destinazione mista (botteghe al piano terreno e residenze ai piani superiori); i portici del lato orientale della piazza Loggia caratterizzati dall'ordine jonico e da un fronte rappresentativo; le botteghe e i portici, addossa-

17. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, cartella IX, palazzo dei Commestibili, Foglio 17.

ti alle mura occidentali e meridionali della Cittadella, caratterizzati da archi a tre centri al piano terreno e da semplici prospetti soprastanti impreziositi da eleganti cornici marcapiano e da camini in copertura allineati con i muri perimetrali su strada; le cosiddette case del Gambero costituite dalla ripetizione di una bottega e di una scala di collegamento alle residenze superiori che definiscono tre isolati compresi fra le attuali via X Giornate e via Gramsci e impreziosite dagli affreschi in facciata (alcuni ancora esistenti) di Lattanzio Gambara; la casa Portici posta sul lato meridionale di piazza Mercato e l'attuale corso Palestro a definire architettonicamente il dislivello dovuto alla presenza di preesistenti mura mediante un portico di dodici campate verso piazza Mercato e una serie di botteghe verso corso Palestro; un edificio con bugnato al piano terreno e un ordine gigante superiore, sempre progettato da Ludovico Beretta, e definito da un portico con botteghe di dieci campate sul lato settentrionale della piazza.

Successivamente nel Settecento e soprattutto nell'Ottocento l'incremento demografico e lo sviluppo della città provoca un aumento delle attività commerciali e residenziali con una progressiva edificazione dell'area compresa fra piazza della Loggia e piazza Mercato, denominata quartiere delle Pescherie, caratterizzata da un'alta densità residenziale, testimoniata dalle mappe del catasto napoleonico¹⁸ e del catasto del Regno Lombardo-Veneto¹⁹. [Fig. 2]

In sintesi, lo scenario sul quale si trova a dover intervenire Vantini con la sua proposta, negli anni Trenta dell'Ottocento è fortemente caratterizzato da portici che delimitano percorsi e spazi liberi come piazza del Mercato. Vantini sceglie di occupare il vuoto della piazza e propone «un edificio a tipologia mista, abitativa e commerciale, complessa e aggiornata rispetto alle esigenze del tempo, elaborazione del tema del palazzo cittadino ottocentesco con appartamenti serviti da vani scala comuni»²⁰.

Dal punto di vista tipologico la scelta ricade su un portico periptero al piano terreno, e da un corpo di fabbrica, che subisce molteplici modifiche, testimoniate dai disegni relativi agli studi delle piante e dei prospetti, alla distribuzione interna ma anche al numero di piani che varia da due a quattro.

18. Archivio di Stato di Brescia, catasto napoleonico 0071.

19. Archivio di Stato di Brescia: catasto Lombardo-Veneto, MAP_1852_00002282_006.

20. L. Benedetti, *L'architettura pubblica di Vantini a Brescia*, in G. Panazza (a cura di), *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, Atti del Convegno di Studi, Brescia, 12 novembre 1992, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1995, p. 107.

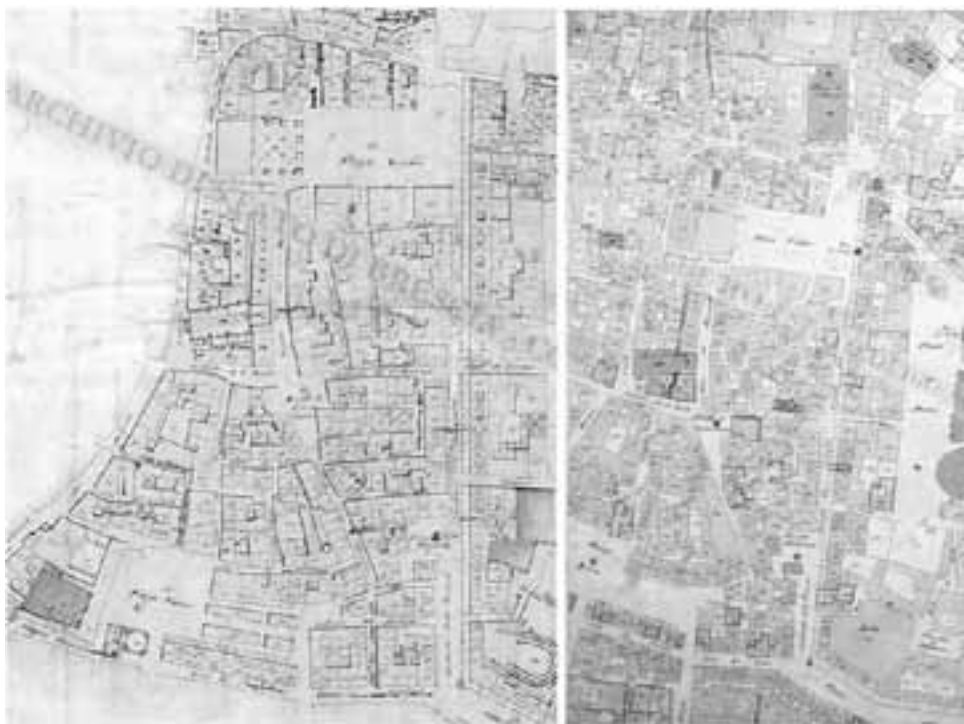


Fig. 2 – A sinistra: catasto napoleonico 0071, ASBs; A destra: catasto Lombardo-Veneto, MAP_1852_00002282_006, ASBs. [Fonte: autorizzazione alla pubblicazione dell’Archivio di Stato di Brescia]. In entrambe le mappe è visibile il quartiere delle Pescherie vecchie e nuove, compreso fra le piazze della Loggia e del Mercato, prima degli sventramenti per la realizzazione di piazza della Vittoria.

Il progetto del palazzo dei Commestibili, presentato all’Ateneo di Brescia come una personale iniziativa dell’architetto bresciano, condensa le esperienze fino a quel momento raccolte in tema di magnificenza civile e di attrezzature urbane. Seppure non realizzato, il progetto contiene tutti i requisiti di un edificio per la collettività: la solidità, l’aderenza alla destinazione d’uso, la sobrietà degli impaginati e la rigorosa scansione distributiva.

“Volendo coinvolgere le amministrazioni locali in una politica riformista, il Governo austriaco promuove la creazione di porte urbane, mercati, ospedali e cimiteri; e anche quando sono atti filantropici di singoli cittadini a consentire la nascita di istituzioni assistenziali, è lo stesso Governo a gestirli con determinazione. Si attua così il fonda-

tale passaggio tra la città dell'*Ancien Régime* e la città moderna, intesa come “rete” di servizi e di attrezzature”²¹. In sintesi, è evidente come Rodolfo Vantini, negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento sia pienamente consapevole del clima architettonico e culturale “europeo” e rappresenti un giovane esponente della nuova classe di progettisti ai quali spettava il compito di ripensare le città italiane.

Possiamo quindi asserire che il progetto per piazza Mercato rappresenta, anche, una approfondita riflessione di Vantini sulla nozione di Tipo. Infatti, questo palazzo riprende un tipo edilizio assai antico: il tempio. La scelta tipologica del colonnato periptero e l'uso dell'ordine dorico rende l'edificio vantiniano “familiare” al punto che vi sembrerà di averlo visto da sempre, in ogni luogo, costruito da mani ignote, non attribuibile a un architetto, sembra quasi che sia privo di volontà di forma, ma che proponga una forma già esistente. La scelta di Vantini, per questo edificio è duplice, oltre ai sistemi organizzativi comprende alcuni elementi formali. Vantini, in questo progetto dimostra di saper correlare la questione della riconoscibilità, del linguaggio architettonico con i problemi strutturali, distributivi e funzionali. Il concetto di tipo in Vantini è assolutamente importante, ma anche la sua deformazione dovuta alle “condizioni” fissate dal sito. [Fig.3]

OSSERVAZIONI A MARGINE SUL METODO PROGETTUALE DI RODOLFO VANTINI

L'attenta analisi dei disegni custoditi nell'Archivio di Stato di Brescia relativi, come già detto, al progetto non realizzato di Rodolfo Vantini per il Palazzo dei Commestibili in piazza Mercato, ha consentito di comprendere meglio alcuni aspetti peculiari del metodo progettuale dell'architetto bresciano. In particolare, il ridisegno e la modellazione di alcune tavole ha consentito di individuare differenti livelli di progetto: dapprima una fase tipologica, determinata dalla forte simmetria e dalla scelta del Tipo e successivamente una fase di sintesi fra la soluzione scelta e le condizioni del luogo con conseguente deformazione del Tipo stesso. Altro aspetto significativo, correlato al rapporto fra generale e particolare, è il numero elevato di varianti e di modifiche operate dall'architetto bresciano alle differenti “scale” progettuali: dal particolare costruttivo o architettonico al disegno della città.

21. A. Rapaggi, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Grafo, Brescia 2011, p. 102.

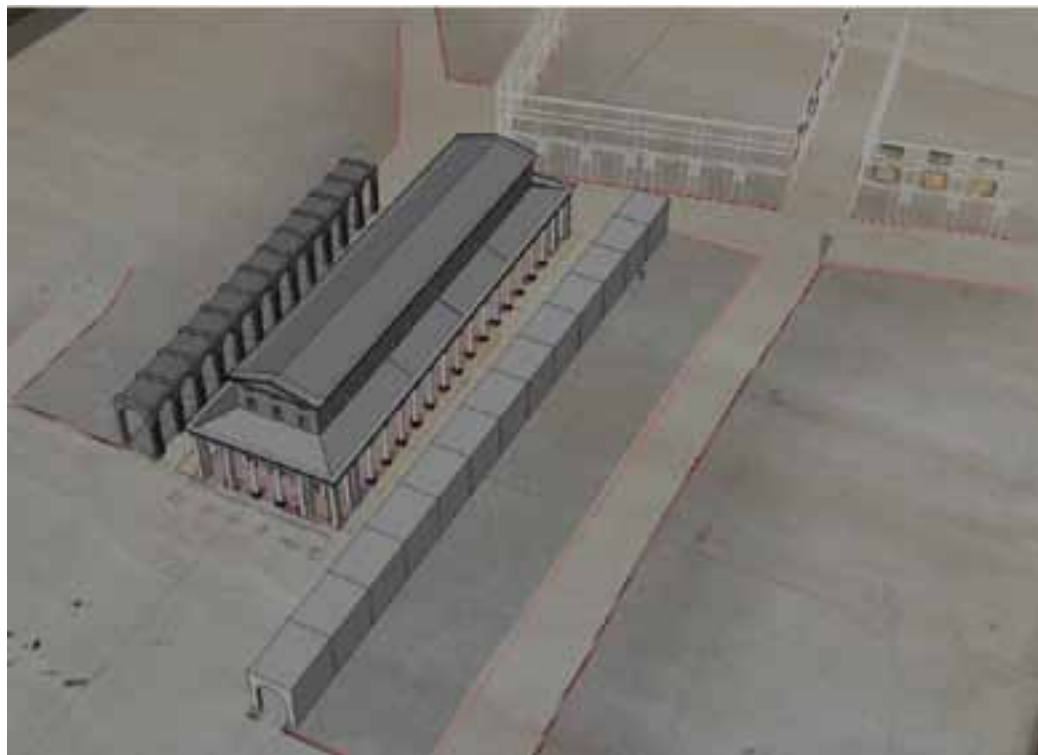


Fig. 3 – Brescia. Modello 3d del palazzo dei Commestibili di Rodolfo Vantini e degli edifici cinquecenteschi di Ludovico Beretta di piazza Mercato. Disegno e modellazione di Massimo De Paoli.

Nei Fogli 3, 4, 5, 6, 7 e 7 bis del Fondo Vantini (*ASBs, busta 1, Fascicolo IX*) è presente una tavola nella quale sono raffigurate le mezze piante dei quattro livelli – piano terra, ammezzato, primo piano e secondo o sottotetto – che rimandano chiaramente ad una simmetria del Tipo scelto ovvero il tempio porticato [Fig. 4a e Fig. 4b]

Il riferimento al tempio consente a Vantini di affidare al portico periptero di ordine dorico il compito di risolvere la questione della riconoscibilità del Tipo. Nel corpo di fabbrica interno invece, come vedremo, vengono risolte le questioni distributive e funzionali. Il portico esterno sembra comunque regolare mentre il corpo di fabbrica interno “assorbe” la deformazione.

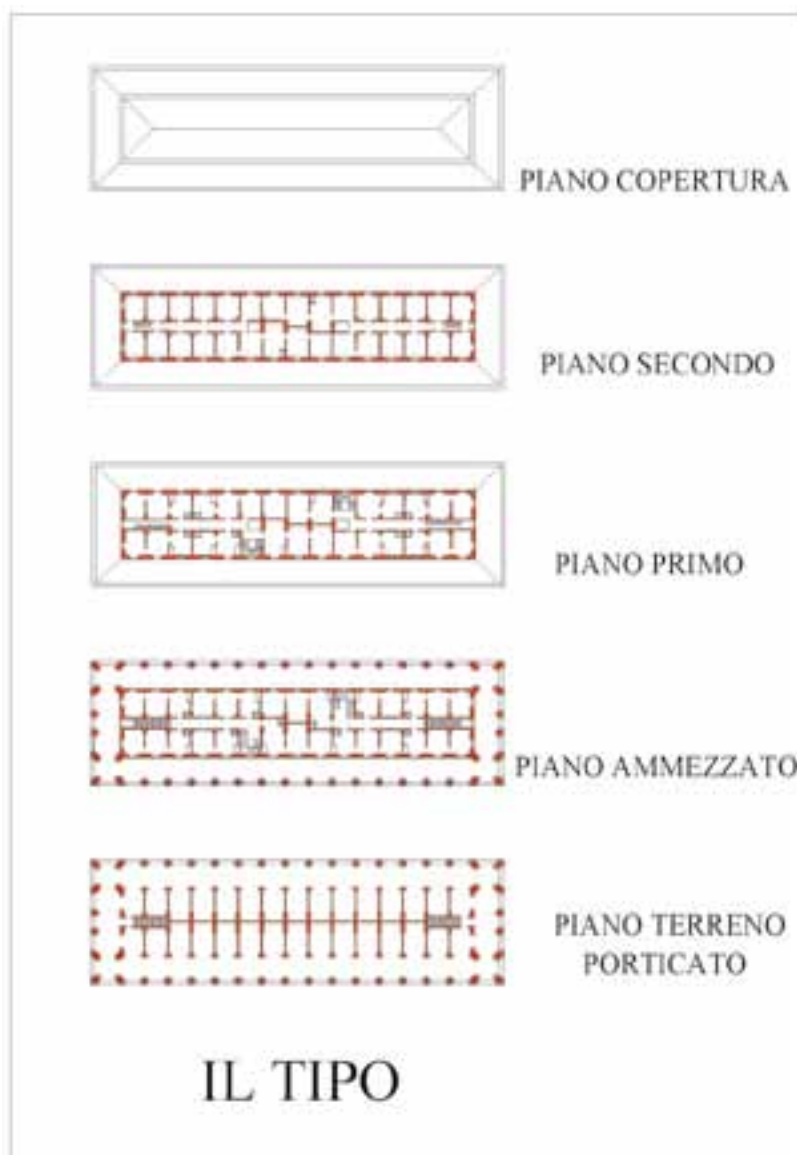


Fig. 4 a – Rodolfo Vantini, Brescia, Palazzo dei Commestibili, il Tipo del tempio. Disegno di Massimo De Paoli.

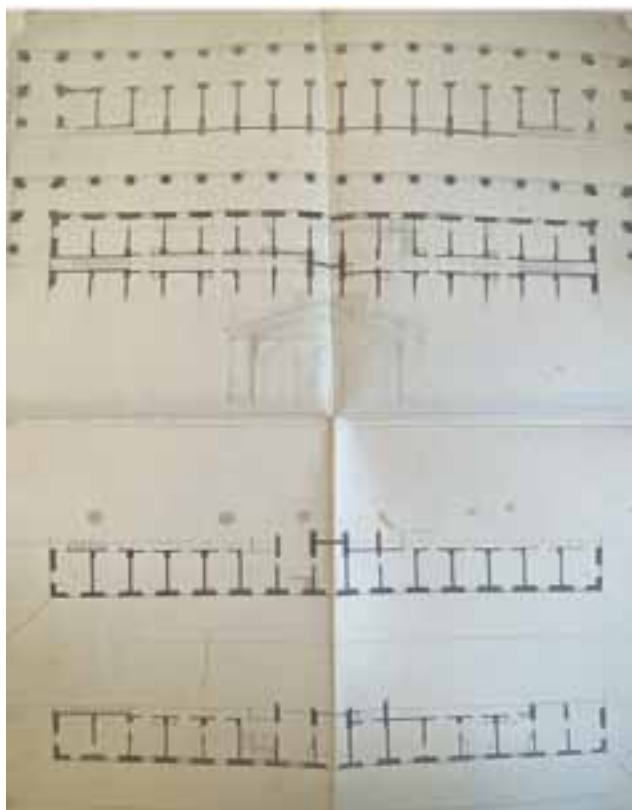


Fig.4 b – Rodolfo Vantini, Brescia, mezze piante dei quattro livelli del Palazzo dei Commestibili. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, Foglio 7bis

Nei Fogli 1 e 2, invece, è evidente il tentativo di Vantini di inserire il tipo nella piazza Mercato. In particolare, il Foglio 1 [Figg. 5a, 5b, 5c e 5d] riporta esattamente le misure dello stato di fatto della piazza con l'ingombro dei banchi di vendita, mentre nel Foglio 2 [Figg. 6a e 6b] la pianta schematica del “tempio” viene sovrapposta allo stato di fatto. Risulta evidente la volontà di rispettare l'ingombro esistente dei banchi di vendita, un'area trapezia dovuta al convergere dei fronti porticati degli edifici cinquecenteschi – la Casa Portici e il Palazzo con bugnato e ordine gigante superiore – progettati e realizzati da Ludovico Beretta per piazza Mercato. [Fig. 7]

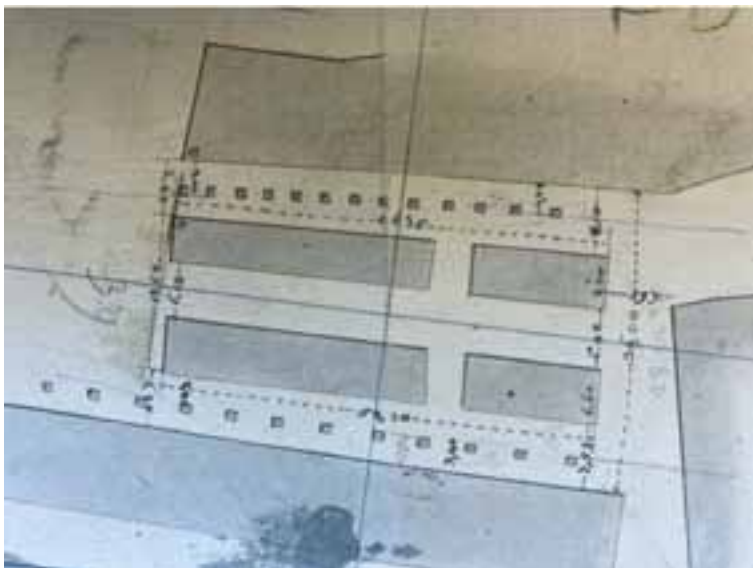


Fig. 5a – ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, Foglio 1, stato di fatto della piazza Mercato con le principali distanze fra i corpi di fabbrica esistenti, particolare.



Fig.5b – Brescia, piazza Mercato, stato di fatto del 1829. In giallo è evidenziata l'area di ingombro dei banchi di vendita. Ridisegno dell'autore.

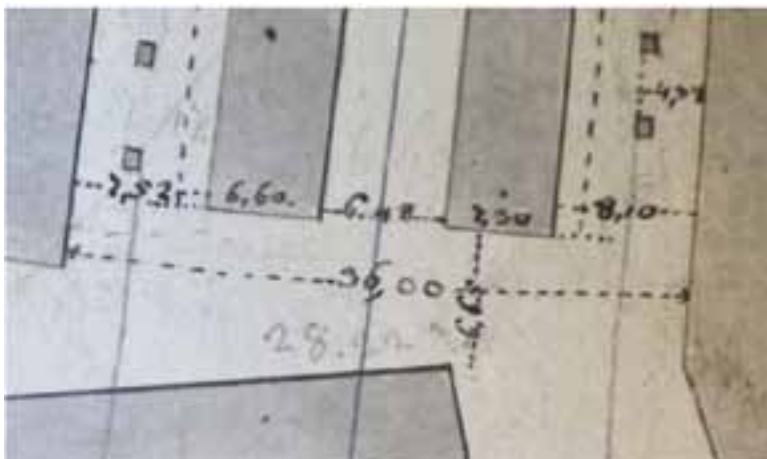


Fig.5c – ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, Foglio 1, stato di fatto della piazza Mercato con le principali distanze fra i corpi di fabbrica esistenti, particolare che evidenzia le misure delle testate dei banchi di vendita e la distanza degli stessi dagli edifici del Beretta. In particolare, la distanza fra i due edifici porticati di Ludovico Beretta nei pressi dell'attuale via Gramsci è di 36 metri.



Fig.5d – ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, Foglio 1, stato di fatto della piazza Mercato con le principali distanze fra i corpi di fabbrica esistenti, particolare che evidenzia le misure delle testate dei banchi di vendita e la distanza degli stessi dagli edifici del Beretta. In particolare, la distanza fra i due edifici porticati di Ludovico Beretta verso la chiesa di S. Maria del Lino risulta dalla somma di 6,39, 17,68 e 7,48 ovvero 31,55 che risulta minore di 36. Questo è il motivo che costringerà Vantini a “deformare” il tipo.

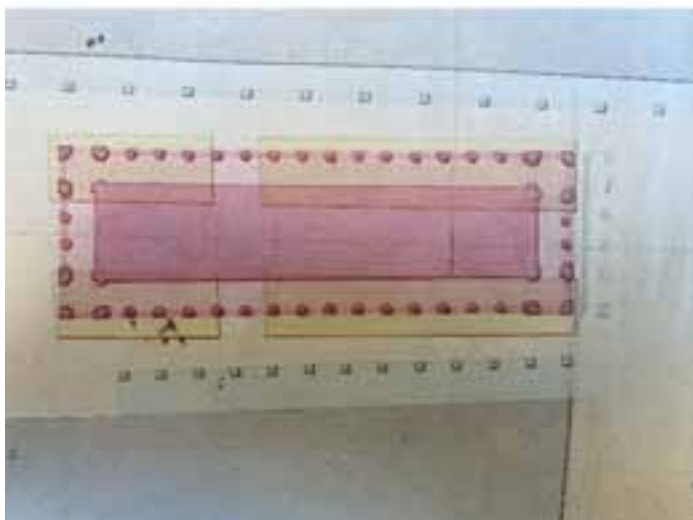


Fig. 6a – ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, Foglio 2, progetto del palazzo dei Commestibili, da notare la “deformazione del Tipo” testimoniata dalla forma trapezia della pianta del piano porticato.



Fig. 6b – Brescia, piazza Mercato, progetto del palazzo dei Commestibili di Rodolfo Vantini. In rosso l’asse – bisettrice del prolungamento dei fronti porticati della piazza. Ridisegno dell’autore.

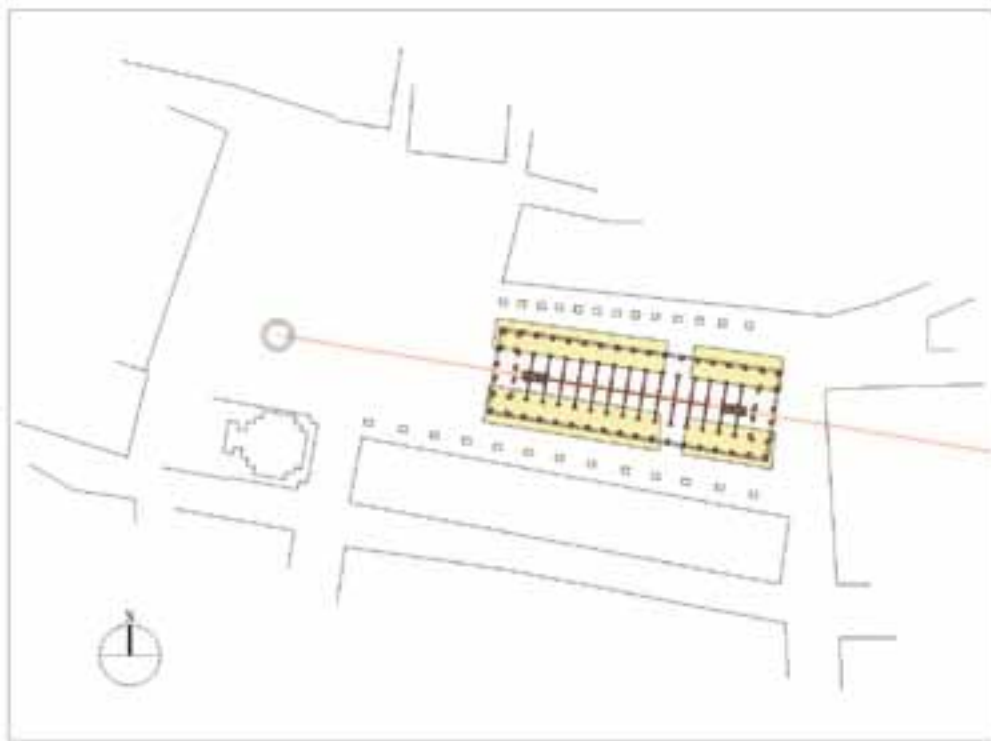


Fig. 7– Sovrapposizione del palazzo dei Comestibili ai banchi di vendita della piazza Mercato. Risulta evidente la volontà di Vantini di restare all'interno dell'area occupata dai banchi di vendita esistenti. A conferma risultano le misure che corredano il Foglio 1 dello stato di fatto.

Interessante è il passaggio dalla impostazione tipologica ad aspetti più funzionali quali le destinazioni d'uso, i collegamenti verticali, l'inserimento dei servizi, ed altro ancora.

Le tavole dei differenti piani del palazzo contenute nei Fogli 5, 6, 7, 7 bis, testimoniano l'avvenuta modifica della pianta del tipo che da rettangolare diviene trapezia. A tal proposito è risultato prezioso il "rilievo" delle misure di ogni singola tavola che conferma la modifica dovuta alle condizioni reali della piazza. Questi disegni, tranne il Foglio 5 che raffigura la pianta acquerellata del piano terra porticato, sono da considerarsi studi nei quali è facile immaginare Vantini intento in un frenetico lavoro grafico e di calcolo alla ricerca della soluzione migliore dal punto di vista della economia, degli aspetti statico costruttivi,

dell'igiene e della sicurezza. I molteplici calcoli scritti che letteralmente si sovrappongono, in una sorta di *horror vacui*, alle piante di studio del Palazzo dei Commestibili testimoniano la volontà di realizzare l'edificio e al contempo un livello di progettazione "esecutivo". In particolare, si sono analizzate le note a margine che spesso completano le tavole di studio di piante, sezioni e prospetti o indicano date e luoghi [Fig. 8]. Ogni soluzione disegnata è sempre corredata da calcoli precisi relativi alle misure, alle quantità e al tipo di materiale considerato.

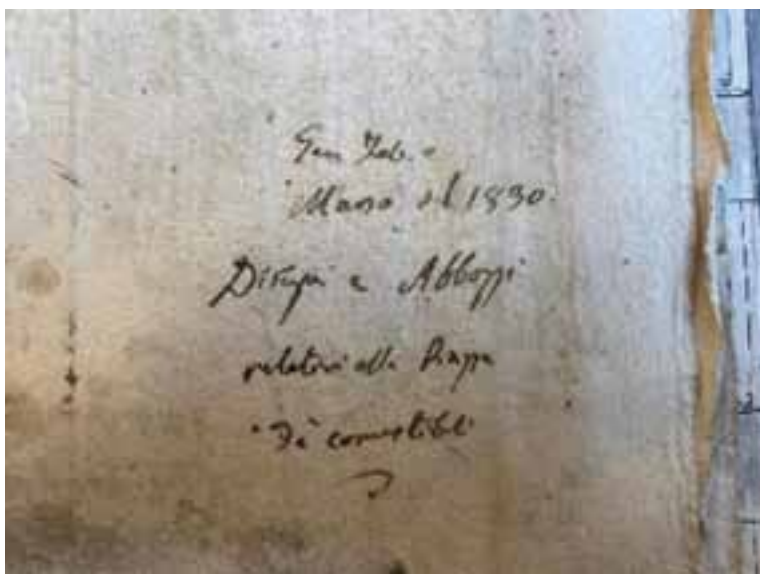


Fig. 8 - Datazione. Note a margine del Foglio 4 di Rodolfo Vantini: "Gen. Feb. e Marzo del 1830. Disegni e Abbozzi relativi alla Piazza de Commestibili". [Fonte: ASBs, Fondo Vantini, busta 1, fascicolo IX, Palazzo dei Commestibili, 1829-30.]

IL PALAZZO DEI COMMESTIBILI: LA SEZIONE TRASVERSALE E LA DESCRIZIONE DELLE PIANTE

Come già detto la soluzione finale adottata per lo sviluppo in altezza del palazzo prevederà quattro livelli differenti ben visibili nella sezione trasversale di studio raffigurata nel Foglio 19 [Fig. 9 e 10]

Questa tavola testimonia l'impegno di Vantini relativo alla verifica mensoria e quantitativa di ogni singola parte edilizia ma anche il

controllo proporzionale e modulare dell'ordine architettonico e al contempo le soluzioni relative ai collegamenti verticali: esemplare risulta la modifica – da una soluzione a tre rampe simmetrica ad una asimmetrica – della scala che collega l'amezzato con il primo piano. Quattro sono i livelli del palazzo nella soluzione finale: il piano terra porticato, l'amezzato superiore, il primo piano e il secondo piano ricavato nel sottotetto.

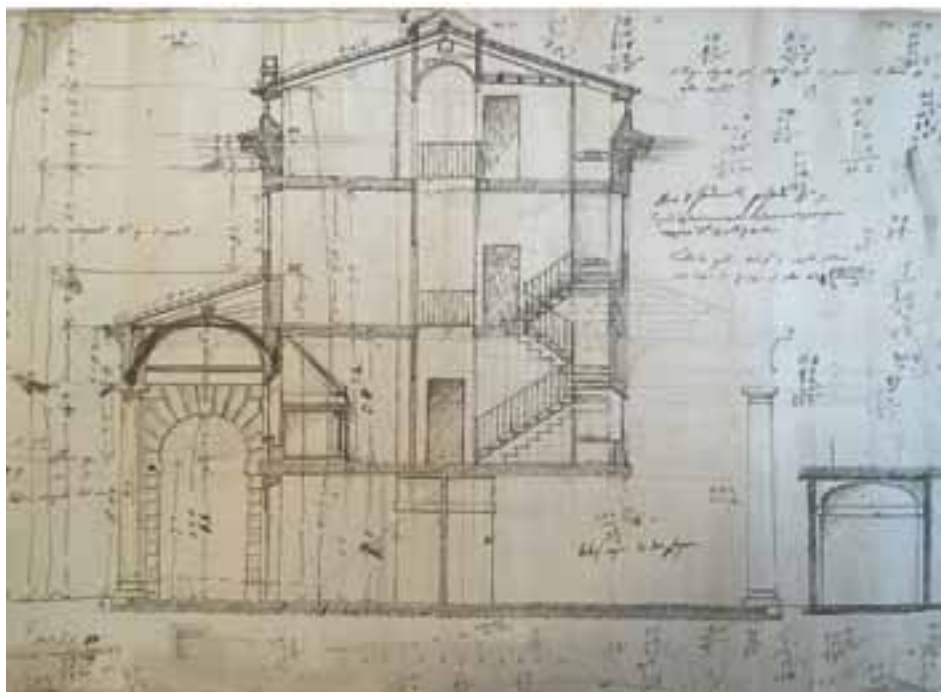


Fig. 9– ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, Foglio 19, sezione trasversale (di studio) del palazzo dei Commestibili.

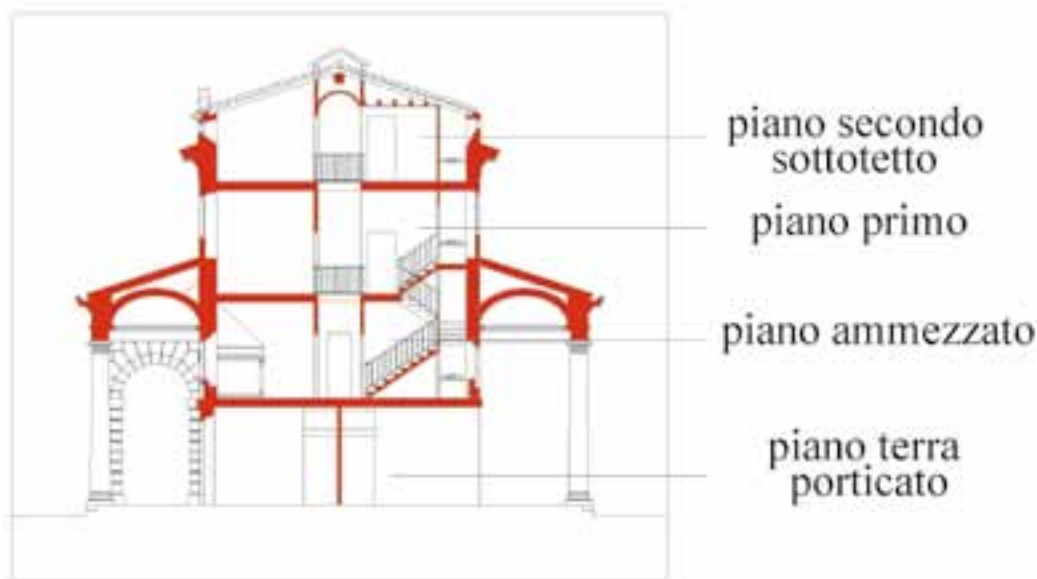


Fig. 10 –sezione trasversale del palazzo dei Commestibili con l’indicazione dei differenti livelli

PIANO TERRA PORTICATO

Il piano terra è caratterizzato dal portico di ordine dorico che Vantini analizza in maniera specifica nei fogli 20, 21 e 22 che vedremo di seguito. Negli angoli Vantini utilizza dei pilastri binati in luogo delle colonne doriche che consentono di evidenziare le testate, sui lati corti, trasformando il portico in una sorta di loggia di accesso alle aperture del fronte. [Fig. 11] In particolare, Vantini elabora più soluzioni planimetriche relative alle testate privilegiando la soluzione nella quale la porta centrale consente l’accesso alla scala a rampa unica che conduce all’ammezzato. [Fig. 12]

Durante la fase di progettazione l’altezza fra il piano terra e l’ammezzato viene modificata inducendo una variazione del numero di gradini della rampa unica.

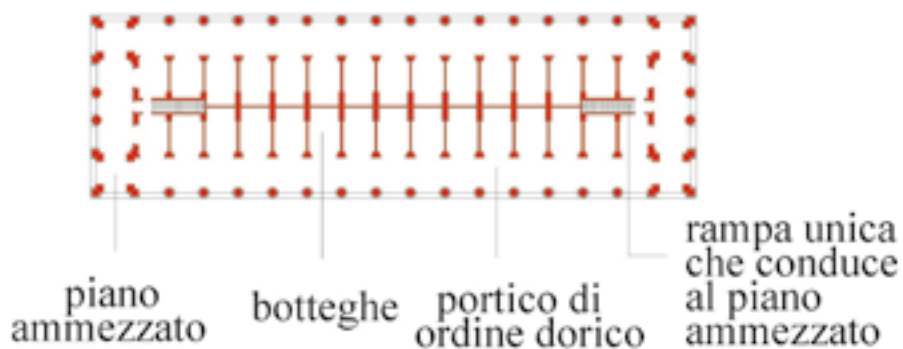


Fig. 11 – pianta del piano terra con l'indicazione delle principali funzioni. Questa soluzione, simmetrica, evidenzia il metodo utilizzato da Vantini che spesso alterna lo studio sul tipo alle rappresentazioni che considerano le dimensioni reali del sito. Disegno dell'autore.

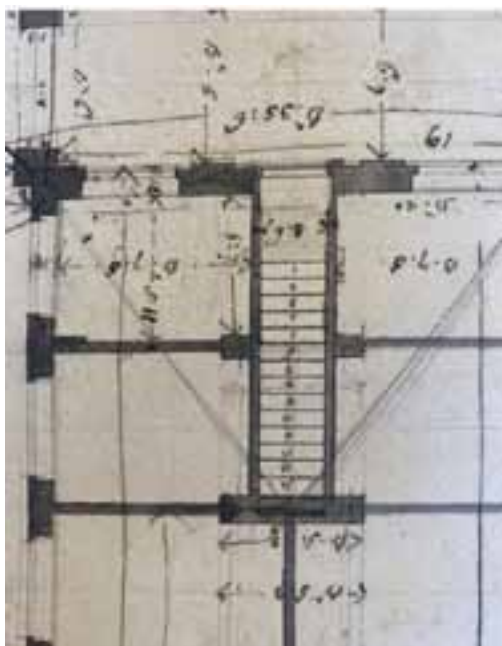


Fig. 12 – Particolare del Foglio 3 relativo alla rampa di collegamento fra piano terra e ammezzato collocata sulle testate del palazzo. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, palazzo dei Commestibili.

Questo particolare del Foglio 3, relativo ad una fase di studio della soluzione distributiva di una testata, testimonia il tentativo di Vantini di adibire i vani al piano terreno corrispondenti ai lati corti del palazzo ad usi differenti (uffici, portineria) e non solo come ingresso alla scala di collegamento al piano ammezzato. [Fig. 13],

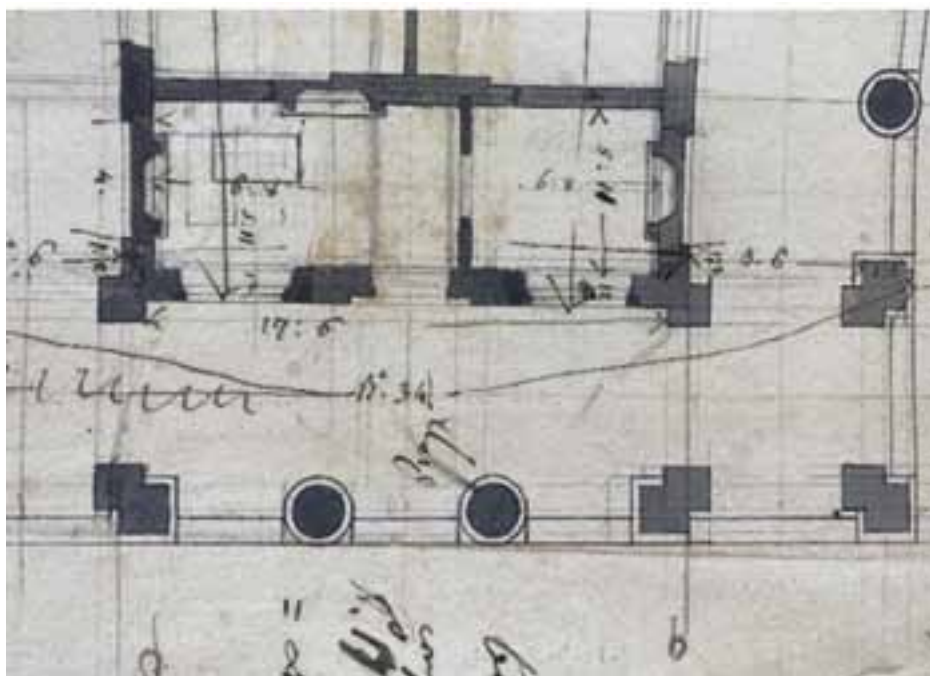


Fig. 13 – Particolare del Foglio 3 relativo alla testata del palazzo. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, palazzo dei Commestibili. In questo particolare è evidente il tema del doppio pilastro che Vantini utilizza per risolvere gli angoli con l'introduzione di archi bugnati in corrispondenza dei pilastri più interni.

In questa nota a margine, come in molte altre, Vantini modifica il numero di alzate e annota le misure esatte, espresse in oncie, di ogni alzata e pedata. [Fig. 14 e Fig. 15]

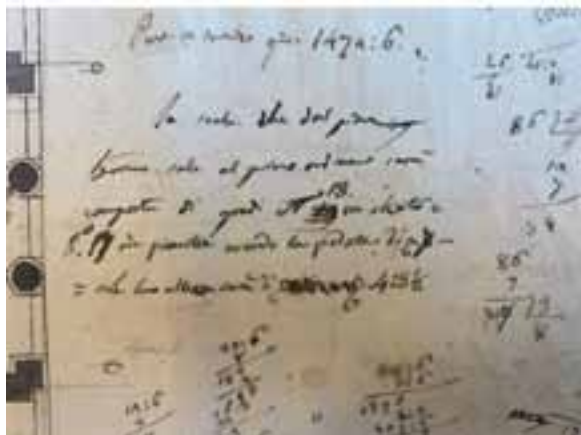


Fig. 14 - Collegamenti verticali. Nota a margine di Rodolfo Vantini relativa alla modifica della scala a rampa unica di collegamento fra piano terra e ammezzato: «La scala che dal piano terreno sale al primo ordine sarà composta di gradi N. 19 (corretto con 18) in alzata e N. 17 in pianta avendo la pedata di oncie 7. La loro altezza sarà di oncie 4:81/2». [Fonte: ASBs, Fondo Vantini, busta 1, fascicolo IX, Palazzo dei Commestibili, 1829-30.]

