CIVILTÀ BRESCIANA

RIVISTA TRIMESTRALE DELLA FONDAZIONE CIVILTÀ BRESCIANA - BRESCIA, VICOLO SAN GIUSEPPE 5, ANNO XIV N. 1 GENNAIO-GIUGNO 2005 - AUTORIZZ. TRIBUNALE DI BRESCIA N. 4/1992 DEL 18 GENNAIO 1992 - SPEDIZ. IN ABB. POSTALE - PUBBL. INFERIORE AL 50% - ISBN 1122-2387

n. 1-2/05

L'abbonamento può essere effettuato tramite versamento su c/c postale n. 12648259 intestato a "Fondazione Civiltà Bresciana, vicolo S: Giuseppe 5, 25122 Brescia". Singoli numeri della rivista si possono acquistare direttamente presso la Fondazione, oppure presso le seguenti librerie di Brescia: Libreria Delcassi, via Paitone 15; Libreria Serra Tarantola, C.so Zanardelli 52; Cartolibreria Cidneo, via Lombroso 26; Libreria Resola, via Garibaldi 29/b; Libreria Ancora, via Tosio 1.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE:
FONDAZIONE CIVILTÀ BRESCIANA
VICOLO SAN GIUSEPPE 5
25122 BRESCIA
(Tel. 030 3757267 - fax 030 3774365)
Sito web: www.civiltabresciana.it
E-mail: info@civiltabresciana.it

ABBONAMENTO ANNUALE: € 21
ABBONAMENTO SOSTENITORE: € 50
UN NUMERO: € 6

Direttore responsabile
ANTONIO FAPPANI

Coordinatori
ALFREDO BONOMI
CARLA BORONI
LICIA GORLANI GARDONI
BERNARDO SCAGLIA

Comitato di redazione
LUCIANO ANELLI
GABRIELE ARCHETTI
LUIGI AMEDEO BIGLIONE DI VIARIGI
ELISABETTA CONTI
FIORELLA FRISONI
GIOVANNI GREGORINI
VITTORIO NICHILO
ANTONELLA OLIVARI
SERGIO ONGER
MIRKA PERNIS
ANITA LORIANA RONCHI
UMBERTO SCOTUZZI
PIETRO SEGALA
GIUSEPPE TOGNAZZI

Comitato scientifico
GIANCARLO ANDENNA
CARLO MARCO BELFANTI
RUGGERO BOSCHI (presidente)
EDOARDO BRESSAN
ANTONIO BUGINI
FULVIO DE GIORGI
GIUSEPPE FARINELLI
LUIGI MORGANO
ERMANNO PACCAGNINI
LUIGI PATI
JEAN FRANÇOIS RODRIGUEZ
ALBERTO ROVETTA
MARIO TACCOLINI

Segretario di redazione
ANTONIO DEL VECCHIO

Grafica, impaginazione e stampa:
M. Squassina / Brescia

In copertina: *La prima immagine pubblicata della Vittoria Alata (a cura di Giuseppe Tognazzi)*

Questo numero è stato chiuso il 30.06.2005

3 Scatti dalla Fondazione
a cura di LUCIANO ANELLI

ricerche

5 Novità e precisazioni sull'attività dell'intagliatore clarense Giacomo Faustini
di GIUSEPPE FUSARI

35 Un gemellaggio Brescia-Sicilia nel nome del pittore Giuseppe Tamo (sec. XVIII)
di LUCIANO ANELLI

53 Spigolature storiche a Travagliato
di LUCA QUARESMINI

schede

63 Antichi monumenti scoperti in Brescia
di GIUSEPPE TOGNAZZI

67 I Bertelli, una dinastia di librai, editori e calcografi originaria di Vobarno (XVI e XVII secolo)
di GIUSEPPE NOVA

79 "Città, Regioni, Percorsi del ferro in Europa": un confronto della realtà bresciana con quella italiana ed europea
di MICHELA CAPRA e ANTONIO BUGINI

92 Il IX Congresso Nazionale FISM 2004-2008
di LICIA GORLANI GARDONI

104 Come vivere i musei che abitiamo? Appunti sporadici per qualche riflessione fuori moda
di PIETRO SEGALA

116 In ricordo dell'amico Fausto Sardini (Bornato 1941-2005)
di UMBERTO PERINI

122 Padre Piamarta e la parrocchia di San Faustino
di PIER GIORDANO CABRA

Noctes cenomànæ

127 Divagazioni celtico/brixiane
a cura di LEONARDO URBINATI

131 segnalazioni bibliografiche

CIVILTÀ BRESCIANA

Abbonamento annuale (4 numeri) € 21,00
Abbonamento sostenitore € 50,00

La quota di abbonamento per l'anno 2005
può essere versata direttamente in sede, oppure sul conto corrente postale
n. 12648259 intestato a "Fondazione Civiltà Bresciana,
v.lo S. Giuseppe 5, 25122 Brescia"
indicando la causale
"Abbonamento rivista Civiltà Bresciana anno 2005"

Scatti dalla Fondazione

a cura di Luciano Anelli

Questo notevolissimo disegno acquerellato (attribuito dal Panazza, con qualche incertezza, a Luigi Campini, 1818-1890) ci trasmette l'immagine del fianco sinistro della grande chiesa dei Domenicani – San Domenico – che si trovava nell'attuale via Moretto, quasi di fronte a San Lorenzo, e che fu demolita nel 1884, nonostante le proteste di molti, perfino dell'On. Zanardelli. Il corpo emergente, che si nota innalzarsi con uno svettante cupolino, corrispondeva alla cappella del SS. Rosario, il cui grandioso altare, al momento della demolizione, fu venduto in Inghilterra, ed ora, con tutte le sue statue, fa bella mostra di sé nell'oratorio filippino di Brompton a Londra. L'architettura della chiesa era dovuta a Pietro Maria Bagnatore, all'inizio del Seicento.

LUIGI CAMPINI, (?), *Veduta del lato destro della chiesa di S. Domenico.* Brescia, Civici Musei

ASM CRESCE.
ASM CRESCE OLTRE I VECCHI CONFINI.
LA QUALITÁ DEI SERVIZI E L'ATTENZIONE PER I BRESCIANI
RESTANO INVARIATE.
GRUPPO ASM BRESCIA
per Brescia oltre Brescia

Novità e precisazioni sull'attività dell'intagliatore clarense Giacomo Faustini

di Giuseppe Fusari

Dal primo tentativo, compiuto nel 1917 da Luigi Rivetti, di tracciare un primo profilo biografico e artistico dell'intagliatore clarense Giacomo Faustini[1] (Chiari 1630-1703) diversi sono stati gli aggiornamenti compiuti sulla scorta di documenti emersi che, soprattutto, erano volti a illuminare la fase precedente ai lavori compiuti dall'artista nella cittadina natale, fino all'articolo di Sara Bizzotto Passamani per il *Dizionario Biografico degli Italiani*[2] che tentava una lettura complessiva dell'opera faustiniana e il testo di Marialisa Cargnoni che si proponeva di inserire il clarense all'interno della scultura valsabbina tra Sei e Settecento.[3]
Di fatto, le tracce del Faustini prima del 1669 quando, cioè, la Scuola del Santissimo Rosario di Chiari gli commissiona la cassa d'organo della chiesa di Santa Maria Maggiore,[4] sono pochissime e tutte in Val Sabbia, in specie, a Comero e a Bagolino. Questo fatto apre una prima questione, riguardante la formazione del Faustini che - tradizionalmente - a partire proprio dal Rivetti,[5] vede l'artista discepolo di Orazio Olmi, "scultore insigne", com'era definito in un documento del 1737,[6] primo di

[1] L. Rivetti, *Artisti chiaresi. V. Giacomo Faustini intagliatore,* in "Brixia Sacra" VIII (1917), pp. 135-137.
[2] S. Bizzotto Passamani, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani,* vol. XLV, Roma 1995, pp. 387-389.
[3] M. Cargnoni, *Boscaì,* Brescia 1997, particolarmente le pagine 24-25.
[4] Rivetti, 1917, p. 135; L. Rivetti, *La Scuola del S. Rosario e la Chiesa di S. Maria Maggiore di Chiari*, in "Brixia Sacra" XII (1921), p. 117.
[5] Rivetti, 1917, p. 117: "Probabilmente mostrando una speciale attitudine all'arte dell'intaglio, fu allogato presso la bottega di Orazio Olmi, 'scultore insigne' facendo vitali progressi da riuscire veramente eccellente, come ce ne fanno fede le opere di lui che ancora ci rimangono". Rivetti ammette che dovette comunque apprendere i primi rudimenti dal padre Luigi che era falegname. Anche: A. Fappani, *ad vocem*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. IV, Brescia 1981, p. 47; Bizzotto Passamani, 1995, p. 387; Cargnoni, 1997, p. 37 nota 41; A. Rizzi, *Casto. Arte, storia e ambiente in un comune della Valsabbia,* Brescia 2004, p. 147 nota 36.
[6] Nel verbale del Consiglio Comunale del 3 dicembre 1737 si legge che "essendo stabilito l'altare maggiore (in marmo) della parrocchiale Collegiata di questa Terra dopo l'edificatione del nuovo Coro et essendo frattanto da riponere sopra l'altare medesimo il Tabernacolo suo, che fu manifaturato dalla virtù del Signor Oratio Olmi di questa medesima Terra, Scultore Insigne etc". ACC, *Liber Provisionum*, A. II 10, f 363v.