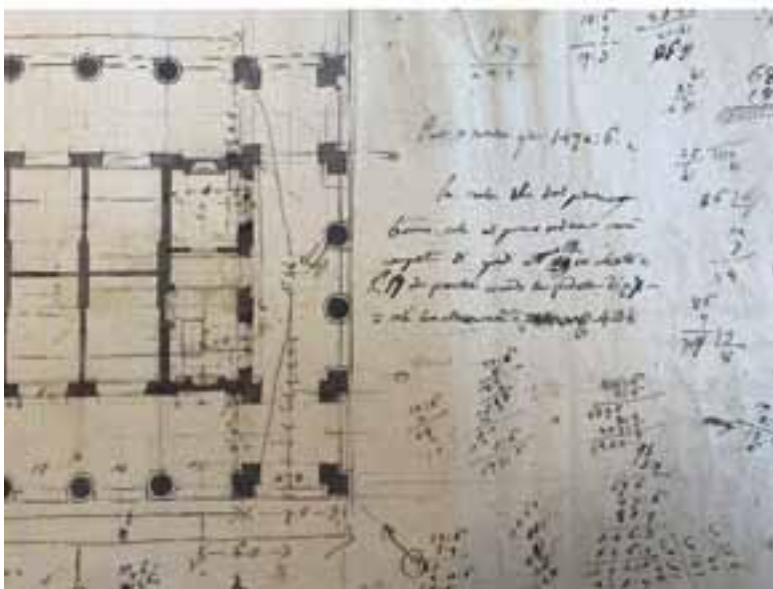


Fig. 15 – Foglio 3, particolare della testata priva della scala di collegamento al piano ammezzato. In questa ipotesi di progetto è evidente la scelta di adibire i vani di testa a funzioni differenti dalle botteghe, ovvero l'inserimento al piano terreno di una unità residenziale, probabilmente l'abitazione del custode. [Fonte: ASBs, Fondo Vantini, busta 1, fascicolo IX, Palazzo dei Commestibili, 1829-30.]

I collegamenti verticali per accedere al piano ammezzato, in alcune soluzioni del Foglio 5 non sono simmetrici e presentano tipologie differenti di scale, quasi a proporre come già detto una scala più rappresentativa (scala a C) verso l'attuale via Gramsci ed una più funzionale (rampa unica) verso la piazza. [Fig. 16 e 17]

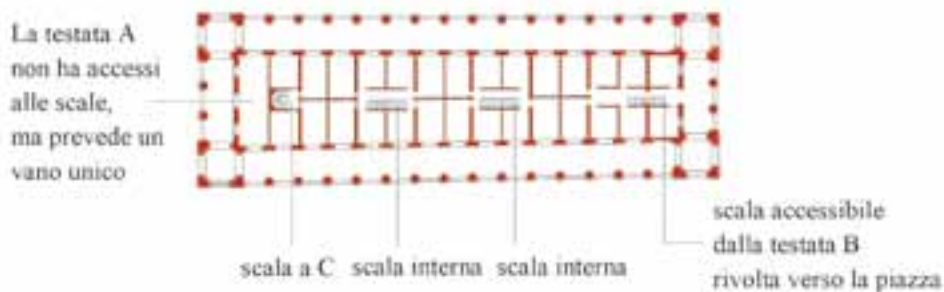


Fig. 16 – Pianta raffigurata nel Foglio 5 con l'indicazione dei differenti collegamenti. Ridisegno, del Foglio 5, di Massimo De Paoli.

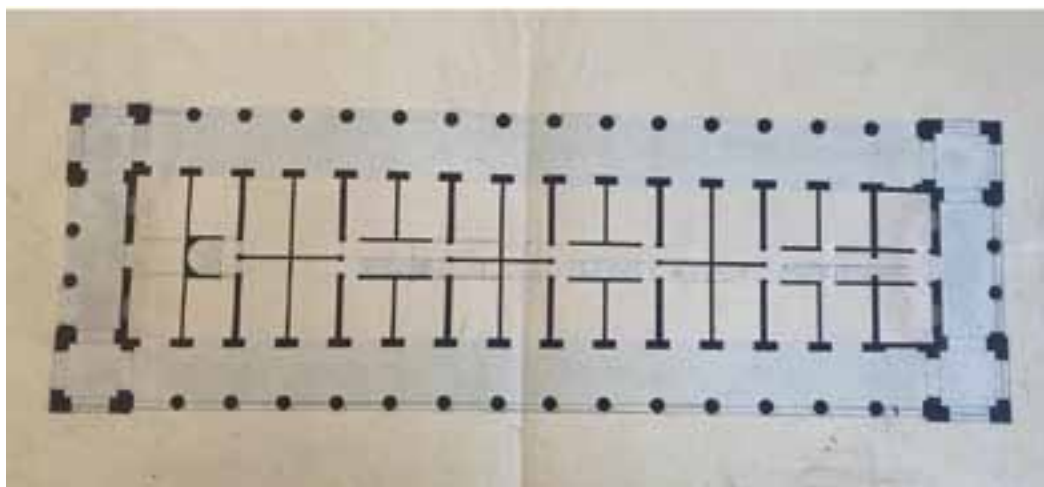


Fig. 17– Pianta acquerellata raffigurata nel Foglio 5. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, palazzo dei Commestibili.

PIANO AMMEZZATO

Il piano ammezzato prevede dieci unità abitative, cinque correlate alla scala della testata A e cinque a cui si accede dalla scala della testata B. Ogni unità abitativa è dotata di una cucina con acquaio e camino e da una o più camere. I servizi igienici sono propriamente delle latrine ricavate nei pianerottoli intermedi.

Un'ulteriore caratteristica di questo livello sono le scale di collegamento al piano primo: dapprima le scale a tre rampe sono simmetriche [Fig. 19], aderenti al Tipo, successivamente divengono asimmetriche per consentire l'inserimento dei servizi e una migliore distribuzione ai piani superiori. [Fig. 18]

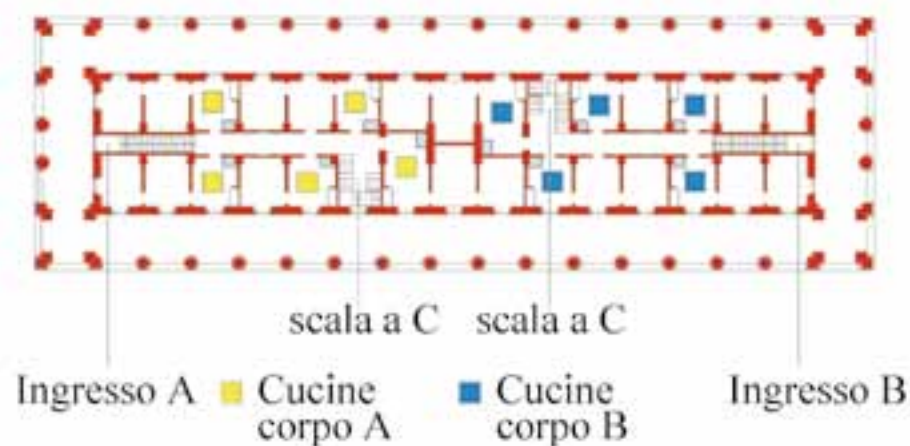


Fig. 18 – Pianta piano ammezzato raffigurata nel Foglio 6. In evidenza le cucine dotate di camino e acquaio. Le scale a tre rampe, dapprima simmetriche, conducono al piano primo. La soluzione distributiva è simmetrica rispetto all'asse del lato lungo del palazzo.

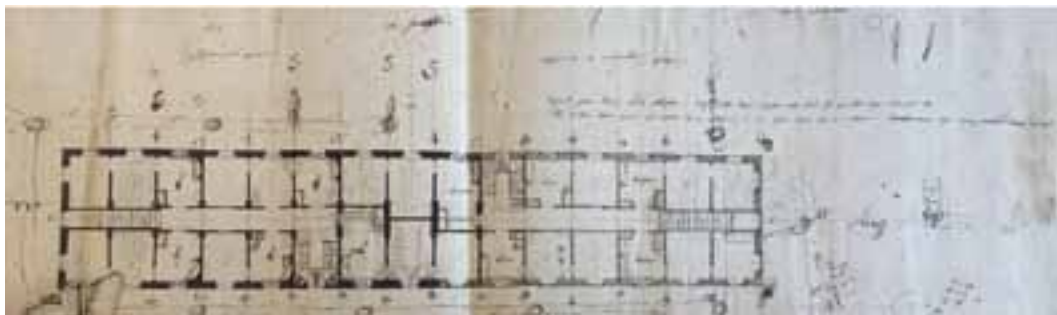
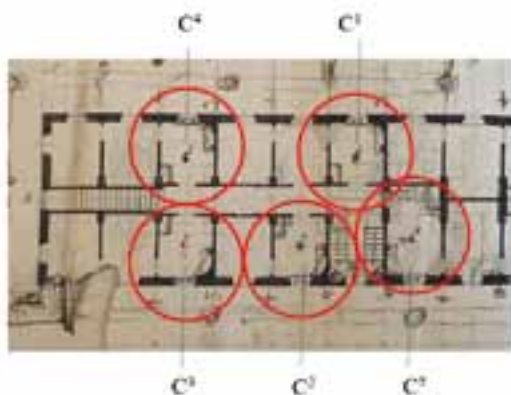


Fig. 19 - Scritta di Rodolfo Vantini relativa alle unità abitative del piano ammezzato: «in questo piano trovansi N. 10 abitazioni. Cinque di esse hanno l'ingresso dalla Porta A e altre cinque dalla porta B. Otto di esse hanno cucina due camere e un solaio e due hanno cucina camera e solaio. Ogni cinque famiglie hanno un cesso comune.» [Fonte: ASBs, Fondo Vantini, busta 1, fascicolo IX, Foglio 6, Palazzo dei Commestibili, 1829-30.]

Queste note evidenziano l'attenzione di Vantini agli aspetti distributivi, funzionali e igienici sottesi alla presenza dei servizi, delle cucine (Fig. 20 a) e di ingressi differenziati ai piani superiori. In particolare, è visibile la sostituzione della scala centrale con due scale a tre rampe simmetriche (Fig. 20 b) corrispondenti alle abitazioni della porta A e della porta B in modo da ricavare due ulteriori unità abitative (la quinta della porta A e la quinta della porta B).



Unità abitative. Disegno di Rodolfo Vantini. Particolare del Foglio 6 relativo a cinque unità abitative del piano ammezzato. [Fonte: ASBs, Fondo Vantini, busta 1, fascicolo IX, Palazzo dei Commestibili, 1829-30.]

Fig. 20 a – Pianta piano ammezzato raffigurata nel Foglio 6. In evidenza le cucine (C1, C2, C3, C4, C5) dotate di camino e acquaio. Le scale a tre rampe, dapprima simmetriche, conducono al piano primo. La soluzione distributiva è simmetrica rispetto all'asse del lato lungo del palazzo.

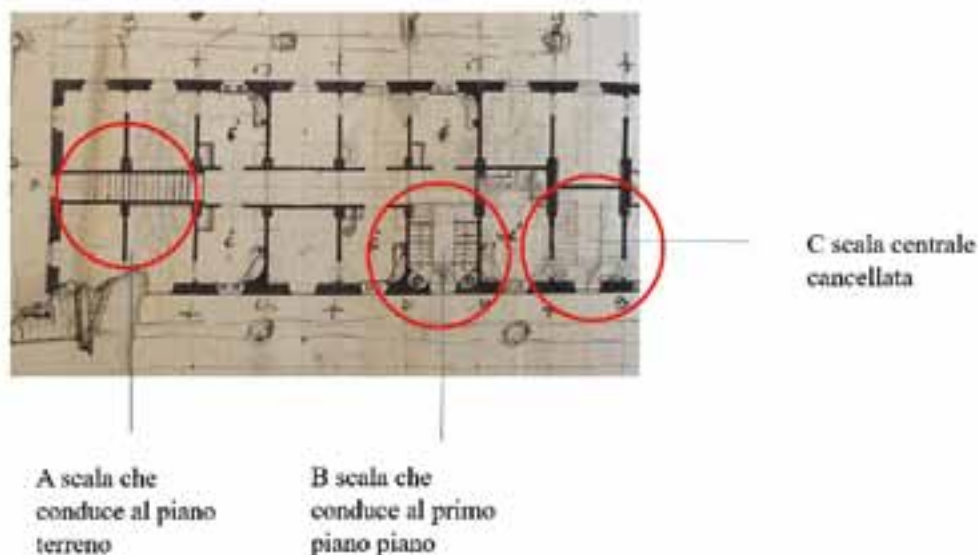


Fig. 20 b – Pianta piano ammezzato raffigurata nel Foglio 6. In evidenza la scala, a rampa unica, di collegamento fra ammezzato e primo piano (A), la scala a tre rampe asimmetrica di collegamento fra primo e secondo piano (B). In corrispondenza dei pianerottoli, in questa fase, Vantini dispone i servizi in diagonale. La lettera C indica invece la scala (cancellata) a tre rampe simmetrica e unica sostituita dalla scala B.

Evidente risulta il tentativo di collocare due servizi in corrispondenza dei due pianerottoli della scala a C e la rappresentazione delle canne fumarie e degli scarichi corrispondenti alle cucine (indicate con C¹, C², C³, C⁴) dotate di camino e acquaio.

PIANO PRIMO

Il piano primo prevede sempre dieci unità abitative, con un taglio leggermente diverso. La scala proveniente dall'ammezzato sbarca su una sorta di pianerottolo che affaccia mediante una ringhiera (visibile nella sezione trasversale raffigurata nel Foglio 19) su una tripla altezza corrispondente ad una lanterna posta sulla copertura per illuminare il corridoio centrale di distribuzione alle unità abitative. Una seconda scala posta all'estremità del corpo di fabbrica e avente una larghezza ridotta conduce al secondo piano o sottotetto. [Fig. 21 e 22]



Fig. 21 – Pianta piano primo raffigurata nel Foglio 4. In evidenza le cucine dotate di camino e acquaiuto. Le scale a tre rampe, asimmetriche, conducono al piano ammezzato inferiore e mediante quattro gradini (visibili nella sezione del Foglio 19) ad un servizio. La soluzione distributiva è simmetrica rispetto all'asse del lato lungo del palazzo. Alle estremità del corridoio centrale sono collocate le scale a rampa unica di larghezza ridotta che conducono al secondo piano ricavato nel sottotetto.

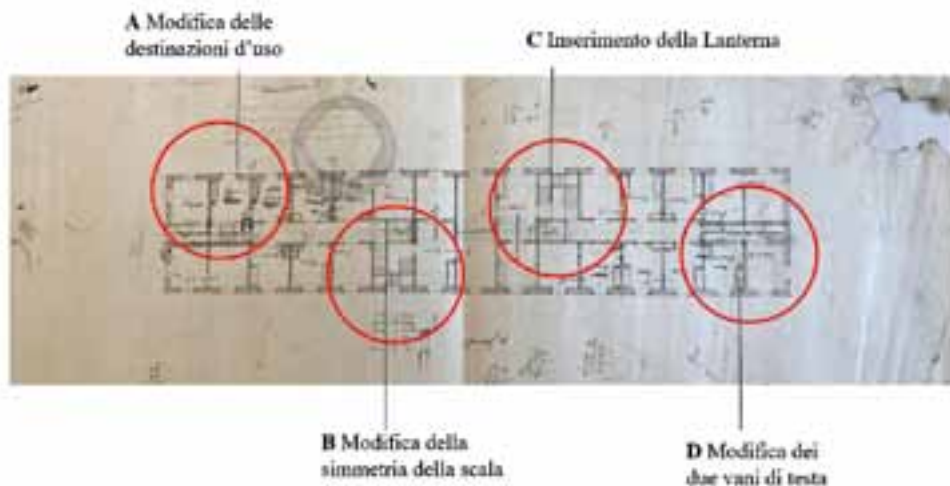
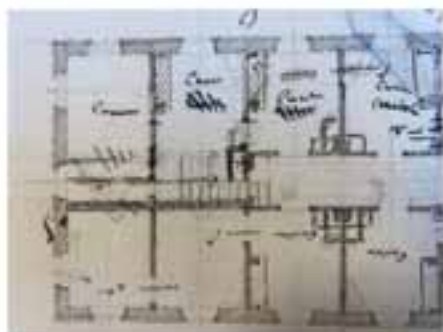


Fig. 22 – Foglio 4 studio della pianta del primo piano con poesia e modifiche. ASBs, Fondo Vantini, Fascicolo IX, palazzo dei Commestibili.

Ad una modifica del corpo di fabbrica dovuta alle condizioni imposte dal sito corrisponde la volontà di Vantini di mantenere una simmetria distributiva rispetto alle rampe di accesso A e B: cinque unità e un vano scala con lanterna per parte. Nel Foglio 4 sono presenti una serie di modifiche. (Figg. 23, 24, 25 a, 25b e 26)

Modifica A



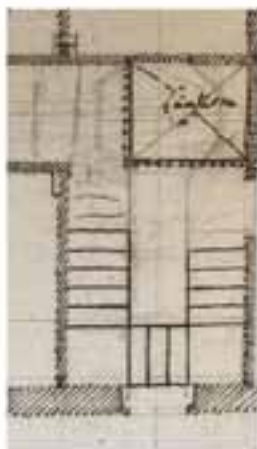
Destinazione d'uso.

Scritte di Rodolfo Vantini relative alla destinazione d'uso.

Le correzioni evidenziano l'associazione della scritta Cucina con il disegno del camino.

Fig. 23 – Foglio 4 particolare delle modifiche delle destinazioni d'uso, in particolare la collocazione delle cucine con relativi camini e acquai. ASBs, Fondo Vantini, Fascicolo XII, palazzo dei Commestibili.

Modifica B



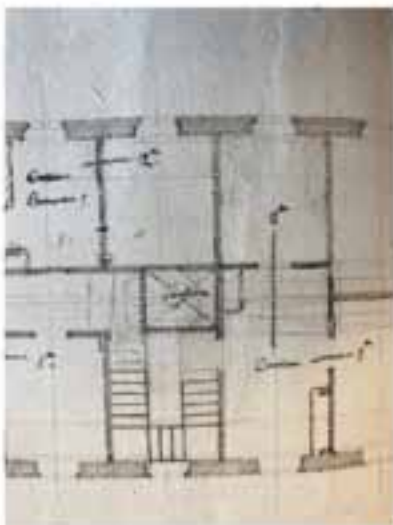
Collegamenti verticali.

Ogni livello è collegato da una differente tipologia di scala che Vantini, nelle differenti fasi di studio non esita a modificare. Evidente nel particolare (Fig. 24) risulta la modifica della scala simmetrica a tre rampe con l'aggiunta di gradini nella prima rampa che consente l'inserimento nel sottoscala di un servizio (visibile nella sezione del Foglio 19) e la riduzione di gradini della terza rampa che consente l'inserimento di una porta di accesso a una unità abitativa.

Fig. 24 – Foglio 4 particolare delle modifiche alla simmetria della scala. ASBs, Fondo Vantini, Fascicolo XII, palazzo dei Commestibili.

Modifica C

a



b

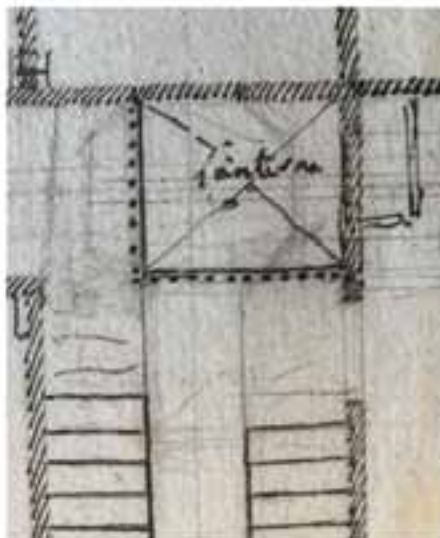
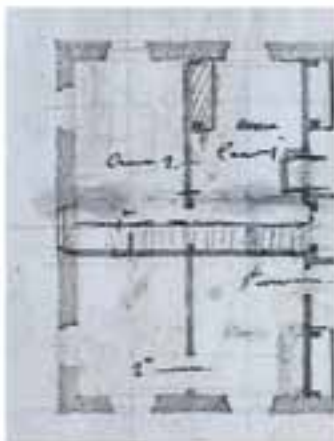


Fig. 25 a e 25 b – Foglio 4 particolare dell'inserimento della Lanterna per illuminare i corridoi centrali di distribuzione. ASBs, Fondo Vantini, Fascicolo IX, palazzo dei Commestibili.

Modifica D



Unità abitative.

La modifica dei collegamenti corrisponde spesso ad una modifica delle unità abitative. Ad esempio, la riduzione della larghezza della scala che conduce al secondo piano (o sottotetto) consente l'aumento di superficie dei due vani adiacenti. Nel particolare di Fig. 25 è visibile la muratura cancellata.

Fig. 26 – Foglio 4 particolare delle modifiche dei due vani di testa. L'aumento della superficie è dovuto alla riduzione della larghezza della scala. ASBs, Fondo Vantini, Fascicolo IX, palazzo dei Commestibili.

PIANO SECONDO

Il secondo piano è ricavato nel sottotetto e l'analisi dei prospetti che faremo di seguito testimonia che

Il quarto livello non era presente nelle proposte iniziali ma compare successivamente con l'aumento delle destinazioni d'uso del palazzo che all'ultimo piano prevede venti stanze (dieci corrispondenti alla porta A e le altre dieci in relazione alla porta B. I vani centrali sono pensati come abitazione del custode come sembrano confermare le scritte a matita "custode" presenti in alcuni vani. (Fig.27a e b)

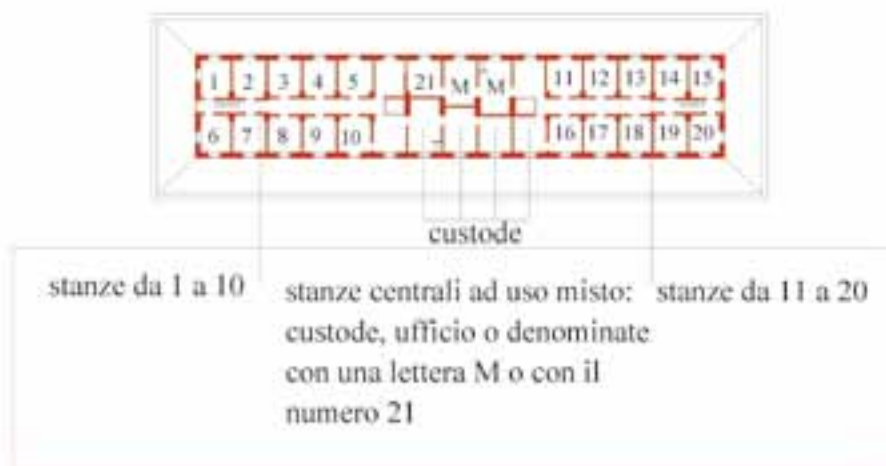


Fig. 27 a– Pianta del piano secondo disegnata in maniera simmetrica, secondo il tipo iniziale. Disegno dell'autore.



Fig. 27 b– Pianta del piano secondo, evidentemente deformata, raffigurata nel Foglio 7, con in evidenza le note a margine di Rodolfo Vantini. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, palazzo dei Commestibili.

Nel Foglio 7 compare una scritta relativa alla scala che conduce al piano primo, in particolare Vantini descrive le modalità costruttive, i materiali e le misure (in oncie) con le quali si deve realizzare la parete e la porta con cornice in pietra di accesso ai vani adiacenti la scala stessa.

« A = Questa scala sale dal secondo piano (è il piano primo sopra l'ammezzato) a quello dè solaio (è il secondo piano o sotto-tetto) sostenuto da due travi ed è chiusa fra due muri di coltellato, giacché il muro di tavolato M si cangia in muro di cortellato conduciamo dal pavimento del secondo ordine e salendo fino al tetto e ciò ad oggetto di far sì che detta scala (chiusa fra due muri) rimanga larga non meno di oncie 16.

Al punto P nel secondo piano ebbi esso stipite di pietra largo non più di oncie 12 il quale serve a dividere la scala dalla porta d'ingresso nelle due camere laterali ad essa».

LA QUESTIONE DEL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO: LA SINTESI FRA ORDINE E SOLUZIONI TECNICO COSTRUTTIVE

Lo studio dell'ordine architettonico costituisce una componente grafica corposa dato che ben otto tavole sono riservate alla raffigurazione dei prospetti frontale e laterale. In particolare, i Fogli 10, 11, 12 e 13 rappresentano degli studi del prospetto frontale con soluzioni differenti

(Fig. 30): più rappresentative le soluzioni dei Fogli 10 e 12 mentre risultano più funzionali le proposte dei Fogli 11 e 13 nelle quali compaiono più livelli e aperture ai piani superiori ovvero nel registro superiore (Fig. 29).

Ai prospetti frontali seguono varianti parziali nelle quali vengono disegnate solo alcune parti del prospetto: il registro superiore nei Fogli 14 e 15 piuttosto che la raffigurazione del solo coronamento nel Foglio 16. (Fig. 31) Il prospetto laterale acquerellato è raffigurato nel Foglio 17. (Fig. 32 e 33) Una attenta analisi caratterizza i particolari architettonici: l'ordine dorico nel Foglio 20, la trabeazione del primo ordine nel Foglio 21 e la trabeazione con mensole nel Foglio 22. Soprattutto queste ultime tavole sono corredate da parecchie note a margine relative alle modalità esecutive piuttosto che al calcolo delle quantità e alla descrizione dei materiali a sottolineare nuovamente l'attenzione particolare che Vantini riserva agli aspetti costruttivi, economici e funzionali.

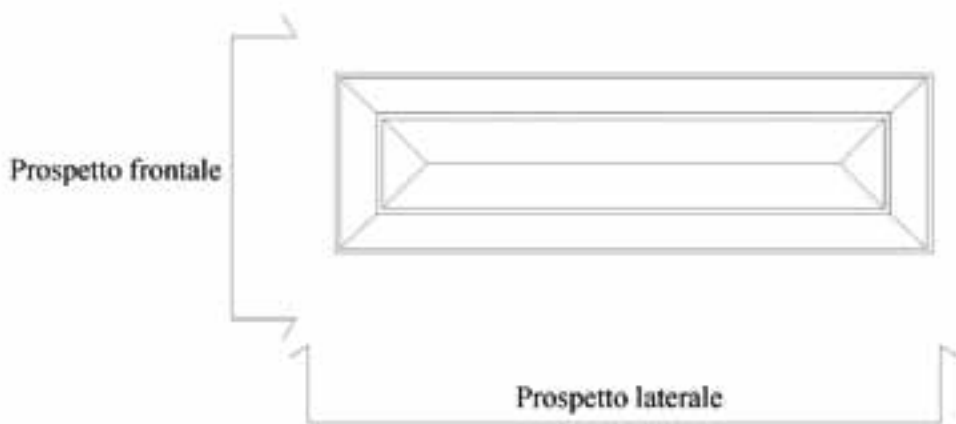


Fig. 28 – Pianta della copertura del palazzo dei Commestibili con l'indicazione dei prospetti frontale (Fogli da 10 a 16) e laterale (Foglio 17).

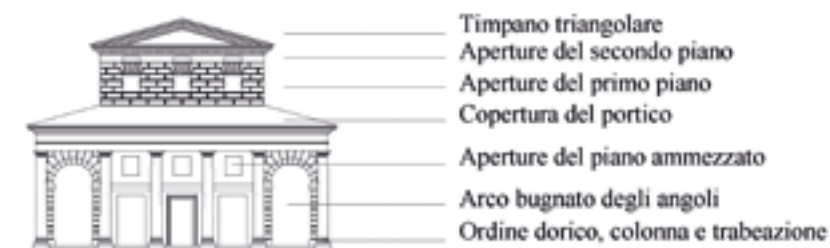


Fig. 29– Prospetto frontale (Foglio 13) del palazzo dei Commestibili con l'indicazione delle principali parti architettoniche



Fig. 30– Varianti del prospetto frontale del palazzo dei Commestibili: in alto a sinistra- variante Foglio 12; in alto a destra- variante Foglio 10; in basso a sinistra- variante Foglio 11; in basso a destra- variante Foglio 13.

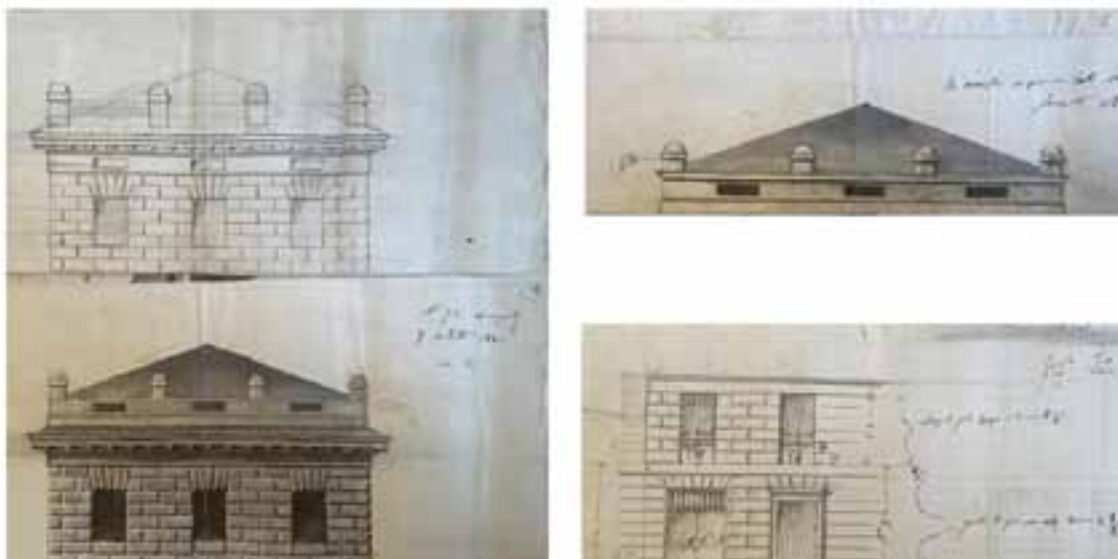


Fig. 31 – Varianti del prospetto frontale del palazzo dei Commestibili: in alto a sinistra- variante Foglio 15; in alto a destra- variante coronamento Foglio 16; in basso a sinistra- variante Foglio 14; in basso a destra- studio delle aperture e quotatura delle stesse in oncie nel Foglio 8. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX, palazzo dei Commestibili.

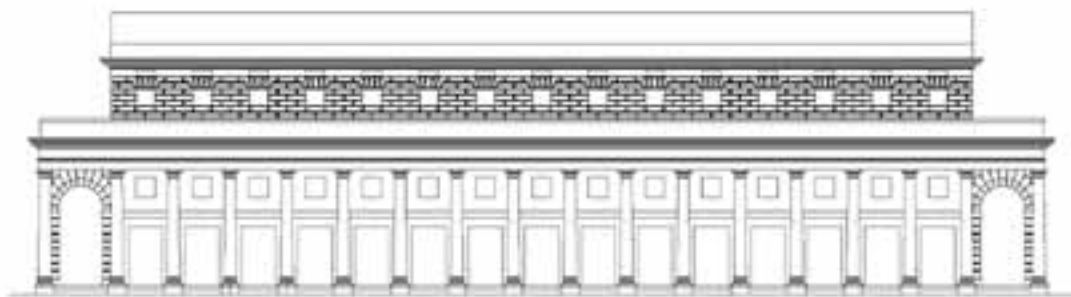


Fig. 32 – Palazzo dei Commestibili, prospetto laterale. Disegno di Massimo De Paoli.



Fig. 33 – Palazzo dei Commestibili, prospetto laterale acquerellato del Foglio 17. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX.

STUDIO DELL'ORDINE ARCHITETTONICO

Le tavole dei particolari architettonici (Fogli 20, 21, 22) dimostrano la cura e la grande sensibilità di Rodolfo Vantini nel trattare i dettagli del linguaggio architettonico. (Fig.34a e Fig.34b) Le varianti della cornice e della sottocornice della trabeazione del primo ordine porticato (Fig.35a e Fig.35b) ma anche le molteplici soluzioni della trabeazione del secondo registro (Fig.36a e Fig.36b) così come la definizione del capitello o della base della colonna dorica testimoniano la cura e l'importanza di un corretto proporzionamento dell'ordine che definiva il carattere del palazzo, il tipo di riferimento ovvero il tempio.

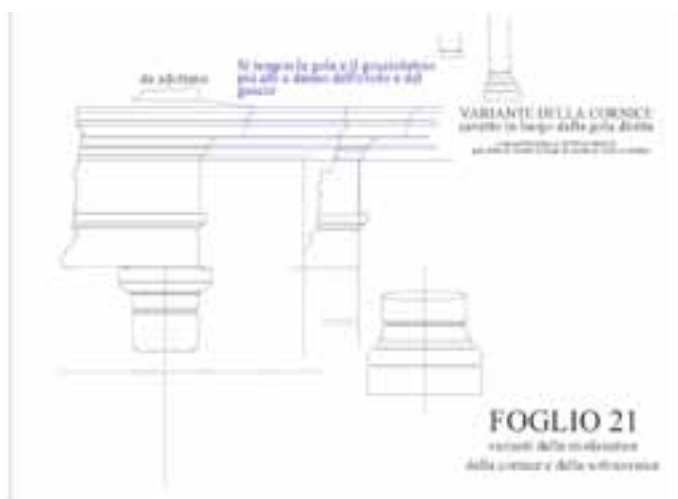


Fig. 35 a – Palazzo dei Commestibili, prospetto laterale acquerellato del Foglio 17. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX.

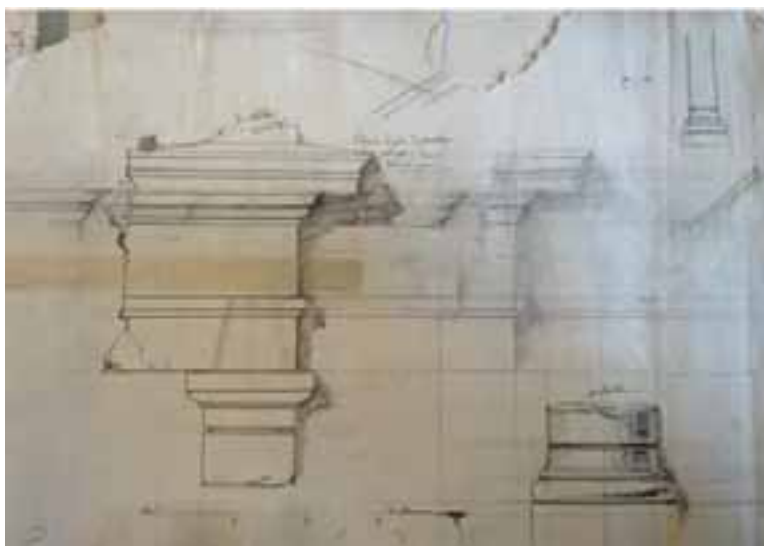


Fig. 35 b – Palazzo dei Commestibili, prospetto laterale acquerellato del Foglio 17. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX.



Fig. 36 a – Palazzo dei Commestibili, prospetto laterale acquerellato del Foglio 17. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX.



Fig. 36 b – Palazzo dei Commestibili, prospetto laterale acquerellato del Foglio 17. ASBs, Fondo Vantini, busta 1, Fascicolo IX.

LA PIAZZA DEL MERCATO E IL PALAZZO DEI COMMESTIBILI: RICOSTRUZIONE TRIDIMENSIONALE



Fig. 37 – Modello tridimensionale del palazzo dei Commestibili, modello 3d dei portici di piazza Mercato e linea 3d dei fronti degli edifici di Ludovico Beretta (Casa Portici e del palazzo con bugnato). Modellazione e rappresentazione grafica dell'autore.

CONCLUSIONI

Il presente contributo pone la questione della visualizzazione di progetti di architettura non realizzati mediante la modellazione tridimensionale basata su dati oggettivi ricavati dalle fonti archivistiche (disegni originali) o dal rilievo diretto del contesto all'interno del quale il progetto è stato pensato.

La modellazione e il ridisegno delle tavole custodite nell'Archivio di Stato di Brescia hanno consentito di comprendere meglio il palazzo dei Commestibili ma anche la relazione che lo stesso avrebbe stabilito con le architetture di Ludovico Beretta che definiscono il vuoto urbano di piazza Mercato. Inedita è la sua rappresentazione tridimensionale.

VANNA MANFRÈ

Appunti sui Nodari di Castiglione delle Stiviere e su tre abiti settecenteschi appartenuti alla famiglia*

Il 24 agosto 1917 moriva a Castiglione delle Stiviere, nella sua casa di via XX settembre (già contrada dei SS. Nazario e Celso, oggi via Marconi), Angelica Nodari¹, ultima erede di un'antica famiglia castiglione-
se che aveva dato i natali, tra gli altri, al medico Giuseppe Nodari, fratello della defunta, uno dei Mille di Garibaldi. Angelica non si era mai sposata e non aveva figli; da decenni, tuttavia, la sua famiglia era legata da una fraterna amicizia con quella del medico desenzanese Gian Giuseppe Giustachini (1870-1944), nativo di Castiglione, che Angelica e il fratello Giuseppe avevano aiutato in gioventù, sostenendolo negli studi. Per volontà testamentaria di Angelica, all'indomani della sua morte il dottor Giustachini e la moglie Vincenza Rambotti (1884-1970), discendente di un'illustre famiglia di Desenzano², ereditarono tutti i suoi beni. Così facendo, la signorina Angelica consegnava ai Giustachini non solo la sua sostanza, ma anche la storia plurisecolare della sua famiglia. Tra le memorie più care della defunta vi erano senz'altro quelle dell'amato

** Ringrazio Camillo Botturi per aver gentilmente condiviso le sue ricerche sulle antiche famiglie di Castiglione delle Stiviere. Dedico il saggio alla memoria di Daniela Ferrari.*

1. Comune di Castiglione delle Stiviere, Ufficio dello stato civile, registro degli atti di morte, a. 1917, parte I, n. 73. Ringrazio Daniele Neroni per la comunicazione.

2. Vincenza era pronipote di Giovanni Rambotti (1817-1896), primo sindaco di Desenzano nel 1860 e poliedrica figura di studioso, a cui è intitolato il locale Museo civico archeologico. Notizie sui Rambotti in <https://www.gardanotizie.it/la-famiglia-rambotti-di-fronte-ai-problemi-sanitari-dell800-e-del-900/> visitato il 15 marzo 2024.

fratello Giuseppe e dei suoi trascorsi garibaldini, che lui stesso aveva immortalato in un prezioso taccuino e poi tradotto in una serie di acquerelli³; ma non meno cari dovevano esserle stati tre splendidi abiti femminili appartenuti a qualche antenata settecentesca, che i coniugi Giustachini, e successivamente i loro eredi, conservarono per oltre un secolo nella loro antica dimora di Desenzano, fino a quando, nel 2020, entrarono a fare parte delle collezioni milanesi di Palazzo Morando, diventando patrimonio della collettività⁴.

TRE ABITI ALLA MODA PER DUE DAME DI PROVINCIA

I tre abiti, due interi e uno costituito dal solo corpetto, sono stati datati tra gli anni Sessanta del Settecento e il 1780 circa. Il primo è una *robe à la française* composta da sopravveste e sottana, confezionata con seta verde *cannelée* broccata (Fig. 1); il secondo è un completo formato da un corpetto con maniche, un giacchino e una gonna, il tutto in seta broccata color amaranto (Figg. 2-3); il terzo è un busto-corpetto con maniche, realizzato con seta *cannelée* operata di color rosso violaceo (Fig. 4)⁵. La *robe à la française* fu confezionata verosimilmente tra il 1760 e il 1770 utilizzando un prezioso tessuto con motivi “a meandro” di manifattura francese o italiana⁶; di provenienza francese o italiana è anche il tessuto “a meandro” del secondo abito, realizzato attorno al

3. Il taccuino e le venti tavole ad acquerello, che illustrano la spedizione di Garibaldi in Sicilia nel 1860, alla quale partecipò da volontario anche Giuseppe Nodari, sono pervenuti per via ereditaria a Luisa Barberini, nipote dei coniugi Giustachini-Rambotti; acquistati nel 2022 dall'Associazione AMICHAË, sono stati recentemente esposti a Brescia nella mostra *La spedizione dei Mille. Memoria e racconto nel reportage pittorico di Giuseppe Nodari* (Museo di Santa Giulia, Sala dell'Affresco, 27 gennaio - 7 aprile 2024), curata da G. Paletti e E. Valseriati. Si veda anche *L'avventura dei Mille. La spedizione di Garibaldi attraverso i disegni ritrovati di Giuseppe Nodari*, a cura di P. Daverio, Rizzoli, Milano 2010 (cfr. <https://web.archive.org/web/20110207231202/http://corrieredelgarda.wordpress.com/2011/02/02giuseppe-nodari-uno-dei-primi-fotoreporter-della-storia/> visitato il 15 marzo 2024).

4. Gli abiti, pervenuti anch'essi per via ereditaria a Luisa Barberini, sono stati acquistati nel 2019 dall'Associazione AMICHAË, che li ha poi donati a Palazzo Morando-Costume Moda Immagine. E. MORINI - M. ROSINA, *Introduzione*, in *Moda del Settecento a Palazzo Morando. La donazione di Amichae*, a cura di E. Morini e M. Rosina, Silvana, Milano 2020, pp. 10-11; L. BARBERINI, *L'armadio dei vestiti del Settecento*, in *Moda del Settecento*, pp. 58-59.

5. Schede tecniche dei tre abiti di P. Frattaroli in *Moda del Settecento*, pp. 26-57.

6. Sulle manifatture francesi e italiane dell'epoca si veda M. ROSINA, “*Commercio utile e commercio rovinoso*”: tessuti di seta al tempo di Maria Teresa d'Austria, in *Moda del Settecento*, pp. 80-93.

1775-1780, per il quale, in base alle scritte in dialetto rinvenute nella fodera delle maniche del corpetto, è stata ipotizzata una sartoria di area lombardo-veneta; il busto-corpetto, infine, datato 1780 circa, è stato confezionato con un tessuto a piccoli disegni geometrici prodotto dalla Manifattura Marasca, opificio la cui attività è documentata a Vicenza a partire dal secondo Settecento⁷.



Fig. 1 - *Robe à la française (andrienne)*, 1760-1770
ca. (Milano, Palazzo Morando-Costume Moda
Immagine)

Gli abiti, pervenuti in uno stato di conservazione pressoché perfetto, privi dei tradizionali segni di usura derivanti da un prolungato utilizzo o di rifacimenti e adattamenti successivi, sono verosimilmente appartenuti a due donne di corporatura e di generazioni diverse, che in fatto di moda «interpretarono in maniera personale le tendenze che da Parigi e Londra arrivavano fino alla ricca Castiglione, probabilmente

7. ROSINA, “*Commercio utile e commercio rovinoso*”, p. 91.

attraverso la mediazione di Milano, di Mantova e forse di Venezia»⁸. Il primo doveva far parte del guardaroba di una signora dalla corporatura più robusta e «attenta alle mode parigine»: la *robe à la française* – in Italia chiamata *andrienne* – fu infatti il tipo di abito che caratterizzò la moda francese tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del Settecento, diffondendosi ben presto in tutta Europa; l'abito con gonna, corpetto e giacchino – e verosimilmente anche l'abito costituito dal solo corpetto, a cui doveva corrispondere una sottana –, riflette invece i gusti di una donna più giovane e snella, aggiornata sulla moda all'inglese – seppure veicolata dalla Francia – che si impose negli ultimi decenni del Settecento, caratterizzata da una maggiore informalità e dall'ispirazione all'abbigliamento popolare.



Fig. 2 - Abito composto da giacchino e gonna, 1775-1780 (Milano, Palazzo Morando-Costume Moda Immagine)

8. E. MORINI, *Sopravvesti e busti: gli abiti di Palazzo Morando e la moda del Settecento*, in *Moda del Settecento*, pp. 62-79: 62.



Fig. 3 - Corpetto abbinato all'abito composto da giacchino e gonna, 1775-1780
(Milano, Palazzo Morando-Costume Moda Immagine)



Fig. 4 - Busto-corpetto, 1780 circa
(Milano, Palazzo Morando-Costume Moda Immagine)

I tre abiti, quindi, testimoniano il passaggio fra le due tendenze di moda, e in maniera tanto più significativa in quanto provengono dalla medesima famiglia; famiglia, quella dei Nodari, «certamente abbiente, ma non appartenente all'alta nobiltà», e residente in una cittadina, Castiglione delle Stiviere, «periferica rispetto ai centri in cui le nuove tendenze venivano create»⁹, posta tuttavia al confine tra il territorio mantovano, quello bresciano e il bacino benacense, e dunque in un'area da sempre crocevia di intensi scambi commerciali tra Milano, Venezia e i paesi d'Oltralpe.

Compresa fino al 1787 nella diocesi di Brescia, per lungo tempo Castiglione gravitò politicamente nell'orbita mantovana: dalla seconda metà del Quattrocento e fino al 1773, quando entrò a far parte dei domini di Maria Teresa d'Austria, la cittadina fu governata da un ramo collaterale dei Gonzaga di Mantova¹⁰ e conobbe un periodo di particolare fioritura agli inizi del Seicento, quando, sotto la signoria del marchese – poi principe – Francesco Gonzaga (1593-1616) e sull'onda della devozione per il beato Luigi Gonzaga (1568-1591), fratello del principe e futuro santo, l'antico borgo venne elevato al rango di città e si arricchì di nuove fondazioni religiose, in particolare gesuitiche, che ne determinarono non solo lo sviluppo urbanistico¹¹, ma anche una forte vivacità religiosa e culturale, proseguita per buona parte del Settecento¹². Già dal Seicento, inoltre, ma ancor più nel secolo successivo, Castiglione si caratterizzò per un notevole dinamismo economico, derivato non solo dalla sua posizione confinaria, ma anche dalla presenza di fiorenti manifatture nel settore della lavorazione della seta grezza¹³, a sua volta

9. MORINI - ROSINA, *Introduzione*, p. 10.

10. M. MAROCCHI, *I Gonzaga di Castiglione delle Stiviere. Vicende pubbliche e private del casato di san Luigi*, Artegrafica, Verona 1990. Per la storia della cittadina dalle origini alla metà XX secolo si veda E. ONDEI, *Storia di Castiglione delle Stiviere*, Queriniana, [Brescia] 1968.

11. F. GOSETTI - I. SICARI, *Castiglione delle Stiviere. Lo sviluppo urbano del centro storico dalle origini al Principato*, Calzoni Arti Grafiche, Castiglione delle Stiviere 1991, pp. 47-75; R. SALVARANI, *Comunità civile, comunità ecclesiastiche e religiose, struttura dell'insediamento: note per una lettura storico urbanistica*, in *Castiglione attraverso i secoli*, catalogo della mostra (Castiglione delle Stiviere, Palazzo Menghini, 18 dicembre 2004 - 30 aprile 2005), s.e., Verona 2004, pp. 31-52.

12. P. ROSSI, *Istituzioni culturali e religiose a Castiglione delle Stiviere nella seconda metà del Settecento*, in *La battaglia di Castiglione del 5 agosto 1796. L'amministrazione napoleonica dell'Alto Mantovano (1796-1799)*, atti del convegno di studi (Castiglione delle Stiviere, Teatro Sociale, 19 ottobre 1996), a cura di M. Paganella, Nova Lito, Carpenedolo 1997, pp. 175-189.

13. Sul tema si vedano: C.M. BELFANTI, *L'industria serica mantovana tra città e campagna (secoli XVII-XIX)*, «Postumia», 2 (1991), pp. 8-12; F. NEGRINI, *Il filo delle trame*, in *Le trame dell'invisibile: paramenti sacri a Castiglione delle Stiviere*, Litograph, Castiglione delle Stiviere 1991, pp. 27-47.

strettamente legate alla coltivazione del gelso – particolarmente diffusa nell’alto Mantovano e nell’entroterra bresciano del Garda – e all’allevamento dei bachi da seta. Nella seconda metà del Settecento a Castiglione era concentrato il maggior numero di caldaie per la trattura¹⁴ di tutto l’alto Mantovano, così come il maggior numero di filatoi; l’attività di lavorazione del prodotto grezzo, destinata a realizzare, tra i vari filati, le cosiddette “trame castiglionesi”, particolarmente pregiate ed esportate anche all’estero¹⁵, vide distinguersi alcune famiglie di antica tradizione del borgo, come i Lodrini e i Pastore, ma anche un ramo dei Nodari, indicati nei documenti come *filatoieri*¹⁶. Gli stessi Nodari di nostro interesse trassero profitto dalle attività connesse all’allevamento dei bachi da seta: nel 1770 i figli del fu notaio Fausto concessero in locazione per sei anni a un concittadino castiglione di foglia dei *morari* – cioè dei gelsi – esistenti sulle terre di loro proprietà in Castiglione, salvo quella del brolo e dell’orto di casa¹⁷, forse riservata a una piccola attività di bachicoltura domestica.

All’interno di questo quadro, e al fine di individuare le possibili proprietarie dei tre abiti settecenteschi, abbiamo cercato di ricostruire la genealogia di Angelica Nodari, ultima della famiglia ad averli posseduti prima del loro passaggio per via ereditaria ai Giustachini-Rambotti. La ricerca archivistica di cui si dà conto in questa sede, effettuata prevalentemente presso l’Archivio di Stato di Mantova e pertanto non esaustiva, ha consentito di risalire con le generazioni fino alla prima metà del Cinquecento e di tracciare il profilo di una famiglia proprietaria di terre a Castiglione, i cui membri si dedicarono per più generazioni alla professione notarile e che dagli inizi del Seicento aumentò progressivamente il suo prestigio e la sua visibilità sociale, grazie soprattutto al suo legame con la Chiesa locale.

14. L’operazione del dipanare i bozzoli dei bachi da seta, effettuata immergendoli in acqua calda.

15. ROSINA, “*Commercio utile e commercio rovinoso*”, pp. 88-89.

16. Dal 1777 il «dottor fisico» Alessandro Nodari, figlio del capitano Giuseppe, intraprese la costruzione di un filatoio idraulico che divenne uno dei più importanti del distretto, poi condotto dal figlio Francesco. D. FERRARI, *Castiglione delle Stiviere. Cartografia e territorio*, in *Castiglione attraverso i secoli*, pp. 53-77: 68-72, schede nn. 16 e 22.

17. Archivio di Stato di Mantova (=ASMn), Archivio notarile (=AN), G. Cattani, b. 3195, atto 21 febbraio 1770.

NOTAI, CANONICI E UN MEDICO GARIBALDINO

Attorno alla metà del Cinquecento erano numerose le famiglie di Castiglione accomunate dal cognome Nodari. Tra loro vi era quella di *ser* Ambrogio di Antonio, ancora vivo nel luglio del 1542 e già morto nel maggio del 1549, il cui appellativo suggerisce che esercitasse la professione di notaio. Ser Ambrogio risiedeva in contrada Bagnagalli, posta nella zona sud-ovest dell'abitato di Castiglione, e aveva almeno quattro figli: Antonio, Alessio, Giacomo e Bertolina. Antonio (m. 1581), da cui deriva la linea di nostro interesse, sposa la castiglione Margherita Pastore¹⁸, ma è il fratello Giacomo il personaggio chiave della dinastia, colui che determina, in virtù di una precisa disposizione testamentaria, i futuri assetti della famiglia. Residente, come il fratello Antonio, in contrada Bagnagalli, Giacomo prende in moglie la castiglione Cecilia Fezzardi¹⁹ e muore senza figli tra il 1585 e il 1588. Nel suo ultimo testamento²⁰ Giacomo lascia in legato la possessione della Breda, sita in Castiglione, a un sacerdote della sua famiglia, con l'obbligo della celebrazione della messa nella parrocchiale dei SS. Nazario e Celso; istituisce quindi suoi eredi universali i quattro nipoti maschi: Ambrogio e Nazario, figli del fratello Antonio, Bartolomeo e Marco Antonio, figli del fratello Alessio; lascia infine alla moglie Cecilia Fezzardi l'usufrutto di tutti i suoi beni. Molti anni dopo, nel febbraio del 1606, la Fezzardi rinuncia al suo usufrutto sulle terre della Breda in favore del chierico Alessio, figlio di Bartolomeo, uno dei quattro nipoti di Giacomo, affinché il giovane, grazie alla rendita proveniente dalla possessione, possa accedere all'ordine del suddiaconato²¹. Alessio, tuttavia, muore poco dopo e nel 1607 i quattro eredi di Giacomo ottengono dal papa di assegnare il legato istituito dal loro zio alla neonata Collegiata di Castiglione per dotarne uno dei canonicati²², con la condizione che tale

18. ASMn, AN, G.F. Fezzardi, b. 1074, atto 13 luglio 1542.

19. ASMn, AN, G.F. Fezzardi, b. 1074, atto 5 maggio 1549.

20. L'atto non è stato al momento rintracciato, ma il suo contenuto si deduce da un rogito successivo (vedi nota 23).

21. ASMn, AN, B. Marmentini, b. 5460, atti 6 febbraio 1606.

22. Con bolla *In apostolicae dignitatis solio* del 28 luglio 1607 papa Paolo V eleva la parrocchiale di Castiglione a Collegiata insigne, dotata di dodici benefici, dando disposizioni sulla composizione del Capitolo e sulle sue funzioni. Il passaggio non è tuttavia immediato: i primi canonici vengono eletti nell'agosto del 1609 e solo alla fine del 1614 vengono emanate le disposizioni per la piena attuazione della Collegiata. C. BOTTURI, *Abati e arcipreti di Castiglione*, in *La chiesa sul colle. Il Duomo di Castiglione delle Stiviere dall'antica Collegiata alla riedificazione neoclassica*, a cura di M. De Paoli, Achardo Edizioni, Calcinato 2013, pp. 13-29.

canonicato rimanesse di loro giuspatronato e dei loro discendenti²³. Gli eredi di Giacomo si assicurano così il giuspatronato sul canonicato di S. Giuseppe, al quale, due anni dopo, viene eletto il reverendo Cesare Mantelli²⁴; dalla generazione successiva, tuttavia, al canonicato di S. Giuseppe saranno destinati vari esponenti delle linee maschili discendenti dai quattro eredi, compresa quella di nostro interesse. Il giuspatronato si configura quindi come uno strumento attraverso il quale gli eredi di Giacomo non solo rinsaldano la loro parentela, distinguendo il loro gruppo familiare dagli altri ceppi Nodari presenti a Castiglione, ma ne ricercano anche il riconoscimento pubblico, sfruttando il potere legittimante del sacro²⁵; il canonicato, inoltre, viene a costituire per i Nodari una sorta di “dote” da poter assegnare ai figli maschi che avessero intrapreso la carriera religiosa, inserendosi così, come vedremo, nel delicato meccanismo della trasmissione del patrimonio familiare²⁶, saldamente orientato in senso patrilineare.

La ricerca di legittimazione sociale attraverso il sacro viene intanto perseguita dagli eredi di Giacomo anche per via matrimoniale: Ambrogio, figlio di Antonio e di Margherita Pastore, sposa nel 1593 la castiglione Caterina Bonetti²⁷, pronipote dell'allora arciprete Giovanni Giacomo Pastorio e nipote del reverendo Fausto Pastorio, futuro primo abate della Collegiata, nonché sorella dei reverendi Giovanni Giacomo e Giovanni Battista Bonetti, quest'ultimo futuro terzo abate della Collegiata²⁸. Ambrogio e Caterina Bonetti hanno almeno quattro figli: Fausto (m. 1647/1648), Francesco (m. *post* 1647), Luigi (m. 1695)²⁹ e Barbara.

23. ASMn, AN, B. Marmentini, b. 5460 bis, atto 6 novembre 1607. Il giuspatronato su un beneficio ecclesiastico prevedeva che il suo detentore avesse la facoltà di scegliere e presentare al vescovo la persona idonea a godere del beneficio stesso.

24. ASMn, AN, B. Marmentini, b. 5461, atto 15 agosto 1609.

25. Su questi aspetti si veda A. TORRE, *Il consumo di devozioni. Religione e comunità nelle campagne dell'Ancien Régime*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 153-247.

26. Cfr. A. CIUFFRIDA, *I benefici di giuspatronato nella diocesi di Oria*, «Quaderni storici», XXIII/1 (1988), pp. 37-71. Ai figli maschi che intraprendono la carriera religiosa viene costituito un patrimonio immobiliare che garantisca loro una rendita; nel momento in cui ottengono il canonicato e il godimento del relativo beneficio, le terre assegnate in patrimonio ecclesiastico rientrano nell'asse patrimoniale familiare.

27. ASMn, AN, A. Bosio, b. 2389, atto 5 dicembre 1595. Caterina era figlia di Francesco e di Annunciata Pastorio, a sua volta nipote del reverendo Giovanni Giacomo e sorella del reverendo Fausto.

28. Sui reverendi citati si veda BOTTURI, *Abati e arcipreti di Castiglione*, pp. 17-18, 23.

29. Testamenti e codicilli in ASMn, AN, G. Corradini, b. 3669, atti 12 aprile 1685 e 20 novembre 1687 e b. 3669 bis, atto 10 novembre 1693.

Dei quattro, Francesco intraprende la carriera ecclesiastica³⁰ e diventa canonico della Collegiata; Luigi, invece, viene avviato al notariato, che eserciterà dal 1635 fino alla morte; all'interno della professione notarile, inoltre, si orientano di preferenza le strategie matrimoniali della famiglia: Luigi, sposatosi tre volte, ha come ultima moglie la bresciana Olimpia Foresti³¹, già vedova del notaio Agostino Pianeri (in attività a Quinzano d'Oglio tra il 1661 e il 1672); il fratello Fausto sposa Paola Lodrini, sorella del notaio castiglioneese Alessandro Lodrini; la sorella Barbara va in sposa a un altro notaio castiglioneese, Pietro Beschi³². Lo strumento dotale di Barbara, tra l'altro, viene rogato nel marzo del 1628 nella casa del padre Ambrogio in contrada dei SS. Nazario e Celso, ossia nel cuore urbano di Castiglione³³, dove il ramo di nostro interesse – a conferma delle sue aspirazioni a una maggiore visibilità sociale, ovvero dello *status* ormai raggiunto – si è nel frattempo trasferito e dove dimorerà per i secoli a venire.

Dai suoi tre matrimoni il notaio Luigi ha solo figlie femmine; la linea familiare viene quindi portata avanti dal fratello Fausto, che dalla moglie Paola Lodrini ha almeno cinque figli: Giovanni Battista (m. 1697), Ambrogio (m. *post* 1693)³⁴, Antonio Maria (m. 1720)³⁵, Lelia e Angela. Giovanni Battista si dedica alla professione notarile, che esercita dal 1678 fino alla morte, ed è l'unico a prendere moglie; Ambrogio e Antonio Maria abbracciano la carriera ecclesiastica, divenendo canonici della Collegiata³⁶; le due figlie femmine vengono dotate e si sposano. Fausto fa testamento nel luglio del 1645 e istituisce suoi eredi universali in parti uguali i tre figli maschi³⁷, secondo un sistema successorio già

30. ASMn, AN, P. Beschi, b. 1964, atto 16 febbraio 1624.

31. ASMn, AN, G.B. Nodari, b. 6371, atto 26 gennaio 1679.

32. ASMn, AN, T. Sigurtà, b. 8659, atto 22 marzo 1628.

33. La contrada, corrispondente all'odierna via Marconi, congiungeva l'antica Collegiata, riedificata dal 1761 nell'attuale Duomo, e piazza Colonna (oggi piazza Dallò), dove sorgevano il palazzo cittadino dei Gonzaga, le prigioni, il Monte di Pietà, e da cui iniziava la salita al Castello, sede principale della corte. Si veda M. DE PAOLI, *Il duomo il colle e la città*, in *La chiesa sul colle*, pp. 93-106.

34. Testamento in ASMn, AN, L. Nodari, b. 6364, atto 10 agosto 1692.

35. Testamento in ASMn, AN, A. Vicari, b. 9646 bis, atto 28 febbraio 1703.

36. Don Antonio Maria diviene prima mansionario (ASMn, AN, A. Lodrini, b. 5247 bis, atto 2 maggio 1672) e poi canonico. Alla sua morte gli succede al canonicato il nipote don Francesco, figlio del fratello Giovanni Battista (ASMn, AN, A. Marini, b. 5653 bis, atto 21 febbraio 1720).

37. ASMn, AN, P. Beschi, b. 1968 bis, atto 12 luglio 1645. Fausto lascia la moglie usufruttuaria di tutti i suoi beni finché vivrà vita vedovile casta e onesta. Designa infine tutori e curatori dei figli ancora minori la moglie, il fratello canonico don Francesco e il cognato notaio Alessandro Lodrini.

definito patrilineare divisibile³⁸, che, stando ai testamenti dei membri della famiglia finora reperiti, sembra caratterizzare le scelte dei Nodari fino alla fine del Settecento; d'altro canto, laddove a ereditare sono anche i figli maschi che intraprendono la carriera ecclesiastica e che a loro volta istituiscono come eredi i fratelli o i nipoti maschi, sposati o ecclesiastici, e così a loro volta fanno questi ultimi, ne risulta che a ogni passaggio generazionale il patrimonio familiare tende di fatto a ricomporsi e a trasmettersi all'unico erede maschio sposato, con il fine evidente di mantenere unito il patrimonio, da cui discendono il prestigio e l'onore della famiglia³⁹.

Ma torniamo ai figli di Fausto. Giovanni Battista si sposa due volte: dalla prima moglie, la castiglione Matilde Bosio, nasce Francesco (m. 1736), che viene avviato alla vita religiosa e diventa canonico della Collegiata⁴⁰; dalla seconda moglie, Cornelia Ordelaifi, di illustre famiglia pesarese trasferita nel Mantovano⁴¹, nascono almeno tre figli: Fausto (m. 1762), notaio, che esercita dal 1713 al 1761, e le femmine Paola e Metilda. Fausto, a sua volta, nel 1722 sposa Orsola Coffani⁴² di Medole e ha da lei almeno cinque figli. Dei quattro maschi, l'unico a prendere moglie è Luigi (1728-1808)⁴³, mentre gli altri tre intraprendono la vita

38. Secondo questo sistema l'eredità era appannaggio dei figli maschi, posti tuttavia sullo stesso piano e aventi pari diritti nella spartizione dei beni paterni; le femmine, invece, erano escluse dall'eredità e potevano contare solo sull'assegnazione della dote. Dalla seconda metà del Cinquecento e fino alla fine del Settecento si impose il sistema patrilineare indivisibile, secondo il quale tutta l'eredità paterna era appannaggio di uno solo dei figli maschi. Dopo la rivoluzione francese prevalse il sistema bilaterale divisibile, che prevedeva che tutti i figli, sia maschi sia femmine, partecipassero alla divisione dell'eredità. M. BARBAGLI, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 189-203.

39. Cfr. P. LANARO, "Familia est substantia": la trasmissione dei beni nella famiglia patrizia, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno di studi (Verona, 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G.M. Varanini, Electa, Milano 2000, pp. 98-117.

40. Testamento in ASMn, AN, A. Vicari, b. 9648, atto 15 marzo 1712. Alla sua morte gli succede al canonico il nipote don Giovanni Battista, figlio del fratello Fausto (ASMn, AN, L. Betti, b. 2038, atto 17 marzo 1736).

41. Cornelia era figlia di Giovanni Ordelaifi, ricordato nel 1649 come commissario ducale a Rodigo. ASMn, Documenti patrii d'Arco, [C. D'ARCO], *Notizie delle Accademie, dei giornali e delle tipografie che furono in Mantova e di circa mille scrittori mantovani (...)*, vol. V, pp. 259-261.

42. ASMn, AN, C. Tonini, b. 9222 bis, atto 20 aprile 1722 e G. Guidi, b. 5119, atto 29 dicembre 1735. I capitoli matrimoniali vengono stipulati il 29 gennaio 1722, quando Orsola, figlia di Natale e di Anna Maria Bonnmigliori, ha vent'anni.

43. Luigi muore il 29 dicembre 1808 all'età di 80 anni, quando la moglie Lucrezia Calepini ha 60 anni. ASMn, Anagrafe e stato civile del Dipartimento del Mincio (=ADM), reg. 577, n. 149. Cfr. D. SOGLIANI, *Tracce della famiglia Nodari di Castiglione delle Stiviere nei documenti d'archivio. Prime acquisizioni*, in *Moda del Settecento*, pp. 60-61, da cui sono tratti alcuni dati

religiosa: Giovanni Battista (m. 1801)⁴⁴ e Francesco (m. *post* 1815)⁴⁵ diventano canonici della Collegiata, Antonio Maria viene investito della cappellania della chiesa dei SS. Fabiano e Sebastiano di Castiglione⁴⁶; la femmina, Francesca, nel 1766 va in moglie a Giacomo Bonmigliori di Roverbella⁴⁷. Successivamente, dal matrimonio tra Luigi e Lucrezia Calepini (1748-1820), proveniente da Rivoltella, nascono almeno sei figli, tre maschi e tre femmine: Fausto (1769-1822)⁴⁸, ultimo notaio della discendenza (in attività dal 1797 fino alla morte), Francesco (m. *post* 1815), ultimo ecclesiastico a diventare canonico della Collegiata, Giuseppe (1776-1835), Francesca (1771-1852), Orsola (1773-1845) ed Elisabetta (1778-1825). Siamo ormai alle soglie dell'Ottocento e sull'onda dei nuovi ideali egualitari veicolati prima dalla rivoluzione francese e poi da Napoleone, il rigido sistema di trasmissione del patrimonio familiare che fino ad allora aveva privilegiato la linea maschile inizia a incrinarsi: dei tre figli maschi di Luigi e Lucrezia Calepini, sia Fausto sia Giuseppe si sposano; Luigi inoltre nel suo testamento del 1807⁴⁹ lascia alla moglie Lucrezia – vita natural durante in stato vedovile – l'usufrutto della quarta parte dei suoi beni, disponendo che cessato l'usufrutto tale parte sia divisa in uguali porzioni tra i figli maschi, istituendo infine eredi universali delle tre parti restanti tutti i figli, tanto maschi quanto femmine, in uguale porzione. All'indomani della morte di Luigi, quindi, i sei figli e lo zio canonico don Francesco, fratello del defunto, che agisce anche come procuratore della cognata e delle nipoti nubili, procedono alla stima dell'intero patrimonio familiare, per addivvenire nel 1815 al suo riparto⁵⁰.

Frattanto da Luigi e Lucrezia Calepini, tramite i figli Fausto e Giuseppe, si erano originate due linee di discendenza: Fausto tuttavia muore improvvisamente nel 1822 lasciando tre figli ancora minori e la dinastia viene continuata da Giuseppe, che prende in moglie la castiglione

cronologici inerenti le ultime generazioni della famiglia, che riporta come data di nascita di Luigi il gennaio del 1729.

44. Testamento in ASMn, AN, G. Beschi, b. 2073, atto 26 ottobre 1790. A succedergli al canonicato è il nipote don Francesco, figlio del fratello Luigi (ASMn, AN, F. Nodari, b. 6389 bis, atto 22 dicembre 1801).

45. ASMn, AN, G. Cattani, b. 3193 bis, atto 29 agosto 1756.

46. ASMn, AN, L. Betti, b. 2040, atto 22 novembre 1747 e G. Cattani, b. 3194, atto 8 gennaio 1761.

47. ASMn, AN, G. Cattani, b. 3194 bis, atti 26 maggio e 25 giugno 1766.

48. Notizie sulla carriera nel notaio Fausto in ASMn, Collegio notarile, b. 155.

49. ASMn, AN, L. Poli, b. 7412, atto 6 aprile 1807.

50. ASMn, AN, F. Ugolotti, b. 9424, atto 20 luglio 1815.

Cecilia Beschi (1772-1834)⁵¹. La coppia ha almeno quattro figli: Luigi (1801-1873)⁵², Caterina Serafina (n. 1806), Francesco (n. 1809) e Lucia (n. e m. 1815)⁵³. La linea familiare viene quindi portata avanti da Luigi, che sposa la castiglione di Caterina Fornari (1803-1883)⁵⁴: da loro nasce l'ultima generazione dei Nodari di nostro interesse, ossia Cecilia Lucrezia (1835-1859), Francesca Angelica Maria (1840-1917), l'ultima erede, Giuseppe Maria Galeazzo (1841-1898)⁵⁵, medico e garibaldino, e Giovanni Battista Giacomo (1842-1887)⁵⁶. In realtà Giuseppe si sposa e ha due figli legittimi, uno dei quali muore in tenera età⁵⁷, ma a quanto emerge dal suo testamento l'unione non è felice ed egli, come diremo, lascia erede universale di tutti i suoi beni la sorella Angelica.

DALL'ARMADIO AL MUSEO

Alla luce della genealogia tracciata e della datazione dei tre abiti femminili ereditati da Angelica Nodari, la rosa delle sue ave che potrebbero essere state le proprietarie dei preziosi capi si limita a pochissimi nomi. Il primo è quello di Orsola Coffani: nata all'incirca nel 1701, sposò

51. ASMn, AN, F. Nodari, b. 6390, atto 27 aprile 1802.

52. Luigi, «scrittore comunale», muore il 21 febbraio 1873 all'età di 71 anni. ASMn, Anagrafe e stato civile italiano-secondo copie versate dal Tribunale di Mantova (=AI), reg. 1641, n. 19.

53. Sugli ultimi tre fratelli si vedano ASMn, ADM, reg. 542, n. 75, reg. 545, n. 103 e reg. 551, n. 11.

54. Caterina, figlia dei fu Giacomo e Angelica Petroccini, possidente, muore il 16 ottobre 1883 all'età di 79 anni (ASMn, AI, reg. 1650, n. 85).

55. Sulla sua figura si vedano: S. BENETTI, *I Mantovani tra i Mille*, in *I Leoni di Garibaldi. Garibaldi e i garibaldini delle terre mantovane nelle Collezioni Civiche*, a cura di S. Benetti, Skira, Milano 2007, pp. 129-139: 136; SOGLIANI, *Tracce della famiglia Nodari*, pp. 60-61; *La spedizione dei Mille. Memoria e racconto nel reportage pittorico di Giuseppe Nodari*, booklet della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, Sala dell'Affresco, 27 gennaio - 7 aprile 2024), Fondazione Brescia Musei-Associazione AMICHAIE, [Brescia] 2024, pp. 7-8.

56. Giovanni Battista Giacomo, «telegrafista», muore il 1° novembre 1887 all'età di 44 anni (ASMn, AI, reg. 1653, n. 131). Il giovane compie gli studi nel Seminario di Mantova, con l'intenzione di diventare sacerdote. Nel gennaio del 1863, tuttavia, rinuncia al suo proposito. Archivio Storico Diocesano di Mantova, Curia Vescovile (=CV), Protocollo riservato Corti, b. 13/1, n. 30 e b. 13/3, n. 372 e CV, b. Clero 1863-1865, doc. 19 gennaio 1863.

57. Nel settembre del 1868 Giuseppe sposa Emilia Pincelli, originaria di Casalpuusterlengo ma all'epoca residente ad Asola (ASMn, AI, reg. 134, n. 23). Il primogenito maschio, Alberto, muore a sei anni; la seconda figlia, Cecilia, nasce nel 1879 (ASMn, AI, reg. 1554, parte II, n. 6). Nel 1892 Giuseppe ha anche una figlia naturale (ASMn, AI, reg. 3211, parte II, n. 614), per il cui mantenimento darà precise disposizioni in sede di codicillo (vedi nota 62).

Fausto Nodari nel 1722 e rimase vedova nel 1762; era ancora in vita nell'estate del 1766, quando la figlia Francesca prese marito. Il secondo nome è proprio quello della figlia Francesca Nodari: nata dopo il 1722, sposò Giacomo Bonmigliori di Roverbella, già vedovo. A Francesca venne costituita una dote di 650 scudi bresciani – da berlingotti o lire piccole di Brescia 7 l'uno –, 300 dei quali, «in tante buone valute di oro, ed argento», vennero versati alla stipulazione dei capitoli matrimoniali, altri 100, «in tanti buoni mobili ad uso, e portato» di Francesca, furono consegnati al momento del matrimonio, mentre i rimanenti dovevano essere saldati in contanti nei due anni successivi, senza interessi, se non in caso di ritardo del pagamento. Allo strumento dotale di Francesca era allegata – e purtroppo non è pervenuta – la stima dei «mobili», termine che indicava non solo la mobilia, ma anche le vesti, la biancheria, eventuali preziosi della sposa, compilata dal sarto castiglione Giovanni Marchi, stimatore pubblico eletto da entrambe le parti. Francesca Nodari morì senza figli poco tempo dopo le nozze, dal momento che nella primavera del 1769 Giacomo Bonmigliori, vedovo, stipulava nuovi capitoli matrimoniali⁵⁸, ed è verosimile che la sua dote, come previsto dalla disciplina vigente, sia stata almeno in parte restituita alla famiglia d'origine⁵⁹. La terza possibile destinataria degli abiti in questione è Lucrezia Calepini: nata nel 1748, sposò Luigi Nodari all'incirca ventenne e morì nel 1820. Al momento non si hanno precise notizie sulla sua famiglia, forse anch'essa di tradizione notarile: lo strumento dotale⁶⁰ della giovane fu infatti rogato dal fratello Alberto Calepini, notaio. A Lucrezia venne costituita una dote di 6000 lire piccole di Brescia, parte in denari e parte in mobili a suo uso, metà della quale fu sborsata subito, mentre il resto doveva essere versato, con i relativi interessi, entro il termine di otto anni. All'indomani della morte del marito, come detto, i figli della Calepini, maschi e femmine, unitamente allo zio canonico

58. ASMn, AN, L. Ceni, b. 3375, atto 11 aprile 1769. Bonmigliori si risposò con Margherita Ceni di Medole e morì nell'agosto del 1779 (ASMn, AN, G. Bonvicini, b. 2576, atto 17 agosto 1779).

59. Cfr. M. GARBELLOTTI, *Doti contese, doti restituite nella Trento del Settecento*, «Storia e regione», XIX/1 (2010), pp. 92-108. Sulla disciplina della dote in territorio mantovano: D. CHIZZINI, *La dote a Mantova e nel Mantovano*, in *Vincoli d'amore. Spose in casa Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 18 ottobre 2013 - 6 gennaio 2014), a cura di P. Venturelli, Skira, Milano 2013, pp. 111-115.

60. Datato 23 gennaio 1769, l'atto non è stato al momento rintracciato, ma il suo contenuto si deduce da un rogito successivo con il quale i Nodari e i Calepini ridiscutono l'ammontare degli interessi sulla parte di dote ancora da saldare (ASMn, AN, G. Cattani, b. 3197, atto 23 giugno 1778).

don Francesco Nodari, procedettero alla stima e alla divisione in parti uguali dell'intero patrimonio familiare, avendone prima scorporata la quarta parte da assegnare in usufrutto alla madre, nonché la dote di quest'ultima. Dall'atto divisionale si evince che i mobili della dote di Lucrezia ammontavano a circa 754 lire, come da stima – anch'essa non pervenuta – del sarto castiglione Giuseppe Marchi, verosimilmente figlio del già citato Giovanni Marchi.



Fig. 5 - Castiglione delle Stiviere, casa Nodari (ora Lusetti) in via Marconi (già via XX settembre)

Non sembrano invece poter entrare nel novero delle possibili destinatarie degli abiti le figlie della Calepini, nate negli anni Settanta del Settecento, né Cecilia Beschi, moglie di Giuseppe Nodari, nata nel 1772. In ogni caso, preme sottolineare che allo stato attuale delle ricerche non è possibile formulare sicure attribuzioni, non essendo state reperite stime dotali che attestino l'eventuale appartenenza degli abiti ai corredi nuziali delle signore citate, o dettagliati inventari *post mortem*

di beni, ma soprattutto mancando l'archivio familiare, nel quale avrebbero potuto conservarsi documenti attestanti commissioni o pagamenti a sarti o mercanti di tessuti, o addirittura, allegati alle carte, anche piccoli campioni di stoffa.



Fig. 6 – Targa commemorativa del garibaldino Giuseppe Nodari (1841-1898) sulla facciata di casa Nodari-Lusetti

Il 23 marzo 1898 moriva a Castiglione il medico e patriota Giuseppe Nodari⁶¹. Egli, come anticipato, nonostante fosse sposato e avesse una figlia legittima, con testamento olografo del 25 gennaio 1896 istituì erede universale dei suoi beni la sorella Angelica⁶². Giuseppe, tra gli altri immobili, lasciava ad Angelica la sua porzione della casa di via

61. «Gazzetta di Mantova», 25 marzo 1898.

62. Archivio notarile distrettuale di Mantova (=ANDMn), A. Desenzani, vol. 46, n. 4662, atto 26 marzo 1898 (deposito e pubblicazione di testamento olografo) e n. 4670, atto 1 aprile 1898 (deposito e pubblicazione di codicillo).

XX settembre (Figg. 5-6)⁶³ con tutto ciò che si fosse in essa trovato al momento del suo decesso, ossia «i mobili, biancherie, libri, oggetti d'arte e di valore, preziosi (...) nessuna cosa eccettuata». Pochi giorni dopo la sua morte si procedette alla compilazione dell'inventario della sostanza da lui lasciata⁶⁴. I periti incaricati si introdussero nelle stanze di casa annotando diligentemente tutti gli oggetti presenti; nella camera da letto del defunto, in particolare, registrarono, tra gli altri beni, «Tre vestiti di seta vecchi» stimati 50 lire, «Tre corpi di seta ed una sottana» stimati 16 lire, «Due corpetti di lana ed un tappeto» stimati 2 lire e «Un grembiale di seta e mantellina di seta» stimati 8 lire. Si trattava con tutta evidenza di capi femminili, indicati in maniera alquanto sommaria, solo per tre dei quali si dichiarava, seppure assai genericamente, che fossero «vecchi», ed è possibile che tra loro vi fossero anche i tre abiti settecenteschi attualmente conservati a Palazzo Morando, allora vetusti cimeli, oggi pregiati pezzi da museo.

63. Casa Nodari (ora Lusetti), oggi in via Marconi, al n. 29. L'attuale edificio fu edificato nella seconda metà dell'Ottocento su una dimora preesistente.

64. ANDMn, A. Desenzani, vol. 46, n. 4674, atto 2 aprile 1898 (inventario della sostanza abbandonata).



Fig. 1. Vista di casa Foscari a San Simeone piccolo, dal Canal Grande (Google maps)

MAURO SCOVOLI

Perduti affreschi di Lattanzio Gambara per Casa Foscari a San Simeone piccolo, Venezia

Questo è il racconto di una ricerca che mi ha portato a Venezia, poco dopo la metà del Cinquecento, per ripercorrere la storia di una casa Foscari, poco distante dalla chiesa di San Simeone piccolo. Recentemente restaurata, oggi ospita una banca e un fast food ed è parte di uno dei primi scorci che colpisce l'occhio del visitatore che giunge nella città lagunare in treno, sulle fondamenta opposte alla stazione di Santa Lucia. L'identità storica di questo edificio resterà definitivamente sepolta nei secoli trascorsi, insieme alle decorazioni eseguite ad affresco da Lattanzio Gambara sulle pareti del cortile interno.

Decorazioni le cui ultime, poco leggibili tracce sono testimoniate dalle guide artistiche dei primi decenni dell'Ottocento e di cui oggi restano solamente citazioni tra le opere perdute del Gambara, senza neppure un accenno nel novero delle sue più prestigiose, forse proprio a causa dell'assenza di elementi superstiti che ci permettano di conoscerne il valore storico e artistico.

Abbiamo raccolto alcune informazioni che consentano di ricostruire alcuni aspetti di questo incarico a Lattanzio Gambara, da cui emergono chiare testimonianze dell'alta considerazione raggiunta a Venezia dalle sue doti di frescante, sul finire del sesto decennio del Cinquecento.

LA “STRUTTURA TEATRALE” DI CASA FOSCARI A SAN SIMEONE PICCOLO, SULLA RIVA DEL CANAL GRANDE

La ricostruzione della storia di questa casa Foscari a San Simeone piccolo ha riservato non poche piacevoli sorprese.



Fig. 2. Planimetria di casa Foscari a San Simeone piccolo (puntinato rosso), con evidenziato il corpo di fabbrica oggetto dei recenti restauri a cura dell'INAIL¹ (modificata)

Il “*corpo di fabbrica che sorge poco a levante della antica chiesa dei Santi Simeone e Giuda profeta, sulla riva meridionale del Canal Grande, a fianco di casa Adoldo*”² si merita una prima segnalazione da Francesco Sansovino: “*Dei Foscari a San Simeone, di bella apparenza,*

1. INAIL, *Palazzo Foscari Contarini. Un restauro per Venezia*, 3° edizione, Tipografia INAIL di Milano, 2004.

2. A. FOSCARI, *Sulla riva del Canal Grande, a San Simeone piccolo. La “struttura teatrale” in cui ha debuttato a Venezia il Ruzante*, estratto da *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Augusto Gentili, Il Poligrafo, Padova 2008, p. 101-113.

*& con diversi ornamenti. Percioche Pietro Foscari, Senatore d'animo egregio diletlandosi della bellezza della Scoltura & della pittura, come amante delle arti pellegrine & civili, non pure ornò & restaurò il predetto Palazzo, ma rendè anco famoso quell'altro suo palazzo situato nell'Arena di Padova, dignissimo alloggiamento del Re di Francia*³. Più che la singolarità dell'edificio, emerge la competenza del proprietario nel campo della scultura e della pittura; il senatore Pietro Foscari, *"amante delle arti pellegrine e civili"*.

I lavori di restauro condotti dall'INAIL, entrata in possesso di una parte dell'edificio nel 1951, quando era in condizioni precarie, hanno contribuito ad approfondire le ricerche, coordinate da Egle Trincanato, e ampliare le conoscenze sull'origine e sul significato architettonico e funzionale di *"un tipo di casa non considerato finora: un cortile e un sistema scalario, parte scoperto esterno e parte interno, assiali ai due corpi di fabbrica simmetrici (di due piani sul piano terreno adibito a servizi), in uno sono raccolti gli ambienti essenziali alla residenza, loggia e portico compresi, nell'altro gli ambienti di rappresentanza, le due grandi sale"*⁴.

Un tipo di casa che deriva da due "normali" unità di casa fondaco, risalenti al XII-XIII secolo, unite da un cortile a uso comune, che subiscono trasformazioni nel corso dei decenni successivi.

Alcune di queste modifiche si compiono, probabilmente nel Quattrocento, a seguito della creazione di una fondamenta molto ampia che separa l'edificio dal Canal Grande.

Modifiche successive, collocabili *"allo scadere del XV secolo"*⁵ e protrattesi in parte anche nel XVI, riguardano il corpo di fabbrica di destra e strutturano due grandi sale, di circa 12 metri per 20 *"giustificate dall'usanza, descritta nelle cronache cinquecentesche, di tenere in questa casa, appartenente a una importante e ricca famiglia patrizia, feste e balli, banchetti e giuochi (che interessavano con ponti su burchi fin la sponda opposta del canale) nonché quelle rappresentazioni teatrali – che spettatori privilegiati potevano vedere, seduti nella loggia e nel portico del corpo a sinistra, a scenario delle quali, si affrescarono i muri del cortile con soggetti epico-mitologici su fondali architettoni-*

3. F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino*, in Venetia, appresso Iacomo Sansovino, 1581, p. 149.

4. INAIL, *Palazzo Foscari Contarini. Un restauro per Venezia*, 3° edizione, 2004, p. XV.

5. A. FOSCARI, *Sulla riva del Canal Grande, a San Simeone piccolo. La "struttura teatrale" in cui ha debuttato a Venezia il Ruzante*, 2008, p. 101.

ci, attribuiti a Lattanzio Gambara, pittore bresciano morto nel 1573 (sic)”⁶. Queste ultime modifiche sono determinate dall’intenzione del ramo dei Foscari di San Simeon di dotarsi di una casa di rappresentanza e la scelta del luogo, oltre che da considerazioni di tipo “familiare”, fu suggerita dal contesto urbanistico circostante e, in particolare, dalla presenza di due fondamenta imponenti e rettilinee “che vengono a formare un ambito acqueo che non ha eguali a Venezia...luogo deputato per lo svolgimento di competizioni nautiche, manifestazioni acquee, di eventi in qualche modo flottanti, cui il pubblico può assistere assiependosi sulle due fondamenta...”⁷.

La “fortuna teatrale” di questa casa data ben prima dell’intervento di Lattanzio Gambara per la decorazione delle pareti sul cortile interno, come testimoniato dall’eco che ebbero i festeggiamenti organizzati in questa casa nel febbraio 1520, per salutare l’arrivo a Venezia di Federico Gonzaga, descritti con dovizia di particolari da Marin Sanudo nei suoi diari.⁸

Descrizione che merita di essere letta interamente, perché fornisce una sfavillante immagine dell’organizzazione e svolgimento di questa festa, a cura della Compagnia della Calza detta degli Immortali, la cui complessità e magnificenza è resa possibile anche dalle caratteristiche del luogo che la ospita.