Fig. 1:
Giacomo Faustini,
Cassa d'organo
(1669-1673).
Chiari, Chiesa di Santa
Maria maggiore.
Particolare del telamone.

una bottega di intagliatori attivi fin oltre la metà del Settecento.[7] Ma questa notizia - della quale Rivetti non riporta la fonte - appare assai improbabile poiché i due intagliatori erano quasi coetanei, essendo nato l'Olmi nel 1625 e il Faustini nel 1630, e si potrebbe far risalire alla volontà dello storico di creare l'immagine di una *scuola clarense dell'intaglio*, erede delle cinquecentesche botteghe degli Zamara e dei Tortelli. Con questo, preceduto solo dal Rota,[8] attribuiva molte delle opere del Faustini alla collaborazione tra questo artista e gli Olmi,[9] affermando anche, senza alcun sostegno documentario, che questi portarono a termine le opere del Faustini all'indomani della sua scomparsa. Purtroppo questa affermazione, per nulla - si ripete - suffragata da documenti, è stata accolta da tutti gli studiosi che si sono occupati in seguito dell'artista.

Certamente il Faustini dovette apprendere l'arte dell'intaglio da qualcuno, ma, dalla documentazione in nostro possesso, non è possibile affermare da chi, data la scarsità di opere degli Olmi, tanto più che, stando almeno alle prime opere documentate a Comero, l'arte del clarense mostra caratteri comuni a quelli di altri artisti bresciani, primo tra tutti Antonio Montanino che porta avanti e sistematizza le tendenze già degli scultori di secondo Cinquecento come, ad esempio, Giuseppe Bulgarini. Da questi anche il Faustini desume l'impaginazione dell'ancona d'altare con colonne affiancate alla pala - spesso decorate con tralci di vite e puttini - alto cornicione dentellato e timpano a volte spezzato per accogliere una scultura a tutto tondo. Simile è poi il modo d'intagliare animando con le composizioni con girali vegetali e testine d'angelo. Ma già a Comero, nell'ancona per l'altare di Sant'Antonio da Padova, identificata con quella commissionata all'artista nel 1668,[10] dove il linguaggio dell'artista è ancora particolarmente acerbo, si nota quell'assottigliarsi bizzarro delle cartelle ridotte a fogli di pergamena slabbrati o arrotolati che saranno comuni nelle opere sue fino all'estrema produzione. Tanto più che la stessa inusuale decorazione al centro dell'architrave dell'altare di Comero, con una testa d'angelo racchiusa tra tre rotoli che simulano pergamene, appare del tutto identica nell'altare di Sant'Antonio nell'omonima chiesa di Bagolino, altare, quest'ultimo, ben più fastoso di quello di Comero, dove alle colonne sono sostituite due cariatidi (affiancate da altre due nelle ali) e l'intaglio si fa più esu-

[7] Orazio Olmi, di Giovanni Battista, nacque a Chiari il 28 maggio 1625 e vi morì il 25 dicembre 1713; Lorenzo, suo figlio, nacque a Chiari il 4 settembre 1654 e vi morì il 17 dicembre 1717; Orazio junior, figlio di Lorenzo, nacque a Chiari il 15 ottobre 1686.

[8] G. B. Rota, *Il Comune di Chiari,* Brescia 1880, p. 232.

[9] Anzi, il Rota (1880, p. 232) attribuiva a Orazio Olmi l'intera scultura dell'ancona della chiesa clarense della Beata Vergine di Caravaggio, pagata *in toto* al Faustini.

[10] APCo, *Libri Scuola Ss. Sacramento,* ff. 204-206. Rizzi (2004, p. 141) la dice eseguita tra il 1669 e il 1672.

berante, alla maniera di quello della cassa d'organo per Santa Maria di Chiari, solo ancora un po' più turgido, indizio questo - a mio parere - di una leggera precedenza cronologica.[11] Nell'altare di Bagolino il repertorio decorativo è lo stesso di quello impiegato nella prima opera documentata a Chiari, nel partito decorativo del cornicione e del timpano e, soprattutto, nel trattamento di alcuni particolari, come i fiori sostenuti dall'angelo al centro del frontone, che appaiono identici nell'opera clarense. A questo si aggiunga, con riscontri figurativi ancor più stringenti, il corredo delle tre statue di angeli (due musicanti ai piedi delle cariatidi, uno reggente una ghirlanda al centro del timpano) che presentano le consuete fisionomie faustiniane, forse un po' rozze, con nasi affilati, zigomi alti e una specie di smorfia che toglie loro ogni apparenza di allegria, che si riscontrano identiche nelle statue a tutto tondo della controcantoria della chiesa di Santa Maria Maggiore, compiuta tra il 1692 e il 1693, segno che l'aggiornamento stilistico compiuto dall'artista nel repertorio decorativo (di cui si parlerà) non trova riscontro nei dettagli fisiognomico-anatomici dei suoi lavori.

La cassa d'organo della chiesa di Santa Maria Maggiore

Il primo documento clarense che certifichi una commissione al Faustini risale all'11 agosto 1669[12] e riguarda un pagamento per la cassa dell'organo della chiesa di Santa Maria Maggiore a Chiari che in quegli anni era stata quasi completamente ricostruita.[13] A quando risalga l'atto di commissione non è possibile dirlo perché non si è reperito alcun contratto o deliberazione della Scuola del Santissimo Rosario; tuttavia si può ritenere che l'accordo fosse stipulato tra il luglio e l'agosto, perché solamente nel Consiglio del 3 luglio era stato esposto dal priore della Scuola Matteo Biancinelli, "d'ordine del signor collega si come il signor Carlo

[11] Al Faustini sono registrati tre pagamenti tra il giugno e l'agosto del 1668, purtroppo senza causale. Si veda U. Formenti, *Artisti e artigiani a Bagolino. Documenti 1479-1940,* Brescia 1990, p. 47. Questi pagamenti dovrebbero riferirsi all'altare del Rosario della Parrocchiale poi trasportato nell'altar nuovo dei "Santi Jseppo et Antonio" quando fu realizzato il nuovo altare monumentale, commissionato a Giovan Pietro Bonomi e Baldassarre Vecchi nel 1688 (Formenti, 1990, pp. 169-173). In tal senso l'ancona della chiesa di Sant'Antonio a Bagolino, collocabile cronologicamente verso la fine degli anni Sessanta e dai marcati accenti faustiniani, dovrebbe essere identificata con quella trasportata al nuovo altare, ma non nella Parrocchiale, piuttosto nella chiesa sussidiaria. A riprova anche il soggetto della pala raffigurante appunto i santi Filippo Neri e Antonio da Padova.
[12] APCS, *Capitali Cassa Testamenti,* f. 99v.
[13] Per le vicende edificatorie della chiesa e per le notizie sull'intaglio della cassa d'organo si veda Rivetti, 1921, pp. 114-117.

Traeri fabriliere d'Organi si è essibito metter l'organo nella Chiesa Nova di Santa Maria con tutte le cose bisognose intorno à detto Organo conforme si vede di lettera di suo pugno scritta à di 30 Giugno 1669 per il pretio de lire 600 piccoli, onde inherendo ad altri consegli passati, et fatto sopra di ciò longo discorso, finalmente è stà presa parte à tutte balle di far metter detto Organo con l'accordio, che sarà fatto tra li signori Priori, et il sudetto signor Traeri".[14]

L'opera del Faustini era compiuta però solo cinque anni dopo, all'inizio del 1673, e questo, probabilmente, perché l'intagliatore doveva assolvere alle commissioni di Comero e di Bagolino e, iniziare un proficuo rapporto - del tutto inedito e, purtroppo, non suffragabile con documenti - con i Canonici di San Giovanni evangelista a Brescia che, proprio nel 1674 portavano a compimento la ricostruzione della loro chiesa. Perciò il Faustini dovette prima fornire alla Scuola del Rosario di Chiari (come avveniva frequentemente) l'intelaiatura per lo strumento e quindi, a una certa distanza, tutto il lavoro d'intaglio. Nel Consiglio della Scuola del 4 febbraio 1673 "Fù discorso di stabilir il pretio dell'Organo di detta Chiesa, et à tal effetto fù chiamato Maestro Gio: Giacomo Faustini, come quello che ha fatto detto organo, per intendersi con il medemo, in quanto si puoteva ristringer detto Pretio; con il quale doppo molti discorsi fù ridotto, et stabilito il pretio di detto Organo, per la Fattura, legname, et ogn'altra cosa prettesa dà detto faustini per detto Organo, in scudi cento novanta in tutto; mentre però detto Faustini stabilisca l'opera con farli le ale à fianchi (cioè la fattura sola, dovendo la Schuola dargli li assoni per detta Pala) li festoni trà li Angeli, che sono sopra detto Organo, et aggiusti li bracci delli termini grandi".[15]

Faustini concepì il prospetto dell'organo secondo uno schema assai utilizzato lungo il corso del Seicento. La balconata, posta su colonne fin dall'origine,[16] ha una

[14] APCS, *Convocati 1595-1669*, ff. 115v-116r. Al Traeri sono certificati pagamenti tra la fine di luglio e il 4 ottobre 1669 (APCS, *Crediti*, f. 153r; APCS, *Capitali Cassa Testamenti,* ff. 98r e 101r) quando risulta il pagamento di 771:7 lire piccole "al signor Carlo Traer maestro delli organi alla presenza de signori priori per saldo della fattura del organo et contrabassi" (APCS, *Capitali Cassa Testamenti,* f. 101r).

[15] APCS, *Parti*, ff. 13v-14r. Anche in APCS, *Capitali Cassa Testamenti,* f. 100r: Il contrascritto D. Gio: Giacomo Faustino deve haver Berlingotti mille trecento trenta per la fattura dell'Organo, compreso ogni cosa che hà posto del suo detto D. Gio: Giacomo, così con esso d'accordi, come consta sopra il libro de Consegli di detta Schuola dell'anno corrente 1673 a f. [spazio bianco] dico in tutto L 1330:-".

[16] Pagamenti per le colonne in APCS, *Capitali Cassa Testamenti,* f. 98r: "Conti al molto Reverendo Illustre Signor Zambello per tanti che ha imprestati da pagar le colone del organo et fatura dietro à quella donata da D. Gio: Battista Ghirello 3 settembre [1669] L 100:-" e APCS, *Capitali Cassa Testamenti,* f. 101r: "1669 [12 settembre?] Conti a maestro Giacomo Marazzo muradore Berlingotti trenta uno per haver messe le colone del organo et poste treciere et traecelli per metter li mantici di ordine del signor Biancinello L 31:-".

Fig. 2: Giacomo Faustini, *Cassa d'organo* (1669-1673).
Chiari, Chiesa di Santa Maria maggiore. Particolare della balconata.

base decorata con mensole e rosette e una fascia continua imitante un fregio vegetale intrecciato. Il fronte, dal corpo centrale avanzato, è scompartito in quattro grandi cartelle campite da mascheroni e da figurette antropomorfe entro un tripudio di girali vegetali fiorite ad andamento simmetrico. Sei telamoni scandiscono ulteriormente il fronte. Lo stesso andamento dovevano avere i fianchi della cantoria, sacrificati nella nuova collocazione voluta dal prevosto Morcelli che, alla fine del Settecento,[17] fece spostare lo strumento dalla sesta alla terza campata della navata destra.

La cassa è organizzata secondo uno schema *a cornice architettonica*: ai lati della facciata due telamoni riccamente abbigliati - che riprendono da vicino le cariatidi dell'ancona di Bagolino - reggono capitelli corinzi sui quali si imposta l'architrave tripartito, campito da una testa d'angelo posta al centro della chiave ricciuta decorata con motivi a pelte. Il ricco fregio riprende la decorazione della balconata con girali simmetrici e mascheroni. L'alto timpano arcuato e spezzato, modulato da mensole e rosette stilizzate, culmina al centro con un fantasioso trofeo decorato con mascheroni, vasi e rosette. Ai lati della cassa due porte riprendono i caratteri decorativi del resto dell'opera, ripresentando telamoni, mascheroni, fregi e trofei secondo un ricco repertorio di fantasia barocca.[18]

[17] "2 giugno [1799], domenica: Dottrina, Esposizione, etc.: non vi fu la solita processione per essere la chiesa di S. Maria in fabrica e senza uso l'organo che si trasportava". S. A. Morcelli, *Memorie della Prepositura Clarense*, ms. BMC, sotto la data 2 giugno 1799.

[18] La cassa e la cantoria non furono subito dipinte e dorate. Solo sette anni dopo, nel Consiglio del 29 agosto 1680 fu "rappresentato dal signor Foschetto sotto Priore ritrovarsi in Chiari un Indoratore qual si essibisse indorar l'organo di detta Schuola con tutti quelli accontaggi, che si puossino haver d'ogni altro perito in detta Arte; che perciò essa bene far qualche deliberatione sopra questo interesse, per non lasciar si longo tempo detto Organo imperfetto. Sopra qual proposta fatti diversi discorsi, finalmente è stà mandata parte di far Indorar detto Organo à tutt'oro di zechino della Carnagione in poi et farlo anco sopra colorare à graffito, ò à rabesco, dove piacerà à signori Reggenti sudetti. Mà che sijno prima esposte le Cedole per invitar più Periti à far tall'opera, et poi che li bolletini de Periti concordati, sijno tutti insieme letti nel prossimo Conseglio Speciale di detta Schuola che à tal effetto si congregarà, per deliberar detta opera à beneplacito di detto Conseglio. Qual parte balottata è stata presa a tutte balle n° 14" (APCS, *Parti*, ff. 45r-46r). La proposta però, sebbene presa all'unanimità rimase lettera morta per quasi un anno, e solamente il 30 settembre 1681, presi accordi con tale Bellini, fu "mandata parte di impartir facoltà et autorità alli signori Priore, et sotto Priore di quotar, trattar, et stabilir il pretio per indorar l'Organo della Scuola con il signor Bellini Indoratore; con precedenza però da Capitoli d'esser formati, per il modo dà tenere in detta opera, et il tutto d'esser fatto con l'assistenza del Molto Reverendo signor D. Pauolo Rizzo et di D. Giacomo Faustini" (APCS, *Parti*, f. 50v). Anche questa volta la deliberazione fu "presa à tutte balle", ma ora si diede immediatamente corso all'opera, come risulta dai pagamenti all'indoratore, certificati dal 15 ottobre al 22 dicembre 1681 per un totale di 1890 berlingotti (APCS, *Capitali Cassa Testamenti,* f. 154r. I pagamenti al 15, 22, 31 ottobre, 22, 30 novembre, 15 e 22 dicembre), secondo gli intendimenti espressi già l'anno precedente.

Fig. 3: Giacomo Faustini, *Controcantoria* (1692-1693).
Chiari, Chiesa di Santa Maria maggiore. Particolare della balconata.

In questa prima opera clarense il Faustini sfoggia un intaglio ricco e turgido, legato però a rigorosi schemi simmetrici che riecheggiano retaggi ancora tardo manieristici nel repertorio dei mascheroni e dei girali vegetali trattati con un modellato tendente al bassorilievo. Tale raffinata eleganza, ancora visibile nell'ancona di Tizio di Collio (1675), realizzata in collaborazione con Giovan Pietro Bonomi di Avenone,[19] cede il passo, nelle opere degli anni Novanta, a un sentimento più mosso dell'intaglio, a un'enfatizzazione dei racemi e dei girali vegetali e a una incisività maggiore dei profili, caratteri ben visibili nella controcantoria (o orchestra) commissionata all'artista dalla stessa Scuola del Rosario nel 1692 della quale si parlerà in seguito.