Riportiamo unicamente un breve stralcio, che contiene una informazione di un certo interesse: “...compita la muraria, tutti andono a cena, et zenò da 350 persone ivi, perché in casa era preparato, poi cena, far una altra comedia a la vilanescha, la qual fece uno nominato Ruzante padoan, qual da vilan parla excelentissimamente”.

Si tratta, naturalmente, di Angelo Beolco, detto Ruzzante, che la famiglia Foscari ebbe modo di conoscere a Padova, dove possedeva una cospicua parte degli edifici interni all’Arena romana, utilizzati a più riprese per ospitare personaggi dell’ambito dello Studio padovano, oltre che numerosi altri in visita.

La genealogia del ramo Foscari di San Simeon e i rapporti con l’ambiente padovano, sono sintetizzati in una nota a cura di Andrea Calore, dalla quale si deduce che nel 1520 la casa a San Simeon piccolo doveva

6. INAIL, *Palazzo Foscari Contarini. Un restauro per Venezia*, 3° edizione, 2004, p. XI-V-XV.

7. A. FOSCARI, *Sulla riva del Canal Grande*, p. 105.

8. M. SANUDO, *I diarii*, Vol. XXVIII, Venezia, a spese degli editori, 1890, ristampa fotomeccanica, Forni editore, Bologna 2010, pp. 254-255.

essere di proprietà di Giovanni Foscari di Agostino, per passare dopo la sua morte (1530) a Marco Foscari e poi al figlio Pietro (1517-1581)⁹.

Per confermare la vocazione di rappresentanza di questa casa e per creare una sorta di fondale per gli spettacoli che avevano come “scena” il cortile interno e la parete del corpo di fabbrica di ponente che su esso si affaccia, Pietro Foscari, “*allo scadere del sesto decennio del Cinquecento*”¹⁰, incarica Lattanzio Gambara di decorare le pareti che affacciano sul cortile.

L’ipotesi di datazione è del prof. Antonio Foscari che non aggiunge elementi che possano sostenerla.

A mio avviso, basandomi sulla cronologia delle opere del Gambara e sulle vicende biografiche che lo riguardano, è ragionevole spostare la realizzazione di questo lavoro poco più avanti negli anni, al 1562 circa.

UNA POSSIBILE LINEA DI CONGIUNZIONE TRA GIULIO ROMANO, TINTORETTO E LATTANZIO GAMBARA

Prima di raccontare in dettaglio quanto mi è stato possibile ricostruire della struttura e del soggetto di questa decorazione, mi sembra opportuno soffermarmi sulle possibili motivazioni che hanno portato Pietro Foscari a incaricare Lattanzio Gambara.

Sul finire del sesto decennio del Cinquecento Lattanzio ha 29 anni, vel circa; certa è la data della sua prematura morte (18 marzo 1574); qualche dubbio, generato dalle fonti, rimane sull’anno di nascita. A partire dal 1549, anno in cui ritorna a Brescia per iniziare la collaborazione con Romanino, proveniente dalla bottega di Giulio Campi a Cremona, la sua ascesa in campo artistico è stata ininterrotta.

Dopo la morte del Moretto (1554) e immediatamente prima di quella di Romanino (che avverrà nel settembre 1559), egli ha di fatto già raggiunto la posizione che il Vasari gli attribuisce nelle *Vite*: “...è oggi il miglior pittore che sia in Brescia”¹¹; posizione che manterrà fino alla sua morte.

9. A. CALORE, *Giovanni Foscari un amico veneziano di Angelo Beolco*, in «III Convegno internazionale di studi sul Ruzzante (a cura di Giovanni Calendoli)», Soc. Coop. Tipografica, Padova 1993, pp. 21-27.

10. A. FOSCARI, *Sulla riva del Canal Grande*, p. 113.

11. G. VASARI, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori*, appresso i Giunti, Firenze 1568, tomo II, p. 564.

Nel corso del sesto decennio Gambara è stato autore di importanti cicli decorativi ad affresco; per citare solamente i più qualificanti e pertinenti al tipo di decorazione che ornava casa Foscari, in collaborazione con Romanino, il suo maestro bresciano, ha affrescato le sale di palazzo Averoldi, palazzo Bargnani – Valotti (in seguito Lechi), la biblioteca del convento di Sant'Eufemia.

In proprio o con aiuti di bottega, Lattanzio Gambara ha affrescato le facciate delle case del Gambero, casa Maggi (in seguito Soardi, perduti), palazzo Rovati alle Caselle, villa Erba a Mompiano, alcuni locali del Canello, splendido edificio rurale al tempo di proprietà Ganassoni (oggi Nassa), nella campagna di Bagnolo Mella.

Ponendo l'esecuzione di questa decorazione veneziana al 1562, essa arriverebbe dopo altri importanti lavori ad affresco, sia di soggetto sacro che profano, che fecero salire ulteriormente la considerazione di cui Gambara godeva.

A coronamento di questa fase della sua carriera si pone, negli ultimi giorni del 1561, la convocazione a San Benedetto Po da parte dall'abate Andrea Pampuro da Asola, per firmare il contratto che assegnava a lui e a Paolo Veronese tre pale ciascuno, per gli altari della chiesa del monastero, nel contesto dei lavori di rinnovamento condotti su progetto di Giulio Romano.

Questa commissione inaugura la serie di importanti incarichi ricevuti da Lattanzio fuori dai confini bresciani, fino all'apice (o presunto tale) rappresentato dall'incarico per gli affreschi della navata del Duomo di Parma.

I lavori ad affresco sopra citati sono sufficienti a mostrare che il Gambara, a ridosso del termine del sesto decennio, aveva già saputo far emergere una precisa individualità artistica, fondata sugli insegnamenti di Giulio Campi, capaci di accogliere e valorizzare le novità che marcano la scena della pittura, dell'architettura e della scultura nell'Italia settentrionale nei decenni centrali del Cinquecento. Una individualità basata sui pilastri principali costituiti da Giulio Romano (1492 o 1499 -1546), dal Pordenone (1483 o 1484-1539) e dal Correggio (1489-1534), che emergono in un contesto che non trascura numerose altre importanti influenze, utilizzando un metodo di elaborazione che può davvero essere ritenuto caratterizzante della scuola pittorica cremonese di quei decenni.

Il pittore bresciano sviluppò questa individualità con grande coerenza lungo tutto il corso della sua attività, ingegnandosi, con abilità

talvolta sorprendente, soprattutto nei lavori ad affresco, per mantenere riconoscibili le fonti della sua arte e, allo stesso tempo, declinarle in un linguaggio personale.

La caratterizzazione dello stile di Lattanzio Gambara matura mentre a Venezia importanti rappresentanti di alcune delle più influenti famiglie tentavano di mantenere vivo il dibattito artistico valorizzando gli influssi della cultura toscano-romana, basandosi su precisi intenti anche politici, che miravano a sollecitare una svolta della Repubblica in senso oligarchico¹².

In questo dibattito troviamo tra i protagonisti attivi Marco Foscari (1477-1551), del ramo di San Simeone piccolo, figlio di Giovanni e di Paola Gritti, zia di Andrea Gritti (1455 – 1538), il Doge nativo di Bardolino, “*d’animo tanto eccellente ch’era nato per dominare*”¹³ che si trovò, più o meno volontariamente, al centro di un acceso dibattito politico, mirante a ridefinire le forme della Repubblica.

Nel 1541 e 1542 anche Marco Foscari è testimone di due fatti di notevole interesse nel panorama artistico lagunare: l’arrivo di Giulio Romano a Vicenza e del poco più che trentenne Giorgio Vasari a Venezia.

Le novità portate da questi due artisti, in palazzo Thiene a Vicenza e nel soffitto “alla veneziana” ideato dall’Aretino e dal Vasari per la Compagnia dei Sempiterni nel Palazzo Gonnella a Cannaregio¹⁴, si riconducono al medesimo filone “toscano-romano” ed ebbero grande risonanza, influenzando l’attività dei più grandi artisti veneti del periodo. Segnano, inoltre, un passaggio importante dell’affermazione del Vasari e l’ingresso in scena, dalla porta principale, di due giovani astri: Andrea Palladio che, poco più che trentenne, assunse la direzione del cantiere di palazzo Thiene e Jacopo Tintoretto, ventitreenne all’inizio del 1542, fino a quel momento modesto pittore, noto solamente come realizzatore di immagini devozionali¹⁵.

Vasari decise, in occasione della sua opera prima veneziana, di manifestare il proprio apprezzamento per l’opera di Giulio Romano in Palazzo Te a Mantova, città nella quale egli soggiornò per quattro giorni

12. A. FOSCARI, *La metamorfosi del giovane Tintoretto*, estratto da: «Venezia Cinquecento – studi di storia dell’arte e della cultura», anno XXI, nr. 41, Bulzoni editore, gennaio-giugno 2011, p. 55.

13. F. SANOVINO, *Delle cose notabili che sono in Venetia*, in Venetia, per Comin da Trino di Monferrato, 1561, p. 42.

14. A. FOSCARI, *L’allestimento teatrale del Vasari per i Sempiterni (1542)*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, Electa editore, Milano 1980, p. 273.

15. A. FOSCARI, *La metamorfosi del giovane Tintoretto*, p. 50.

prima di giungere a Venezia¹⁶; il punto di vista dal sotto in su delle scene e gli scorci delle figure umane sono uno dei punti di forza della decorazione del palazzo suburbano dei Gonzaga, magnifico punto di incontro tra la sensibilità artistica toско-romana e i lasciti mantegneschi.

Vasari colse nel segno con questa scelta, dimostrando quanto già allora egli fosse abile nella individuazione delle tendenze artistiche dotate del maggior potenziale per meravigliare i committenti.

Tintoretto si inserisce ufficialmente in questo contesto nel settembre del 1542, quando, a seguito del matrimonio con Paolina Foscari, figlia di Marco, Vettor Pisani lo incarica di dipingere il soffitto ligneo di una stanza nella sua casa in contrada di San Paterniano.

La scelta di affidare questo incarico a Tintoretto può risultare sorprendente, almeno per due motivi: per la scarsa considerazione che circondava il giovane pittore in quegli anni, quantomeno in relazione a decorazioni di questo genere e, soprattutto, per la qualità della decorazione stessa.

Probabilmente la scelta fu guidata da un'indagine precedente, atta a verificare quale artista sulla scena veneziana fosse disponibile e capace di lavorare seguendo direttive precisamente indirizzate verso la linea decorativa "tosco-romana" che da molti in laguna era ostacolata, con l'obiettivo di impedire che diventasse prevalente sulle linee di sviluppo culturali e artistiche endogene.

Per poter raggiungere un così alto livello artistico, si suppone che Tintoretto dovette rendersi disponibile a sottoporsi a un intenso periodo di studio delle opere di Giulio Romano perché, probabilmente, non su quelle si era concentrata la sua formazione.

Non dovevano essere molti gli artisti che entrarono in questa valutazione eseguita dal Pisani e la scelta di Tintoretto dovette probabilmente apparire come una scommessa.

Scommessa vinta, perché i riquadri che componevano quel soffitto e che oggi si trovano, in gran parte, alla Galleria Estense di Modena, sono composizioni che meravigliano per la capacità di sfruttare uno spazio ristretto, collocandovi figure umane raffigurate con arditi scorci, organizzati secondo una prospettiva dal sotto in su.

Difficilmente il giovane banchiere Pisani agì senza il consiglio del suocero, Marco Foscari, ben più esperto nelle cose dell'arte e attento alle implicazioni sociali legate alla scelta degli artisti e delle tendenze culturali da patrocinare. L'eco di queste vicende poteva ancora essere

16. A. FOSCARI, *La metamorfosi del giovane Tintoretto*, p. 46.

vivo nei pensieri e nelle intenzioni di suo figlio Pietro Foscari circa 20 anni dopo, quando decise di decorare ad affresco le pareti che si affacciano sul cortile interno della casa a San Simeone piccolo. Per mantenere una linea di continuità con scelte artistiche gradite anche a suo padre, passato a miglior vita nel 1551, Pietro potrebbe aver pensato ad un artista emergente, proveniente dai domini di Terraferma e non dalla città lagunare e imbevuto della lezione “tosco-romana” che, nel nord Italia, ancora aveva tra i riferimenti principali Giulio Romano.

Questa “significatività” del Gambara nel rappresentare gli insegnamenti di Giulio Romano sul finire del sesto decennio (o agli inizi del settimo) del Cinquecento può essere giunta a Venezia anche attraverso le testimonianze di uomini di governo, a partire da Marino Cavalli, capitano a Brescia tra il 1552 e il 1553, che ebbe probabilmente un ruolo nella chiamata a Venezia di Cristoforo Sorte (1506/1510 – dopo il 1594), al momento della creazione del Magistrato delle Acque; dove l’eclettico veronese, capace di segnalarsi come pittore, cartografo e anche architetto, amico di Giulio Campi e sedicente maestro dei Rosa nell’arte della quadratura¹⁷, arriverà nel 1556, dopo aver soggiornato a Brescia per circa 7 anni. Per continuare con Domenico Bollani, eletto podestà di Brescia nel 1558 e creato vescovo della città il 14 marzo 1559, incarico che ricoprì fino alla morte, avvenuta nel 1579.

Ci limitiamo a citare due tra le più importanti figure di uomini di stato veneti che lasciarono un segno nel governo di Brescia nel sesto decennio del secolo.

Essi possono essere stati testimoni credibili presso la nobiltà lagunare del ruolo primario che il Gambara rivestiva nel panorama delle arti figurative delle città di Terraferma in quegli anni, specialmente nella pittura ad affresco, poco praticata a Venezia.

Peraltro, gli anni sul finire del sesto decennio del Cinquecento rappresentano un momento di particolare fortuna per gli artisti bresciani a Venezia; si datano tra il 1556 e il 1559 i due interventi dei fratelli Cristoforo e Stefano Rosa per realizzare le decorazioni del soffitto della chiesa della Madonna dell’Orto (perdute) e del vestibolo della biblioteca Marciana.

Un’altra testimonianza a conferma del fatto che Brescia godeva dell’attenzione dei principali committenti veneziani alla ricerca di specialisti, specie se in ambiti poco frequentati dagli artisti residenti in città.

17. C. SORTE, *Osservazioni nella pittura*, in Venetia, appresso Girolamo Zenaro, 1580, p. 17.

UN DISEGNO TIRA L'ALTRO

Questo racconto ha preso le mosse molti anni fa da un disegno, apparso in asta da Christie's nel gennaio 2013¹⁸ ed ora in una collezione privata bresciana. Comparve nel catalogo con la descrizione: "*Lattanzio Gambara (1530 – 1574) – The rape of the Sabines. The attribution to Gambara was confirmed by Giulio Bora to the previous owner.*", gessetto nero, penna e inchiostro marrone, ovale (17,6 x 25,2 cm).



Fig. 3. Lattanzio Gambara: *Studio per il ratto delle Sabine*, disegno preparatorio per la decorazione del cortile interno di casa Foscari a San Simeone piccolo (Venezia). Brescia – Collezione privata

Una attribuzione fondata su basi di conoscenza solide non equivale a una certezza ma essa mi permise di risalire alla descrizione che il Ridolfi offre delle tre scene affrescate da Lattanzio Gambara sulle pareti

18. Christie's, *Old Master & Early British Drawings & Watercolors including an important canadian collection and a distinguished private collection*, New York, 31 Gennaio 2013, Lotto 102, p. 120. Il disegno è a gessetto nero, penna e inchiostro bruno, ovale; con dimensioni pari a 17,6 x 25,2 cm. L'attribuzione in catalogo a Lattanzio Gambara è confermata da Giulio Bora. Si tratta di un bozzetto, con ogni probabilità preparatorio per uno degli affreschi realizzati, in cui l'attenzione dell'esecutore è rivolta principalmente a delineare posizione e atteggiamento delle figure e la distribuzione della luce sulla scena rappresentata.

affacciate sul cortile interno di casa Foscari a San Simeone piccolo, che è opportuno riportare per intero: “*Trasferitosi Lattanzio a Venezia, a petizione dei signori Foscari, colori a fresco nel cortile delle case loro a san Simeon picciolo tre grandi istorie del ratto delle Sabine, fatto da' cavalieri Romani in una solennità a questo effetto ordinata, che in belli atteggiamenti rubano quelle giovinette, quali cercano con la fuga sottrarsi dalle mani loro. Sta Romolo in un canto in atto imperante, e sopra ad una loggia altre vengono rapite.*

*Al dirimpetto è la battaglia seguita tra Romani e Sabini per causa della seguita violenza, e nella terza sottoposta sono i medesimi popoli combattenti, tra' quali si frappongono le Sabine per ridur i padri ed i mariti alla pace: ma queste due sono poco men che del tutto corrose dalla tramontana; e dalle parti sono figure ed ornamenti, e sotto un fregio con numero di figurine ed animali. Sopra ad una porta è Lucrezia sforzata da Tarquinio, e nello aspetto del cortile divise con molto ingegno, conforme a' siti, Vulcano in iscorcio ed Amore, una donna con cesta di fiori in atto di salir una scala, Marte e Diana dalle parti delle finestre, e sopra fanciulli aggrappati a festoni, e nel cortile della casa Bresciana, a santi Giovanni e Paolo, fece alcuni capricci. In Asolo, castello del Trivigiano, vedesi un fatto d'armi sopra la casa de' signori Soranzo.”*¹⁹.

Questa è la descrizione più dettagliata della decorazione reperibile nella storiografia artistica oggi nota. La scena “*del ratto delle Sabine, fatto da' cavalieri Romani in una solennità a questo effetto ordinata...*” descrive precisamente il disegno in Figura 3 e offre una conferma, in aggiunta alle considerazioni tecniche, dell'attribuzione del disegno a Gambara.

Un'altra possibile conferma arriva dalla figura di *Romolo in un canto in atto imperante*, che verrà riproposta dal Gambara, con poche modifiche, per la figura di Gesù nella scena della disputa nel Tempio nel duomo di Parma, affrescata dopo il 1567.

Recentemente, inseguendo altre tracce, sono venute a conoscenza di un disegno custodito dalla Galleria Estense di Modena, con il numero di inventario N.C.G.E. 989. Attualmente il disegno è identificato come *Scena di giudizio*, attribuito a Giulio Campi e datato circa il 1537 (archivio ufficio catalogo, scheda n. 24, album 1, non firmata e scheda

19. C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'Arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, appresso Gio. Battista Sgava, in Venezia, 1648, p. 262.

n. 25 firmata M. Simonetta Verzelloni). Nella scheda si ipotizza possa trattarsi di una prima idea abbozzata da Giulio Campi per la *Scena di giudizio di Sant'Agata*, collegabile agli affreschi realizzati nella omonima chiesa cremonese nel 1537.

In passato l'attribuzione al Campi era già stata avanzata da Benzi, Ficacci e Di Giampaolo, modificando precedenti attribuzioni alla scuola parmense del XVI secolo e a Jacopo Zanguidi detto il Bertoja.

Questo disegno potrebbe rappresentare, invece, un'altra delle tre scene affrescate da Lattanzio Gambara per casa Foscari e, più precisamente, la *“terza sottoposta sono i medesimi popoli combattenti, tra' quali si frappongono le Sabine per ridur i padri ed i mariti alla pace”*, che già Ridolfi vedeva *“poco men che del tutto corrose dalla tramontana”*.

Chiara la somiglianza tra questo disegno e il precedente in Figura 3, anche dal punto di vista stilistico e della tecnica realizzativa.



Fig. 4. Lattanzio Gambara: *Le Sabine invitano alla pace i due popoli in guerra*, disegno preparatorio per la decorazione del cortile interno di casa Foscari a San Simeone piccolo (Venezia). Modena – Galleria Estense (N.C.G.E. 989)

Due gruppi di soldati, identificati dai fasci quelli a sinistra e presumibilmente appartenenti a una fazione diversa quelli alla destra, sono intenti ad ascoltare la perorazione di una donna inginocchiata, che sem-

bra avere il chiaro intento di riconciliare le due fazioni. La descrizione del Ridolfi riferisce di Sabine (plurale) che si frappongono tra i popoli combattenti per ridurli alla pace, mentre nel disegno troviamo una Sabina solitaria; ma appare chiaro l'intento di caratterizzare i due gruppi in fazioni diverse e il vasellame nelle mani dei soldati del gruppo di destra sembra una chiara allusione a un'offerta di pace.

La scheda del Ministero dei Beni Culturali relativa a questo disegno (numero catalogo generale 00437086) riporta: "*Al centro della scena, sotto un baldacchino, è seduto un personaggio con una corona di alloro sulla testa. Di fronte a lui c'è una donna inginocchiata. Tutto intorno si assiepano una moltitudine di persone recanti fasci e doni.*"; e conferma l'attribuzione a Giulio Campi, la datazione attorno al 1537 e il titolo *Scena di giudizio*.

È probabile un errato trasferimento, almeno parziale, di informazioni a questo disegno da un altro, sempre in deposito presso la Galleria Estense (numero di inventario R.C.G.E. 1248), attribuito a Giulio Campi (correttamente) e intitolato *Giudizio di Sant'Agata*; posto anche questo in relazione agli affreschi di Sant'Agata a Cremona eseguiti nel 1537.

Per inciso, la medesima scheda segnala la presenza sul disegno in Figura 4 del timbro di Alfonso IV d'Este, che è presupposto della attuale collocazione nelle Gallerie Estensi di Modena.

Desta curiosità la coincidenza che vide, nel 1658, l'acquisto da parte di Francesco I d'Este, padre di Alfonso IV, delle tavole dipinte del Tintoretto per Vettor Pisani; esse furono usate per decorare il soffitto di una sala del Palazzo Ducale di Modena.

L'acquisto avvenne poco prima della morte di Francesco I, avvenuta nello stesso 1658.

Nelle collezioni del figlio primogenito, Alfonso IV, anch'egli protettore delle arti e appassionato di grafica, per soli quattro anni reggente del Ducato di Modena, transitò anche questo disegno che, nel nostro racconto, diventa un filo rosso che lega le importanti novità introdotte in Nord Italia da Giulio Romano, un lavoro di Tintoretto che certifica l'apprezzamento di una certa committenza veneziana e la decorazione di Lattanzio Gambara per casa Foscari, che si inserisce nello stesso solco.

Un filo rosso che probabilmente abbiamo visto soltanto io e lo sfortunato e cagionevole Alfonso IV d'Este, ma che ci conforta e regala un senso di intima soddisfazione.

Un'altra storia di padri e figli, di interessi e passioni condivise, come quella di Marco e Pietro Foscari.

LA RICOSTRUZIONE DELLA DECORAZIONE DEL GAMBARA ATTRAVERSO LE TESTIMONIANZE STORICO ARTISTICHE

Il nostro racconto procederà d'ora innanzi per salti nel tempo, alla ricerca delle testimonianze che hanno contribuito a mantenere viva la memoria della decorazione realizzata da Lattanzio Gambara, segnalata già da Vasari nella edizione Giuntina delle *Vite* e in un accenno, di pochi anni successivo, dedicato da Sansovino alla casa Foscari.

Abbiamo già riportato la descrizione del Ridolfi, perché ci offre la descrizione più completa delle decorazioni; torneremo ad analizzarla al termine di questo viaggio nel tempo.

Zanetti, nel 1771, segnala che “*Conservansi ancora, nel cortile di casa Foscari a San Simeone e Taddeo, alcuni avvanzi delle opere ch'ei vi dipinse a fresco, cioè il rapimento delle Sabine, la battaglia fra' Romani e Sabini, ed altre rappresentazioni e ornamenti. Da queste pitture si vede che il Gambara sapea disegnar bene: che avea in mente i bei caratteri delle maniere Romane, imparati forse da esso a conoscere nella scuola del Campi: che dipingeva in fresco con belle tinte; e che sapea inventare con molto spirito e facilità*”²⁰.

Non sbaglia lo Zanetti quando afferma che Lattanzio imparò “*i bei caratteri delle maniere Romane*” alla scuola di Giulio Campi, studioso attento dell'opera dei maestri toscano-romani e, in particolare, di Giulio Romano, che egli poté apprezzare anche nei suoi soggiorni mantovani nel quarto decennio del Cinquecento quando, insieme a Cristoforo Sorte, affrescò anche una stanza della Rustica, l'appartamento adiacente al palazzo Ducale, progettato da Giulio Romano su richiesta di Federico II Gonzaga e la cui costruzione prese avvio negli anni 1538-39²¹.

Nel 1815 il Moschini ripropone concetti simili²² e accenna a un muro soltanto, altissimo; se ne potrebbe dedurre che gli “*avvanzi*” fossero vi-

20. A. M. ZANETTI, *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de Veneziani maestri libri V*, in Venezia, nella stamperia di Giambattista Albrizzi a S. Benedetto, 1771, libro terzo, p. 247.

21. M. TANZI, *Giulio Campi fu al servizio dei Gonzaga in Palazzo Ducale a Mantova, il suo genio in una volta animata da putti alati tra massicce colonne*, in «Il Vascello», quotidiano web, Aprile 2012.

22. G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, nella tipografia di Alvisopoli, 1815, vol. 2, pp. 112-113.

sibili sul muro del corpo di ponente, quello maggiormente esposto alla tramontana.

Zanotto annota all'uscita del visitatore da Calle Lunga, in direzione della chiesa dei Santi Simeone e Giuda: "*Non appena giunti sulla fondamenta accennata, s'affaccia il palazzo Foscari, in parte ridotto a più comuni usi; nel cortile del quale, superiormente, Lattanzio Gambara dipinse il ratto delle Sabine; una languida traccia del quale vedesi tuttavia*"²³.

La materia utilizzata da Lattanzio è stata erosa dagli agenti atmosferici; ma proviamo a immaginare che possa esserci utile quel "*superiormente*" e l'accenno unicamente a un "*ratto delle Sabine*", per ipotizzare che la sola scena del disegno in Figura 3 fosse rimasta vagamente interpretabile, magari proprio perché posta superiormente e protetta parzialmente dalla gronda del tetto.

Descrizione che, pur essendo assai limitata, andrebbe d'accordo con quella del Ridolfi, alla quale stiamo per tornare, con il conforto della rispettabile voce bresciana del Fenaroli, che, con l'accenno inserito nel suo Dizionario del 1877, ci autorizza a non proseguire oltre. Vi troviamo, infatti, soltanto informazioni desunte da descrizioni precedenti²⁴.

Infine Nicoli Cristiani, agiografo del Gambara, che ricorda le parti di contorno ai tre compartimenti principali, descritte unicamente dal Ridolfi: "*Sopra ad una porta figurò Lucrezia sforzata da Tarquinio, nell'aspetto del cortile Vulcano in iscorcio ed Amore, Marte e Diana dai lati delle finestre, e finalmente una ninfa con canestrino di fiori in atto di salire una scala*"²⁵.

La scala è alla base della parete "altissima" del corpo di fabbrica di ponente e raggiunge una porta che si trova nella parte interna del cortile, in prossimità del muro che lo chiudeva a meridione.

Difficile, invece, dare una collocazione certa alle finestre qui citate. Più recentemente, questa decorazione è ricordata da Pier Virgilio Begni Redona nella monografia dedicata al Gambara, tra le opere distrutte o disperse²⁶, e dal sottoscritto nella biografia romanziata dedicata al pittore

23. F. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, presso Gio. Brizighel Tip. Lit. Editore, 1856, p. 405.

24. S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, Tipografia Editrice del Pio Istituto Pavoni, 1877, p. 152.

25. F. NICOLI CRISTIANI, *Della vita e delle pitture di Lattanzio Gambara*, Brescia, per Spinelli e Valotti, 1807, pp. 64-65.

26. P. V. BEGNI REDONA, G. VEZZOLI, *Lattanzio Gambara pittore*, Morcelliana, Brescia 1978, p. 241.

bresciano²⁷, anche per ricostruire alcuni più o meno probabili (o improbabili) incontri veneziani del nostro apprezzato artista.

Numerose sono le vedute settecentesche che ritraggono il lato sinistro del Canal Grande nel settore adiacente alla chiesa di San Simeone piccolo; tra queste, la più antica da me individuata è quella realizzata da Jacopo Fabris, datata 1710 e passata in asta da Bonhams nel 2012, che inquadra la casa Foscari da un punto di vista posto sulla sponda opposta del canale, quasi perfettamente allineato con il corpo di fabbrica di ponente.



Fig. 5. Canaletto: *Il Canal Grande con San Simeone piccolo*, 1738, particolare. Londra, National Gallery.

Si leggono con chiarezza le caratteristiche architettoniche delle facciate di entrambi gli edifici affacciate sulle fondamenta; con una scelta sorprendente dal punto di vista della correttezza prospettica, l'autore sceglie poi di mostrare la parete dell'edificio di levante che si affaccia sul cortile interno, mostrando chiaramente le aperture del loggiato al piano superiore. Non vi si scorgono tracce di affreschi, ma la disposizione delle due finestre sotto la gronda (non corrispondente all'attuale)

27. M. SCOVOLI, *Indefesso labore – Vita di Lattanzio Gambara pittore*, Serra Tarantola, Brescia 2012, pp. 337-344.

lascia un ampio spazio tra questa e gli archi del loggiato, che potrebbe avere ospitato decorazioni ad affresco; la parete sottostante il loggiato è rappresentata soltanto per una piccola porzione e non consente di valutare correttamente lo spazio che separa la loggia dal sottostante porticato.

Segue, in ordine temporale, una veduta di Canaletto ora alla National Gallery di Londra (Figura 5) e datata poco dopo l'inaugurazione della chiesa di San Simeone piccolo del 1738. La casa Foscari è inquadrata da un punto non molto distante, all'incirca al centro del canale e posto a levante, che permette al pittore di riprodurre in modo dettagliato le facciate dei due corpi di fabbrica prospicienti la fondamenta e di mostrare anche un settore, ragionevolmente di dimensioni inferiori alla metà della superficie totale, della parete del corpo di ponente che si affaccia sul cortile interno. Parete cieca, con una sola finestra posta a poca distanza dalla gronda.

Il Canaletto ci mostra questa parete dipingendola con pennellate orizzontali brevi e sovrapposte, di tonalità diverse, ad imitare una superficie disomogenea. Considerando l'estrema precisione dei dettagli delle parti adiacenti, questa scelta appare non casuale, suggerita dal fatto che questo muro è in ombra e, più che evidenziare la tessitura del muro grezzo, potrebbe voler suggerire le ultime vestigia di antiche decorazioni ad affresco che, a detta del Ridolfi, nel 1648 erano già *"poco men che del tutto corrose dalla tramontana"*.

Perché, è opportuno ricordarlo, è questa parete del corpo di ponente interna al cortile che è più esposta al vento da nord, insieme alla parete di fondo, mai citata dalle guide e mai inquadrata nelle opere settecentesche.

Queste due vedute sono quelle che forniscono le informazioni più interessanti per questo racconto.

Una veduta del Marieschi, riprodotta in numerose varianti e databile immediatamente a ridosso di quella del Canaletto (tra il 1740 e il 1743), da cui riprende il punto di vista e l'impostazione prospettica, si differenzia da questa per numerosi dettagli delle architetture dipinte²⁸. Questa è l'unica che mette in evidenza, sulla parete del corpo di ponente che si affaccia sul cortile interno di casa Foscari, tracce leggibili di affreschi, con figure umane e architetture dipinte che imitano un loggiato di dimensioni ben maggiori rispetto a quello reale inserito nella parete dell'edificio di levante che si affaccia sul medesimo cortile.

28. Si faccia riferimento all'incisione numero 6, databile attorno al 1741 e contenuta nella raccolta: *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus quos olim Michael Marieschi Venetus Pictor et Architectus in plerisque tabulis depinxit*.

Infine la veduta del Visentini dalla chiesa degli Scalzi verso San Simeone piccolo, che fa parte delle prime 14 acqueforti commissionate dal collezionista inglese Joseph Smith e già pubblicate nel 1735; anche questa si basa su vedute del Canaletto, che si ritengono realizzate tra il 1726 e il 1734, ma si discosta in maniera sostanziale nella ricostruzione della facciata dell'edificio di ponente di casa Foscari (e anche della adiacente casa Adoldo) rispetto alla veduta di Canaletto sopra descritta e datata poco dopo il 1738.

Anche questa non mostra nessuna traccia delle decorazioni e, addirittura, al posto del cortile lascia intuire la presenza di un edificio coperto di minore altezza rispetto ai due corpi di fabbrica adiacenti.

La nostra indagine si conclude, tralasciando alcune opere che non mostrano motivi di interesse ai fini di questa ricerca, con la veduta di Francesco Guardi oggi al Museo Nazionale Thyssen – Bornemisza e datata circa 1780, in cui la parete sul cortile dell'edificio di ponente è visibile per un'ampiezza un poco maggiore rispetto a tutte le altre opere sopra descritte e non riporta traccia alcuna di vestigia di decorazioni ad affresco e neppure della finestra sotto la gronda.

Ma il Guardi privilegia gli effetti di luce sulla resa precisa dei dettagli.

Le vedute dipinte dai paesaggisti del Settecento non sembrano fornire elementi determinanti per ricostruire, almeno parzialmente, l'aspetto degli affreschi di Lattanzio Gambara.

Onestamente è difficile comprendere quale sia la fonte su cui si basò il Marieschi per abbozzare i dettagli della decorazione sul settore di parete reso visibile nel suo lavoro.

Di tutte le ipotesi possibili, la meno probabile è quella che egli abbia attinto realisticamente da tracce della decorazione del Gambara ancora visibili sulle pareti: troppo disomogenee le dimensioni del loggiato affrescato rispetto a quello della parete adiacente che guarda il canale, ma anche rispetto a quelle della parete di fronte, che guarda il cortile, dell'edificio di levante.

Loggia che pure esiste nella descrizione del Ridolfi (*"e sopra ad una loggia altre vengono rapite"*); ma, in questa veduta del Marieschi, sopra la loggia (affrescata) lo spazio fino alla gronda del tetto è sufficiente appena per ospitare decorazioni a festoni.

Probabilmente quindi, Marieschi ha offerto una possibile e personale interpretazione delle fonti che aveva a disposizione, comprendendo in esse le tracce della decorazione ancora esistenti sui muri che, però, a nostro parere, ben difficilmente potevano essere più leggibili di come le ha presentate il Canaletto.

In chiusura di questo viaggio, durato oltre due secoli, ritorniamo al punto di partenza, al Ridolfi e alla tramontana, che, delle pareti affacciate sul cortile doveva colpire e corrodere maggiormente quella di fondo e la parete del corpo di ponente affacciata sul cortile.

I tre riquadri principali della decorazione erano probabilmente posizionati in questo modo: due sovrapposti ad occupare gran parte del settore centrale della parete del corpo di ponente (uno di questi è quello raffigurato dal disegno in Figura 4); una scena era affrescata sotto il loggiato del corpo di levante (quella raffigurata dal disegno in Figura 3), “*e sopra ad una loggia altre vengono rapite*”, dove per loggia si deve probabilmente intendere quella reale ancora oggi presente nella medesima parete, ma con aperture aventi una luce più ridotta rispetto alle attuali, più simili a quelle mostrate dalla “veduta” del Fabris del 1710.

Ridolfi è esplicito nell’indicare che la scena del ratto sta su una parete e le altre due scene, sovrapposte, “*al dirimpetto*”.

Tutto intorno, a riempire gli spazi e raccordare le varie parti, fregi e figure descritte unicamente dal Ridolfi e ricordate dal Nicoli Cristiani.

È una ipotesi, che intende privilegiare la descrizione più dettagliata degli affreschi che abbiamo a disposizione e che si aggiunge ai due disegni qui presentati, mai fino ad ora messi in relazione con questo lavoro di Lattanzio Gambara.

NOTE, DOCUMENTI, RASSEGNE

SANDRO GUERRINI

Presenze michelangiolesche a Brescia Giovanni Marchesi da Saltrio e il Monumento funebre del Cardinale Uberto Gambara

Se la figura del Cardinale Uberto Gambara attende da tempo una rivalutazione dal punto di vista storico, ancor di più lo merita sotto l'aspetto artistico¹.

Personaggio di spicco della corte farnesiana, ebbe sicuramente contatti con le più importanti personalità del Manierismo romano. Ne sono una prova il grandioso e magnifico Reliquiario delle Grazie di Brescia e l'elegante palazzetto di Via Gallo, passato nel Seicento ai Lana, ma che ho da poco accostato al Prelato bresciano².

Il lascivo fregio che corre sulla sommità della vigorosa facciata, collocata un po' in ombra ai margini dell'antica Piazza del Novarino, ci proietta nel clima festoso e dissoluto delle regge estensi e gonzaghesche, rivelandoci gli aspetti più mondani dell'ecclesiastico.

Ma ancor più intrigante riesce seguire le vicende del Monumento funebre del Cardinale, sontuosamente innalzato nell'abside della Chiesa delle Grazie e drasticamente revisionato forse per volere di S. Carlo Borromeo.

1. Il più recente contributo di un certo spessore alla ricostruzione della biografia del Cardinale si deve a S. PAGANO, *Il Cardinale Uberto Gambara Vescovo di Tortona (1489-1549)*, Firenze 1995.

2. S. GUERRINI, *La casa del Cardinale*, in "Fasti e splendori dei Gambara", a cura di D. PAOLETTI, S. Zeno Naviglio (Brescia) 2010, pp. 159-171. S. GUERRINI, *Il reliquiario del Santuario delle Grazie a Brescia*, in "Fasti e splendori dei Gambara", pp. 331-337.

Nel testamento del febbraio 1549 Uberto imponeva agli eredi di costruire una tomba simile a quella del Cardinale di S. Croce in Gerusalemme, e cioè di Francesco Quiñones, che aveva incaricato Giacomo Sansovino del progetto del Monumento che ancora si conserva nel presbiterio della Basilica romana, ormai divenuto pala dell'altar maggiore.

Questa struttura si innalza su un alto basamento diviso in tre campiture: le due terminali, identiche, presentano lo stemma del Cardinale, mentre quella centrale raccoglie l'iscrizione celebrativa, sovrapposta ad una croce greca. Da questo podio si innalzano quattro colonne in marmi versicolori con capitello corinzio che danno luogo a tre nicchie. La centrale è conclusa da un timpano triangolare, mentre le due laterali sono create da una semplice trabeazione rettilinea. In questi due vani sono collocate le statue a tutto tondo di due *Profeti*, e sotto il frontone triangolare spicca un tabernacolo sorretto da Angeli.

Le parole del testamento Gambara fanno preciso riferimento a questo grande manufatto romano: *“Item ordinavit si contigerit eum ex hac aegritudine mori, qua modo laborat, quod tunc corpus suum quantocius fieri poterit ad civitatem Brixiae, quae sibi solum natale est, transferatur et ibi in ecclesia Beatae Mariae de le Gratie sepelliat, qua in ecclesia in loco eminenti voluit sibi per haeredes suos erigi monumentum, instar marmorei monumenti bonae memoriae cardinalis Sanctae Crucis in Hierusalem et iuxta instructionem et designationem per ipsum reverendissimum dominum testatorem dominis Bartolomeo Stellae magistro domus reverendissimi cardinalis Angliae et Iulio Barginano ipsius reverendissimi cardinalis de Gambara familiari, clericis Brixiensibus, datas et ordinatas, declarans non hoc quidem ad pompam ullam neque ad inanem gloriam instituere, sed potius ad excitandos exemplo suo cives et posteros suos ad virtutem et ut aspectu admoniti Deum orent pro anima sua. Quod quidem monumentum per dictos haeredes suos sibi erigi et perfici voluit intra decem et octo menses a die obitus sui computandos”*³.

Nel marzo dello stesso anno Brunoro Gambara, onorando puntualmente le volontà del fratello, incaricava lo scultore di origini lombarde Giovanni Marchesi da Saltrio di realizzare un cenotafio con *“... due figure di rilievo, uno Moise et l'altro Santo Giovanni Batista, et due Angeli di basso rilievo, tutte di marmo, quali figure promette darle lavora-*

3. ARCHIVIO DI STATO DI BRESCIA, Archivio Gambara, filza n° 11. P. GUERRINI, *Il Santuario di S. Maria delle Grazie*, Brescia MCMXXIII, p. 83.

te qua in Roma ...” impiegando la “... pietra di Bressa bianca, di quella sorte che si ricava nel luogo chiamato Botesino, vicino a Bressa ...”⁴.

LA FIGURA DI GIOVANNI MARCHESI DA SALTRIO

Il Marchesi non è figura di poco momento nella storia dell'arte del Cinquecento, perché è proprio lui, in compagnia di Francesco di Bernardino d'Amadore da Urbino a creare il *quadro* e cioè la cornice marmorea della versione definitiva del michelangiolesco Monumento funebre di Papa Giulio II, eretto in S. Pietro in Vincoli tra il 1542 ed il 1546.

“Sia noto a chi vedrà la presente, come havendo messer Michelagnolo Buonarroti più fa tolto a fare la sepultura della Bona Memoria di Papa Giulio in Santo Piero in Vincola con più statue, come per e' patti et conventioni fatti con li executori del testamento appare; et havendo di già dato principio al quadro et ornamento di detta sepultura, desiderando fornirla, conviene questo dì xvj di maggio 1542, con maestro Giovanni di Marchisi scarpellino, abitante in Piazza di Brancha, et con Francesco di Bernardino d'Amadore da Urbino, alle soptoscripte conventioni. In prima aluogha loro tutta l'opera del quadro di detta sepultura da quello che sino al presente è fatto in su, come per uno disegno fatto et soptoscripto di mano di me scriptore si vede, excepto certo ornamento che va sopra l'ultimo cornicione, il quale detto messer Michelagnolo à a fare a sue spese; el quale resto di quadro, detti maestro Giovanni et Francesco hanno a fare di marmi nuovi o vechi, secondo parrà a loro, pure sieno buoni, et simili a quelli di sotto, et lavorarli nel medesimo modo et diligentia che il quadro fatto di sotto, secondo il disegno et modello hauto dal detto messer Michelagnolo ...”⁵.

Erano però sorte già da subito controversie tra Michelangelo ed i due scalpellini e si giunse così il primo giugno dello stesso anno ad un nuovo contratto, con il quale Giovanni Marchesi rimaneva più libero per seguire altri lavori, rispetto a Francesco d'Urbino: *“... ma possa detto maestro Giovanni a suo piacere attendere alla sua bottega et alli altri lavori che alla giornata li accadessino. Et perché detto Francesco da*

4. ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, Segretari e cancellieri della R.C.A., vol. 1445, f. 62 r. S. PAGANO, *Il Cardinale Uberto Gambara Vescovo di Tortona (1489-1549)*, p. 87. G. ARCHETTI, *Uberto Gambara. Vizi e virtù di un principe della Chiesa*, in *“Brixia Sacra”* 1997, p. 21.

5. BIBLIOTHECA AUGUSTANA, *Contratti artistici di Michelangelo Buonarroti*, LX, Roma 16 maggio 1542 (Archivio Buonarroti).

Urbino per seguitare questa opera ha lasciato altri lavori et facciende, habbia scudi 6, di giuli x per scudo, il mese, cominciando addì 1 di giugno presente et così successive. Quali scudi sei si habbino a porre a conto della compagnia: et il detto maestro Giovanni per essere libero della persona sua, non abbia avere cosa alcuna, ma possa a suo piacere andare a veder lavorare, acciò che li ordini che darà detto Urbino sieno idonei per l'opera ... ⁶.

Sembra dunque che il Marchesi avesse da principio una parte più rilevante nel lavoro, ma ben presto l'artista si smarcava, lasciando l'incombenza a Francesco d'Urbino.

Infatti nel nuovo contratto del 20 agosto 1542 compare solo quest'ultimo: "... cioè scudi 800 che ha da avere Francesco d'Urbino, che già si crede n'abbia auto 300; et questi scudi 800 sono per la monta dell'opera della parte di sopra del quadro, cioè ornamento che ci resta a fare per detta sepultura, allogatoli per prezzo di scudi 800, il quale piglierà alla giornata secondo che lavorerà; et scudi 550, che ha d'avere Raffaello di Montelupo, scultore, de' quali già si dice ha auto 105. Quali 550 sono per fornitura di cinque statue, allogateli a finire per detto prezzo; le quali statue sono una Nostra Donna con il Putto in braccio, quale di già in tutto è finita, una Sibilla, uno Profeta, una Vita Attiva et una Vita Contemplativa, bozzate et quasi finite di mano di detto messer Michelagnolo. Quali statue maestro Raffaello anderà alla giornata fornendo, et in più scudi 50 che si àranno a dare a Francesco d'Urbino per condurre le dette statue a San Piero in Vincula, dove è cominciata detta sepultura, et metterle in opera, et la statua del Moises, che va in questa opera, detto messer Michelagnolo la darà finita et condotta a l'opera a sue spese et per detti scudi 1400 ... ⁷.

Giovanni Marchesi operò a lungo nei territori del Papa realizzando tra l'altro il Monumento funebre del Cardinal Francesco Pisani in S. Marco al Campidoglio (copia un po' goffa del Monumento Quiñones) e intorno al 1583 gestì un florido commercio di marmi colorati nell'area tra Spoleto, Trevi, Spello, Assisi, Foligno e Terni in società con il conazionale Giovan Battista della Porta⁸.

6. BIBLIOTHECA AUGUSTANA, *Contratti artistici di Michelangelo Buonarroti*, LXI, Roma 01 giugno 1542 (Biblioteca nazionale di Firenze).

7. BIBLIOTHECA AUGUSTANA, *Contratti artistici di Michelangelo Buonarroti*, LXII, Roma 08 luglio 1542 (Biblioteca nazionale di Firenze).

8. L. NOCCHI, *Giovan Battista della Porta e Giovanni Marchesi protagonisti del mercato dei marmi colorati fra Roma e l'Umbria nella seconda metà del Cinquecento*, in "Spoletum" 2019, pp. 110-119.



Fig. 1. Giacomo Sansovino,
Monumento funebre del Cardinale Francesco Quiñones,
Roma, Basilica di S. Croce in Gerusalemme.



Fig. 2. Antonio Carra,
Monumento funebre del Cardinale Uberto Gambara (1624),
Brescia, Santuario di S. Maria delle Grazie. (foto Rapuzzi)



Fig. 3. Antonio Carra,
Monumento funebre del Cardinale Gianfrancesco Gambara (1624),
Brescia, Santuario di S. Maria delle Grazie. (foto Rapuzzi)



Fig. 4. Guglielmo Della Porta (?),
Stemma del Monumento funebre del Cardinale Uberto Gambara,
 Brescia, Santuario di S. Maria delle Grazie. (foto Corrado Pasotti – Marta Calza)



Fig. 5. Guglielmo Della Porta (?),
Stemma del Monumento funebre del Cardinale Uberto Gambara,
 Brescia, Santuario di S. Maria delle Grazie. (foto Corrado Pasotti – Marta Calza)

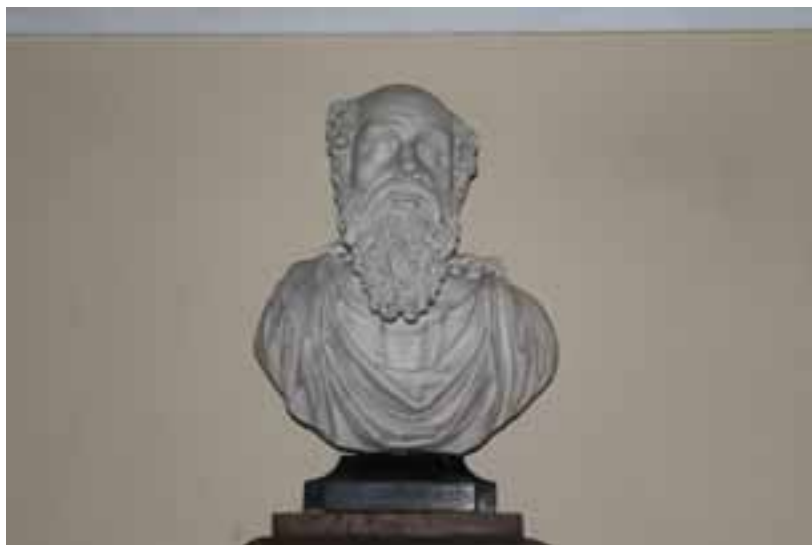


Fig. 6. Guglielmo Della Porta (?),
Mosè (dal Monumento funebre del Cardinale Uberto Gambara),
Brescia, Sacrestia del Santuario di S. Maria delle Grazie. (foto Corrado Pasotti – Marta Calza)

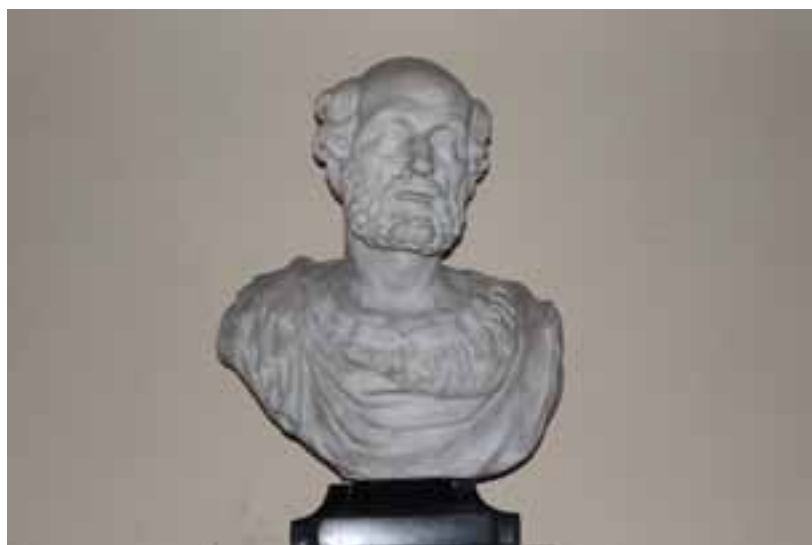


Fig. 7. Guglielmo Della Porta (?),
S. Giovanni Battista (dal Monumento funebre del Cardinale Uberto Gambara),
Brescia, Sacrestia del Santuario di S. Maria delle Grazie. (foto Corrado Pasotti – Marta Calza)

COSA È RIMASTO DEL MONUMENTO GAMBARA?

Esaminando con attenzione gli elementi lapidei che compongono le due edicole ai lati dell'arcone trionfale del Santuario delle Grazie, commissionate ad Antonio Carra dal Conte Giovan Battista Gambata nel 1624⁹, restiamo colpiti dai due piccoli mascheroni alla base degli stemmi abrasati dai Giacobini.

Il viso maschile e quello femminile portano impressi i vigorosi e drammatici segni della plastica cinquecentesca e, a ben vedere, non sono lontani dai modi di Guglielmo della Porta, lo scultore di Paolo III Farnese.

Rievocando alla nostra memoria il Monumento del Cardinale di S. Croce in Gerusalemme, che doveva costituire il modello per la tomba bresciana, dobbiamo subito dopo accentrare la nostra attenzione sulle quattro colonnine con capitello corinzio dorato che compaiono nelle due edicole.

Il contratto firmato da Brunoro Gambara prevedeva l'impiego del Botticino, ma è molto probabile che in fase esecutiva il Marchesi, in quanto commerciante ed intenditore di marmi, abbia dirottato la scelta su una macchia colorata di maggior effetto, forse la Breccia Aurora di Paitone.

Le cornici in Botticino delle due nicchie con arco a pieno centro, sorretto da due paraste tuscaniche, in cui sono raccolti i busti dei due Cardinali Gambara (l'effigie di sinistra non è quella di S. Girolamo, come si trova spesso indicato, ma quella del Cardinal Gian Francesco) potrebbero avere ospitato in origine le due statue di *Mosè* e di *S. Giovanni Battista*, previste dal contratto.

Delle due sculture, che erano a tutto tondo e a figura intera, sono rimasti due piccoli busti in Carrara (uno con tratti più giovanili ed uno con più evidenti segni della vecchiaia) collocati ora alla sommità delle architravi di due porte nell'andito dietro la Sacrestia delle Grazie.

Poiché i documenti finora editi ci descrivono il Marchesi essenzialmente come commerciante di marmi e scalpellino, e non come scultore, è quasi sicuro che il *Mosè* ed il *S. Giovanni Battista* bresciani siano opera di un altro artista.

Le caratteristiche stilistiche delle immagini rimandano ai della Porta che, come abbiamo visto furono commercialmente legati al Marchesi, ed in particolare ci fanno pensare a Guglielmo del quale, soprattutto nei due mascheroncini, rintracciamo il tratto nervoso ed allungato.

Da qui può dipanarsi una pista per rintracciare la paternità del Reli-

9. S. GUERRINI, *I Gambara e la morte*, in "Fasti e splendori dei Gambara", pp. 372-383.

quiario, così segnato dalla cultura farnesiana (come non restare affascinati dalla vistosa gemma in cristallo di rocca!), reso monumentale da evidenti rimandi alla Laurenziana nella soasa lignea¹⁰ e non certamente nato in area veneta, come indicato dalla storiografia artistica bresciana¹¹. Ancor meno probabile l'assegnazione ad una bottega di Augsburg, come mi è capitato di leggere in qualche scheda artistica del Museo Diocesano di Brescia...

10. S. GUERRINI, *Il Reliquiario del Santuario delle Grazie a Brescia*, in "Fasti e splendori dei Gambara", pp. 331-337, con attribuzione ad una bottega fiorentina

11. A. PERONI, *L'oreficeria dei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, III, Brescia 1964, pp. 760-761.

ANDREA GAMBERINI

Faustino Bocchi e la pittura olandese A proposito di un dipinto inedito

Se il rinvenimento di un'opera sconosciuta al catalogo di un pittore è sempre da salutare con interesse, quello di un dipinto che lumeggia aspetti cruciali del suo percorso artistico, quali prestiti e influenze, merita senz'altro uno specifico approfondimento. È questo il caso dell'opera che qui si presenta: un olio su tela di medie dimensioni (cm 56 x 72), realizzato da Faustino Bocchi (1659-1741) e raffigurante l'incendio notturno di un caseggiato rurale, dimora di alcuni nanetti (fig. 1).

Dopo una prima apparizione in un'asta nel 2016,¹ quando fu subito associato al maestro bresciano campione nell'arte «di figurar pigmei»², il dipinto è tornato sul mercato al principio del corrente anno, ancora una volta con una proposta di attribuzione al Bocchi³. A ben vedere, la

1. Casa d'Aste Stadion, 11-12 giugno 2016, lotto 57. Cfr. <https://www.stadionaste.it/index.php?page=lotto&lotto=2266345> (sito consultato il 27 febbraio 2024).

2. Su cui si vedano C. BOSELLI, *Bocchi, Faustino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1969, pp. 70-72; M.A. BARONCELLI, *Faustino Bocchi ed Enrico Albrici pittori di bambocciate*, Fratelli Geroldi, Brescia 1965; M. OLIVARI, *Faustino Bocchi e l'arte di figurar pigmei, 1649-1751*, Jandi Sapi Editore s.r.l., Milano – Roma 1990; B. WIND, *Piccolo ridicolo. A little bit on Bocchi*, «Arte Lombarda», 108/109 (1994), pp. 124-127; V. NICHILLO, *La parodia ai tempi del minueto: noterelle sul pittore Faustino Bocchi*, «Civiltà Bresciana», a. XII, 4 (2003), pp. 27-36. Ulteriori riferimenti bibliografici saranno forniti nelle note seguenti. Più in generale, sulla pittura di genere, di cui il Bocchi fu rappresentante illustre, si può vedere C. MENONI, *Pittura di genere a Brescia e Bergamo nel Sei e Settecento*, in *Lotto, Romanino, Moretto, Ceruti. Maestri della pittura a Brescia e Bergamo*, a cura di D. DOTTI, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023, pp. 147-151.

3. Il dipinto è stato esposto da Fine Art Barbieri – che ringrazio per la disponibilità e la collaborazione – alla XXXVII edizione di *Modenantiqvaria*, 10-18 febbraio 2024. Cfr. <https://www.modenantiqvaria.it/portfolio/fine-art-barbieri-2024-2-2/> (sito consultato il 27 febbraio 2024).

tela non compare nel catalogo ragionato del pittore, pubblicato da Mariolina Olivari nel 1990⁴. E tuttavia, dal momento che il mondo dell'antiquariato ha più volte restituito inediti del prolifico artista – si pensi ad esempio a *L'arrivo della sposa*, forse la più raffinata tra le sue bambocciate⁵ – la notizia della possibile riemersione di un'ulteriore opera non desta particolare stupore.



Fig. 1

4. OLIVARI, *Faustino Bocchi e l'arte di figurar pigmei*. La studiosa ha poi espunto dal catalogo alcune opere (*Il Gatto mangia il Nano*, *La Cattura del Gatto*, *La Tortura del Gatto*, *La Condanna del Gatto*), attribuendole a Antonio Dusi. Cfr. M. OLIVARI, *Faustino Bocchi. The Arrival of the Bride*, Antichità Caiati, Milano 2009, p. 8.

5. *Ivi*. I dipinti del Bocchi riemergono nel mercato dell'arte o in collezioni private sono diversi: un paio (*Concerto con coro di nani* e *Concerto di nani*) sono stati pubblicati nel volume di C. PELLACANI, *Capolavori ritrovati. Il collezionismo privato d'oggi tra dispersione e salvataggi*, Reggio Emilia, Consulta, 2000, pp. 174-175, sebbene la questione dell'autografia non possa dirsi risolta. Le schede relative ai due dipinti sono dello stesso Carlo Pellacani.

L'analisi ravvicinata della tela disvela, in effetti, lo stile inconfondibile del Bocchi: al di là dei caratteristici personaggi lillipuziani, sgraziati e tracagnotti, riscontri vengono dalle pennellate morbide e sottili, dalle figure accennate più che rifinite, dal modo di tratteggiare gli elementi naturali, dalle scelte cromatiche... A confermare l'autografia è, del resto, anche l'expertise rilasciatoa alla galleria antiquaria dalla stessa Olivari, la quale, dopo aver ricordato che «il soggetto costituisce un *unicum* tra quanto si conosce finora del pittore», rimarca la buona qualità complessiva dell'opera: «per la scioltezza della pennellata, per il respiro dato al paesaggio, per l'accuratezza nella successione dei toni che, nell'ampio cielo, descrivono fumi e nuvolaglia». Tutti elementi stilistici, questi, «che fanno pensare ad una collocazione cronologica verso la fine dei Seicento»⁶.

Si tratta di una proposta di datazione verso la quale sembrano condurre anche altre considerazioni. Lontani gli anni giovanili, quando il Bocchi prediligeva una tavolozza scura e poco vivace⁷, la scena è qui dominata dai colori abbacinanti dei tizzoni e delle fiamme, che si propagano nell'oscurità della notte, riverberandosi tutt'intorno: sulle rocce, sulla vegetazione, sulle acque prospicienti il caseggiato e perfino sui volti dei nanetti, divenuti paonazzi. Un trionfo di minio squarcia, insomma, le tenebre, mentre volute di fumo salgono verso l'alto, digradando dal nero, al grigio scuro al bianco cinerino, ma senza confondersi col cielo blu.

Anche la disposizione delle figure, non affastellate come nelle opere d'esordio, ma suddivise ordinatamente sulla scena, segnala il dipinto come un'opera della maturità. Sulla riva opposta a quella in cui si consuma l'incendio, i nanetti sono raggruppati in base al loro atteggiamento verso la tragedia. Sulla sinistra figurano, dunque, coloro che reagiscono con disperazione: chi leva le mani al cielo, chi indica la casa in fiamme, chi tiene le mani giunte (fig. 2). Al centro, invece, sono gli indifferenti: quello seduto che continua a suonare la zampogna, quello che tracanna direttamente da un fiasco e quello barbuto alle sue spalle che sembra attendere il proprio turno per bere (fig. 3)⁸. Sulla destra, infine, isolato in cima a una roccia, si scorge un solitario "pompieri", che con una mano imbraccia un flabello battifuoco (in tutto simile a quelli usati an-

6. La breve scheda della Olivari è datata da Milano il 25 settembre 2022.

7. OLIVARI, *Faustino Bocchi e l'arte di figurar pigmei*, p. 21.

8. Una scena simile, con un personaggio che beve direttamente dal fiasco, è in un altro dipinto del BOCCHI, *Le nozze*. Ivi, p. 128.

cora oggi nelle campagne) e con l'altra regge una lente con montatura, attraverso la quale osserva impotente la catastrofe (fig. 4). Da notare che l'interno della lente presenta un colore rossastro, ben diverso dal marrone dello sfondo: un dettaglio dal quale si evince la funzione dello strumento ottico, utilizzato per ingrandire l'incendio in lontananza, non per filtrarne la forte luce (quest'ultima tipologia di lente era in genere di colore verde e si diffuse solo dal tardo Settecento)⁹.

Per quanto i nanetti, goffi e tarchiati, siano la cifra distintiva del Bocchi – in questo fanno eccezione solo le opere a soggetto religioso, di cui peraltro rimane assai poco¹⁰ – quelli qui raffigurati presentano due elementi peculiari, che meritano di essere richiamati. Innanzitutto appaiono insolitamente soli, privi cioè della loro consueta controparte: gli animali¹¹. Che siano raffigurati come antagonisti da combattere o come manovalanza addomestica, poco importa: nelle composizioni del maestro bresciano gli animali – di solito ritratti in scala naturale – rivestono un ruolo importante, perché è proprio sulla loro presenza che si fonda l'effetto comico e giocoso. Da un lato, infatti, essi consentono all'osservatore di percepire le effettive dimensioni dei pigmei, dando così luogo a un contrasto che di per sé muove al riso. Dall'altro la variegata fauna messa in scena dal Bocchi permette una rappresentazione del mondo all'incontrario che amplifica l'effetto ridanciano: gamberi e pulcini, al pari di gatti e rane, di lucertole e aironi, rappresentano per i piccoli uomini serissimi pericoli da cui guardarsi.

Di tutto questo, però, nel dipinto non c'è traccia. Non solo non sono presenti gli animali, ma gli stessi nanetti sono pochi e confinati nel registro inferiore, in una posizione decisamente marginale. Di più: tra le opere del Bocchi raffiguranti pigmei, questa è l'unica in cui essi non abbiano un ruolo da protagonisti. L'intento della tela, infatti, per una

9. Ringrazio per la spiegazione Francesco Barreca, già borsista del Museo Galileo di Firenze e attualmente ricercatore all'Università di Milano nell'ambito del progetto ERC *Tacitroots*, coordinatrice Giulia Giannini. Il Museo Galileo conserva alcune lenti simili a quella qui riprodotta. Il Bocchi sembra peraltro avere una certa familiarità con gli strumenti ottici del tempo: si pensi, ad esempio, ai cannocchiali raffigurati in un paio di dipinti, *La cerimonia* e *Picnic con caccia alle farfalle*. OLIVARI, *Faustino Bocchi e l'arte di figurar pigmei*, rispettivamente pp. 189 e 201.

10. È il caso del San Marco del 1726 per la chiesa della Carità a Brescia. BOSELLI, *Bocchi, Faustino*, p. 71.

11. Fin dall'età antica nani e animali costituivano un tandem inscindibile. Su questo si veda M. OLIVARI, *Breve storia della pittura di nani in Italia settentrionale*, in *Storie di piccoli uomini. Un dialogo interdisciplinare sull'acondroplasia nel corso dei secoli*, a cura di A. BISCEGLIA, Edizioni Polistampa, Firenze 2021, pp. 65-74.

volta non è comico e l'attenzione è tutta per la tragedia, per il rogo, che non a caso è posto al centro della scena e restituito con un virtuosismo di forme e colori dagli effetti mesmerizzanti.



Fig. 2

L'impressione è che il Bocchi abbia qui, se non proprio abbandonato, perlomeno messo in secondo piano, temi e stilemi che gli erano propri, per aprirsi alle suggestioni della pittura olandese, col suo linguaggio espressivo e con i suoi contenuti. Se in gioventù egli era entrato in contatto con l'arte fiamminga – da cui aveva tratto, tra l'altro, l'uso di una tavolozza quasi monocroma¹² – verso la fine del Seicento ebbe invece modo di confrontarsi con quella, assai innovativa, dei Paesi Bassi del Nord. All'ultimo decennio del secolo risale, infatti, l'arrivo a Brescia

12. Sull'influenza dell'arte fiamminga sul Bocchi OLIVARI, *Faustino Bocchi e l'arte di figurar pigmei*, pp. 9-12, 21 e BARONCELLI, *Faustino Bocchi*, pp. 14-15, 27.

di Pieter Mulier, il celebre Cavalier Tempesta, il cui soggiorno in città lasciò un'impronta ben colta dalla storiografia artistica¹³. Rinomato soprattutto per i suoi paesaggi, influenzò profondamente i vedutisti locali: innanzitutto Faustino Raineri, colui che «spinse l'imitazione dei modi del Mulier sino alla contraffazione»¹⁴, ma poi anche Andrea Torresani (1695-1738), Gaudenzio Botti (1698-1778) e Agostino Bertelli (1727-1776), questi ultimi due allievi del Raineri¹⁵.

Neppure il Bocchi rimase insensibile allo stile del Tempesta, i cui modi riecheggiano distintamente in alcune tele del pittore bresciano, a cominciare da quella nota con il titolo di *Marina*¹⁶. Si tratta dell'unico altro notturno conosciuto del Bocchi, anche se i punti di contatto con *L'incendio* non si esauriscono nell'ambientazione dopo il tramonto. Entrambe le opere, infatti, condividono l'attenzione luministica tipica del Tempesta, maestro nel giocare coi riflessi, specie sull'acqua. Così, se in *Marina* il chiarore della luna produce il suo riverbero sul mare, ne *L'incendio* l'omaggio al Mulier prende i caratteri della rifrazione delle fiamme sulla superficie di un lago (oltre che sull'ambiente circostante).

Al di là delle analogie, vi è però una grande differenza fra i due di-

13. M. ROETHLISBERGER, *Cavalier Pietro Tempesta and His Time*, University of Delaware Press, 1970, p. 19. Il catalogo di questo maestro è stato più volte ampliato negli anni successivi dallo stesso Roethlisberger: IDEM, *Aggiunte alla maniera di Pietro Tempesta*, «Paragone», XXII, 259 (1971), 77-81; IDEM, *Notes sur Pietro Tempesta et quelques paysagistes de son temps*, «Genova», XIX (1971), 111-129; IDEM, *Le chevalier Tempesta et le paysage italien à la fin du XVIIe siècle*, «L'Oeil», 205 (1972), pp. 27-31; IDEM, *Aggiunte all'ultima fase di Pietro Tempesta*, «Arte Veneta», XXVII (1973), pp. 144-154; IDEM, *Once more Mulier Tempesta*, «Antologia di Belle Arti», II (1978), 248-255; A. VANNUGLI, *Aggiunte a Pietro Mulier*, in «Storia dell'Arte», 51 (1984), pp. 131-135; E. BIANCHI, *Appunti sul catalogo di Carlo Antonio Tavella e del Tempesta*, «Arte Lombarda», 116 (1996), pp. 78-82; M. ROETHLISBERGER, *Capolavori di Pietro Tempesta*, «Arte Lombarda», 152, 1, (2008), pp. 53-56.

14. Su questo punto si veda la scheda dedicata di Luciano Anelli dedicata a Faustino Raineri in *Dal Moretto al Ceruti. La pittura in Valle Sabbia dal XVI al XVIII secolo*, a cura di C. SABATTI, Comune di Sabbio Chiese, Brescia, 2002, p. 184; anche ROETHLISBERGER, *Cavalier Pietro Tempesta*, pp. 62-63.

15. *Paesaggi, vedute e capricci lombardi e veneti del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra a cura di D. DOTTI, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007; *Paesaggisti del Settecento tra Lombardia e Veneto*, a cura di G. Brambilla Ranise, Accademia Carrara, Bergamo 2000; F. FISOGNI, *Il Settecento bresciano*, in *Due mila anni di pittura a Brescia*, II, *Dal Seicento al Novecento*, a cura di C. BERTELLI, Associazione Amici di Lino Poisa Onlus, Brescia 2007, pp. 401-453, in particolare p. 404. L. ANELLI, in *Dal Moretto al Ceruti*, pp. 180-184. Si vedano anche F. BACCANELLI, *Torresani, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), Istituto della Enciclopedia Italiana, 96 (2019), pp. 334-336; C. BOSELLI, *Bertelli, Agostino*, in *DBI*, 9, pp. 488-489; C. BOSELLI, *Botti, Gaudenzio*, in *DBI*, 13, pp. 442-443.

16. Per una veloce analisi del dipinto si veda OLIVARI, *Faustino Bocchi e l'arte di figurar pigmei*, p. 37.

pinti. Nel primo l'apertura ai modi del Tempesta non impedisce al Bocchi di prodursi in una delle sue consuete rappresentazioni, forse solo un po' più seria delle altre, ma comunque ancora una volta centrata sulle attività dei nanetti, ora intenti a fabbricar mattoni e a trasportarli.



Fig. 3

Nella seconda, invece, la fascinazione per la pittura proveniente dalle Province Unite porta il maestro bresciano a una più profonda ridefinizione del proprio stile e perfino dei temi della sua arte. Vediamo più da vicino questi aspetti e consideriamo innanzitutto il paesaggio. Se le quinte rocciose sulla destra sono dal Bocchi dipinte alla sua maniera, con pochi e veloci piani essenziali, ben altri modi testimonia il tronco sulla sinistra: così maestoso, eppure spezzato e spoglio, a rimarcare un senso di rovina che non si limita agli edifici costruiti dagli uomini, ma investe pure la natura, secondo un gusto chiaramente plasmato dalla pittura dei Paesi Bassi settentrionali (vecchi alberi, nodosi e senza fo-

glie, sono ad esempio ricorrenti nei lavori di molti artisti, primo fra tutti Abraham Bloemaert)¹⁷.

L'espressione più alta dell'adesione del Bocchi a quei canoni pittorici è però data dalla scelta stessa del soggetto, che attinge in maniera esplicita ad un classico del repertorio dei maestri olandesi del Secolo d'oro. Furono, infatti, loro a sviluppare il tema – presto divenuto genere e conosciuto col nome di *brantjes* – dell'incendio notturno di case e villaggi, rielaborazione di una precedente tradizione figurativa ispirata a episodi biblici (es. Lot e le sue figlie in fuga da Sodoma in fiamme) o mitologici (es. Enea che abbandona Troia). E furono sempre loro a farne un motivo di grande popolarità, esportato in tutta Europa¹⁸.



Fig. 4

17. S.D. KURETSKY, *Dutch Ruins: Time and Transformation*, in *Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art*, ed. by S.D. KURETSKY, Francis Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, NY, 2005, pp. 17-48, in particolare 29.

18. A.K. WHEELLOCK, *Accidents and Disasters*, in *Time and Transformation*, pp. 73-82; SHWAB, *Goede Nacht: Images of the Night in Seventeenth-Century Dutch Visual Culture*, Ph.d. dissertation, University of Kansas, 2019, pp. 88 ss. Il genere divenne popolarissimo e alcuni artisti, come Egbert van der Poel, vi si specializzarono, guadagnando fama.



Fig. 5

Per cogliere quanto il dipinto del Bocchi sia legato a questa matrice, mi limito a proporre l'accostamento – tra i tanti possibili – a una tela intitolata *Fuga da un villaggio in fiamme al chiaro di luna* (cm 40 x 53), recentemente apparsa sul mercato con attribuzione al Cavalier Tempesta (fig. 5)¹⁹. Che il Mulier ne sia davvero l'autore, che lo sia il Raineri o altro artista affascinato dal “tempestismo”, è cosa non può essere esaminata in questa sede e che, in fondo, importa qui fino a un certo punto. Ciò che, invece, preme sottolineare è quella certa “aria di famiglia” che la tela condivide con *L'incendio* del Bocchi. E se al momento è impossibile

19. Il dipinto è stato messo in vendita dalla Casa d'Aste Arcadia il 23 marzo 2023, lotto 264. Cfr. <https://www.astearcadia.com/it/asta-0105/muller-detto-il-cavalier-tempesta-pieter-pieter-muller-detto-il-cavali-22342>, sito consultato il 26 febbraio 2024. Ringrazio la Casa d'Aste per avere concesso il permesso alla riproduzione del dipinto.

anche solo congetturare un rapporto di derivazione diretta, evidente però è il sostrato comune, l'appartenenza alla medesima temperie culturale: per la scelta del soggetto, certo, ma anche per la costruzione della scena, per i giochi di luce sull'acqua, per come le volute di fumo salgono al cielo... Le analogie e i punti di contatto sono davvero notevoli.

Ciò che in conclusione si potrà affermare, allora, è che tra i tanti dipinti del Bocchi, *L'incendio* costituisce senza dubbio quello maggiormente influenzato dall'arte del Mulier. Nessun'altra sua tela rivela una così convinta adesione alla *vougue* olandese, ai suoi generi e ai suoi moduli espressivi: un aspetto, questo, ancor più significativo se si considera che il Bocchi abbandonò in realtà presto quel linguaggio pittorico, tornando già nelle opere successive ad uno stile più personale, che di quell'apertura conserva traccia tutt'al più negli sfondi delle composizioni²⁰. Se dunque, come ogni evidenza lascia credere, questa tela può essere collocata cronologicamente sullo scorcio del Seicento, al tempo del soggiorno bresciano del Cavalier Tempesta, essa va intesa come la sperimentazione, per molti versi eccezionale, di un artista curioso, che non esita a mettersi in gioco con nuove sfide, salvo poi ritornare a temi e linguaggi figurativi più familiari, peraltro apprezzatissimi dal pubblico del tempo.

20. L'influenza del Mulier sulla raffigurazione del paesaggio è evidente in diversi lavori del Bocchi, a cominciare da *La cura per il gatto*. Ne *L'assalto dell'aquila*, così come in *Picnic con serenata*, la Olivari riconosce la mano anche di un altro pittore, sensibile alla maniera del Mulier e responsabile delle quinte naturali. Cfr. OLIVARI, *Faustino Bocchi e l'arte di figurar pigmei*, rispettivamente pp. 40, 48, 49.

LUCIA GAROFALO - MAURILIO LOVATTI

Giacomo Zoboli: una pala ritrovata e alcune osservazioni sui dipinti bresciani

Giacomo Zoboli (1681-1767), nato a Modena, ma residente e operante a Roma dal 1712, era ai suoi tempi tra i più noti pittori italiani del Settecento. Lo dimostrano sia le numerose commissioni europee (il re del Portogallo Giorgio V, la regina di Spagna Maria Barbara di Braganza, il Principe Elettore di Baviera Massimiliano II Emanuele, ecc.) sia il livello dei compensi ricevuti dal pittore (in linea con quelli degli artisti più celebri del suo secolo, come Tiepolo, Conca, Batoni e Solimena). Poi, per una serie di cause concomitanti, la sua fama si è progressivamente affievolita nel corso del XIX secolo. Tra queste cause non ultime sono le false affermazioni dello storico bresciano Paolo Brognoli (1763-1835) che, riferendosi alla pala dell'altare maggiore del Duomo Nuovo firmata dallo Zoboli, scrisse che «*è però cosa certa essere opera del suo maestro Sebastiano Conca*» giustificando questa inverosimile ipotesi con la tesi che il Conca lo «*abbia fatto per dare in paese straniero maggior credito al pennello del suo allievo*».¹ Supposizione del tutto arbitraria, priva di ogni fondamento: infatti Zoboli non è mai stato allievo di Conca, di cui era quasi coetaneo, ma anzi era di fatto un concorrente, come mostra il caso del dipinto della Chiesa della Pace, che esamineremo più avanti.

Giacomo Zoboli ha avuto come maestri prima Francesco Stringa a Modena e poi Giovan Gioseffo Dal Sole a Bologna. Rientrato a Mode-

1. P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Federico Nicoli-Cristiani Tipografo, Brescia 1826, pp. 44-45.

na, ha partecipato alla realizzazione degli affreschi del Palazzo Ducale tra il 1707 e il 1712, prima di trasferirsi definitivamente a Roma. Nelle chiese di Roma sono visibili molti suoi capolavori, in particolare nelle basiliche dei Santi Carlo e Ambrogio al Corso, di Sant'Eustachio, di Sant'Apollinare, di Santa Maria in Trastevere, di Santa Prassede e nelle chiese di San Giovanni della Pigna, di Gesù Bambino all'Esquilino e di Sant'Antonio in Campo Marzio. A Roma la sua fama cresce costantemente: nel 1718 diviene membro dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon e nel 1725 della prestigiosa Accademia di San Luca. Dal 1718 alla morte ha fatto parte dell'Arciconfraternita delle Sacre Stimmate di San Francesco.

La presenza di importanti opere del pittore modenese a Brescia si deve sicuramente al cardinale veneziano Angelo Maria Querini, vescovo di Brescia dal 1727 al 1755. Giunto a Brescia nel marzo del 1728, dopo la nomina cardinalizia del 1727, il Querini si preoccupa immediatamente di far riprendere i lavori per il completamento del Duomo Nuovo. Per dipingere la pala dell'altare maggiore Querini sceglie personalmente nel 1732 Giacomo Zoboli. L'opera che ancor oggi possiamo ammirare viene collocata nell'abside nel 1735.² Il dipinto di grandi dimensioni, 650 per 350 cm, è eseguito interamente a Roma, come ci informa il vescovo stesso nella sua lettera pastorale del 2 agosto 1732. In questa lettera il cardinal Querini comunica che anche l'altare maggiore della cattedrale, composto di marmi antichi e di bronzi dorati, è stato realizzato a Roma ed esposto, prima di essere trasportato a Brescia, a Palazzo Venezia, suo domicilio romano. Aggiunge il cardinale, riferendosi a Giacomo Zoboli: «*Ordinammo nell'istesso tempo pure a Roma il gran quadro che ha da occupare tutta la facciata di mezzo del coro, avendo scelto a tal fine uno dei più eccellenti, ed accreditati Pennelli di questa Città*».³ Si tenga presente che negli anni in cui Zoboli è impegnato a dipingere la pala per il Duomo (1733-35), sta lavorando contemporaneamente al *San Matteo che impone il velo ad una regina etiope* per la chiesa di San Matteo a Pisa.⁴ Tre anni dopo la commissione, quando la pala è già montata nel presbiterio del Duomo, il cardinal Querini con manifesto

2. P. V. BEGNI REDONA, *Quattrocento anni di storia dell'arte a Brescia: pittura e scultura nel Duomo Nuovo*, in: *Il Duomo nuovo di Brescia 1604-2004*, a cura di M. Taccolini, Grafo, Brescia 2004, pp. 131-200, alle pp. 170-173 e a p. 199, n. 96.

3. A. M. QUERINI, *Lettera pastorale al Clero e al Popolo di Brescia e sua Diocesi*, Rizzardi, Brescia 1732, p. 23.

4. C.M. SICCA, *Est in Arcadia Pisae. Pittori eccellenti e gusto proto-neoclassico a Pisa*, in: *Settecento pisano*, a cura di P. Ciardi, Pacini, Pisa 1990, pp. 229-283, alla p. 249 e p. 281, n. 82.

compiacimento esalta il dipinto «*opera di eccellente pennello come è stata ivi riconosciuta*». ⁵ Il 21 aprile 1737, giorno di Pasqua, il vescovo celebra la Messa al nuovo altare di fronte alla pala dello Zoboli, in una sorta di inaugurazione solenne anche dell'altare e del coro; nell'occasione una grande folla si raduna nella piazza antistante la cattedrale. Nelle intenzioni del Querini la cerimonia era riservata alle autorità cittadine e alle famiglie nobili, come era in uso al tempo. Ma la ressa è tale che le guardie mandate dal Podestà non riescono a contenere la folla che vuole vedere il nuovo altare e il dipinto di Zoboli e allora il Podestà stesso decide di consentire l'accesso al duomo a tutti. Scrive Antonio Fappani: «*Il grande evento, sottolineato da un elevato discorso del cardinale, è celebrato in sonetti, stampe, medaglie commemorative che ne diffondono l'eco nella Penisola italica e oltre i suoi confini*». ⁶

La composizione della pala dell'Assunta è orizzontalmente bipartita, seguendo ancora uno schema iconografico tipicamente rinascimentale che porta lo spettatore a dirigere lo sguardo sulla scena della tomba vuota. L'ambientazione mira ad evocare un intenso trasporto emotivo e di stupore verso la straordinarietà di ciò che sta accadendo. Ciò è reso possibile attraverso una linea di sguardi e di espressività corporea da parte degli apostoli, combinati con la vivacità dei colori, che rendono palpabile tale sensazione. San Pietro, raffigurato in ginocchio, con le spalle al sepolcro vuoto e con le mani e le braccia spalancate verso lo spettatore, guida lo sguardo verso l'alto, rendendo partecipi i fedeli. Nella parte superiore della pala, la figura trionfante della Madonna è accompagnata nel regno dei Cieli da due angeli e due cherubini, mentre sullo sfondo altre figure angeliche intonano con vari strumenti l'armonia celeste. Secondo Bruno Passamani l'esito innegabilmente positivo di questa pala è riconducibile, oltre ai proficui suggerimenti dello stesso Querini, al fatto che «*Zoboli disponeva di schemi compositivi a lui familiari, (...) di costante riferimento per il classicismo pittorico romano ed emiliano*» come l'Assunta di Agostino Carracci nella cappella Zaniboni di San Salvatore a Bologna e quella di Annibale Carracci per la chiesa San Francesco nella stessa città. Per Passamani, Zoboli integrava questi modelli «*passando da uno schema che potremmo definire chiuso ad una più libera e dinamica rappresentazione sia nella zona degli Apostoli, sia in quella della Vergine, raffigurata in leggera torsione, in un moto*

5. A. M. QUERINI, *Lettera pastorale al Clero e al Popolo di Brescia e sua Diocesi*, Rizzardi, Brescia 1735, p. 12 e ss.

6. A. FAPPANI, F. TROVATI, *I vescovi di Brescia*, Moretto, Brescia 1982, p. 190.

evidenziato dalle braccia aperte».⁷ Alle fonti di ispirazione dello Zoboli possono certamente aggiungersi la pala dell'altare maggiore della chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma, ovvero la *Madonna Assunta* di Francesco Giambattista Dal Ponte, noto come Francesco Bassano il Giovane⁸, e l'*Assunta* di Guido Reni, oggi alla *Alte Pinakothek* di Monaco di Baviera, che il pittore modenese aveva copiato circa venti anni prima, «*dalla quale deriva l'idea della Vergine spinta in cielo da un angelo visibile sotto di Lei*».⁹

Se la pala del Duomo è certamente il dipinto bresciano più importante e famoso di Zoboli, in ordine cronologico non è il primo. Il pittore modenese, infatti, in occasione della nomina cardinalizia di Angelo Maria Querini, nel 1727, aveva dipinto a Roma un ritratto ovale del cardinale (ne dipingerà un secondo, per la basilica di Santa Prassede in Roma, che si trova tuttora sulla colonna destra dell'arco trionfale della chiesa romana). Con il ritratto ovale 'bresciano', ora esposto nella Sala Capitolare della Cattedrale di Brescia, si consolida un rapporto artistico tra il pittore e il vescovo di Brescia. Secondo le fonti, però, si tratta di una ritrattistica privata, non destinata dunque al pubblico. Sul retro della tela è riportata la frase: «1760 - Dono fatto alla Sacrestia del Duomo dal M.to R.do Franco Vanzi Beneficiario: stato prima Caudetario del dipinto Cardinale da Zobole Romano».¹⁰ Il Querini, non ancora cinquantenne, è rappresentato con raffinata semplicità. Posizionato di tre quarti, in veste nera, indossa sulla testa un tricorno rosso le cui tre alette, come noto, rappresentano la trinità. Guardando negli occhi l'osservatore abbozza un mezzo sorriso. Attraverso una tavolozza di pochi, ma definiti colori, Zoboli riesce sapientemente a dare espressività e profondità al volto, cui dona fattezze delicate e un tenero incarnato. Sono rimarchevoli i dettagli finemente eseguiti per evidenziare i sottili capelli castani che si

7. B. PASSAMANI, *Giacomo Zoboli*, in *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro. Catalogo della mostra*, Grafo, Brescia 1981, p. 104.