L'altaretto della Madonnina per Santa Maria maggiore ora alla Beata Vergine di Caravaggio

Scrive il Rivetti che, "soddisfatti del suo lavoro, i Reggenti della Scuola affidavano nell'anno seguente [1674] al medesimo [Faustini] 'la cassa della Madonnina', sotto la quale denominazione noi crediamo di riscontrare la ricca e graziosa cornice che racchiudeva il dipinto raffigurante la traslazione della Casa di Loreto che vedesi tuttodì nella sacrestia di Santa Maria, privo però della cornice, venduta inconsultamente alcuni anni or sono per poche centinaia di lire".[20] Secondo il Rivetti, quindi, questa cassa o cornice della Madonnina non sarebbe oggi più rintracciabile, e tale notizia è stata accolta anche dagli studiosi successivi, da Fappani[21] a Lonati[22] a Bizzotto Passamani[23] che si sono limitati a recensire l'opinione dello storico. Al contrario l'opera faustiniana è sopravvissuta, ma lo studioso clarense la riteneva opera di Orazio e Lorenzo Olmi, identificandola erroneamente con la cornice intagliata dai due nel 1710[24] per la chiesa della Beata Vergine di Caravaggio[25] e oggi perduta. L'ancona, infatti, venne trasportata in questa chiesa dopo il

[19] C. Sabatti *Documenti e regesti artistici,* in C. Sabatti (a cura di), *La pittura del '600 in Valtrompia*, catalogo della mostra, Brescia 1994, pp. 240-242.
[20] Rivetti, 1921, p. 117; ma già anche in Rivetti, 1917, pp. 135-136.
[21] Fappani, 1981, p. 47
[22] R. Lonati, *Dizionario degli scultori bresciani,* Brescia 1986, pp. 112-113.
[23] Bizzotto Passamani, 1995, p. 387.
[24] Pagamenti per quest'opera sono registrati in APCS, *Libro della B. V. M. di Caravaggio*, ff. 78r, 82r, 83r, 252v-253r.
[25] L. Rivetti, *Artisti chiaresi. VI. Orazio e Lorenzo Olmi, intagliatori,* in "Brixia Sacra" VIII (1917), pp. 138-140: "Sono opera sua la soasa dell'altare della Beata Vergine della Neve ed il banco della sacrestia dello stesso Santuario; lavori finiti nel 1710".

1745, quando fu realizzato il nuovo altare in marmo disegnato da Giovan Antonio Biasio nel quale fu collocata la tela di Francesco Monti[26] raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Lucia, Agata, Giovanni Nepomuceno e Andrea Avellino*. Nei primi decenni del Settecento, infatti, la dedicazione dell'*Altaretto* (così è sempre chiamato nei documenti) passò via via da quella alla Beata Vergine *in nivem* a quella di Santa Lucia assestandosi su quest'ultima fino ad oggi. È legittimo credere che in questo altare si trovasse la scultura della *Madonna col Bambino* da sempre attribuita ad Antonio Zamara, risalente agli ultimi decenni del XV secolo.[27] Attorno alla venerata immagine venne realizzata all'inizio del Cinquecento una cornice (o nicchia) forse opera di Stefano Lamberti[28] alla quale furono affiancate nel 1629 due tele commissionate a Giovan Mauro della Rovere detto il Fiamminghino raffiguranti *Santa Lucia* e *Sant'Agata,*[29] mentre l'ornamento ligneo fu realizzato e dorato solamente entro il maggio del 1638.[30] Con la ricostruzione della chiesa anche l'*Altaretto* fu fatto oggetto di attenzioni e, proprio all'indomani del compimento della cassa d'organo, nel Consiglio della Scuola del 25 gennaio 1674, fu proposto "che sarebbe bene il far la Pala all'Altare chiamato la Madonina essistente in detta Chiesa, insieme con la sua Cassa, ò Cornice intagliata conforme l'intentione de signori Superiori, per accrescer con maggior fervore la devotione del Popolo, et per l'ornamento che necessariamente si deve fare à detto Altare. qual proposta balottata con conditione, che il pretio della Cornice per detta Pala, qual doverà esser fatta dà Maestro Giacomo Faustini, sia per la parte della Schuola, rimesso al Molto Re-

[26] Un pagamento a Francesco Monti per questa pala in: APCS, *Tesorieri della Veneranda Scuola del Santissimo Rosario di Chiari et Massari di essa II*, f. 28r, sotto la data 28 maggio 1745 si legge: "Per boletta de L cento venti otto pagata al Signor Francesco Monti per un regalo di formento fatto al medesimo per la Pala di Santa Lucia L 128".

[27] Prima del recente restauro sul retro della scultura si leggeva la scritta ANTONIO DE ZAMARIS FECIT MCCCCXC inconsultamente asportata perché ritenuta non originale. Sebbene ridipinta in seguito la scritta doveva riprodurne una più antica. È comunque possibile ritenere plausibile l'indicazione dell'autore, attivo e documentato a Chiari in quegli anni. Si veda . L. Rivetti, *Artisti chiaresi. I. I Zmara,* in "Brixia Sacra" VIII (1917), pp. 80-85. La statua doveva trovarsi sull'altare della vecchia chiesa di Santa Maria prima che – aumentata la potenza della Scuola del Santissimo Rosario – la titolazione dell'altar maggiore passasse, alla fine del Cinquecento, alla Madonna del Rosario. Per questo: Rivetti, 1921, p. 85 e APCS, *Convocati 1595-1669*, f. 4v.

[28] "Ab antiquo in questa chiesa era stata istituita una Scuola del Santo Rosario e già nel 1517 avevavi lavorato - forse un altare - il valente intagliatore bresciano Stefano Lamberti". APCS, *Documenti antichi*. "Vi si trova citato un documento del 12 settembre 1517 rogato dal notaio *Antonio Guidino* di Brescia relativo ad un pagamento fatto da *Ser Tommaso da Armannis* cittadino di Brescia a nome del Magnifico *Martinengo* – forse *governatore* della Scuola del Rosario di Chiari – a *Stefano de Lambertis sculptori lignaminum Brixiae*". Rivetti, 1921, p. 83 e nota 2.

[29] APCS, *Debitori*, f. 145r.

[30] APCS, *Particole testamentarie*, f. 0v.

Fig. 4: Giacomo Faustini, *Controcantoria* (1692-1693).
Chiari, Chiesa di Santa Maria maggiore. Particolare dello schienale.

Fig. 5: Giacomo Faustini, *Altare della Madonnina* (1674-1675).
Chiari, Chiesa della Beata Vergine di Caravaggio. Particolare del fregio.

verendo signor D. Pauolo Rizzo Presidente, è stata presa con balle affirmative tredeci negative niuna. Rogatum per me Balthassarrem Bigonius nodarius et Cancellarius dicte Schuole ad laudem etc.".[31]
I primi pagamenti al Faustini datano al 20 marzo di quell'anno[32] e proseguono fino al 2 maggio dell'anno successivo[33] in concomitanza con il Consiglio della Scuola nel quale fu "esposto dal sudetto signor Priore si come Maestro Giacomo Faustini insta, per esser sodisfatto per la Pala, che ha fatto all'Altare della Madonina: onde esser necessario di stabilir il pretio di detta Pala con detto Faustini; à qual effetto essendo stato ancor esso Faustini chiamato in detto Conseglio, e stato concordevole stabbilito il pretio di detta Pala in scudi sessanta da Berlingotti sette l'uno, con conditione, che sijno reformate le due figure sopra li Frontispicij, et fatte più grandi, conforme comporta il sito. Rogato per me Baldassar Bigonius notarius etc.".[34]
Anche questa volta, compiuta l'opera di scultura, fu necessario attendere qualche tempo perché la pala venisse dorata; solo nel Consiglio del 12 maggio 1677, infatti, fu "proposta parte per il Signor Gerolamo Baetto Priore se sij bene et necessario far indorar la palla della Capella della madonina eretta nella Chiesa di detta scuola, mentre hora si ritrova in questa Terra l'indoradore, qual si offerisse quella indorar iusta li Capitoli consegnati, et letti in questo conseglio et aggionta che l'oro sia di cechino et in altrimente sopra di che fatti longhi discorsi, et maturi riflessi sono state dispensate le balle, et quelle di poi raccolte per mano del detto Heremita, è stato terminato di quella far indorare conforme si è detto di sopra con balle affirmative n° 11: N n° 1".[35] L'opera fu affidata a tale Brentana al quale sono pagati 280 berlingotti "per l'indoratura della Madonnina" con bolletta in data 19 giugno 1677.[36]
I documenti non danno alcun indizio sulla forma della *cassa* della Madonnina, ma il termine utilizzato (cassa) e la necessità di avere una nicchia per ospitare la statua, co-