8. S. ANDREONI, *Zoboli Giacomo Filippo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100, Treccani, Roma 2020, *ad vocem*: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-filippo-zoboli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-filippo-zoboli_(Dizionario-Biografico)/). Per il percorso dell'artista e per l'interpretazione del suo stile si veda anche: G. GUANDALINI, *Giacomo Zoboli*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio Emilia*, catalogo della mostra (Modena, giugno-settembre 1986), Edizioni Panini, Modena 1986, pp. 279-281 e M. B. GUERRIERI BORSOI, *L'attività romana di Giacomo Zoboli*, «*Antichità viva*», XXII (1983), pp. 11-21.

9. M. B. GUERRIERI BORSOI, *Disegni di Giacomo Zoboli*, De Luca, Roma 1984, p. 30.

10. M. DAZZI, *Sulla ritrattistica del Cardinal Angelo Maria Querini*, in *Miscellanea Queriniana a ricordo del II centenario della morte del Cardinale Angelo Maria Querini*, Geroldi, Brescia 1961, pp. 185-218, alla p. 190.

appoggiano delicatamente sull'orecchio. Questi aspetti fanno in modo che tale dipinto possa ritenersi, senza ombra di dubbio, il ritratto queriniano più suggestivo.



Fig. 1. Giacomo Zoboli, *Assunta e Apostoli*, 1733-1735, Brescia, Duomo Nuovo, altare maggiore.



Fig. 2. Giacomo Zoboli, *San Filippo Neri genuflesso di fronte alla Madonna*, 1745, Brescia, chiesa di Santa Maria della Pace.



Fig. 3. Giacomo Zoboli, *Assunta e Angeli*, 1748, Brescia, Quartiere di Chiesanuova, chiesa vecchia di Santa Maria Assunta.

Circa dieci anni dopo l'*Assunta* del Duomo, Zoboli realizza per Brescia un'altra opera mariana, questa volta con san Filippo Neri come protagonista. Il dipinto è commissionato dalla Congregazione dei Padri Filippini della Pace e viene collocato nel secondo altare destro della chiesa di Santa Maria della Pace in città. *San Filippo Neri genuflesso davanti alla Madonna* è il dipinto bresciano di Zoboli su cui possediamo le informazioni più dettagliate. Fra l'altro il pittore ha apposto la firma e la data 1745 alla base del primo gradino, sulla destra, vicino al piede dell'angelo col turibolo. La Congregazione dei padri Filippini, per l'importanza del dipinto che rappresenta il loro fondatore, aveva in un primo tempo (aprile 1742) preso contatti con Sebastiano Conca, allora considerato a Roma come il più grande pittore vivente. Ma il Conca, oberato di lavoro, aveva chiesto una cifra molto alta, ovvero 450 ducati pontifici d'argento (pari a circa 250 zecchini d'oro, che erano la moneta veneziana in corso). Allora i Padri Filippini, considerato anche il grande successo della pala del Duomo e il fatto che il vescovo Querini privilegiava la Scuola romana (nel 1737 aveva donato per l'altare maggiore della Pace *La presentazione del Signore al Tempio* di Pompeo Batoni) decidono nel 1742 di rivolgersi a Giacomo Zoboli, che accetta l'incarico.¹¹ Il dipinto, olio su tela di grandi dimensioni (447 per 223 cm), è realizzato a Roma, e precisamente a Palazzo Farnese, dove Zoboli risiede e lavora dal 1738 al 1760.¹² Il compenso è stabilito in 300 ducati, poi alzato a 320.¹³ Il dipinto è completato nel giugno del 1745 e giunge alla Pace nel novembre dello stesso anno.¹⁴

I protagonisti sono rappresentati di profilo, la Madonna e il Santo sono raffigurati in un contesto architettonico di raffinata bellezza, arricchito nei dettagli. La cura dei tessuti è evidente nella dalmatica rosa acceso del santo, finemente ricamata in oro, che contrasta con un vaporoso camice bianco, ornato agli orli da un pizzo leggero lavorato con raffinatezza. Lo Zoboli non manca di curare anche il dettaglio del cuscino su cui il santo si inginocchia, conferendogli l'effetto del velluto e arricchendolo con una nappa dorata posta sull'angolo. Dinanzi a lui, seduta in trono, la Madonna si china leggermente nell'intento di

11. P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in Santa Maria della Pace*, in C. RUGGERI, V. VOLTA, *La chiesa di Santa Maria della Pace in Brescia*, Banca San Paolo, Brescia 1995, pp. 109-192, alle p. 130-131.

12. O. MICHEL, *L'Accademia*, in AA. VV. *Le Palais Farnese*, École Française de Rome, Roma 1981, pp. 567-609, alla p. 589.

13. C. RUGGERI, V. VOLTA, *La chiesa di Santa Maria della Pace*, p. 385.

14. C. RUGGERI, V. VOLTA, *La chiesa di Santa Maria della Pace*, p. 386.

mostrare al Santo il Gesù bambino, il quale lo benedice. Maria viene rappresentata nel gesto materno di protezione, intenta a coprire il Bambino con il suo velo dorato e un piccolo lenzuolo bianco candido. Nel secondo piano, oltre il plinto, un angioletto regge su un altro telo un cuore infiammato. Il simbolo del “cuore ardente” allude all’episodio mistico vissuto dal Santo nel 1644, quando avvertì come se un globo di fuoco gli fosse penetrato nel petto. È proprio nel cerchio visivo di quest’ultimo che troviamo un angelo, di spalle, che incensa la scena per mezzo di un dettagliatissimo turibolo d’argento. Il basamento del trono della Vergine accoglie la raffigurazione di Re Davide con lo sguardo volto al cielo, in atto di suonare la sua cetra e di danzare, probabilmente in onore dell’Arca dell’Alleanza.¹⁵ La presenza dell’episodio biblico e il fatto che lo sguardo di Davide, oltre che al cielo, appaia rivolto anche ai due personaggi sacri che lo sovrastano, potrebbe alludere ad un ideale collegamento fra il Vecchio e il Nuovo Testamento. Si tenga presente che Zoboli ha partecipato attivamente e convintamente per quasi cinquant’anni alle attività dell’Arciconfraternita delle Sacre Stimmate di San Francesco di Roma, nella quale le Scritture venivano lette e meditate. Alla scena fanno da cornice diversi ordini di angeli; in particolare alle spalle del Santo, un angelo regge un giglio bianco. Sui gradini, un libro, presumibilmente la Bibbia, dalla copertina simile alla veste del Santo, è diviso a metà da un pezzo di carta, che forse separa il Vecchio Testamento, appunto simboleggiato da Re Davide, dal Nuovo, con Gesù.

Nel Museo Civico d’arte antica di Modena si conserva il modelletto preparatorio per la pala (98 x 49,5), unico superstite di alcuni prototipi che Giacomo Zoboli si era impegnato per iscritto ad eseguire, prima di procedere alla realizzazione del quadro per la chiesa bresciana dei Filippini. Bellissimo e fedele, presenta solo leggere varianti rispetto alla versione definitiva, nella quale non compaiono il giglio bianco sui gradini ai piedi di san Filippo Neri e un secondo libro squadernato e appoggiato sull’altro.¹⁶

L’ultima opera bresciana di Zoboli è un’altra pala raffigurante l’Assunzione della Vergine, ora custodita all’altare maggiore della vecchia chiesa di Santa Maria Assunta a Chiesanuova, ma all’epoca commissionata dalle Monache Agostiniane per la chiesa di Santa Maria degli An-

15. *Secondo Libro di Samuele*, 6, 14-15.

16. D. Benati, *Giacomo Zoboli*, in *Musei Civici di Modena. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2005, pp. 94-94, scheda n° 65, tav. LXVII.

geli. Che Zoboli abbia dipinto questa tela e che nel corso del XVIII secolo essa fosse collocata nella chiesa di Santa Maria degli Angeli è fuori da ogni dubbio: il dipinto è citato nel 1760 in un libro di Giovanni Battista Carboni che lo descriveva collocato all'altare maggiore della chiesa di via Bassiche¹⁷. Fino al 2004 si credeva che quest'ultimo dipinto di Zoboli a Brescia fosse scomparso e non più rintracciabile. Nel 1981 Bruno Passamani, riferendosi a questo dipinto, scriveva: «oggi non è reperibile neppure in altra ubicazione»¹⁸ e ancora nel 2001 Pier Virgilio Begni Redona affermava che la tela dello Zoboli non esisteva più¹⁹. Invece, nell'ambito dei lavori di restauro della chiesa vecchia dell'Assunta nel quartiere Chiesanuova di Brescia, iniziati nel 1999, promossi dal parroco don Arturo Balduzzi, il laboratorio di Alessandra Viviani e Venusia Orsini, nel restaurare il dipinto, riportava alla luce nel 2004 la firma certa e inequivocabile di Giacomo Zoboli e la data 1748. Nei decenni precedenti il dipinto era stato attribuito, senza alcuna certezza e in base a elementi indiziari, al pittore salodiano Sante Cattaneo. Il corretto riferimento attributivo è stato avanzato la prima volta da Virginio Prandini, che aveva ipotizzato che il trasferimento della pala di Zoboli dalla chiesa degli Angeli a Chiesanuova fosse avvenuto in età napoleonica.²⁰ Infatti dopo la prima campagna d'Italia di Napoleone (1796), un Decreto del Governo Provvisorio bresciano del 30 settembre 1797 sopprimeva tutti gli ordini religiosi maschili e femminili e il Decreto del Direttorio Esecutivo della Repubblica Cisalpina del 9 marzo 1799 includeva tra i conventi da sopprimere anche quello delle suore agostiniane. Sicuramente nel 1804 il convento era già di proprietà demaniale, assegnato al Comune di Brescia per destinarlo a magazzino, poiché in quell'anno vengono messi all'asta tre altari della chiesa. Con buona approssimazione «si può ragionevolmente supporre (...), che il quadro sia stato tolto dalla collocazione originale tra il 1801 e il 1803» poiché

17. G. B. CARBONI, *Le pitture e le sculture di Brescia che sono esposte al pubblico*, Bossini, Brescia 1760, pp. 56-57.

18. B. PASSAMANI, *Giacomo Zoboli*, p. 102.

19. P. V. BEGNI REDONA, *Il monastero e la chiesa di Santa Maria degli Angeli: una storia d'arte*, in AA. VV., *Il monastero e la chiesa di Santa Maria degli Angeli in Brescia*, Grafo, Brescia 2001, pp. 27-66, alla p. 32.

20. V. PRANDINI, *Chiesanuova. Storia di una Comunità che si riscopre*, Parrocchia di S. M. Assunta, Brescia 2006, p. 163. Ulteriori indagini hanno portato a meglio precisare la probabile data dello spostamento. Queste considerazioni sono esposte in M. LOVATTI, *L'Assunta di Giacomo Zoboli*, in M. BONETTI, M. LOVATTI, *La vecchia chiesa dell'Assunta nel quartiere Chiesanuova a Brescia*, Brescia 2022, pp. 25-33, ma ci sembra opportuno riprenderle in questa sede, per una più ampia divulgazione.

*«se l'intenzione era quella di sottrarre il dipinto al demanio per collocarlo in una chiesa nel territorio della parrocchia dei Santi Nazaro e Celso, la rimozione del dipinto dall'altare maggiore di via Bassiche sia avvenuta prima del 1804, perché sarebbe stato molto imprudente lasciarlo alla vista dei funzionari statali che dovevano valutare la congruità delle offerte per l'asta relativa alla tentata vendita dei tre altari della chiesa».*²¹ Non essendovi documenti scritti sul trasferimento e sulla consegna dell'Assunta di Zoboli a Chiesanuova, in quanto si trattava di un'operazione formalmente illegale, non è possibile conoscere con precisione il ruolo svolto dal mons. Carlo Appiani, parroco di San Nazaro e Celso dal 1792 al 1818, e da don Pietro Poli, curato di Chiesanuova dal 1783 al 1816. La decisione di trasferire il dipinto a Chiesanuova potrebbe essere stata presa proprio da mons. Appiani o, anche se così non fosse, appare molto verosimile che l'abbia almeno autorizzata. Infatti difficilmente il curato di Chiesanuova avrebbe potuto accettare il quadro senza informare il parroco di San Nazaro, da cui la chiesa di Bottonaga dipendeva.

Diviso strutturalmente in due parti, il dipinto segue lo stesso schema dispositivo già adottato per la pala del Duomo. Tuttavia, con quest'opera, lo Zoboli opta per una composizione più essenziale, dai toni pastellati ed armoniosi. Nella parte inferiore della pala, tre angeli prendono il posto degli apostoli attorno al sepolcro vuoto. In primo piano, un angelo si erge tra noi e il Sacro evento, fungendo da guida, comunicando dunque attivamente coi fedeli. Attraverso gesti eloquenti, indica con una mano il sepolcro e con l'altra la Vergine che si eleva nel regno dei cieli. Nel lato opposto del sepolcro, si trovano altri due angeli: uno sta spargendo delicatamente bellissimi fiori all'interno del sepolcro, mentre l'altro, sullo sfondo, poggiando le mani sul petto, osserva la scena sopra di loro con un'espressione contemplativa. In un cielo arancio, seduta su un trono di nuvole, la Vergine Maria è accompagnata da diversi angeli nel suo viaggio verso il regno dei cieli. Con le braccia aperte, accoglie il suo destino celeste con serenità e devozione.

Zoboli è senza alcun dubbio l'autore dei quattro dipinti finora esaminati, in quanto le tre pale d'altare sono datate e firmate mentre, per quanto riguarda il ritratto del cardinal Querini, l'iscrizione sul retro certifica inequivocabilmente l'attribuzione al pittore modenese. Esiste tuttavia a Brescia un ulteriore dipinto che è stato in passato attribuito allo Zoboli,

21. M. LOVATTI, *L'Assunta di Giacomo Zoboli*, p. 31.

pur in mancanza di conferme documentali. Si tratta dell'ovale (olio su tela, 93 per 70) con *L'incontro tra san Filippo Neri e san Carlo Borromeo*, conservato nella sala di riunione dei Padri Filippini, nel convento di Santa Maria della Pace. L'attribuzione a Zoboli è stata inizialmente formulata da Bruno Passamani.²² L'opera è particolarmente significativa poiché rappresenta san Filippo Neri realisticamente più anziano del Cardinale (l'incontro è avvenuto a Roma nel 1575, lungo la via delle Sette Chiese, vicino alla chiesa rurale dei Santi Isidoro ed Eurosia), ma in atteggiamento umile di fronte al presule, col capo chino, gli occhi quasi chiusi e lo sguardo in basso, la mano piegata sul petto, mentre san Carlo, con espressione pensosa, è proteso in un inizio di abbraccio. Il dipinto sembra dunque voler simboleggiare la rispettosa devozione del fondatore dei Filippini nei confronti del cardinale, che rappresenta la Chiesa gerarchica, trasfigurando in qualche modo la realtà storica, nella quale era il Borromeo ad ammirare l'opera di san Filippo e a considerarlo un ispiratore dei suoi ideali riformatori dopo il Concilio di Trento. L'attribuzione del dipinto allo Zoboli, oltre a non essere adeguatamente motivata, solleva qualche perplessità, che potrà essere sciolta solo in seguito al ritrovamento di ulteriori documenti. Infatti, paragonando l'ovale con la pala d'altare della Pace, inizialmente, può sembrare che siano opera della stessa mano, tuttavia un'analisi più approfondita rivela delle discrepanze stilistiche non indifferenti. Il tratto più morbido e delicato, tipico dello stile pittorico di Zoboli, si contrappone al tratto più deciso dell'ovale attribuitogli dal Passamani. Ciò si evidenzia soprattutto nell'elaborazione del tessuto della veste di san Carlo Borromeo, in particolar modo nella manica. Qui, le numerose pieghe vengono scandite in modo definito, quasi geometrico, evidenziate da un chiaroscuro realizzato a larghe e ricche pennellate. Ciò contrasta nettamente con il tocco più delicato e fluido presente nelle maniche del san Filippo Neri della Pace, dove la stoffa, abbondante, si arriccia, creando pieghe morbidissime che si sovrappongono delicatamente. Un'osservazione merita il pizzo nella veste del santo. Nel dipinto della Pace, possiamo ammirare, come già detto, due tipologie di ricamo: uno sulla bordatura della veste e uno di lavorazione più sottile, quasi impercettibile, su maniche e collo. In entrambi i casi osserviamo un tessuto morbido, dettagliato, ma con una trama più fitta rispetto a quello dell'ovale. Quest'ultimo infatti

22. P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in Santa Maria della Pace*, in C. RUGGERI, V. VOLTA, *La chiesa di Santa Maria della Pace*, p. 170.

è caratterizzato da un tratto finissimo, di un bianco brillante, quasi freddo all'apparenza quasi 'inamidato'. Un paragone degno di attenzione riguarda sicuramente i toni utilizzati per il dipinto dell'incontro tra i due Santi, più caldi e intensi, rispetto ai più tenui spesso utilizzati dallo Zoboli. Degno di considerazione anche il sapiente gioco di luci e ombre presente nell'ovale che conferisce l'effetto di profondità. Ad esempio, si notano le due rughe e il solco dello zigomo del santo, oltre alle venature ed alla nodosità delle mani, le cui caratteristiche sono state messe in evidenza tramite un sapiente gioco di luce e ombre.

L'analisi complessiva dei dipinti bresciani di Zoboli conferma, a nostro giudizio, l'importanza storica di questo artista, la cui rilevante presenza a Brescia è stata inizialmente determinata dal cardinal Querini. Si può affermare che, nonostante nel secolo successivo alla sua morte la fama di Zoboli sia progressivamente calata, egli rimane ad ogni modo un artista che merita sia ulteriori approfondimenti, sia di ritrovare un posto più rilevante nella storia dell'arte italiana.

FRANCESCO BACCANELLI

Note per i cataloghi e le biografie di Faustino Pernici e Tommaso Castellini

Queste pagine nascono con l'obiettivo di fornire nuovi elementi alla riscoperta di due pittori bresciani dell'Ottocento – entrambi attivi sia in patria sia in Trentino – di cui conosciamo ancora troppo poco. Ci soffermeremo su dati finora sconosciuti e avremo modo di aggiungere nuovi tasselli alla ricostruzione del percorso artistico di Faustino Pernici e di riflettere su una parte dell'attività di Tommaso Castellini pressoché dimenticata¹.

TRACCE PER LA RISCOPERTA DI FAUSTINO PERNICI

Per quanto breve, anzi brevissima, la carriera di Faustino Pernici costituisce un capitolo significativo all'interno della storia del vedutismo bresciano dell'Ottocento²: l'artista, infatti, fu tra i primi a importare in città la "pittura urbana" che tanto successo aveva dato a Milano a Giovanni Migliara e a Giuseppe Canella.

In termini anagrafici, Pernici, nato a Brescia nel 1809, apparteneva alla stessa generazione di Angelo Inganni e Giovanni Renica, rispetti-

1. Desidero ringraziare Luciano Anelli, Giulia Paletti e Fondazione Brescia Musei, Roberto Pancheri.

2. Ad oggi non esiste uno studio approfondito sull'artista. Il contributo che meglio riassume la sua carriera è R. FERRARI, *Pernici Faustino*, in *Verso l'arte. Artisti bresciani a Brera nell'800*, a cura di R. Ferrari, S. Iacobelli e M. Penocchio, Aref, Brescia 2009, pp. 266-268.

vamente classe 1807 e classe 1808. Non conosciamo ritratti che lo raffigurano, ma un'idea del suo aspetto fisico la ricaviamo dalle caricature di Rodolfo Vantini³. Grazie a quest'ultimo, inoltre, e grazie anche a Tommaso Castellini, entrambi legati a Pernici da un rapporto di amicizia, sappiamo che il nostro pittore fu allievo di Migliara⁴.

Nel 1830, quando alla sua prima apparizione a una mostra dell'Ateneo di Brescia espose un *Paesetto*, Pernici venne immediatamente collocato dalla critica locale tra i seguaci di Luigi Basiletti⁵; sempre ai modi di Basiletti furono accostati il *Paesaggio* dipinto da Pernici per l'edizione del 1831⁶ e le *Tre vedute di paesaggio* che egli presentò in mostra l'anno successivo⁷.

La mostra dell'Ateneo del 1834 costituì il debutto pubblico della parte più convincente del catalogo di Pernici: le vedute cittadine. Il pittore vi partecipava con quattro opere: «La vista di Trento guardato dalla parte dell'Adige e quella d'un convento lì presso porgono argomento a due dipinti; rappresentando in altri due la chiesa del nostro S. Clemente e la via e gradinata che mena a S. Urbano»⁸. La *Vista di Trento* è sta-

3. Brescia, Archivio di Stato, fondo Vantini, b. 1, n. III, 7; si veda A. RAPAGGI, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Grafo, San Zeno Naviglio 2011, p. 142, fig. 229.

4. Si vedano la lettera di Castellini a Matteo Thun del 23 dicembre 1833 e quella di Vantini allo stesso Thun del 18 giugno 1834 conservate presso l'Archivio Provinciale di Trento e trascritte in E. ROLLANDINI, *Matteo Thun e le arti. Le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890)*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 2008, pp. 132-133, 135. Riguardo alla formazione, Stefano Fenaroli riporta invece che Pernici fu «allievo dell'Accademia di Milano, dove studiò per alcuni anni» (S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Stefano Malaguzzi, Brescia 1877, p. 195); in *Esposizione della pittura bresciana a cura dell'Ateneo di Brescia*, Apollonio, Brescia 1878, p. 59, si legge che il pittore «studiò paesaggio e prospettiva all'Accademia di Milano». Dato che Migliara non insegnò mai a Brera (si veda in merito L. ANELLI, *Angelo Inganni "pittore prospettico". Le "prospettive" di una vita (Una vita di "prospettive")*, in *Angelo Inganni tra Brescia e Gussago (1850-1880)*. «...nello spirito di Gussago», catalogo della mostra (Gussago, chiesa di San Lorenzo, 23 settembre-26 dicembre 2023), a cura di L. Anelli, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella, Roccafranca 2023, pp. 33-42: 34-35, nota 14) ma ebbe senza dubbio tra i suoi allievi Pernici (le testimonianze di Castellini e Vantini al riguardo sono affidabilissime!), le possibilità sono due: o il pittore bresciano a Milano frequentò sia l'Accademia sia la scuola privata di Migliara, oppure chi accenna all'Accademia è in errore.

5. C. ARICI, *Belle Arti. Arti e mestieri*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno accademico 1830», 1831, pp. 199-216: 205.

6. C. ARICI, *Belle Arti. Arti e mestieri*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno accademico 1831», 1832, pp. 162-180: 168.

7. C. ARICI, *Belle Arti. Arti e mestieri*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno accademico 1832», 1833, pp. 165-202: 182-183.

8. C. ARICI, *Belle Arti. Arti e mestieri*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno accademico 1834», 1835, pp. 195-222: 202.

ta identificata da Maurizio Mondini in un piccolo dipinto conservato ai Musei Civici di Brescia⁹, ma c'è qualche possibilità di riconoscere tra i dipinti di Pernici conservati nella stessa raccolta pubblica anche una delle opere ambientate dall'artista nella sua città natale: «la via e gradinata che mena a S. Urbano» sembrerebbe infatti il soggetto della cosiddetta *Contrada bresciana* proveniente dal legato Tosio¹⁰.

Le vedute di Trento sono testimonianze dei soggiorni che Pernici trascorse in questa città proprio a partire dal 1834. Il pittore vi si recava per soddisfare le commissioni di Matteo Thun, figlio della bresciana Violante Martinengo Cesaresco; a fornire buone referenze sul suo conto al nobile erano stati Francesco Gambara, Rodolfo Vantini e Tommaso Castellini. Se guardiamo alle opere che Pernici ha lasciato in Trentino – divise tra palazzo Thun a Trento, castel Thun a Vigo di Ton e le collezioni private – e alle opere nate da quelle parti che conosciamo solo dalle fonti, notiamo facilmente come questa porzione del suo catalogo conti esclusivamente vedute locali e scene di vita contadina¹¹.

Delle «quattro vedute e un paesaggio» esposti da Pernici nell'edizione del 1837¹², Giuseppe Nicolini apprezzò soprattutto la *Veduta del lato occidentale del Palazzo della Loggia* oggi esposta al Museo del Risorgimento di Brescia, notando in essa, in particolare nel ricorso a tonalità scure, analogie con la pittura di Renica: secondo il segretario dell'Ateneo, «per la rara accuratezza, per la somma intelligenza, pel bell'effetto», questo dipinto era «il più spettacolare fra i prodotti dell'artista».

9. Inv. 400; M. MONDINI, *Le esposizioni dell'Ateneo nella prima metà dell'Ottocento: pittori e dipinti*, in *L'Ateneo di Brescia (1802-2002)*, atti del convegno storico per il bicentenario di fondazione (Brescia, 6-7 dicembre 2002), a cura di S. Onger, Ateneo di Brescia, Brescia 2004, pp. 539-559: 549. L'ipotesi di identificazione va accolta con cautela, poiché il regesto e il catalogo di Pernici contano più dipinti con questo soggetto.

10. Inv. 493; «Contrada bresciana» è il titolo con cui compare in R. STRADIOTTI, *L'inventario dei dipinti e delle sculture dei secoli XIX e XX*, in *Dai Neoclassici ai Futuristi ed oltre. Proposte per una Civica Galleria d'arte moderna e contemporanea*, catalogo della mostra (Brescia, Complesso di Santa Giulia, novembre 1989 - gennaio 1990), a cura di R. Stradiotti, Comune di Brescia, Brescia 1989, pp. 179-212; nel database di Lombardia Beni Culturali compare, invece, come «Veduta di via Contini a Brescia» (<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/D0090-00493/?view=ricerca&offset=6>). Va segnalato che, pur senza metterlo in relazione con l'opera documentata alla mostra del 1834, già Gaetano Panazza e Renata Stradiotti riconoscevano nel dipinto «il primo tratto di via Gabriele Rosa con la scalinata di accesso a contrada S. Urbano» (*Il volto storico di Brescia*, IV. *Le vie*, Comune di Brescia, Brescia 1981, pp. 238-239, n. G LII 2).

11. Sulla produzione trentina di Pernici è fondamentale ROLLANDINI, *Matteo Thun*, pp. 31, 132-133, 135, 137, 161, 164-165, 175, 192.

12. G. NICOLINI, *Esposizione pubblica*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno accademico 1837», 1839, pp. 290-334: 301.

Nicolini non mancava comunque di sottolineare la qualità generale della pittura di Pernici e la progressiva definizione di uno stile personale all'interno delle sue opere: «Meritando tutti [i suoi dipinti] distinzione per varj rispetti e massime per la prova che fanno del rapido e notabil progresso di questo giovine pittore all'acquisto del maturo dipingere e di un metodo suo proprio»¹³. Dal “Giornale della Provincia Bresciana”, fonte del tutto trascurata dagli studi, apprendiamo che il dipinto oggi al Museo del Risorgimento era stato commissionato da Camillo Brozzoni e che due delle altre opere esposte dal pittore nell'occasione raffiguravano una *Veduta della Piazza Vecchia in Brescia* e una *Veduta di un interno con nevicata*¹⁴.

L'ultima edizione delle mostre dell'Ateneo alla quale Pernici partecipò fu quella del 1839. Quell'anno presentò tre dipinti a olio: «Dal palazzo Chizzola in Brescia sono tolte ambedue le vedute, ritraendo l'una il prospetto dell'atrio preso dalla porta e l'altra l'atrio stesso veduto di fianco per lo lungo. Le molte e graziose macchiette introdottevi servono ad animare queste vedute e ad accrescerne l'effetto. Il paesetto rappresenta una strada di collina fiancheggiata da alberi, con aggiunta di una edicola. Il raro accordo della finitezza colla franchezza e col brio servì specialmente a chiamare sovr'esso lo sguardo degli intelligenti»¹⁵. I due interni di palazzo attirarono le attenzioni di Lorenzo Ercolani, che nella sua recensione della mostra pubblicata sulle colonne del giornale milanese “Glissons, n'appuyons pas” scrisse: «Faustino Pernici [...] in questi quadri, come in altri, mostrò com'egli sappia con molta verità ed effetto ricopiare la natura»¹⁶.

Fu Francesco Gambara, con una lettera scritta da Brescia il 19 dicembre 1839, a informare Matteo Thun della morte – a soli trent'anni – del pittore, già malato da tempo: «In nome dell'ossequiosa, povera di lui famiglia, debbo parteciparle che l'altro giorno il misero giovane cessò di vivere e jeri, con vera pietà nazionale, fu onorevolmente condotto al sepolcro. Vuole destino che li buoni calchino il sentiero della eternità,

13. NICOLINI, *Esposizione pubblica*, 1837 (1839), p. 301.

14. *Belle Arti*, supplemento I a “Giornale della Provincia Bresciana”, 17 settembre 1837, pp. 579-581: 580. Il motivo della neve sarà poi uno dei *topoi* più frequenti e apprezzati delle vedute di Angelo Inganni.

15. G. NICOLINI, *Esposizione pubblica*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno accademico 1839», 1840, pp. 181-214: 191.

16. L. ERCOLANI, *Esposizione delle opere di belle arti nelle sale dell'Ateneo di Brescia*, «Glissons, n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, varietà, mode e teatri», VI/85 (1839), pp. 337-338: 337.

mentre tanti perversi hanno vita, con detrimento de' loro simili»¹⁷. Per la riscoperta di Pernici si dovette aspettare la mostra sulla pittura bresciana allestita in città nel 1878, alla crociera di San Luca. In quell'occasione furono esposti due suoi dipinti a olio su tela: una *Veduta della cascina Colombara fuori di porta Vercellina a Milano* proveniente dalla collezione di Agostino Parma e una *Veduta di Piazza Vecchia* di proprietà della signora Rachele Pernici (una figlia? una nipote?)¹⁸.

Le opere del pittore conservate ai Musei Civici di Brescia attestano la sua versatilità nel misurarsi con i principali soggetti cari ai paesaggisti e ai vedutisti del tempo. Se l'*Interno del Duomo di Milano*, oltre a darci un saggio delle sue abilità sui supporti di pochi centimetri, è prova di un certo interesse nei confronti di un genere alla moda che aveva in Migliara l'interprete più quotato, ecco che il *Castello di Trento* (molto simile a quello dipinto per la sala del Biliardo a palazzo Thun) e la *Veduta della Maddalena* combinano – nel solco di Basiletti – la precisione da vedutista con una sensibilità del tutto ottocentesca per la componente paesaggistica. Nel piccolo *Paesaggio con bosco* già nella collezione di Paolo Tosio (fig. 1) è manifesto il richiamo all'estetica romantica: la tematica silvestre, l'ampio spazio riservato alle ombre, il sovrapporsi degli alberi e, soprattutto, la scelta registica di rompere il buio con una finestra di luce centrale fanno pensare anche a una conoscenza del Romanticismo tedesco.

L'opera che più ci porta a rimpiangere la prematura scomparsa di Pernici è comunque la già ricordata *Veduta del lato occidentale del Palazzo della Loggia*¹⁹ (fig. 2). Diversi sono gli elementi che la rendono particolarmente interessante. Anzitutto, la scelta insolita di raffigurare il palazzo da corsetto Sant'Agata e non dalla piazza antistante, come faceva la maggior parte dei pittori e come fa lo stesso Pernici in una grande tela oggi in collezione privata²⁰. A questo si aggiunge l'intonazione

17. Conservata all'Archivio Provinciale di Trento, la lettera è trascritta in ROLLANDINI, Matteo Thun, p. 192.

18. *Esposizione della pittura*, p. 59, nn. 234-235. La *Veduta di Piazza Vecchia* potrebbe coincidere con quella presentata da Pernici all'Ateneo nel 1837.

19. È questo l'unico dipinto di Pernici ad aver goduto di una buona fortuna critica; si veda, in merito, almeno M. MONDINI, scheda 62, in *Angelo Inganni 1807-1880. Un pittore bresciano nella Milano romantica*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Bonoris, 18 aprile - 30 agosto 1998), a cura di F. Mazzocca, Skira, Ginevra-Milano 1998, pp. 131, 213-214.

20. La si veda riprodotta in *Il volto storico di Brescia*, III. *Le mura, gli spalti e le porte, il castello, le piazze*, Comune di Brescia, Brescia 1980, pp. 223-224, n. F VI 37; potrebbe essere questa la *Veduta di Piazza Vecchia* esposta a Brescia nel 1878, che forse coincideva – come si è detto prima – con un'opera presentata all'Ateneo nel 1837.

zione anticelebrativa (quasi dimessa) della veduta, al punto che sorprendentemente la Loggia, nell'economia della rappresentazione, non riesce in alcun modo a rubare la scena alla casa accanto. Le attenzioni del pittore sono le stesse per ciascuno degli edifici; nel raffigurare uno dei luoghi simbolo di Brescia, ha scelto di mettere da parte ogni retorica, ogni solennità.



Fig. 1. Faustino Pernici, *Paesaggio con bosco*, Brescia, Musei Civici
(© Archivio Fotografico Musei Civici di Brescia - Fotostudio Rapuzzi)

La minuziosa descrizione degli elementi architettonici e scultorei della Loggia convive con quella, altrettanto dettagliata, dei panni stesi nella casa accanto e della mercanzia esposta nelle vetrine e sui banchetti: non c'è gerarchia d'importanza. L'amore di Pernici per la realtà, inoltre, non censura i segni del tempo, le macchie di sporco e i manifesti

visibili sulle superfici esterne del palazzo. Come documentano anche la *Contrada bresciana* dei Musei Civici o – per guardare a un contesto extraurbano – l'*Aia con contadini al lavoro* conservata nelle collezioni di Castel Thun a Vigo di Ton²¹, al pittore, più che immortalare la bellezza e la complessità delle architetture più in vista, interessava focalizzarsi su scorci in grado di restituire efficacemente la vita quotidiana del luogo.



Fig. 2. Faustino Pernici, *Veduta del lato occidentale del Palazzo della Loggia*, 1837, Brescia, Musei Civici (© Archivio Fotografico Musei Civici di Brescia - Fotostudio Rapuzzi)

Le figurine dei suoi dipinti, caratterizzate con attenzione in termini di abbigliamento e di gestualità (minore è invece la cura fisionomica), non sono espedienti inseriti all'ultimo per riempire spazi vuoti o viva-

21. Su quest'opera si veda soprattutto E. MICH, scheda 123, in *Arte e potere dinastico. Le raccolte di Castel Thun dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Sanzeno, Casa de Gentili, 14 luglio - 16 settembre 2007), a cura di M. Botteri Ottaviani, L. Dal Prà e E. Mich, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2007, pp. 310-311.

cizzare le scene, ma uno spaccato realistico dell'umanità che frequentava gli spazi raffigurati. In questo senso, la *Veduta del lato occidentale del Palazzo della Loggia*, con i suoi soldati, i suoi venditori, le sue donne indaffarate con la spesa, i suoi passanti, i suoi monelli, assume senza dubbio anche un prezioso valore di *reportage*.



Fig. 3. Faustino Pernici, *L'arco del Granarolo*, Brescia, Musei Civici
(© Archivio Fotografico Musei Civici di Brescia - Fotostudio Rapuzzi)

L'opera che abbiamo appena analizzato ci invita a restituire con certezza a Pernici anche un dipinto dei Musei Civici, tradizionalmente attribuito ad Angelo Inganni, in cui è raffigurato l'arco del Granarolo, la struttura architettonica che Vantini progettò nel 1822 per collegare i portici di quella che oggi chiamiamo via Dieci Giornate²² (fig. 3). Le due opere, debentrici della lezione di Migliara ma aggiornate anche sugli esiti della contemporanea pittura urbana di Canella, condividono diversi elementi, tra cui la preferenza per spazi urbani privi di spettacolarità, la scelta di un punto di vista che sfrutta al meglio l'apertura dell'arco per aumentare la profondità della veduta, l'importanza assegnata alla costruzione prospettica, l'attenta riproduzione delle architetture e dei corredi scultorei, il ruolo attivo giocato dalla folla e dalle botteghe. Confrontando l'aspetto – la fisicità! – delle figurine, in entrambi i casi delineate con rapidi tocchi di pennello e con incarnati più o meno scuri, troviamo conferma dell'attribuzione.

Speriamo di poter ritrovare un giorno anche la *Veduta di Porta Pile* dipinta da Pernici che conosciamo solo grazie a una litografia stampata dal laboratorio di Pietro Filippini²³ (fig. 4). Il punto di vista e il campo visivo adottato, oltre che un'interessante documentazione storica, ne fanno un'opera di indubbio fascino.

Irrintracciabile risulta anche il «ritratto di uomo» su tela di Pernici menzionato da don Romolo Putelli, in una lettera scritta a Guido Lonati il 2 novembre 1928, tra i dipinti che a quella data erano conservati pres-

22. Inv. 533 (olio su tela, 47 x 35 cm). Proveniente dalle raccolte di Annetta Ferioli Mignani (morta nel 1929), il dipinto – finora mai analizzato sul piano critico – viene menzionato per la prima volta, *en passant*, come opera di Inganni, in *Ciò che è passato alle raccolte cittadine dalle sudicie stanze di Annetta Ferioli*, «Il Popolo di Brescia», 1° aprile 1931, p. 4. Tale attribuzione è stata confermata dalla letteratura successiva, con due sole eccezioni: in *Il volto storico di Brescia*, III, p. 279, n. F XV 4, la paternità di Inganni viene ritenuta «insostenibile» e, in testatina, nello spazio relativo all'autore, si legge «Anonimo (Faustino Pernici?)»; in *Paesaggi e uomini dalle mani ruvide. La pittura bresciana ai tempi di Tovini*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 18 aprile - 10 maggio 2009), a cura di M. Bernardelli Curuz, Provincia di Brescia, Brescia 2009, p. 45, l'attribuzione ad Angelo Inganni è accompagnata da un punto di domanda. In RAPAGGI, *Rodolfo Vantini*, p. 42, fig. 49, è pubblicato il particolare di un dipinto di collezione privata privo di attribuzione che, almeno nella porzione riprodotta, appare identico a quello dei Musei Civici che stiamo analizzando.

23. Come testimonianza dell'aspetto della porta progettata da Rodolfo Vantini, la stampa – su cui si leggono le scritte «Faustino Pernici dipinse dal vero», «Brescia Lit. Filippini», «G. P. disegnò» – compare in svariati contributi, tra cui va ricordato almeno *Il volto storico*, III, p. 31, n. D 63. Tra Pernici e Pietro Filippini sono documentati rapporti diretti: per lo stampatore il nostro artista lavorò anche come semplice disegnatore litografico. Al riguardo, si coglie l'occasione per segnalare una stampa sconosciuta, conservata alla Raccolta Bertarelli di Milano (segnatura: P.V. p. 5-67) e raffigurante gli «Antichi e nuovi bagni di Bormio», firmata «Ant.° De Simoni dis. dal vero», «Brescia Lit. Filippini», «F. Pernici dis. sulla pietra».

so il museo di Breno²⁴. Chissà, comunque, se l'attribuzione era corretta; al momento, non si registrano altri riferimenti a possibili incursioni del pittore nel campo della ritrattistica.



Fig. 4. *Veduta di Porta Pile* (da un dipinto di Faustino Pernici), litografia

NON SOLO FIORI: TOMMASO CASTELLINI ILLUSTRATORE DI GUERRA

Tommaso Castellini (1803-1869) è noto soprattutto per le sue opere pittoriche di soggetto floreale²⁵. A questo genere si dedicò con costanza, sperimentando sia i supporti più svariati, lavagna compresa, sia un

24. R. PUTELLI, *Lettere a Guido Lonati 1928-1935*, a cura di A. Giorgi, Torre d'Ercole, Brescia-Travagliato 2011, p. 17.

25. Su Castellini si vedano almeno R. LONATI, *Dizionario degli incisori bresciani*, Brescia 1994, pp. 28-29; F. BERTELLA, *Castellini Tommaso*, in *Verso l'arte*, pp. 82-85; *Castellini Tommaso*, in *Compendio bio-bibliografico dei soci dell'Ateneo dall'anno di fondazione all'anno bicentenario (1802-2002)*, a cura di P. Blesio, repertorio in fase di completamento disponibile al sito dell'Ateneo di Brescia: <https://www.ateneo.brescia.it/compendio/>.

ampio campionario di soluzioni compositive: alcune delle sue nature morte si rifanno in modo esplicito alla tradizione fiamminga (fig. 5), altre propongono composizioni più libere per esaltare la vivacità e la freschezza dei soggetti (fig. 6), altre ancora – come l’incantevole *Vaso di fiori* dell’Ateneo di Brescia oggi in deposito temporaneo presso il Museo Lechi di Montichiari²⁶ – coinvolgono sapientemente elementi di architettura²⁷. Non ci stupiamo, pertanto, del ruolo centrale che i soggetti floreali ricoprono anche nelle decorazioni ad affresco di Castellini, come si vede ad esempio a palazzo Thun a Trento²⁸. Escludendo il repertorio da ornataista, sembrerebbero poche le sue variazioni sul tema: la più ambiziosa fu probabilmente la *Bottega di fruttivendolo* che il pittore realizzò su commissione di Antonio Pitozzi ed espose all’Ateneo di Brescia nel 1839²⁹.

Nel corso della sua carriera, vissuta principalmente tra la natia Brescia e Sale di Gussago, dove aveva preso domicilio dopo il matrimonio con Marianna Carozzi e dove avrebbe poi trovato la morte³⁰, Castellini alternò la produzione pittorica con impegni di natura didattica, museale e critica. Fu docente di ornato alla Scuola comunale di Pittura Arti e Mestieri e custode della Galleria Tosio, di cui preparò il primo catalogo delle opere³¹.

26. Sull’opera si veda F. DE LEONARDIS, scheda 9, in *L'Ottocento e il Novecento nelle collezioni istituzionali bresciane. L'Ateneo di Brescia Accademia di Scienze Lettere ed Arti*, catalogo della mostra (Brescia, AAB, Salone del Romanino, 2 dicembre 2017 - 17 gennaio 2018), a cura di L. Capretti e F. De Leonardis, AAB, Brescia 2017, pp. 60, 103-104.

27. La pittura di fiori nell’Ottocento bresciano non è stata ancora analizzata a fondo. A questo genere sono riconducibili anche alcuni bozzetti e disegni inediti dei Musei Civici di Brescia, ancora privi di attribuzione, provenienti dalla già ricordata eredità di Annetta Ferioli Mignani. Anche la produzione di Castellini è stata piuttosto ignorata dalla critica: tra le poche integrazioni recenti al catalogo dell’artista si segnalano quattro opere su cartoncino in collezione privata milanese, già riferite ad Amanzia Guérillot, a lui assegnate da Luciano Anelli (L. ANELLI, *L'Ottocento: dal Neoclassico al naturalismo*, in *Due mila anni di pittura a Brescia*, a cura di C. Bertelli, II. *Dal Seicento al Novecento*, Associazione Amici di Lino Poisa, Brescia 2007, pp. 455-524: 465).

28. Sull’attività trentina di Castellini, contemporanea a quella dell’amico Pernici, è fondamentale ROLLANDINI, *Matteo Thun*.

29. G. NICOLINI, *Esposizione pubblica*, «Commentari dell’Ateneo di Brescia per l’anno 1839», 1840, pp. 181-214: 193. Un’idea del suo aspetto ci viene fornita dall’acquerello di Castellini di uguale soggetto conservato a Vigo di Ton, nelle raccolte di Castel Thun, e pubblicato in ROLLANDINI, *Matteo Thun*, p. 47, fig. 12.

30. Si veda R. FARONI, *Sale di Gussago nella storia*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1996, p. 80.

31. Sull’impegno di Castellini come docente si veda G. BOCCINGHER, *Dal Moretto all’I.T.I.S. Castelli. 100 anni (ed oltre) di istruzione tecnica a Brescia*, Youcanprint, Tricase



Fig. 5. Tommaso Castellini, *Vaso di fiori*, Brescia, Musei Civici
(© Archivio Fotografico Musei Civici di Brescia - Fotostudio Rapuzzi)

2017, pp. 24-25, 41-42. Al suo ruolo di custode della Galleria Tosio ha dedicato un *focus* Francesco De Leonardis nella relazione *I primi passi della Pinacoteca. I custodi Gabriele Rottini, Tommaso Castellini, Giuseppe Ariassi e la figura di Luigi Cicogna* (Brescia, AAB, 18 gennaio 2018; la relazione era parte del ciclo di incontri *Aspettando la Pinacoteca. Gli uomini e le donne che fecero l'impresa*, organizzato da AAB e da Fondazione Brescia Musei).

I “Commentari” dell’Ateneo di Brescia, di cui Castellini fu socio onorario per trent’anni, testimoniano in modo chiaro il suo instancabile impegno sul fronte dell’insegnamento, portato avanti con una particolare attenzione per la pittura murale³², un ambito nel quale, come confermano le già ricordate commissioni trentine e i lavori per la parrocchiale di Rovato e il Duomo di Chiari, egli aveva maturato una significativa esperienza. Ma la sua solerzia in fatto di didattica non si fermava a questo: dopo essersi appassionato alla coltivazione dell’uva in seguito al trasferimento a Gussago, si mise a tradurre in italiano la *Guide pratique du vigneron* di Jean Fleury Lacoste per «darla, per esercizio di scrittura e duplice profitto, a copiare nelle scuole elementari»³³. Interessante, inoltre, appare il suo pensiero in tema di disciplina scolastica³⁴.

Castellini si cimentò anche nel campo dell’incisione su rame e della litografia. Il suo volume illustrato sul palazzo della Loggia³⁵, in parte finanziato da Napoleone III³⁶, fu accolto con entusiasmo dai contemporanei: ancora oggi questa pubblicazione viene giustamente considerata come un capitolo fondamentale nell’itinerario critico dell’edificio³⁷. Insomma, c’è da stupirsi che una figura così centrale nel contesto artistico della Brescia di metà Ottocento, così sfaccettata e interessante, non sia stata ancora oggetto di uno studio monografico approfondito.

In questa sede vorrei riportare l’attenzione sull’*Album della guerra dell’indipendenza italiana* pubblicato nel 1849, a dispense, dalla Ti-

32. Per l’elenco completo dei contributi preparati dall’artista per l’Ateneo di Brescia si veda *Castellini Tommaso*, in *Compendio bio-bibliografico*. La predilezione del Castellini teorico per questo genere di pittura è stata evidenziata da ANELLI, *L'Ottocento*, pp. 464-465.

33. G. GALLIA, *Cenni necrologici di Tommaso Castellini*, «Commentari dell’Ateneo di Brescia per gli anni 1870, 1871, 1872, 1873», 1874, pp. 179-181: 180-181.

34. Si veda, in merito, BOCCINGHER, *Dal Moretto all’I.T.I.S.*, p. 40.

35. T. CASTELLINI, *Il palazzo municipale di Brescia, architettura di Tommaso Formentone da Vicenza, eseguita coi marmi Botticino e Degagna provincia bresciana*, Tipografia della Sentinella Bresciana, Brescia 1862.

36. CASTELLINI, *Il palazzo municipale*, pp. 4-5. Sull’interesse dimostrato da Napoleone III nei confronti del palazzo della Loggia si veda P. PANAZZA, *Brescia per Napoleone III: la Vittoria alata e il palazzo della Loggia*, in *Napoleone III a Brescia e a Solferino: la Vittoria celebrata 1859-2009*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 20 giugno – 20 settembre 2009), a cura di E. Lucchesi Ragni, M. Mondini e F. Morandini, Silvana, Cinisello Balsamo 2009, pp. 59-65: 63-65.

37. Per approfondimenti sui lavori di Castellini relativi al palazzo si veda V. VOLTA, *Il Palazzo della Loggia nei rilievi di Tommaso Castellini*, in *Per la conservazione del Palazzo della Loggia di Brescia: parere sulla stabilità strutturale*, a cura di I. Giustina, Centro di studio e ricerca per la conservazione ed il recupero dei beni architettonici ed ambientali - Dipartimento di ingegneria civile, Brescia 1993, pp. 27-43.

pografia Doyen di Torino³⁸. L'autore dei testi è sconosciuto; al nostro Castellini spettano il frontespizio e dodici illustrazioni litografiche: *Presa del ponte di Goito sul Mincio (1848)*; *Gli austriaci abbandonano Goito (1848)*; *Villaggio del Borghetto sul Mincio. Ponte saltato dagli austriaci nell'aprile del 1848*; *Ponte Visconteo sul Mincio fatto saltare da Napoleone nel 1796*. *Castello Scaligero di Valleggio*; *La chiesa di Mozambano*; *Mozambano veduto discendendo da Valeggio*; *Dintorni di Goito, il 31 maggio 1848*; *La valle del Mincio discendendo da Volta a nord*; *Volta veduta dalla strada per Goito*; *Catena di cacciatori tirolesi. Le nostre posizioni a Rivoli. Le nostre spingarde*; *Ambe le rive dell'Adige occupate dalle nostre truppe. La nostra artiglieria è diretta al punto dove i cacciatori tentarono di discendere nella valle*; *Il generale Alfonso La Marmora. L'egregio pittore Cerutti. S.A. Duca di Genova*³⁹.

Negli intenti dei promotori di questa pubblicazione, rivolta – come si legge sul frontespizio – «al generoso popolo piemontese propugnatore della libertà nazionale», le illustrazioni contavano più dei testi: «Le belle memorie passate sono sprone, sono caparra a fatti futuri più belli e più strepitosi ancora. Aiutiamole dunque queste memorie, imperciocché esse saranno il tesoro che ci frutterà la italiana indipendenza e libertà. Abbiām detto che in Piemonte principalmente quasi ogni famiglia ebbe un suo a combattere nello esercito italiano sulle pianure lombarde. Lasciate che il giovane guerriero che ora riposa nel consorzio di sua famiglia getti uno sguardo sui disegni che il bresciano Castellini ricopiava dal vero con patrio amore, e tosto lo vedrete lampeggiare negli occhi

38. In chiusura di M. MACCHI, *La politica di Vincenzo Gioberti. Considerazioni storico-critiche*, Crivellari, Torino 1849, sono pubblicizzati alcuni titoli editi o distribuiti dall'editore del libro. Tra quelli distribuiti troviamo: «*Album della guerra dell'indipendenza italiana*. L'operetta viene pubblicata in due puntate alla settimana. Ogni puntata conterrà una veduta accompagnata da quattro pagine di testo; queste racconteranno i fatti principali nella litografia delineati. Le puntate non eccederanno le 12. - Prezzo per ogni puntata, cent. 50». Negli avvisi che chiudono le pagine della «Gazzetta del Popolo» del 23 giugno 1849 (s.n.p.) leggiamo: «I signori associati all'*Album della guerra dell'indipendenza italiana* sono pregati a voler ritirare al più presto le dispense cui mancano a compimento dell'opera. Quest'opera contiene 12 vedute e 48 pagine di testo ed elegante frontispizio. Prezzo L. 6». L'esemplare del volume considerato nel presente contributo è quello conservato alla Widener Library (Harvard University, Cambridge, Massachusetts, Ital 566.849.200), consultabile online al sito <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hw6wy0&seq=1>.

39. I titoli riportati sono quelli che compaiono sulle litografie. Il pittore raffigurato nell'ultima litografia è il torinese Felice Cerruti Beauduc, ufficiale d'ordinanza del duca di Genova nel corso della prima guerra d'indipendenza (sul suo conto si veda A. BOVERO, *Cerruti Beauduc, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1980, pp. 52-53).

e bellissimamente accendersi in volto. Perché quei disegni vivamente lo toccheranno nel più vivo del cuore, ricordandogli fatti che furono cosa di sua virtù»⁴⁰.



Fig. 6. Tommaso Castellini, *Cesto di fiori*, Brescia, Musei Civici
(© Archivio Fotografico Musei Civici di Brescia - Fotostudio Rapuzzi)

A dispetto di quanto ci si potrebbe aspettare, nelle litografie dell'*Album della guerra dell'indipendenza italiana*, finora mai analizzate sul piano critico, il tema bellico soccombe alla componente paesaggistica. In fatto di regia, più che ai celebri dipinti-*reportage* di tema risorgimentale di Faustino Joli, che si caratterizzano per la decisa vocazione documentaria e la capacità di coinvolgere nel racconto anche personaggi

40. *Album della guerra dell'indipendenza italiana al generoso popolo piemontese propugnatore della libertà nazionale*, Doyen, Torino 1849, p. 2.

ed episodi apparentemente marginali, queste tavole sembrano avvicinarsi alle vedute di Renica. Gli ambienti naturali, restituiti secondo una sensibilità romantica, non fungono da semplici quinte, ma recitano il ruolo di coprotagonista: uno degli esempi più evidenti in tal senso è *Ambe le rive dell'Adige occupate dalle nostre truppe*. La nostra artiglieria è diretta al punto dove i cacciatori tentarono di discendere nella valle (fig. 7).



Fig. 7. Tommaso Castellini, *Ambe le rive dell'Adige occupate dalle nostre truppe. La nostra artiglieria è diretta al punto dove i cacciatori tentarono di discendere nella valle*, in *Album della guerra dell'indipendenza italiana*, Torino 1849

I punti di vista sono scelti in modo da accrescere la dimensione scenografica e coinvolgere nello spazio visivo il maggior numero possibile di elementi naturali diversi (fiumi, boschi, rocce, colline, montagne...). In alcune tavole, come la *Presca del ponte di Goito sul Mincio* (1848), il fulcro narrativo ruota intorno ai soldati; in altre, invece, come *Volta veduta dalla strada per Goito*, gli eserciti in marcia costituiscono più che altro una coreografia di figure con cui riempire strade e sentieri.



Fig. 8. Tommaso Castellini, *Dintorni di Goito, il 31 maggio 1848*, in *Album della guerra dell'indipendenza italiana*, Torino 1849

Nel suo racconto per immagini, Castellini evita toni trionfalistici. In *Dintorni di Goito, il 31 maggio 1848* (fig. 8) mette addirittura in scena dolori e orrori della guerra: cadaveri di soldati abbandonati a terra, cavalli abbattuti, muri e tetti semidistrutti, un panorama spettrale in cui i tronchi spezzati sembrano partecipare (ecco la declinazione romantica!) al clima di lutto. L'artista appare decisamente a proprio agio nella rappresentazione della natura, mentre sul piano delle prospettive architettoniche tradisce di tanto in tanto qualche incertezza; per la costruzione di scene con figure – l'esempio più chiaro è la tavola con *Il generale Alfonso La Marmora. L'egregio pittore Cerutti. S.A. Duca di Genova* – si rivela poco portato.

Nel 1884 un esemplare dell'*Album della guerra dell'indipendenza italiana* fu inviato dalla città di Brescia, insieme a dipinti e schizzi di Joli e a diverso altro materiale legato alle guerre d'indipendenza,

all'Esposizione generale italiana di Torino, dove era stato allestito un padiglione dedicato al Risorgimento⁴¹: nel catalogo generale della mostra, la pubblicazione è presentata, con totale disinteresse nei confronti dei testi che accompagnano le litografie e dell'anonimo scrittore, come opera interamente del «pittore bresciano Tommaso Castellini»⁴².

41. 1884. *Esposizione generale italiana in Torino. Storia del Risorgimento nazionale. Oggetti, memorie e documenti presentati dalla città e provincia di Brescia*, Apollonio, Brescia 1884, p. 6; *Esposizione generale italiana di Torino, 1884. Catalogo degli oggetti esposti nel padiglione del Risorgimento italiano. Parte II. Oggetti*, Fratelli Dumolard, Milano 1888, p. 120. Per ciò che concerne le arti figurative, oltre alle litografie di Castellini e ai lavori di Joli, erano presenti *Il popolo che resiste a San Barnaba* di Angelo Inganni, alcuni disegni a matita di Federico Odorici, diversi ritratti di personaggi importanti di cui non sono indicati gli autori e molte medaglie; completavano l'insieme le fotografie di un dipinto di Mario Scovolo e di alcuni lavori scultorei.

42. *Esposizione generale italiana*, p. 120. Come opera del solo Castellini l'*Album* era comunque già citato, all'interno di un elenco bibliografico, in M. D'AYALA, *Bibliografia militare italiana antica e moderna*, Stamperia Reale, Torino 1854, p. 259.

GIUSEPPE NOVA

Lodovico Avanzi poco noto libraio, editore e stampatore bresciano a Venezia nel XVI secolo

Tra i molti nostri conterranei che nel Cinquecento si trasferirono a Venezia e si fecero onore nel campo della stampa, ce ne sono alcuni che hanno lasciato solamente flebili tracce, tanto che i loro nomi non compaiono nei più importanti repertori del settore o, peggio, sono stati dimenticati. Uno di questi è Lodovico Avanzi, un pressoché sconosciuto libraio-editore che, nella seconda metà del XVI secolo, gestì “alle Mercerie” una sua officina tipografica. I più autorevoli inventari dell’arte tipografica del Cinquecento italiano¹ attribuiscono a Lodovico Avanzi una trentina di edizioni, ma le nostre ricerche hanno invece evidenziato che in circa un ventennio d’attività, dal 1556 al 1576, dai suoi torchi uscirono, comprese le ristampe, 52 edizioni² sia frutto del suo impegno editoriale, sia realizzate “ad instantiam” od anche in società con altri

1. M. MENATO - E. SANDAL - G. ZAPPELLA, *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento* (Milano 1997); Pastorello E., *La tipografia del '500 in Italia* (Firenze 1924); F. ASCARELLI - M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia* (Firenze 1989); G. NOVA, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento* (Brescia 2000).

2. Si trattava di opere classiche (come quelle di Cicerone), opere moderne (come quella di Alessandro D'Afrodisia), opere poetiche (come quelle di Francesco Petrarca, Bernardino Partenio, Dionigi Atanagi, Stefano Carvisio), testi storici (come quelli di Paolo Giovo, Paolo Giustiniani, Giovanni Zonara, Aurelio Cicuti, Giulio Ferretti e Ottavio Maggi) e testi scientifici (come quelli di Pietro Rostinio, Giovan Battista Porta, Leonardo Fioravanti, Gabriele Falloppio, Lemnio Levino, Pietro e Ludovico Rossettini e Leandro Alberti, solo per citare i più famosi).

operatori del settore, come Giovanni Griffio³, Andrea Carnaccioli⁴ ed il conterraneo Domenico Nicolini.

Non si posseggono molte notizie circa il luogo e la data di nascita dell'Avanzi, ma sappiamo che nacque a Brescia attorno agli anni Trenta del XVI secolo e che egli stesso, nel richiedere l'iscrizione all'Arte del Librai e Stampatori veneziani nel 1556, si definì «*bressano*». In laguna Lodovico gestì un'officina tipografica in "Marzaria" che registrò «*all'insegna de l'arboro*⁵» (fig. 1) e vi lavorò in collaborazione con i suoi fratelli⁶, della cui esistenza si è certi soltanto dalla lettura di un paio di frontespizi, nel cui spazio riservato alla sottoscrizione compare la dicitura «*Lodovici Avancii & Fratrum*».



Fig. 1. Marca tipografica di Lodovico Avanzi

3. Nome italianizzato di Gryphe, noti tipografi di Lione. Giovanni, membro della famiglia francese, si trasferì, negli anni Quaranta del XVI secolo a Venezia, dove stampò circa cento edizioni, tutte sottoscritte con la sua particolare marca tipografica: un grifone che sostiene con un artiglio una pietra alla quale è sospeso il mondo alato, con il motto "Virtute duce comite fortuna".

4. Stampatore probabilmente d'origine veronese che fu attivo a Venezia nel biennio 1556-1557. Dal 1557 risulta invece già operante a Verona.

5. Si trattava di un olivo, pianta sacra a Minerva e simbolo sia di pace, che di vittoria. Anche la marca tipografica dell'Avanzi raffigura un olivo, come simbolo di pace, infatti la si trova accompagnata dal motto «*Pax alit artes*».

6. Un fratello si chiamava sicuramente Pietro Andrea, poiché il suo nome risulta citato in un documento pubblicato da Corrado Marciani nel suo saggio dal titolo *Editori, tipografi, librai veneti nel Regno di Napoli nel Cinquecento* (in "Studi veneziani", X, 1958, pp. 457-554).

Un'ulteriore notizia circa i natali di "mastro" Ludovico si evince da un documento⁷ del 1557 in cui compare il nome di «*Ser Lodovico Avanzo*», accompagnato dalla specifica «*quondam Francesco bressan*». Chi in realtà fosse e cosa facesse il padre Francesco, che in quell'anno era già sicuramente deceduto, non è dato sapere, così come null'altro sappiamo circa il numero ed i nomi dei suoi fratelli⁸. Nelle sottoscrizioni delle opere uscite dai torchi "in Mercerie", Lodovico si firma in vari e diversi modi: Lodovico (o Ludovico) Avanzi, Ludovicus Avancius, Ludovicis Avancius, Ludovicum Avancium, Ludovici Avantij, Ludovico degli Avanzi (o delli Avanzi, o de li Avanzi), Lodovico Avanzo, Lodovicum (o Ludovicum) Avantium, e Ludovici Avancii, spesso abbreviando nome e cognome, mentre in una sola occasione lo troviamo definito come "Avanzino" (nel registro delle Riunioni del Capitolo dell'Arte in data 12 aprile 1571).

Sappiamo inoltre che l'Avanzi ebbe rapporti di lavoro con altri tipografi attivi a Venezia e, questi rapporti, si possono chiaramente stabilire dalla lettura dei frontespizi o dei colophones delle opere che l'Avanzi decise di commissionare ad alcuni suoi colleghi: sono note quattro edizioni affidate a Giovanni Griffio (negli anni 1556, 1557 e 1566), una ad Andrea Carnaccioli (1556) ed una a Domenico Nicolini (1561).

Dobbiamo dire che non si trattava di un semplice rapporto economico, ma di una vera e propria attività editoriale orientata verso interventi filologici più o meno diretti.

A questo proposito il noto letterato Antonio Cheluzio da Colle, pregato dall'Avanzi di rivedere la lingua dell'opera di Leandro Alberti intitolata *Descrittione di tutta l'Italia* (1568), definì Lodovico Avanzi «*mercante di libri e filologo*». Allo stesso modo l'Avanzi si preoccupò di far tradurre dal greco, al fine di «*mandarla in luce*» l'*Historia* di Giovanni Zonara (1560). Sappiamo, inoltre, che l'editore bresciano sottoscrisse variamente sia in latino che in volgare, ma probabilmente ci fu anche un suo diretto intervento filologico, realizzato cioè in prima persona, come appare dalla lettura del frontespizio dell'opera di Alessandro D'Afrodisia intitolata *In Aristotelis elenchos explanatio* (1557),

7. Oggi conservato a Venezia presso la Biblioteca del Museo Correr nella cosiddetta *Marie-gola delli stampatori e librari* (119, pp. 15).

8. In un documento del 1565 venne concesso un "privilegio" di stampa (come si evince dalla cartella "*Privilegi Brown*", cc. 554-555) a Ludovico Avanzo e Fratelli, ma tale collaborazione non risulta ben definita, in quanto i frontespizi registrano i non meglio identificati fratelli, solamente in edizioni diverse per le quali il privilegio fu chiesto dal solo Lodovico.

poiché vi si legge: «*Ludovicis Avancius excudendum curabat*». Tutte le edizioni dell'Avanzi, comunque, sono, dal punto di vista tipografico, generalmente pulite e corrette, anche se non tutte hanno pretese di una ricercata eleganza.

LA PRODUZIONE EDITORIALE

La produzione editoriale di Lodovico Avanzi inizia, come detto, nel 1556. In quell'anno, infatti il tipografo bresciano diede alla luce ben sette pubblicazioni di alto contenuto culturale e quindi rivolte ad un pubblico colto ed erudito. Si tratta di tre opere di Cicerone, di un dialogo, di due trattati medici e di un testo storico⁹.

L'anno successivo, nel 1557, Lodovico Avanzi diede alle stampe due sole edizioni. Si tratta di un'opera di chirurgia di Pietro Rositini e di una biografia di un "hidalgo" di Cordoba, cioè un nobile di provincia, che fu un noto capitano militare che si fece onore nella guerra di Granada

9. Di seguito le 7 pubblicazioni: *Orationi latine fatte italiane. Divise per i generi in giudiciali, deliberative, e dimostrative. Le giudiciali si dividono in accusatorie e difensorie. Le difensorie si distribuiscono in cause civili, e criminali. Con gli argomenti de le orationi. Con l'artificio notato ne' margini. Con la dichiarazione de' luochi difficili. Con l'annotationi de le cose più degne per cognitione de la Republica Romana* di Marcus Tullius Cicero, un'opera illustrata in-8° in 4 volumi, che risulta sottoscritta «In Vinegia: per Ludovico Avanzi, 1556» (fig. 2); *La Retorica, ridotta in alberi, con tanto ordine et con essemplio così chiari et ben collocati, che ciascuno potrà da se con mirabile facilità apprenderla* di Marcus Tullius Cicero, un'opera in-4° di 175 carte che contiene una tavola esplicativa ripiegata e che risulta sottoscritta «Vinegia: per Giovanni Griffio a instantia di Lodovico Avanzi, 1556»; *Le Filippiche, di latine fatte italiane. Con gli argomenti de le Orationi, con l'arteficio notato ne' margini* di Marcus Tullius Cicero, un'opera in-8° di 148 carte, che risulta sottoscritta «In Vinegia: per Ludovico Avanzi, 1556»; *Dialogo del modo de lo tradurre d'una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone* di Fausto Sebastiano, un'opera in-8° di 56 carte, che risulta sottoscritta «In Vinegia: per Giovanni Griffio ad istanza di Lodovico Avanzi, 1556»; *De remediis morborum particularibus. De curis febris liber* di Marco Gattinara, un'opera in-8° di 528 carte, che risulta sottoscritta «Venetis: apud Lodovicum Avancium, 1556»; *Trattato di mal francese, nel quale si discorre di ducento et trentaquattro sorti di esso male; et a quanti modi si può prendere, et causare, et guarrire. Et evidentemente si mostra chi ha il gallico male, et chi no, con segni certissimi et pronostici. Con una tavola copiosissima di tutto quel che nell'opera si contiene* di Pietro Rositini, un'opera in-8° di 87 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: per Andrea de Carnaccioli, a instantia Lodovico Avanzi, alla libreria dall'arboro, 1556»; *La Historia, nuovamente per Lelio Carani tradotta. Con una numerosissima tavola di tutto quel piu segnalato, che nell'opera si contiene; et una utilissima dichiarazione nel fine, di tutti i nomi antichi, e moderni, delle provincie, città, castella, popoli, monti e fiumi, e altre cose notabili* di Gaio Crispo Sallustio, un'opera in-8° di 232 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: per Giovanni Griffio, ad istanza di Lodovico delli Avanzi, 1556».

(1482-1492). Nel 1502 conquistò Napoli, a capo di un corpo di spedizione inviato in Italia per aiutare gli Aragonesi contro Carlo VIII, re di Francia, dopo di che rientrò in Spagna¹⁰.

Non risultano pubblicazioni uscite dai torchi dell'editore bresciano nel 1558, il quale probabilmente in quell'anno si dedicò soltanto al lavoro di libraio dietro ai banchi della sua bottega «in Marzaria».

Il 1559 vide, invece, la pubblicazione di tre opere che l'Avanzi diede alla luce in quanto insistentemente richieste dal mercato. Si tratta dell'opera del francese Pierre Lagnier, letterato e commentatore di Cicerone, e delle ristampe delle opere dei medici Marco Gattinara e Pietro Rositini sul «morbo francese»¹¹.

L'editore bresciano nel 1560 pubblicò cinque edizioni, due a tematica cosiddetta «Naturalia», la prima di Giovanni Battista Della Porta e la seconda di Levinio Lennio; due «Oratio» di Orazio Toscanella e una biografia di Marco Emilio sullo storico bizantino Iohannes Zonaras¹²,

10. *Compendio di tutta la chirurgia. Utilissimo ad ogni studioso di quella et sopramodo necessario. Con il disegno de gli instrumeti a quest'arte più che necessari* di Pietro Rositini, un'opera in-8° di 244 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzi et fratelli, 1557»; *La vita di Consalvo Ferrando di Cordova, detto il gran capitano. Tradotta per Lodovico Domenichi et Aggiuntovi di novo la tavola delle cose notabili, che si contengono nell'opera* di Paolo Giovio, un'opera in-8° di 288 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico di Avanzi, all'insegna dell'Albero, 1557» (fig. 3).

11. *M. Tullii Ciceronis Sententiae insigniores, et pia apophthegmata ex ducentis veteribus oratoribus, philosophis, seu poetis, tam Graecis, quam Latinis, (quorum nomina sequens pagella indicabit) ad bene beateque vivendum diligentissime selecta. In hac postrema editione nuper additae sunt Demosthenis oratoris Graeci sententiae, ex Graeco in Latinum conversae* di Pierre Lagnier, un'opera in-12 di 576 carte nella cui sottoscrizione si legge solo «Venetiis MDLIX». Il nome del tipografo, Lodovico Avanzi, lo si ricava invece dalla lettura della prefazione a carta B11 verso (fig. 4); *De remediis morborum particularibus. De curis febris liber* di Marco Gattinara, un'opera in-8° di 524 carte, completo di un «indice copiosissimo» che risulta sottoscritta «Venetis: apud Lodovicum Avancium, 1559»; *Trattato di mal francese, nel quale si discorre di ducento et trentaquattro sorti di esso male; et a quanti modi si può prendere, et causare, et guarrire. Et evidentemente si mostra chi ha il gallico male, et chi no, con segni certissimi et pronostici. Con una tavola copiosissima di tutto quel che nell'opera si contiene* di Pietro Rositini, un'opera in-8° di 87 carte, che presenta la seguente sottoscrizione «In Venetia: per Lodovico Avanzi, all'insegna dell'albero, 1559».

12. *De i miracoli et maravigliosi effetti dalla natura prodotti. Libri Quattro, novamente tradotti di latino in lingua volgare, et con molta fatica illustrati. Con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose più notabili* di Giovanni Battista Della Porta, un'opera in-8° di 164 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzi, 1560» (fig. 5); *De gli occulti miracoli, et varii ammaestramenti delle cose della natura, con probabili ragioni, et artificiosa congettura confermati. Con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose più notabili* di Levinio Lennio, un'opera in-8° di 200 carte che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico delli Avanzi, 1560»; *Ciceronianae coniunctiones, quae in epistolis (ut vocant) familiaribus elucescunt, secundum singulas periodas, et cola, et commata* di Orazio Toscanella, un'opera

mentre nel 1561 l'Avanzi diede alla luce sei edizioni, una dello storico Leandro Alberti, due di celebri letterati (Petrarca e Toscanella), due di noti medici (Fioravanti e Rositini) e una del teologo Stefano Carvisio¹³.

Nel 1562 l'editore bresciano diede alla luce tre opere: una riedizione del Della Porta, e due saggi di noti letterati, il Ferretti ed il Toscanella¹⁴,

in-8° di 56 carte, che risulta sottoscritta «Venetiis: apud Ludovicum Avancium, 1560»; *Concetti et forme di Cicerone, del Boccaccio, del Bembo, delle lettere di diversi, et d'altri, raccolti à beneficio di coloro, che si diletano di scriver lettere dotte, et leggiadre: tutti posti sotto i suoi proprii generi in ordine di alfabeto* di Orazio Toscanella, un'opera in-8° di 68 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico delli Avanzi, 1560»; *Historia di Iohannes Zonaras, primo consigliere, et capitano della guardia imperiale di Costantinopoli, divisa in tre parti. Nella prima si tratta delle cose de gli hebrei dal principio del mondo insino alla ruina di Gierusalem: nella seconda dell'origine de' romani insino all'imperio del gran Costantino: nella terza de' fatti di tutti gl'imperadori dal gran Costantino insino alla morte di Alesso Comneno. Onde si apprende vera notitia delle cose piu memorabili avvenute in spatio di 6626 anni. Con le sue tavole copiosissime* di Marco Emilio, un'opera in-4° di 52+192+264+262 carte, che risulta sottoscritta «In Vinegia: appresso Lodovico de gli Avanzi, 1560».

13. *Descrittione di tutta Italia di f. Leandro Alberti bolognese, nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, et le signorie delle città, et de i castelli, con i nomi antichi, et moderni, i costumi de' popoli, et le conditioni de i paesi. Et piu gli huomini famosi, che l'hanno illustrata, i monti, i laghi, i fiumi, le fontane, i bagni, le minere; con tutte l'opere maravigliose in lei dalla natura prodotte. Aggiuntavi nuovamente la descrittione di tutte l'isole pertinenti ad essa Italia, dal medesimo autore descritte con bellissimo ordine. Con le sue tavole copiosissime delle cose piu memorabili di Leandro Alberti*, un'opera in-4° in due volumi, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Ludovico de gli Avanzi, 1561»; *Petrarca novissimamente revisto, et corretto di Francesco Petrarca*, un'opera in-12° di 160 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1561»; *La Retorica, ridotta in alberi; con tanto ordine, et con essempli così chiari, et ben collocati, che ciascuno potrà da se con mirabile facilità apprendere* di Orazio Toscanella, una riedizione in-4° di 182 carte, che risulta sottoscritta «In Vinegia: per Domenico Nicolini, ad instantia di Lodovico de li Avanzi, 1561»; *Secreti medicinali divisi in tre libri. Nel primo insegna a conoscere varij, et diversi segni naturali, con molti secreti mirabili nella medicina, et chirurgia. Nel secondo dimostra il modo de far varij, et diversi medicamenti. Nel terzo si tratta dell'alchimia dell'huomo, et dell'alchimia minerale, materia molto utilissima a ciascheduno* di Leonardo Fioravanti, un'opera in-8° di 200 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1561»; *Compendio di tutta la chirurgia, utilissimo ad ogni studioso di quella, et sopra modo necessario. Estratto da tutti quelli che di essa n'hanno scritto. Di nuovo ristampato, et ampliato, et aggiuntovi un nuovo. Trattato di Pietro Rositini*, un'opera in-8° di 216 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1561»; *Catena aurea in totam logicam cum eius familiari expositione* di Stefano Carvisio, un'opera in-2° di 150 carte, che risulta sottoscritta «Venetiis: apud Ludovicum Avantium, 1561» (fig. 6)

14. *De i miracoli et maravigliosi effetti dalla natura prodotti. Libri 4, nuovamente tradotti di latino in lingua volgare, et con molta fatica illustrati. Con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose piu notabili* di Giovanni Battista Della Porta, un'opera in-8° di 164 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1562»; *Consilia et tractatus quorum tabulam secunda pagina indicat. Cum summiis, et copiosissimo omnium materiarum indice, nunc primum in lucem veniunt* di Giulio Ferretti, un'opera in-4° di 272 carte, che risulta sottoscritta «Venetiis: apud Ludovicum Avantium, 1562». (fig. 7); *Precetti necessarij*,

mentre l'anno successivo pubblicò soltanto due opere, entrambe ristampe di edizioni che il mercato aveva assorbito egregiamente e che ancora richiedeva, cioè i saggi di Giulio Ferretti e di Levinio Lennio¹⁵:

Nel 1564 Avanzi diede alle stampe due edizioni, una del famoso medico ed anatomista Gabriele Falloppio ed una del medico Leonardo Fioravanti¹⁶, nel 1565 tre edizioni, quella del letterato e poeta di Cagli, Dionigi Atanagi, una ristampa del trattato del medico Leonardo Fioravanti ed il saggio dell'umanista Bernardino Partenio¹⁷.

et altre cose utilissime, parte ridotti in capi, parte in alberi; sopra diverse cose pertinenti alla grammatica, poetica, retorica, historia, topica, logica, ed ad altre facoltà di Orazio Toscanella, un'opera in-4 di 183 carte ed una tavola ripiegata, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1562».

15. *Consilia et tractatus quorum tabulam secunda pagina indicat. Cum summiis, et copiosissimo omnium materiarum indice, nunc primum in lucem veniunt di Giulio Ferretti, un'opera in-4° di 272 carte, che risulta sottoscritta «Venetiis: apud Ludovicum Avantium, 1563»; De gli occulti miracoli, et varii ammaestramenti delle cose della natura, con probabili ragioni, et artificiosa congettura confermati. Con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose piu notabili di Levinio Lennio, un'opera in-8° di 200 carte che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico delli Avanzi, 1563». (fig. 8)*

16. *De medicatis aquis, atque de fossilibus tractatus pulcherrimus, ac maxime utilis: ab Andrea Marcolino Fanestri medico ipsius discipulo amatissimo collectus. Accessit eiusdem Andreae duplex epistola: in quorum altera ad lectorem, et huius libri inter reliqua utilitas, et docendi modus, ac totius rei, quae in hoc ipso opere continetur, summa breviter explicatur. Cum indice rerum magis observandarum copiosissimo, ac capitum omnium, quae in hoc opusculo tractantur, cathalogo, quem sequens pagina indicabit di Gabriele Falloppio, un'opera in-4° di 212 carte, che risulta sottoscritta «Venetiis: ex officina Stellae, Iordanis Ziletti, apud Ludovicum Avantium, 1564» (fig. 9); De capricci medicinali, libri tre. Nel primo de' quali s'insegna a conoscer diversi segni delle cose naturali, con molti segreti nella medicina, et chirurgia. Nel secondo s'insegna il modo di fare varii, et diversi medicamenti utilissimi. Nel terzo si tratta dell'alchimia dell'huomo, et appresso dell'alchimia minerale, con molti capricci ai figliuoli dell'arte. Di nuovo corretti, et ristampati. Aggiuntovi il quarto libro non più stampato, nel quale altre bellissime materie si contengono di Leonardo Fioravanti, un'opera in-8° di 293 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1564».*

17. *De le rime di diversi nobili poeti toscani, libri due. Con una tavola del medesimo, ne la quale, oltre molte altre cose degne di notitia, talvolta si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua toscana, et a l'arte del poetare di Dionigi Atanagi, un'opera in-8° di 280 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1565». (fig. 10); De capricci medicinali, libri tre. Nel primo de' quali s'insegna a conoscer diversi segni delle cose naturali, con molti segreti nella medicina, et chirurgia. Nel secondo s'insegna il modo di fare varii, et diversi medicamenti utilissimi. Nel terzo si tratta dell'alchimia dell'huomo, et appresso dell'alchimia minerale, con molti capricci ai figliuoli dell'arte. Di nuovo corretti, et in molti luoghi ampliati, et ristampati. Aggiuntovi il quarto libro non più stampato, nel quale altre bellissime materie si contengono di Leonardo Fioravanti, un'opera in-8° di 293 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1565»; De poetica imitatione libri quinque, con index rerum memorabilium, in codicis calce habetur di Bernardino Partenio, un'opera in-4° di 166 carte che risulta sottoscritta «Venetiis: apud Ludovicum Avantium, 1565».*

Nel 1566 i torchi dell'Avanzi diedero alle stampe sei opere, tra cui quattro ristampe (il saggio poetico di Dionigi Atanagi, il richiesto trattato del naturalista Giovanbattista Della Porta, il saggio dell'umanista Bernardio Partenio ed un'edizione del latinista Orazio Toscanella), un trattato dell'ingegnere militare Aurelio Cicuti, ed un'edizione del giurista Ottaviano Maggi¹⁸.

Nel 1567 vennero pubblicate due sole opere: si tratta di un'edizione riveduta e aggiornata di Orazio Toscanella e la ristampa della ricercata opera di Leandro Alberti¹⁹.

Nel 1568 l'editore bresciano diede alla luce tre ristampe, una della sempre richiesta edizione geografica dell'Alberti, una del saggio medico del Fioravanti ed una del compendio di chirurgia del Rositini²⁰,

18. *De le rime di diversi nobili poeti toscani, libri due. Con una tavola del medesimo, ne la quale, oltre molte altre cose degne di notitia, talvolta si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua toscana, et a l'arte del poetare* di Dionigi Atanagi, un'opera in-8° di 280 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1566»; *De i miracoli et maravigliosi effetti dalla natura prodotti. Libri 4, nuovamente tradotti di latino in lingua volgare, et con molta fatica illustrati. Con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose piu notabili* di Giovanni Battista Della Porta, un'opera in-8° di 164 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1566»; *De poetica imitatione libri quinque, con index rerum memorabilium, in codicis calce habetur* di Bernardino Partenio, un'opera in-4° di 166 carte che risulta sottoscritta «Venetiis: apud Ludovicum Avancium, 1566»; *La Retorica, ridotta in alberi; con tanto ordine, et con essempli così chiari, et ben collocati, che ciascuno potrà da se con mirabile facilità apprenderla* di Orazio Toscanella, una riedizione in-4° di 182 carte, che risulta sottoscritta «In Vinegia: per Lodovico de li Avanzi, 1566»; *Della disciplina militare del capitano Alfonso Adriano. Libri 3. Con due tavole, l'una dei capitoli, l'altra delle cose notabili, et una dichiarazione intorno a' nomi antichi, et moderni de' regni, province, città, monti, fiumi, et altri luoghi principali* di Aurelio Cicuti, un'opera in-4° di 544 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1566»; *De legato libri duo* di Ottaviano Maggi, un'opera in-4° di 66 carte, che risulta sottoscritta «Venetiis: [Ludovico Avanzi], 1566» (fig. 11).

19. *Precetti necessarij, overo Miscellane; parte in capi, parte in alberi, sopra diverse cose pertinenti alla grammatica, retorica, topica, logica, poetica, historia, et altre facultà. Di nuovo ristampata* di Orazio Toscanella, un'opera in-4° di 257 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1567»; *Descrittione di tutta Italia di f. Leandro Alberti bolognese, nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, et le signorie delle città, et de i castelli, con i nomi antichi, et moderni, i costumi de' popoli, et le conditioni de i paesi. Et piu gli huomini famosi, che l'hanno illustrata, i monti, i laghi, i fiumi, le fontane, i bagni, le minere; con tutte l'opere maravigliose in lei dalla natura prodotte. Aggiuntavi nuovamente la descrittione di tutte l'isole pertinenti ad essa Italia, dal medesimo autore descritte con bellissimo ordine. Con le sue tavole copiosissime delle cose piu memorabili* di Leandro Alberti, un'opera in-4° in due volumi, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Ludovico de gli Avanzi, 1567».

20. *Descrittione di tutta Italia di f. Leandro Alberti bolognese, nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, et le signorie delle città, et de i castelli, con i nomi antichi, et moderni, i costumi de' popoli, et le conditioni de i paesi. Et piu gli huomini famosi, che l'hanno illustrata, i monti, i laghi, i fiumi, le fontane, i bagni, le minere; con tutte l'opere maravigliose in lei dalla natura prodotte. Aggiuntavi nuovamente la descrittione di tutte l'isole pertinenti ad essa Italia,*

mentre nel 1569 dai torchi dell'Avanzi uscì una sola opera, la ristampa dell'edizione medica del Falloppio²¹.

Gli anni Settanta videro un'attività limitata: nel 1570 l'editore bresciano licenziò una sola opera da lui stesso curata²², nel 1572 un trattato militare del Cicuta²³, nel 1573 un'ulteriore ristampa del trattato medico di Leonardo Fioravanti e un'edizione del vescovo di Verona Luigi Li-

dal medesimo autore descritte con bellissimo ordine. Con le sue tavole copiosissime delle cose piu memorabili di Leandro Alberti, un'opera in-4° in due volumi, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Ludovico de gli Avanzi, 1568»; De capricci medicinali, libri tre. Nel primo de' quali s'insegna a conoscer diversi segni delle cose naturali, con molti secreti nella medicina, et chirurgia. Nel secondo s'insegna il modo di fare varii, et diversi medicamenti utilissimi. Nel terzo si tratta dell'alchimia dell'huomo, et appresso dell'alchimia minerale, con molti capricci ai figliuoli dell'arte. Di nuovo corretti, et in molti luoghi ampliati, et ristampati. Aggiuntovi il quarto libro non più stampato, nel quale altre bellissime materie si contengono di Leonardo Fioravanti, un'opera in-8° di 293 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1568» (fig. 12); Compendio di tutta la cirugia, utilissimo ad ogni studioso di quella, et sopra modo necessario. Estratto da tutti quelli che di essa n'hanno scritto. Di nuovo ristampato, et ampliato, et aggiuntovi un nuovo. Trattato di Pietro Rositini, un'opera in-8° di 216 carte, che risulta sottoscritta «In Vinetia: appresso Lodovico Avanzo, 1568».