[31] APCS, *Parti*, f. 18v.
[32] APCS, *Crediti*, f. 170r. Allo stesso foglio anche il pagamento del 3 giugno. Questi due primi pagamenti sono di poco conto per un totale di 26:9:4 lire. Più consistente il pagamento del 26 luglio 1674 in APCS, *Capitali Cassa Testamenti,* f. 136r: "Item Berlingotti cento cinque pagati a D. Giacomo Faustini à conto della Pala della Madonnina boletta di 26 Luglio 1674 in filza" e quello del 30 novembre (APCS, *Crediti*, f. 172r) per 82 lire.
[33] APCS, *Crediti*, f. 177r: "a D. Giacomo Faustini per la Cassa fatta alla Madonina L 86:3:2".
[34] APCS, *Parti*, f. 23v.
[35] APCS, *Parti*, f. 31v.
[36] APCS, *Capitali Cassa Testamenti,* f. 137r. Altri lavori non ben specificati all'altare della Madonnina sono documentati il 4 maggio 1678 (pagamento "a Cristoforo Scalvo per sua fattura all'altare della Madonina L 13:2:20", APCS, *Crediti*, f. 185r) e il 16 maggio 1678 (pagamento "à signor Gio: Giacomo Rizzo per ferro datto per l'altare della Madonina L 21:4", APCS, *Crediti*, f. 185r).

me già nella vecchia struttura,[37] porta a esclude la possibilità che l'immagine della Madonnina fosse la piccola tela raffigurante la *Madonna col Bambino e la traslazione della Santa Casa di Loreto*, attribuibile a un pittore bresciano della fine del XVI secolo, forse identificabile con Camillo Rama, posta già nel 1611 "sopra l'ussio della sacrestia"[38] e quindi non su un altare. Ebbene l'altare ora nella chiesa della Beata Vergine di Caravaggio, che si vuole identificare con quello scolpito dal Faustini, è ornato da una pala in cui soggetto, le *Sante Lucia e Agata e angeli musicanti*, è identico a quello delle due tele realizzate dal Fiamminghino nel 1629[39] e mostra il profilo di una nicchia oggi occultata da una bella tela centinata di Pietro Scalvini, rappresentante la *Madonna della neve*, titolazione apposta all'*Altaretto* già nel verbale della visita pastorale del vescovo Bartolomeo Gradenigo (18 ottobre 1684) che parla di un altare della "Beate Virginis ad nivem".[40] A questo si aggiunga che l'altare oggi nella chiesa della Beata Vergine di Caravaggio, nella relazione stilata dal prevosto di Chiari in occasione della visita pastorale del cardinale Angelo Maria Querini (17 settembre 1737), figura ancora (col titolo di Santa Lucia) nella chiesa di Santa Maria, mentre la "Ecclesia Sancte Marie Virginis à Caravatio de iure Spectabilis Communitatis" è detta "cum tribus Altaribus idest Maiori, Beate Virgini 7 Dolorum, et S. Philippi Nerij"[41] mostrando così l'inesattezza della proposta del Rivetti.[42]

[37] Così nella dichiarazione dei capomastri Barilli e Maraschi che il 25 agosto 1669 avevano spostato tutta la vecchia struttura e avevano dovuto "fare la *nica* (nicchia) di fora" (APCS, *Libro della fabbrica di S. Maria A,* foglio volante).

[38] APCS, *Debitori livellari dal 1604 al 6 giugno 1630*, f. 18v e APCS, *Fondiarie, Cappellanie, assegni e riduzioni di Messe, Autentiche di Reliquie, Indulgenze, Predicatori, Legato Baglioni*, Testamento del Reverendo Marc'Antonio q Marc'Antonio de Monzardis, 21 settembre 1611.

[39] Anzi le figure delle due sante sono identiche a quelle, sicuramente di mano del Fiamminghino, oggi nella sagrestia della Parrocchiale di Coccaglio che ritengo siano da identificare proprio con quelle dell'Altaretto, vendute per far fronte alle molte spese per la realizzazione del nuovo altare di Santa Lucia nel 1743. Si veda per questo Rivetti, 1921, p. 127.

[40] ASDBs, VP 63, ff. 73v-74r. Tuttavia nella relazione del parroco (f. 79r) si dice solo: "Ecclesia Sancte Marie Maioris sub titulo Rosarij. In hac ecclesia de cuius consecratione non constat adsunt quatuor Altaria videlicet: Altare maius sub titulo Sanctissimi Rosarij; Altare Sancti Francisci; Altare Altare Sancti Bartolomei; Altare aliud B. M. V. dictum l'Altaretto".

[41] ASDBs, ff. 71r-84v. La relazione del parroco, inserita alla fine dei fogli del verbale di visita, non porta numerazione. Questo documento è anche fondamentale per togliere ogni dubbio circa l'identità di questo altare con la cornice contenente l'effigie della Madonna di Caravaggio commissionata nel 1710 agli Olmi ed erroneamente identificata da Rivetti con la nostra ancona.

[42] A riprova dell'avvenuto spostamento dell'altare da Santa Maria si può citare anche il testo (molto involuto) del verbale del Consiglio della Scuola del Santissimo Rosario del 6 luglio 1748, nel quale viene "fatta istanza per D. Giovanni qm Battista Marello erede del qm Carlo suo fratello, che detta Veneranda Scola voglia rinonciare alle raggioni del testamento del detto qm Carlo del di 26 7bre 1735 in atti del signor Bartolomeo Pederzolo nodaro in cui resta sostituita detta Veneranda Scola à

La cornice, molto meno sontuosa dell'intaglio dell'organo (e questo motiva anche il costo di soli 60 scudi, cioè 420 lire a fronte dei 190 scudi richiesti per l'altra opera), mostra i caratteri della scultura del Faustini, soprattutto nella realizzazione delle statue degli angeli sul timpano e nei putti che reggono l'architrave la cui posa, tesa e quasi forzata, è ripresa anche nell'altare di Tizio di Collio, posteriore di solo un anno. All'ancona di Tizio di Collio rimanda anche il trattamento della cartella alla base dell'altare, mentre la fantasia decorativa delle due lesene ai fianchi della pala anticipa le spigliate invenzioni faustiniane dell'ultimo decennio del secolo.

Dal 1675 al 1686

All'indomani della realizzazione della cornice della Madonnina, il Faustini è documentato a Bagolino per la fattura di un *Crocifisso* per il pulpito della Parrocchiale per il quale sono certificati pagamenti tra il luglio e l'agosto del 1675.[43]
Nello stesso anno, il 14 luglio, stipula *in solidum* insieme a Giovan Pietro Bonomi di Avenone un contratto con i Reggenti della chiesa di Santa Maria di Tizio di Collio, obbligandosi a "fabricar in forma laudabile una ancona all'Altar magiore nella Chiesa della B.ª V.ᵉ Maria di Ticio eretta nella sud.ª Terra di Collio"[44]; con ciò i Reggenti si impegnavano anche a "mantenerli l'habitatione et utinsili che li saranno necessarij mentre d.ᵗⁱ Sig.ʳⁱ Faustini, et Bonomi habitaranno qui a Collio per la soprad.ª fabrica",[45] pratica abbastanza comune, documentata anche per altri artisti itineranti,[46] che dovette tener lontano il Faustini da Chiari almeno fino alla fine del lavoro, o forse ancora oltre, perché nel 1679, il 26 novembre, riceveva la caparra di 70 troni per la "nova anconetta da fare per ornamento della Beat.ma Ver-

detto Erede in caso della caducità intimatagli, se mancasse per cinque volte continue di far ardere la lampada al Quadro della Beata Vergine di Caravaggio era posto nell'altare di santa Lucia eretto nella Chiesa di detta Scola, che perciò essendo stata trasportata via detta imagine, et per conseguenza cessata l'obligatione. Si manda parte di fare tale rinoncia pronto offerendosi detto Marello fare una qualche limosina à detta Chiesa...". Verosimilmente non si tratta qui dell'avvenuto trasferimento di un'immagine della Madonna di Caravaggio che si trovava nell'altare di Santa Lucia (mai in precedenza documentata), come le brachilogie testuali lascerebbero a prima vista pensare, ma del quadro che *era posto nell'altare di santa Lucia* e che era stato allora trasportato nella chiesa della Madonna di Caravaggio, facendo cessare, per questo, le obbligazioni testamentarie del qm Carlo Marello.

[43] Formenti, 1990, p. 48; Bizzotto Passamani, 1995, p. 387.

[44] Il documento in ASB, *Notarile Brescia,* Tavelli Marco, notaio di Collio, filza 6788, 1675 14 luglio, è pubblicato integralmente in Sabatti, 1994, pp. 240-242.

[45] Sabatti, 1994, p. 241.

[46] Cargnoni, 1997, p. 38 nota 78.

gine"[47] nella Parrocchiale di Bagolino. La piccola cornice - oggi sostituita da una copia - rappresenta, secondo la Cargnoni "una innovazione sorprendente rispetto all'ancona di Collio, eseguita dallo stesso artista, in collaborazione col Bonomi, solo quattro anni prima" [48] per la libertà dell'intaglio ma soprattutto per le innovazioni formali introdotte dall'artista, nel senso di leggerezza dell'intaglio e nella propensione verso forme più sinuose a cui contribuiscono le figure di angeli che affiancano il repositorio.
Per il resto, i documenti dal 1675 al 1686 tacciono completamente, ma questa lacuna potrebbe essere colmata con i lavori a lui attribuibili - quasi certamente in collaborazione ancora col Bonomi - nella chiesa cittadina di San Giovanni evangelista, di cui si è solo accennato poco sopra. Tra il 1651 e il 1674 l'antica chiesa di San Giovanni veniva completamente ristrutturata e dotata di nuovi altari e pitture secondo il gusto dell'epoca. Dei cinque altari lignei fino ad oggi conservati, solamente uno, quello dedicato ai Martiri dell'Ararat ebbe già nel Settecento l'ascrizione a Gasparo Bianchi,[49] mentre gli altri sono stati attribuiti genericamente ad artisti locali dell'inizio del XVII secolo[50] e sono menzionati, ad eccezione di quello delle Reliquie, già nella prima stesura del *Giardino della Pittura* di Francesco Paglia che ha come limite cronologico proprio il 1675.[51] Pur tenendo presente questo limite cronologico è lecito pensare che i tre altari menzionati dal Paglia - dedicati all'Assunta, a Sant'Antonio e al Crocifisso (oggi al Sacro Cuore) - siano stati realizzati in quel torno d'anni, a partire dall'altare del Crocifisso che presenta caratteri affini a quello di Bagolino, specie nell'intaglio e nella curiosa chiave *a volume* posta al centro dell'architrave. In questo altare il Faustini e il Bonimi utilizzano alcuni elementi del loro repertorio già visti anche nell'ancona di Tizio di Collio (specie nella minuzia dei decori poco rilevati), ma mostrano già quei caratteri più plastici, che si rintracciano nell'*Altaretto* di Chiari, nelle volute della predella centrata da una testa d'angelo che ricorda da vicino le fisionomie dei telamoni della cantoria di Santa Maria a Chiari ma con una sempre crescente libertà nella scelta delle pose e delle torsioni. A seguire deve esse-

[47] APB, *Gubernario del Rosario*, in Formenti, 1990, p. 48.
[48] "Le colonne sono sostituite da due eleganti angeli-cariatidi, collocati sopra rocchi di colonne, decorati con radi fiori su fondo rosso; l'anconetta si conclude con un piccolo coronamento fiorito. I due angeli indossano una lunga veste dorata, che lascia scoperte le spalle e le braccia, trattenuta da una mano sopra il ginocchio; una ciocca di capelli ondulati ricade su una spalla. Ai lati estremi dell'anconetta corre un elegante fregio a volute vegetali e mazzi di fiori". Cargnoni, 1997, p. 25.
[49] G. B. Carboni, *Le pitture e sculture di Brescia,* Brescia 1760, p. 46.
[50] A. Morassi, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Brescia*, Roma 1939, pp. 293-294, 322.
[51] Paglia, *Il giardino della pittura 1660-1675* (ms. BQBs G.IV.9) *1708-1713* (ms. BQBs Di Rosa 8), ed. a cura di C. Boselli, in *Supplemento ai "Commentari dell Ateneo di Brescia" per il 1967,* Brescia 1967, pp. 179, 195.

Fig. 6:
Giacomo Faustini,
Altare di san Pietro martire.
Chiari, Chiesa
di San Pietro martire.
Particolare della
decorazione delle volute.

re posto l'altare dell'Assunta, il primo della navata destra, che mostra una struttura più semplificata nella quale le colonne sono sostituite da telamoni e da cariatidi che, per il piglio, richiamano ancora alla cantoria di Santa Maria a Chiari, ma con qualche aggiornamento dato dalla maggiore spigliatezza delle figure che cominciano a prodursi in avvitamenti che vedremo pienamente compiuti nell'opera estrema del Faustini, nell'ancona per l'altare maggiore della chiesa clarense della Beata Vergine di Caravaggio. Qui il repertorio figurativo propriamente faustiniano è visibile nelle figure poste sul timpano spezzato, che riprendono da vicino quelle dell'*Altaretto* di Chiari, e nella solenne statua della *Carità* al centro del timpano, dalle movenze ancora montaniniane, ma già integrata nel mondo figurativo dell'artista. L'altare gemello che fronteggia quello dell'Assunta, dedicato a Sant'Antonio da Padova, è invece da collocare qualche anno più avanti, verso la metà degli anni Novanta, in stretto rapporto con la controcantoria della chiesa clarense di Santa Maria - di cui si parlerà più avanti - e, soprattutto, con l'ancona monumentale della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio a Chiari nel farsi grave, avvitato, e teso dei telamoni ai lati della pala. Agli stessi anni deve anche appartenere l'ancona dell'altare delle Reliquie sempre in San Giovanni a Brescia, i cui caratteri stilistici sono da coniugare con quelli del già citato altare della Beata Vergine di Caravaggio a Chiari.
A prima dell'inizio del nono decennio, dovrebbe risalire anche il paliotto ligneo dell'altare della chiesa di San Pietro Martire a Chiari, realizzato simulando i parapetti in commesso marmoreo già utilizzata fin dall'inizio del Seicento. Non v'è dubbio che in quest'opera "minore" lo stile del Faustini sia ancora completamente legato agli stilemi della sua prima attività, quella - per intenderci - nella quale l'intaglio non ha ancora assunto quei caratteri di esuberanza decorativa che assumerà nelle opere degli anni Novanta. Il paliotto è composto da una cartella centrale dipinta a finto commesso marmoreo, affiancata da due edicolette sostenute da due colonne con capitello composito, ciascuna ornata con una nicchia entro la quale si trovano altrettante statue di santi domenicani dipinte di bianco ad imitazione del marmo. Le volute laterali, infine, dipinte di nero sono decorate con teste d'angelo di profilo e puttini a figura intera. Soprattutto questa parte rimanda stilisticamente all'opera del Faustini, ai suoi putti dalle pance cadenti e dalle fisionomie paffute e tristi. Le due teste d'angelo hanno, poi, diretto riferimento con le decorazioni laterali dell'ancona della Beata Vergine di Caravaggio realizzata dall'artista a partire dal 1691.
Il recupero al Faustini di questo piccolo manufatto permette, però, di ricondurre all'intagliatore clarense un altro manufatto della stessa natura. Attribuito da Cargnoni[52] alla bottega dei Boscaì come stilisticamente prossimo al bancone della sa-

[52] Cargnoni, 1997, pp. 53, 72, 183 scheda 113.