21. *De medicatis aquis, atque de fossilibus tractatus pulcherrimus, ac maxime utilis: ab Andrea Marcolino Fanestri medico ipsius discipulo amatissimo collectus. Accessit eiusdem Andreae duplex epistola: in quorum altera ad lectorem, et huius libri inter reliqua utilitas, et docendi modus, ac totius rei, quae in hoc ipso opere continetur, summa breviter explicatur: Cum indice rerum magis observandarum copiosissimo, ac capitum omnium, quae in hoc opusculo tractantur, cathalogo, quem sequens pagina indicabit di Gabriele Falloppio, un'opera in-4° di 212 carte, che risulta sottoscritta «Venetiis: ex officina Ludovici Avantiij, 1569».*

22. *Selecti tractatus iuris varii, vere aurei, de successione tam a testato quam ab intestato, materia frequentissima et utilissima, et quae cum eadem symbolizant, diversorum clarissimorum luminum, veterum et recentium, iura testamentorum et aliarum ultimarum voluntatum, substitutionum, aditionum, suitatis, legitimae, inventarij, successionum, collationum, et quae eiusdem generis sunt omnia, exactissime complectentes. Quorum catalogum sequens pagina indicabit. In studiosorum ac practicorum iuris gratiam simul in unum corpus collecti, et emendatissimi multo, quam ante unquam, editi, cum summarijs et additionibus ac indice locupletissimo a cura di Lodovico Avanzi, un'opera in-2° di 833 carte, che risulta sottoscritta «Venetiis: apud Ludovicum Avantium, 1570» (fig. 13).*

23. *Disciplina militare, divisa in tre libri. Nel primo si tratta dell'origine della guerra, et dell'electione, et dell'ufficio del capitan generale, con l'osservantia della religione. Nel secondo s'insegna, in che modo s'habbiano a eleggere et disciplinare i soldati novelli, et si dà l'ordine delle battaglie in disegno, et si regolano alcuni abusi nell'armi. Nel terzo si danno precetti intorno al governare gli esserciti in campagna, tanto nel caminare, et alloggiare, quanto nel passare i fiumi: di modo che da quest'opera s'ha tutto quel che si puo desiderar di disciplina nell'arte della guerra. Nuovamente ristampata, et del tutto riformata, con due tavole di Aurelio Cicuta, un'opera in-4° di 486 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1572». (fig. 14)*

pomano²⁴ e nel 1575 un trattato dello storico Pietro Giustiniani²⁵. Nel 1576, ultimo anno d'attività, Lodovico Avanzi diede alla luce due opere, entrambe del Giustiniani: la ristampa del *Rerum Venetarum* e quella che fu l'ultima edizione pubblicata dall'editore bresciano²⁶.



Fig. 2. *Orationi di Cicerone* (1556)

24. *De capricci medicinali, libri tre. Nel primo de' quali s'insegna a conoscer diversi segni delle cose naturali, con molti secreti nella medicina, et chirugia. Nel secondo s'insegna il modo di fare varii, et diversi medicamenti utilissimi. Nel terzo si tratta dell'alchimia dell'huomo, et appresso dell'alchimia minerale, con molti capricci ai figliuoli dell'arte. Di nuovo corretti, et in molti luoghi ampliati, et ristampati. Aggiuntovi il quarto libro non più stampato, nel quale altre bellissime materie si contengono* di Leonardo Fioravanti, un'opera in-8° di 293 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1573»; *De vitis sanctorum* di Luigi Lippomano, un'opera in tre tomi, che risulta sottoscritta «Venetiis: apud Ludovicum Avantium & socios, 1573» (fig. 15)

25. *Rerum Venetarum ab urbe condita ad annum 1575 historia. Nunc ab eodem denuo revisa, et rerum memorabilium additione exornata. Cum indice locupletissimo* di Pietro Giustiniani, un'opera in-2° di 558 carte, che risulta sottoscritta «Venetiis: apud Ludovicum Avantium, 1575». (fig. 16)

26. *Rerum Venetarum ab urbe condita ad annum 1575 historia. Nunc ab eodem denuo revisa, et rerum memorabilium additione exornata. Cum indice locupletissimo* di Pietro Giustiniani, un'opera in-2° di 558 carte, che risulta sottoscritta «Venetiis: apud Ludovicum Avantium, 1576»; *Le historie venetiane. Di nuovo rivedute, et ampliate, nelle quali si contengono tutte le cose notabili, occorse dal principio della fondatione della città, sino all'anno 1575. Pur'hora in lingua volgare tradotte. Con li sommari, et la tavola delle cose degne di memoria* di Pietro Giustiniani, un'opera in-4° di 459 carte, che risulta sottoscritta «In Venetia: appresso Lodovico Avanzo, 1576». (fig. 17)



Fig. 3. La vita di Consalvo Ferrando di Cordova (1557)



Fig. 4. Sententiae (1559)



Fig. 5. De i miracoli e meravigliosi effetti dalla natura prodotti (1560)



Fig. 6. *Catena aurea* (1561)



Fig. 7. Consilia et tractatus (1562)



Fig. 8. De gli occulti miracoli (1563)



Fig. 9. De medicatis aquis (1564)



Fig. 10. Di diversi nobili poeti toscani (1565)



Fig. 11. De Legato (1566)



Fig. 12. De capricci medicinali (1568)



Fig. 13. Selecti Tractatus (1570)



Fig. 14. Della disciplina militare (1572)

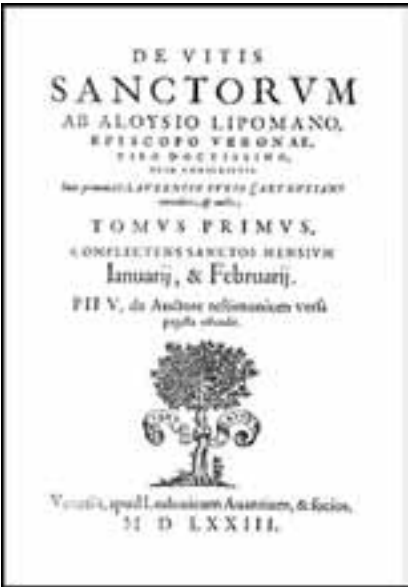


Fig. 15. De vitis sanctorum (1573)



Fig. 16. Rerum Venetarum (1575)

Tutte le edizioni dell'Avanzi, sia quelle commissionate ad altri, sia quelle uscite dalla propria officina, ma anche quelle da lui personalmente curate, sono generalmente corrette, con una discreta varietà di caratteri, sia corsivi che tondi, in alcuni casi anche disposti su due colonne. Nelle pubblicazioni uscite dai torchi dell'editore bresciano, che non hanno nessuna pretesa di soverchia eleganza, compare nei frontespizi la stessa marca tipografica, cioè l'«*Albero*» (l'olivo), con quattro sole eccezioni, dove si notano due lievi varianti: una si trova nel *Dialogo del modo de lo tradurre d'una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone* di Fausto Sebastiano (edito nel 1566), dove l'albero d'olivo con il motto «*Oliva Minevae*» risulta qui integrato dalla figura di una Minerva; le altre tre si trovano sia nei *Secreti medicinali divisi in tre libri*. Nel primo insegna a conoscere varij, et diversi segni naturali, con molti secreti mirabili nella medicina, et chirurgia. Nel secondo dimostra il modo de far varij, et diversi medicamenti. Nel terzo si tratta dell'alchimia dell'huomo, et dell'alchimia minerale, materia molto utilissima a ciascheduno di Leonardo Fioravanti (edito nel 1561), sia in entrambi i trattati militari del Cicuta: il *Della disciplina militare del capitano Alfonso Adriano*. Libri 3. Con due tavole, l'una dei capitoli, l'altra delle cose notabili, et una dichiarazione intorno a' nomi antichi, et moderni de' regni, province, città, monti, fiumi, et altri luoghi principali di Aurelio Cicuta (edito nel 1566), e la *Disciplina militare, divisa in tre libri*. Nel primo si tratta dell'origine della guerra, et dell'elettione, et dell'ufficio del capitan generale, con l'osservantia della religione. Nel secondo s'insegna, in che modo s'habbiano a eleggere et disciplinare i soldati novelli, et si dà l'ordine delle battaglie in disegno, et si regolano alcuni abusi nell'armi. Nel terzo si danno precetti intorno al governare gli esserciti in campagna, tanto nel camminare, et alloggiare, quanto nel passare i fiumi: di modo che da quest'opera s'ha tutto quel che si può desiderar di disciplina nell'arte della guerra. Nuovamente ristampata, et del tutto riformata, con due tavole di Aurelio Cicuta (edito nel 1572), dove la differenza risulta legata al motto, che qui diventa «*Pax artium altrix*».

Non conosciamo con esattezza la data della morte di Lodovico Avanzi, ma dopo la stampa dell'ultima edizione, le *Historie venetiane* di Pietro Giustiniani edita nel 1576, si perdono completamente le tracce dell'editore bresciano sia nei frontespizi della vasta produzione cinquecentesca lagunare, sia nelle pagine dei registri dell'Arte dei Librai e degli Stampatori veneziani, il che significa in modo del tutto irrevocabile

che in quell'anno Lodovico Avanzi o smise di lavorare ai torchi "alle Mercerie" (non risulta, comunque, che fece ritorno a Brescia), oppure che fu proprio quello l'anno della sua scomparsa.



Fig. 17. Le historie venetiane (1576)

RECENSIONI E SEGNALAZIONI

Angelo Inganni tra Brescia e Gussago (1850-1880): "...nello spirito di Gussago", catalogo della mostra (Gussago, Chiesa di San Lorenzo, 23 settembre-26 dicembre 2023) a cura di L. Anelli, Comune di Gussago, Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca (Bs) 2023, pp. 312.

La bella mostra promossa dal comune di Gussago sul pittore Angelo Inganni (di radici gussaguesi, ma di respiro assai più ampio), curata da Luciano Anelli con la collaborazione di Federico Troletti, è stata affiancata da un catalogo altrettanto ricco, e forse di più, dato che affronta quasi l'intera produzione del pittore. Questa viene analizzata sotto vari punti di vista, dal cronologico al geografico al tematico, trattati per lo più dallo stesso Anelli, che ha peraltro coinvolto nell'impresa altri studiosi, cui spettano l'approfondimento di qualche sezione e parte delle schede del catalogo (Mariella Annibale Marchina, Francesco Baccanelli, Angelo Loda, Maurizio Mondini, Rossella Scopas Sommer, lo stesso Troletti).

Fulcro dell'esposizione era il grande e famoso dipinto raffigurante *Il giardino di Villa Richiedei a Gussago con la Santissima*, restaurato nell'occasione da Monica Abeni e Paola Guerra. Di proprietà dei Civici Musei e depositato per lungo tempo nello studio del Sindaco di Brescia, è stato concesso in deposito al Comune di Gussago, dove il Sindaco Giovanni Coccoli intende esporlo e consentirne la visita a quanti fossero interessati.

Ma l'intento della mostra era quello di approfondire la produzione matura

di Inganni, quella che manifesta, dopo l'abbandono, sia pur graduale, di Milano fra il 1842 e il 1850, forti legami con la città di Brescia e soprattutto con l'*intelligenza* e la popolazione di Gussago. Quasi cento dipinti documentavano quella fase, alcuni di proprietà dei Civici Musei di Brescia ma molti di collezione privata, pazientemente recuperati ed esposti secondo filoni tematici, che il catalogo rispecchia. Pur privilegiando l'attività franciacortina, il libro non dimentica (Capitolo 1) gli esordi del pittore, negli anni Trenta dell'Ottocento, a Milano, dove si era trasferito nel 1830 per il servizio militare e, godendo della protezione del Feldmaresciallo Radetzky, aveva svolto, ritraendo scorci della città, un'attività che possiamo definire "vedutistica", continuata anche a Brescia (Capitolo 3). Vedute nelle quali Luciano Anelli individua, più che l'influsso del Canaletto e di Bellotto, un intento scenografico e l'adesione ai modelli lombardi di Giovanni Migliara e di Giuseppe Canella.

I legami con il governo austriaco furono forse una delle cause del suo rientro in patria, favorito dal matrimonio con Aurelia Bertera, vedova del miniaturista Giambattista Gigola, amico del nostro pittore, che pur donando i suoi beni all'Ateneo di Brescia, aveva lasciato in usufrutto a lei una singolare dimora, l'ex convento della Santissima mutato in abitazione (Capitolo 7, di Mariella Annibale Marchina). E a Gussago sarà fondamentale, per l'inserimento nell'ambito culturale bresciano, la conoscenza di Paolo Richiedei, membro

dell'Ateneo, uomo di cultura, proprietario della villa sopra ricordata, e suo committente per molti incarichi, fra i quali gli affreschi della Parrocchiale di Gussago. In questi anni assistiamo ad un progressivo abbandono delle raffigurazioni prospettiche cittadine e ad un nuovo interesse, che diverrà quasi prevalente, per la pittura di genere, di quadri allo stesso artista definiti “alla Fiamminga”, con “effetti di lumi e di fuochi”. Vi troviamo figure di popolani, curati di campagna, venditori ambulanti, giovani che si corteggiano, donne che si accoccano o dialogano accanto al camino. Chi cucina, chi cuce a fianco del fuoco, chi soffia sui tizzoni o accende la pipa o una candela (Dorso III, *Nello spirito di Gussago*, e IV, *Scene e figure di genere*, entrambi di Luciano Anelli). Altrettanto importante è la produzione di ritratti (Dorso II, di Luciano Anelli): nobili o borghesi che il pittore frequentava e raffigura nel loro ambiente ed in relazione col loro spazio, secondo la scelta della “ritrattistica ambientata” che meglio definisce la profondità dell'immagine. E, intensa è la resa psicologica ed intimistica dei personaggi.

Nel capitolo 4, sempre ad opera di Anelli, viene esaminata la tecnica pittorica di Inganni e l'uso, anche se saltuario, della quadrettatura per la trasposizione dei disegni originali, mentre il capitolo 5 tratta appunto del quadro di Villa Richiedei e del suo magnifico giardino, ricco di balaustre, di giochi d'acqua, di quinte e di cespugli fioriti. Anelli discute della firma, che compare due volte, insieme a date diverse (1850 e 1859); riconosce nella prospettiva a *trompe l'oeil* l'influsso del nonno di Angelo, Ludovico Inganni, ed evidenzia l'impaginazione giocata su più fuo-

chi e i gruppi dei personaggi, quasi tutti riconoscibili, fra i quali spicca Amanzia Guérillot, protetta e allieva di Angelo e sua seconda moglie dopo la morte della precedente. Vi compare in primo piano lo stesso Richiedei, del quale, nel capitolo successivo, in collaborazione con Maurizio Mondini, si esaminano le dimore di Castrezzato, di Brescia e di Gussago. Nel capitolo 8 Anelli ed Angelo Loda concorrono nell'intento di individuare e definire l'opera di allievi e collaboratori del pittore e i metodi di trasmissione dei modelli del Maestro al suo seguito.

Completano il catalogo un *Regesto biografico bresciano* (Capitolo 2), un capitolo dedicato all'autobiografia del pittore e ai problemi posti dalla sua totale attendibilità, una sezione sulle opere di devozione (Dorso V), un'altra sulle vedute di Milano realizzate a Brescia per partecipare alle esposizioni di Brera (Dorso VI di Federico Troletti) e un'accurata ed esauriente bibliografia sul pittore.

Davvero un lavoro di grande caratura (soprattutto) per addetti ai lavori, ma di grande godibilità e fruibilità per tutti.

Carla Boroni

Tra mito e storia nelle opere del Museo Camuno, Breno Museo Camuno, 3 febbraio – 9 giugno 2024, (CaMus Indagini – 4) (cat. a cura di F. Troletti), ed. Comune di Breno 2024, pp. 64.

Poco meno di un libro, e ben più di un opuscolo (d'altra parte, quanti dati interessantissimi abbiamo ritrovato in tanti anni proprio negli opuscoli, e specialmente in quelli che sono andati al macero

30 anni fa della Biblioteca del Seminario Diocesano; ed in quelli della Biblioteca d'Arte dei Civici Musei, smantellata per il capriccio di un assessore...: centomila volumi d'arte ed insieme ad essi gli opuscoli in buona parte postillati da direttori e studiosi illustri...), questa pubblicazione del CAMUS di Breno, fortemente voluta dal Direttore del Museo, Federico Troletti, è un altro indispensabile tassello per rimediare alla poca conoscenza che fino ad un decennio fa si aveva di un'istituzione ricca di opere ed in gran parte frutto delle ricerche del prete e storico Romolo Putelli.

(E, detto tra parentesi, anche il ricordare il dotto sacerdote che tanto si prodigò per la tutela dei beni artistici camuni, è un merito).

La bellissima immagine di copertina è un particolare dell'intrigante quadro di una "Scena romana" (che parrebbe essere la consacrazione/esaltazione di un'imperatrice...: Agrippina? Poppea? Julia Domna?) dovuto al pittore spoletino Enrico Arcioni, secondo la fitta indagine proposta dal Troletti; ma veramente la prima lettera della firma si legge come una "M", non come una "E", e questo logicamente ci lascia qualche perplessità, anche se stilisticamente il discorso regge. L'exkursus del contenuto conta 13 dettagliatissime schede, da un'incisione di Melchior Kusel (n. 1) alla traduzione in pittura (ad opera di un autore non identificato) di una laboriosissima scena denominata "Il ciclo della vita" (n. 13), legata indirettamente al grande affresco di simile soggetto nella cupola dello scalone del Naturhistorisches Museum di Vienna, opera dell'ottocentesco Hans Canon.

Una derivazione da Giulio Carpioni (n. 3, per la verità di buona qualità), un'incisione di Carlo Cesio (n. 4),

un'altra di Giacomo Franco (n. 5), un "Radamisto che uccide Zenobia" (n. 6), "Due figure femminili" neoclassiche (n. 7), "Le fiaccole di Nerone" di Lodovico Pagliaghi (n. 8), un macabro "Seneca morente" secentesco (n. 9), un bellissimo disegno acquarellato con "Tancredi battezza Clorinda" (n. 11), ed una piccola tavoletta di Massimo d'Azeglio (n. 12) completano il discorso iniziale (pp. 5-11): Tra mito e storia: quando un evento irrompe nella quotidianità, inteso a legare insieme opere di epoche tanto diverse unite in una selezione eterogenea di racconti.

Luciano Anelli

Faustino e Giovita santi patroni di Brescia. Due di noi, a cura di A. Baronio. Testi e illustrazioni di S. Boselli, Quaderni della rivista «Civiltà Bresciana», 2, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2024, pp. 76.

Da tempo, per avvicinare i giovani a temi letterari, storici e sociali, viene adottato uno strumento narrativo nato negli anni Sessanta negli Stati Uniti e diffusosi progressivamente con notevole successo in Italia.

Si tratta della (o del, se vogliamo usare il genere della lingua inglese) "graphic novel", vale a dire la traduzione grafica di un soggetto che può essere preesistente o, come nel caso in oggetto, originale.

Bene ha fatto, dunque, il curatore Angelo Baronio ad affidare a Silvio Boselli, talentuoso illustratore che ha lavorato per i maggiori editori italiani e ben conosce la realtà giovanile, un racconto a fumetti dedicato ai Santi bresciani Faustino e Giovita, protettori di Brescia e ve-

nerati non solo nel capoluogo ma anche in altri centri della provincia e in genere in tutto il territorio.

Precedono il cuore dell'agile volume testi introduttivi di Angelo Baronio, di don Maurizio Funazzi e di Mario Gorlani (rispettivamente presidenti della Confraternita dei Santi Faustino e Giovita e della Fondazione Civiltà Bresciana).

Partendo dalla *Legenda Maior* che contiene il racconto delle varie fasi del processo e della martirizzazione, in luoghi e con modalità diverse, dei due Santi fratelli bresciani, e sotto la revisione della professoressa Simona Gavinelli dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, che ha curato l'edizione anastatica della stessa *Legenda*, il racconto sceglie come pretesto iniziale un episodio di bullismo avvenuto nell'ambito della Fiera del 15 febbraio dedicata ai due martiri e tanto cara ai bresciani. Per consolare l'adolescente aggredito, un anziano prende a raccontargli la storia di due giovani militari vissuti al tempo dell'imperatore Adriano e morti per onorare la fede cristiana.

Responsabile sia dei testi (immagino con l'aiuto degli studiosi medievisti promotori dell'operazione) che delle illustrazioni, in queste Boselli sfoggia l'uso sapiente della tecnica dell'acquerello, tecnica della quale è specialista e docente. Attraverso tagli compositivi per diagonali di notevole originalità, la narrazione si svolge mediante gamme cromatiche diverse, a seconda dell'episodio e dell'ambientazione. Se per l'introduzione e la conclusione contemporanee l'autore sceglie una cromia smorzata, nei toni del grigio e del beige, nell'apparizione dei due giovani cristiani che predicano il dettato evangelico (in uno scorcio della città romana che vede fedelmente riprodotta l'area del Capitolium, del Tea-

tro e del Foro) e in molte delle sequenze successive, a dominare sono il rosso e l'aranciato, colori che alludono forse al martirio imminente. Martirio che l'illustratore segue nelle sue varie fasi, mai conclusive, da Brescia, dove nell'arena vengono risparmiati dalle belve, a Milano, a Roma, a Napoli (e qui per l'attraversamento della campagna romana predomina un verde tenue mentre per la navigazione per mare da Ostia a Napoli e per il tentativo di affogare i due fratelli sono le variazioni del blu a farla da padrone), fino al definitivo trasferimento a Brescia per la decapitazione. La gamma del blu è adottata anche per l'episodio al quale si lega il ruolo di Faustino e Giovita come protettori di Brescia, vale a dire la loro miracolosa apparizione e il loro intervento a difesa della città in occasione dell'assedio delle truppe milanesi sotto il comando di Niccolò Piccinino nel 1438.

L'anziano narratore concluderà il suo racconto con una saggia considerazione sull'inevitabilità della paura e sulla forza di superarla in nome della dignità e della coerenza; un messaggio importante rivolto ai giovani, che si spera possano avvicinarsi a questo fumetto, seducente per tecnica e per qualità del disegno, per ora reperibile solo presso la Fondazione Civiltà Bresciana.

Fiorella Frisoni

I cattolici bresciani e la strage di piazza della Loggia. Testi, documenti e testimonianze (maggio-luglio 1974), Ce. Doc. – Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2024, pp. 242.

Il Centro di Documentazione e la Fon-

dazione Civiltà Bresciana nel cinquantésimo anniversario della strage di piazza della Loggia hanno promosso la pubblicazione di un volume che – attraverso la raccolta di testi, documenti e testimonianze – restituisce la voce del mondo cattolico bresciano nelle settimane immediatamente successive alla strage. Il volume, con una introduzione di Alfredo Bazoli, familiare di una delle vittime e la postfazione di Roberto Rosini, presidente del Consiglio Comunale di Brescia, è costituito da quattro parti. La prima ricostruisce la cronaca delle giornate della strage e dei funerali, con le reazioni di indignazione e sgomento di fronte all'ennesimo atto di violenza compiuto contro cittadini inermi.

Nella seconda vengono riportati i documenti della Chiesa bresciana, con i messaggi del Vescovo mons. Luigi Morstabilini alla città e l'omelia da lui tenuta ai funerali, il manifesto della Chiesa bresciana inneggiante allo Spirito di Cristo contro lo Spirito di Caino (che fu contestato da alcune comunità ecclesiali di base, come ricorda Don Antonio Fappani in un suo editoriale su "La Voce del popolo"), il cordoglio della Chiesa milanese e quello della CEI.

Nella terza parte si riportano in una prima sezione le dichiarazioni di diverse realtà associative cattoliche bresciane, tra le quali l'Azione Cattolica, le ACLI, il Movimento Cristiano lavoratori, le Fiamme Verdi, nonché il comunicato dei giovani della Democrazia cristiana bresciana e in una seconda sezione vari commenti apparsi sui giornali e sulle riviste locali, tra cui quelli di don Enzo Giammancheri, Sandro Fontana, Mino Martinazzoli, don Giovanni Antonioli,

Dario Morelli, Mario Cattaneo e Carlo Manziana.

Infine, nella quarta parte si pubblicano testi e riflessioni comparsi sulla stampa cattolica nazionale all'indomani della strage, tra i quali quelli di Ernesto Balducci e di Ettore Masina, nonché un contributo di Emanuele Severino.

Chiudono il volume le parole di una poesia in cui Cesare Trebeschi, che l'anno seguente sarebbe divenuto sindaco della città, invita ad un più coerente impegno civico per combattere l'indifferenza e non lasciare sole le vittime di piazza Loggia.

Da queste pagine emerge l'impegno concreto del mondo cattolico sia nell'azione fattiva di aiuto alle famiglie delle vittime sia nel dibattito relativo alla comprensione delle ragioni di quanto accaduto, nella consapevolezza che la cultura democratica va continuamente difesa, vivificata e trasmessa.

Michele Busi

Sandro Carminati, *Cappuccini bresciani in Rezia 1622-1830* (ed. Com&Print srl, Brescia 2023).

Padre Sandro Carminati, originario di Casto, missionario della Consolata per ventidue anni in Columbia e in Ecuador e studioso, mancato nel 2019. Ritornato in Italia nel 2005 svolse compiti di rilievo per l'ordine della Consolata nelle sedi di Torino e Rovereto; fu poi nominato Superiore del centro missionario di Bedizzole. Padre Sandro è stato anche autore di altri libri, sempre dedicati a missionari animati dalla fede e dallo spirito di obbedienza che hanno affrontato viaggi pericolosi, anche per mare,

esponendosi a molti rischi, come i naufragi e gli incubi causati dal brigantaggio e dalle pericolose epidemie mortali. Nelle sue opere si intuisce subito il notevole lavoro di ricerca, condotto con rigore storico, come si nota in particolare nella seconda edizione del 2009 del libro *Urugan Bateren* (padre Organtino): *Organtino Gneccchi Soldi "sacerdote gesuita apostolo di Miyako e secondo padre della cristianità giapponese"*. Questo missionario nacque a Casto nel 1532 e morì per malattia a Nagasaki nel 1609; visse per quasi trent'anni a Miyako, capitale imperiale, stringendo amicizie con molti giapponesi, anche non credenti e lasciandoci preziose testimonianze oculari sul Giappone dell'epoca Sengoku. Padre Sandro diede alle stampe un secondo libro nel 2015 dedicato a *Fra Angelo da Savallo, al secolo Angelo Pilotti da Posico* (1678-1719) che fu missionario in Tibet a partire dal 1714. Il libro sui Cappuccini in Rezia fu l'ultima sua fatica letteraria; quando si accorse che la gravità della sua malattia, non gli avrebbe dato la possibilità di pubblicarlo, affidò la ricerca al dott. Alberto Vaglia, presidente degli Amici della Fondazione Civiltà Bresciana, pregandolo di darla alla stampa.

Questo libretto è agevole alla lettura e ha il merito di riportare alla luce tutte le vicende legate alla missione cappuccina in Rezia nel periodo che va dal 1622 al 1830, che vide protagonisti più di cento religiosi bresciani che vi trascorsero gli anni migliori della loro vita e in molti vi morirono. Padre Sandro ha ridato a questi missionari che furono un luminoso esempio di fede, obbedienza e generosità e su cui era sceso l'oblio del

tempo, di nuovo un nome e un volto. La Rezia che probabilmente è sconosciuta alla maggior parte di noi, corrisponde all'attuale Canton dei Grigioni, ma, al tempo della missione cappuccina, inglobava anche la Valtellina e la Valchiavenna. Ha dietro di sé una storia antichissima; fu infatti colonizzata da un gruppo di Etruschi, poi fu colonia romana, da cui si originò la Rezia Curiense e il suo territorio coincise con la diocesi di Coira. Nel 1524 con l'unificazione della lega Caddea, della lega Grigia e di quella delle Dieci Giurisdizioni divenne il Libero Stato delle Tre Leghe che attirò l'interesse di tutti i re e imperatori, perché con il suo sistema viario di valichi intersecantisi con strade costituì la porta di accesso fra Nord e Sud sia per le merci che per gli eserciti. La Riforma Protestante nata nel 1517 vi si diffuse rapidamente, seguita ben presto anche dalle dottrine di Calvino e Zwingli. Si creò un tale stato di confusione che le parrocchie erano indifferentemente affidate a sacerdoti cattolici, ministri protestanti, uomini simoniaci. Padre Sandro così delinea la situazione di quella povera gente: *"La religione li divideva, li divideva la politica e cedevano a seduzioni e lusinghe. Questo favoriva l'intolleranza che spesso degenerava in ingiustizie, violenza e soprusi"* soprattutto nei confronti dei cattolici, definiti papisti. Per arginare la situazione, il vescovo di Coira, Giovanni Flugli, si rivolse a papa Paolo V, chiedendo di avere nella sua diocesi dei missionari Cappuccini. La Congregazione di *Propaganda Fide* nel 1621 affidò la missione della Rezia alla Provincia Cappuccina dei Santi Faustino e Giovita di Brescia.

Oltre agli enormi problemi creati dalle spaccature interne, i poveri Cappuccini si trovarono anche a dover affrontare la tragica pestilenza del 1630 che partì proprio dalla Svizzera e fu diffusa anche in Italia dai Lanzichenecchi.

Liliana Aimo

Le storie dell'Ordine Serafico negli affreschi di San Giuseppe a Brescia, a cura di Alberto Vaglia, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca 2023, pp. 160, ill.

Il presente volume è il terzo libro del progetto digitale del recupero degli affreschi del convento francescano di San Giuseppe (Brescia) realizzato dagli Amici della Fondazione Civiltà Bresciana. Il convento di San Giuseppe era uno dei 35 conventi che appartennero alla provincia bresciana dei frati francescani Osservanti, sorto nel 1521 nella località chiamata Fabii, più precisamente nella vicinanza del fiume Garza tra via S. Faustino e S. Giorgio. La costruzione di alcune aree del convento ebbe diverse tappe: la progettazione di due primi chiostri tra l'anno 1531 e 1532, la parte presbiteriale, terminata nel 1578 e la realizzazione del terzo chiostro nel primo decennio del '600. Dopo le pagine introduttive di mons. Pietrantonio Tremolada, che considera san Bernardino da Siena come "Maestro di comunicazione", del presidente del Comitato scientifico Carla Boroni, che vede il libro come utile sussidio storico-culturale ed artistico, segue una breve presentazione di un magnifico polittico del pittore bresciano Vincenzo Foppa (1430-

1515), raffigurante *San Francesco che riceve le stimmate* e santi francescani e altri (p. 5-9). Massimo De Paoli ripercorre l'origine del convento e della chiesa conventuale di San Giuseppe in Brescia e discute largamente sugli spazi architettonici ed artistici, soprattutto sui chiostri e sulle loro funzionalità, puntualizzando diverse vicissitudini e mutamenti avvenuti soprattutto dopo le modifiche settecentesche (p. 11-23). Fiorella Frisoni invece, conduce uno studio storico-iconografico sul ciclo francescano di affreschi settecenteschi, eseguiti dal pittore bresciano Giovanni Antonio Cappello nei pressi del primo chiostro del convento; la studiosa nota anche alcune imprecisioni cronologiche in tali affreschi e ne rivela il rapporto tra il brillante pittore e gli ordini religiosi, suoi committenti, in particolare i medicanti (p. 25-31). La testimonianza francescana d'assistenza sanitaria in Brescia è riportata negli studi di Francesco Carpi e Roberto Lanzi, che trattano la cultura farmaceutica e l'arte di spezieria, che dal 1619 fino al 1810 operava nello stesso convento. Sull'argomento, è stata fatta particolare sottolineatura alle pillole angeliche e all'acqua vulneraria di fra Ilarione da Brescia, e alla medicina di p. Maurizio Malvestiti (p. 32-45). Per Don Daniele Faita, san Bernardino da Siena non era un semplice seguace del poverello d'Assisi, ma anche un rilevante esempio della spiritualità cristiana e valido pedagogo della cultura umanistica (p. 46-55). Nel breve saggio di Gian Carlo Colombo sull'araldica francescana, è interessante osservare uno stemma francescano nel corridoio del convento, contornato dal Toson d'Oro (p. 56-59).

Nel capitolo *Il chiostro racconta: opere di carità e segni di benedizione*, Lilliana Aimò e Alberto Vaglia offrono la trascrizione delle iscrizioni sottostanti a ciascuna scena degli affreschi di quattro pareti del chiostro con concise notizie storiche.

Ottanta figure nell'insieme: a lunette, a ovali, a tondi e a riquadri, divise in superiore e inferiore come fasce decorative delle pareti (tranne la parete sud), raccontano storie e episodi francescani. A causa della degradata conservazione pittorica, la maggior parte della riproduzione di affreschi è poco visibile tranne le seguenti sei scene delle sei lunette della fascia decorativa superiore del chiostro: *I martiri di Gorcum*, *La predicazione di san Giovanni da Capestrano*, *Il miracolo del beato Giacomo della Marca*, *Il viatico solitario a Porta Torrelunga* (est del chiostro); *L'incontro tra san Francesco e san Domenico* (ovest del chiostro) e *La gloria dei santi francescani ovvero Francesco e Chiara con la Vergine* (nord del chiostro). Infatti, la poca visibilità di tutte le scene ovali, tondi e riquadri, rende difficile la lettura iconografica. Il volume si conclude con un elenco bibliografico essenziale. Il libro, essendo un frutto dell'amore per la cultura della propria terra, stimola ovviamente i lettori a conservare e valorizzare il loro patrimonio culturale ed artistico. Inoltre, auspico che, l'apprezzabile iniziativa nel recuperare gli affreschi digitalmente, incoraggi anche le autorità competenti ad un prossimo intervento di restauro.

Yohannes Teklemariam Bache
(Direttore Museo Francescano, Roma)

I dispositivi del laboratorio di Fisica e Chimica di Monsignor Angelo Zammarchi.

Le mostre "*Il laboratorio di Fisica e Chimica di Monsignor Angelo Zammarchi a scuola*" (aperta a Castrezza dal 27 maggio al 6 giugno presso la Scuola Secondaria di primo grado "Angelo Zammarchi") e "*I dispositivi del laboratorio scientifico di Mons. Angelo Zammarchi*" (dal 22 al 30 giugno presso la chiesa di San Pietro) si inseriscono nel progetto annuale dedicato a mons. Angelo Zammarchi (1871-1958), voluto dalla parrocchia e dal parroco mons. Mario Stoppani nel sessantacinquesimo della morte dell'illustre castrezzaese.

La prima iniziativa è stata l'edizione straordinaria, nel dicembre 2023, del bollettino "Camminiamo insieme", curato dal diacono Massimo Sala e dai coniugi Adima Cavalli e Sergio Lorini, interamente dedicato alla biografia della vita e delle opere di Zammarchi.

La seconda iniziativa, curata dalla prof.ssa Annarosa Terlenghi, per il gruppo *Abbraccio*, è stato il convegno dal titolo "*La forza della sua benefica attività: l'apostolato pedagogico e scientifico di Mons. Angelo Zammarchi*" in cui sono intervenuti mons. Domenico Sigalini, (già vescovo di Palestrina e assistente generale dell'Azione Cattolica) ed il prof. Gian Enrico Manzoni, docente di didattica del Latino presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia. Gli interventi dei relatori hanno posto l'attenzione sui due aspetti peculiari che hanno caratterizzato la vita di Zammarchi: la passione per la trasmissione del sapere scientifico, attraverso la didattica

laboratoriale, e la volontà di divulgare la cultura scientifica mediante le pubblicazioni. In questo senso si è ricordato che fu una figura determinante alla fondazione dell'Editrice La Scuola.

La terza iniziativa è quella dedicata alle mostre dei dispositivi scientifici che Angelo Zammarchi utilizzava durante le sue lezioni nel Seminario Diocesano e al Liceo classico Arici. Queste mostre sono state il frutto di un lungo lavoro svolto dai volontari del gruppo *Abbraccio* in collaborazione con le realtà di volontariato e di imprenditoria del territorio castrezzatese. Il gruppo *Abbraccio* si è assunto l'onere e l'onore di recuperare le strumentazioni conservate presso l'ex Seminario Diocesano, in via Bollani a Brescia.

Il lavoro del gruppo *Abbraccio* è cominciato a marzo, nelle mattinate del sabato. I volontari, guidati dall'ing. Nicola Garbellini, hanno aperto le numerose scatole, preso visione degli strumenti contenuti e stabilito una prima lista di possibili oggetti da mettere in mostra. Le strumentazioni ritenute idonee sono state catalogate ed etichettate.

Un'anteprima della mostra, presso la scuola secondario di primo grado, aperta dal 27 maggio al 6 giugno, è stata riservata ai ragazzi delle scuole di Castrezzato e quelli delle scuole che ne hanno fatta richiesta. Durante l'inaugurazione, i ragazzi hanno assistito ad un esperimento eseguito dall'ing. Garbellini che ha dimostrato, attraverso il tubo catodico di Crookes con la croce di Malta, che gli elettroni contenuti nel tubo e collegati ad una sorgente ad alta tensione vengono accelerati e, muovendosi in linea retta, colpiscono la croce di Malta, creando, sul fondo del tubo, una zona

luminosa al cui interno rimane la zona d'ombra della croce che ha fermato gli elettroni.

La mostra "*I dispositivi del laboratorio scientifico di mons. Angelo Zammarchi*", è stata allestita dal 22 al 30 giugno in occasione delle feste patronali nella chiesa di San Pietro.

In questo allestimento erano presenti tutte le strumentazioni, circa cinquanta, scelte per la mostra, ognuna affiancata dalle schede preparate dall'ing. Garbellini.

Lavorando insieme agli altri volontari del gruppo *Abbraccio* ho avuto l'occasione di conoscere la grandezza di Monsignor Zammarchi, uno scienziato in linea con tutte le scoperte che hanno caratterizzato il suo tempo: l'atomo, la radioattività, l'uso di strumenti diagnostici come il radiografo, l'uso del telegrafo fino al primo telefono...

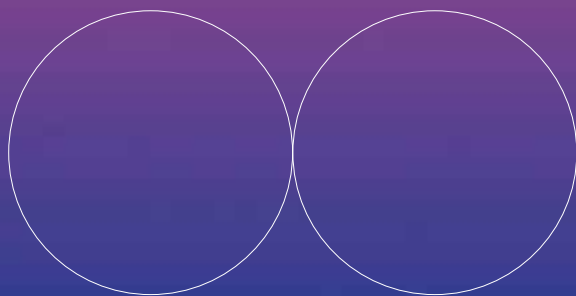
Angelo Zammarchi è stato un insegnante attento che ha saputo innovare la trasmissione del sapere scientifico attraverso la sperimentazione empirica ed un prete che con grande spontaneità permeava ogni sua lezione, sull'osservazione del mondo naturale, di un disegno divino, attraverso la sua generosa disponibilità e preghiera assidua.

Questi aspetti sono stati ricordati anche nella quarta iniziativa che ha completato il progetto annuale a lui dedicato: la rappresentazione teatrale "Mons. Angelo Zammarchi: uomo di scuola, Sacerdote di Dio", tenutasi presso il teatro dell'Oratorio Pio XI, il 28 giugno, a cura della compagnia "Gli Strabangoi", con la regia di Santo Gaffurini.

Lucia Zanetti

*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)*

Connettiti al tuo domani. L'evoluzione della fibra è iniziata.



Ultravelocità e affidabilità:
la rete proprietaria Intred ti connette
a tutto quello che ti piace senza limiti
e interruzioni.



Scopri le offerte per te
su intred.it

€ 1949

~~29,95€~~ / MESE
FIBRA OTTICA
24,95€ / mese

PER 12 MESI*

*Per termini e condizioni di questa e altre offerte
visita il sito internet

ATTIVAZIONE GRATUITA e ROUTER INCLUSO

PASSA A
•INTRED
CONNESSI SEMPRE



Off. Mecc. **VENTURINI**

MACCHINE LEGATRICI E IMPIANTI
DI EVACUAZIONE PER LAMINATOIO

Tradizione e qualità al tuo Servizio



Sede legale Via delle Moie, 4
Uffici e magazzino Via Faini 3/e
25073 BOVEZZO (BS)

Tel. +39 030 2711371
Fax +39 030 2711030
info@omv-bs.it

www.omv-bs.it



1.000 con **AVIS**

È tempo di donare per essere protagonisti insieme.



**UN DONATORE AVIS
LO RICONOSCI
DALLA PASSIONE.
UN CLIENTE BCCBRESCIA
LO VEDI DAL SORRISO.**

DIVENTA DONATORE AVIS ANCHE TU.

UNA GRANDE INIZIATIVA SOLIDALE E UNA SFIDA PER TUTTI NOI.

BCCBRESCIA è al fianco di **AVIS** provinciale di Brescia e lancia **1.000 con AVIS**, il nuovo progetto solidale per coprire il fabbisogno di sangue del nostro territorio e rendere Brescia e i bresciani totalmente indipendenti in tema di disponibilità e scorte di sangue.

L'OBIETTIVO È CHIARO. RECLUTARE 1.000 NUOVI DONATORI ENTRO FINE 2024.

Un traguardo ambizioso, ma raggiungibile con l'impegno di tutti noi. Vogliamo coinvolgere attivamente tutte le persone legate al mondo **BCCBRESCIA** e oltre, rendendo questa iniziativa un vero successo, a dimostrazione del nostro impegno tangibile per il territorio e per la comunità.

Per coinvolgere attivamente i nostri soci, clienti e dipendenti mettiamo in campo tutte le energie possibili, impegnandoci a donare all'**AVIS** provinciale di Brescia un contributo per ogni nuovo donatore reclutato da **BCCBRESCIA** entro fine 2024:

200 euro per ogni **dipendente** che diverrà un nuovo donatore

200 euro per ogni **socio** che diverrà un nuovo donatore

100 euro per ogni **cliente** che diverrà un nuovo donatore

Ci auguriamo di superare presto il traguardo dei 1.000 nuovi donatori.

In ogni caso **BCCBRESCIA** donerà un contributo di 100.000 euro in favore di **AVIS** provinciale di Brescia.

Seguici



www.bccbrescia.it



BCCBRESCIA
CREDITO COOPERATIVO ITALIANO

La banca che **fa** per te.

Preparati a scoprire
un nuovo modo di vivere
Brescia più comodo,
funzionale e sostenibile.

Più comfort

Più aria pulita

Più tempo libero

Più verde

Più interconnessione

#ioaspettoiltram