grestia del Santuario della Misericordia di Bovegno (1701),[53] il paliotto dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria del Giogo a Polaveno deve essere invece assegnato al Faustini, specie nelle due statuette, trattate a finto marmo bianco, del tutto simili a quelle di Chiari. L'altare di Polaveno, come quello di Chiari, imita un parapetto marmoreo, ma con una struttura più semplificata e sinuosa che lo fa ritenere posteriore di qualche anno, verso i primi anni del nono decennio.
Alla cornice della *Madonna di san Luca* di Bagolino, specie negli angeli a figura intera, rimanda un'altra opera, questa pure documentata, realizzata dal Faustini a Chiari tra il 1686 e il 1687: l'arca di san Bonifacio, prima commissione clarense dopo il silenzio decennale delle fonti, che mostra chiaramente l'evoluzione - nel senso di un progressivo alleggerimento delle forme e di una eleganza più pensata e meno "nostrana" - verso uno stile più prossimo alle declinazioni barocchette. Nel *Libro della B. V. M. di Caravaggio* sono registrati già dal 18 luglio di quell'anno conti al Faustini che poi confluiranno nelle spese per l'ancona dell'altar maggiore. Tra questi, quello registrato sotto la data 3 dicembre 1686, dice: "Contigli per Assi della B. V. M. datti alla Comunità per far l'Arca di S. Bonifacio 3 Xbre 86 lire sei soldi quatordeci tirati dal Comune dico L 6:14".[54] L'arca che doveva accogliere il corpo del santo vescovo Bonifacio è il primo atto di una vicenda conclusasi solo nel 1713 con la doratura del grandioso altare delle Reliquie nella Parrocchiale[55], variamente attribuito al Faustini e agli Olmi[56] ma compiuto quasi certamente ben al di là della data di morte dell'artista. Sebbene Faustino Faustini, nipote di Giacomo, reclami dal Comune la soluzione delle pendenze per *l'altare di San Bonifa-*

[53] Per quanto l'autrice sostenga una qualche vicinanza stilistica delle statuette di Polaveno con quelle di Bovegno, un raffronto attento rivela una notevole distanza, soprattutto nel modo di realizzare e caratterizzare le fisionomie delle figure che nei Boscaì mantengono un che di bambolesca giocondità del tutto assente nelle statuette di Polaveno e, invece, consona con l'atteggiamento pensoso e grave di quelle di Chiari.
[54] APCS, *Libro della B. V. M. di Caravaggio*, f. 250r. Pagamenti per questo lavoro sono richiesti dal nipote Faustino Faustini parecchio dopo la morte dell'intagliatore, il 23 maggio 1713: ACC, *Liber Provisionum 1704-1723*, A.II.9, ff. 178v-179r.
[55] Si veda: G. Fusari, *Il Duomo di Chiari, 1481-2000. Il febbrile cantiere,* Roccafranca 2000, pp. 57-61.
[56] Rota, 1880, p. 232; Rivetti, 1917, p. 137; L. Rivetti, *La Chiesa Parrocchiale di Chiari*, Chiari 1920, ora in Id, *Briciole di Storia Patria,* vol. I, Chiari 1993, p. 28; Fappani, 1981, p. 47; Bizzotto Passamani, 1995, p. 387. Fusari (2000, pp. 58-59) sintetizza così la vicenda attributiva: "Il Rota, appoggiandosi a un documento del 23 maggio 1713, ritiene che l'ancona sia opera di Faustino Faustini, mentre il Rivetti l'attribuisce a Lorenzo e Orazio Olmi; la grande soasa venne con ogni probabilità iniziata da Giacomo Faustini e per questo lavoro, come per quello della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio, il nipote Faustino reclamò i pagamenti. Tuttavia, per ragioni stilistiche, la gran parte dell'esecuzione dell'ancona è da assegnare agli Olmi, associati spesso al Faustini nella prosecuzione di opere lasciate incompiute dallo scultore al momento della morte, e non solo a Chiari".

Fig. 7: Giacomo Faustini, *Arca di san Bonifacio* (1686-1687).
Chiari, Chiesa Parrocchiale. Particolare di un angelo d'angolo.

cio[57] l'ancona non è stilisticamente avvicinabile all'opera di Giacomo e, a causa della mancanza di opere degli Olmi, è pure impossibile assegnarla – almeno a oggi – alla loro bottega. L'altare è concepito come una grandiosa macchina in legno dorato. Quattro colonne tortili e due statue a grandezza naturale rappresentanti le *Allegorie della salvezza eterna e della salute corporale* affiancano la tela raffigurante la *Beata Vergine, santi e anime del Purgatorio,* attribuibile all'iseano Domenico Voltolini. Le due colonne più interne, poggianti su mensole rette da telamoni sono fastosamente intagliate con motivi a festoni e cartocci fogliacei. Le due più esterne ripropongono alla base un rocchio di colonna riccamente intagliato racchiuso tra due rocchetti l'uno baccellato che funge da base, l'altro a corolla che imposta il fusto vero e proprio. L'architrave e i frontoni minori sono spezzati, alternatamente a volute e a salienti. Al culmine un baldacchino a padiglione sostenuto da un gruppo di angeli è sovrastato dal Padre Eterno a braccia allargate.[58]
L'arca di san Bonifacio, collocata ora insieme a molti altri reliquiari, alcuni dei quali assegnabili ancora alla mano del Faustini,[59] sui ripiani dorati che sono solitamente occultati dalla pala del Voltolini, presenta una decorazione molto sobria che percorre tutta la cassa, esibendo un repertorio inclinante ai modi di primo Seicento. I quattro lati, infatti, sono occupati per lo più da cristalli che lasciano libera la vista del corpo del santo; solo in prossimità degli angoli il Faustini ha potuto esprimere al meglio la sua arte animandoli con figure intere di angeli in funzione di telamoni che reggono una sezione d'architrave e di timpano spezzati, poggianti qui su mensole che ripetono, monumentalizzandole, le forme della cornice della *Madonna di san Luca* di Bagolino.

[57] ACC, *Liber Provisionum 1704-1723*, A.II.9., ff. 178v-179r. "Adì 23 Maggio 1713 Supplica del Signor Capo Faustini. Letta altra supplica presentata dal Signor Capo Faustino Faustini instante per la consequtione [sic] del suo preteso credito verso l'Altare di Santo Bonifacio et ben essaminata fù à viva voce conferta la libertà alli M.o RR. SS.ri Reverendo Giovanni Vignadotti, et Reverendo Foglia deputtati a detto Altare, di stabilir il conto del preteso credito d'esso Signor Capo Faustini, et di sodisfarlo".
[58] Fusari, 2000, p. 59.
[59] Sono da assegnare al lavoro d'intaglio del Faustini quasi tutte le arche dorate che si trovano nell'altare, che presentano gli stessi caratteri di finezza d'intaglio e di repertorio figurativo (angeli a figura intera, protomi femminili angolari, cartelle pergamenacee ritorte e smarginate) e questo potrebbe motivare in parte la richiesta di pagamento di Faustino Faustini per *l'altare.* Non sono invece di mano del clarense i quattro busti e il reliquiario in ebano, quest'ultimo sicuramente anteriore.

La statua della Madonna del Rosario per Santa Maria maggiore

Ancora un quinquennio di silenzio delle fonti ci separa dalla successiva commissione al Faustini anche se è lecito pensare che in questo giro d'anni fosse giunta all'artista la commissione per l'altare della Madonna di Caravaggio per la quale i pagamenti cominciano il 7 luglio 1691 ma, come si è detto, la contabilità segnata a fronte del *Dare* rimonta al luglio del 1686. L'opera, grandiosa più di ogni altra realizzata dal Faustini, dovette accompagnarlo negli ultimi anni della sua vita e per questo verrà trattata alla fine. In questo lasso di tempo è pure possibile inserire la già menzionata ancona dell'altare di Sant'Antonio della chiesa cittadina di San Giovanni evangelista che, pur riprendendo la struttura dell'altare dell'Assunta collocato di fronte, mostra una maggiore libertà nella conduzione delle figure, soprattutto dei telamoni, che già preludono nella potenza e nella corrucciata legnosità dei modi, alle analoghe personificazioni della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio, ma che si appressano, nella monumentale statua dell'angelo posto al culmine della soasa, ai modi con i quali il Faustini intaglia le statue della controcantoria di Santa Maria maggiore a Chiari. Le figure, così come gli intagli minuziosi delle girali vegetali, popolate di puttini giocosi, perdono la compattezza delle opere precedenti assumendo pose più libere; i panneggi si fanno taglienti alla maniera dei fogli di pergamena a cui si assimilano sempre di più i riccioli delle cartelle e dei decori; i rilievi si staccano dai fondi assumendo una vitalità fino ad allora sconosciuta.
Frattanto nel Consiglio del 6 luglio 1692 veniva esposto dal Priore della Scuola "esser dà alcuni divoti della B. V. M. del Rosario stata fatta una statua rappresentante detta B. V. con haverla ornata di Veste, Manto, Corona, et altri adobbi necessarij, con intentione di donarla à detta Schola, acciò nella prima Domenica d'Ottobre ogn'anno sij portata processionalmente come si prattica anco nell'Illustrissima Città di Brescia et altrove, per eccitar maggiormente la devotion de Confratelli di detta V. Schola et di questo popolo verso detta B. V., Mentre il Reverendissimo signor Prevosto, et li Molto Reverendi signori Canonici di questa Parochiale Collegiata di Chiari, si contentino far tal fontione, et assister alli signori Reggenti della Schola medesima per incaminarla con le formalità proprie; onde fatti sopra di ciò molti discorsi, finalmente è stata da detto signor Priore mandata parte di Supplicar Monsignor Illustrissimo signor Vescovo, ò suo Vicario ò chi che sij licenza, e facoltà di portar in processione come sopra detta statua con quelle regole, et ordini che dà sua signoria Illustrissima sarà prescritti à detti signori Reggenti; qual parte balottata è stata presa con balle, e voti affirmativi n° tredici, et niuna di negative".[60]

[60] APCS, *Parti*, f. 68r e v. Il documento è parzialmente e approssimativamente trascritto anche in Rivetti, 1921, p. 120.

Il testo della deliberazione è stato reso noto dal Rivetti,[61] ma risulta strano che lo storico non abbia fatto menzione dell'autore della scultura, perché già il 22 aprile di quell'anno, veniva registrato un piccolo pagamento "al Signor Giacomo Faustini di Chiari scultore per l'immagine della Madonna nova essendo state offerte alcune cose a questo fine L 3:2"[62] seguito da un altro del 17 agosto che dice: "Datti al Signor Giacomo Faustini detto il Modesto Berlingotti 17.7 a conto dell'immagine della Beatissima V. Maria che si fa di novo, et questi denari sono stati offerti a questo fine"[63]. Il Faustini, quindi, già dall'aprile stava lavorando alla scultura e l'esiguità dei pagamenti (oltre alle testimonianze di chi la poté ancora vedere) ci fanno concludere che si trattasse non di una statua intera, ma di una cosiddetta *Madonna vestita*, le cui sole parti scolpite erano il capo e le braccia della Vergine e il Bambino. L'unico documento che ci tramanda l'aspetto di quest'opera - oggi non più reperibile - caduta sotto la scure del decreto vescovile di monsignor Giacinto Tredici (1935) che vietava l'esposizione nelle chiese di tali sculture,[64] è una pittura ottocentesca posta all'esterno di un armadio (ora nei depositi della parrocchiale) che ritrae la Vergine in piedi col Bambino in braccio, con il sontuoso abito di broccato confezionato nel 1752,[65] sotto il trono ligneo realizzato nel 1822[66] da Giovanni Reiner in sostituzione di quello d'argento consegnato alla Repubblica Bresciana insieme agli argenti della Collegiata nel 1797.[67]

La controcantoria per Santa Maria maggiore

Nel Consiglio della Scuola del Santissimo Rosario del 6 luglio 1692 - lo stesso nel quale si era deliberato di accettare la statua della Madonna del Rosario scolpita dal Faustini - si proponeva anche "di far una Cantoria nella Chiesa di detta V. Schola all'incontro dell'Organo, con li ornamenti simili à quelli di detto Organo et con l'indoratura per puoter meglio solennizare la Festa della B. V. del Rosario, qual parte balottata è stata approbata à tutti voti n° 13".[68]

[61] Rivetti, 1921, p. 120.
[62] APCS, *Spese ed offerte alla Chiesa dal 1691 al 1697*, f. 51r.
[63] APCS, *Spese ed offerte alla Chiesa dal 1691 al 1697*, f. 51r.
[64] Fu allora sostituita dall'attuale statua realizzata dal clarense Pietro Repossi.
[65] APCS, *Parti*, ff. 147v e f. 158r.
[66] Rivetti, 1921, p. 194.
[67] "L'anno 1797 tutto l'argento di questa chiesa fu portato a Brescia, e colato in Beneficio della nazione. L'argento consisteva in sei candelieri madiori d'argento fino, e ben laorati, che servivano all'altare maggiore colla croce. in due lampade per l'altare maggiore. una piastra grossa d'argento, che copriva tutto il trono della B.V.M.". APCS, *Particole testamentarie, Esattoria, tesoreria*, f. 1r.
[68] APCS, *Parti,* ff. 68v-69r e Rivetti, 1921, p. 118.

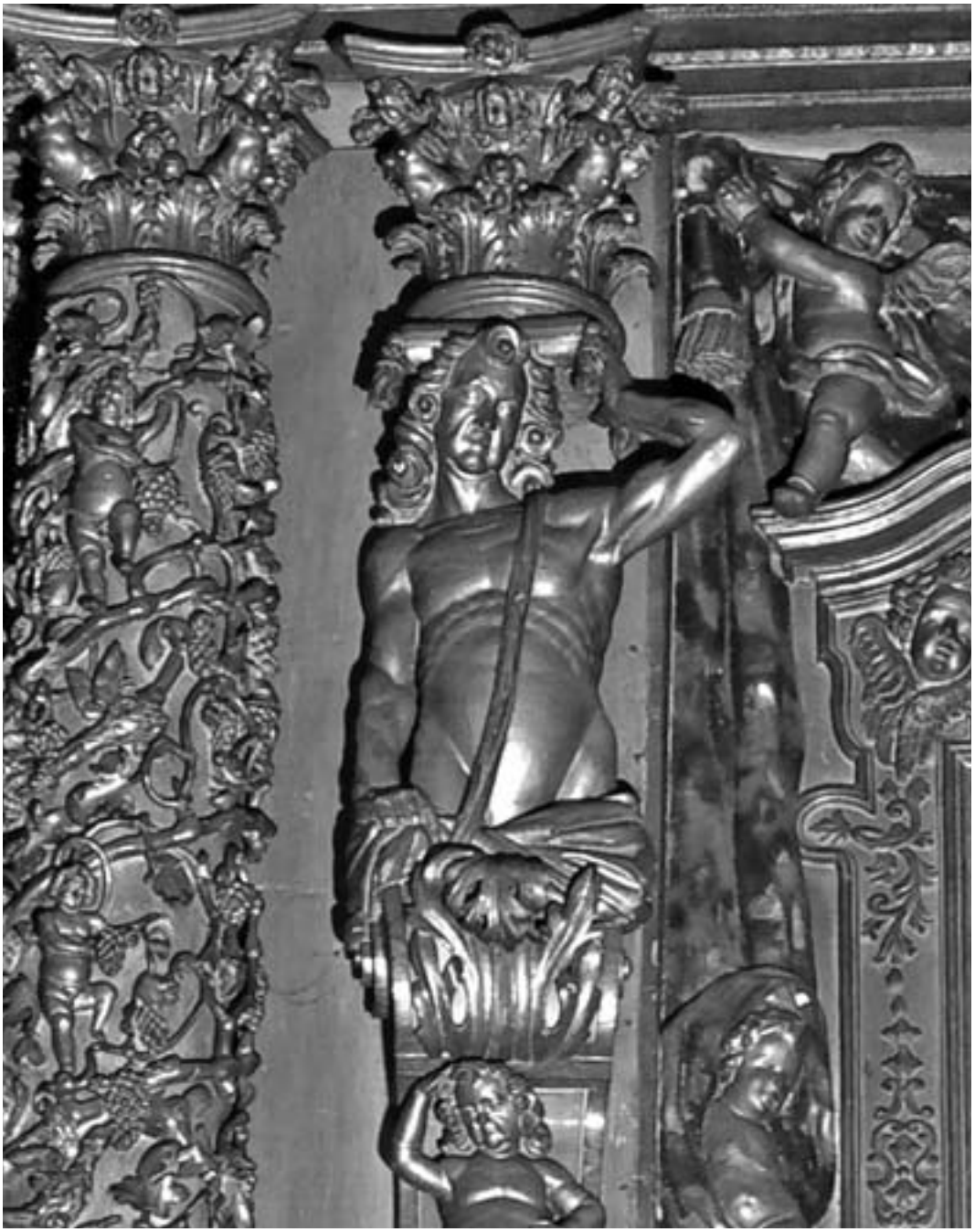


Fig. 8: Giacomo Faustini, *Ancona dell'altare maggiore* (1691-1703).
Chiari, Chiesa della Beata Vergine di Caravaggio. Particolare del telamone sinistro.

Questa volta l'opera fu condotta con grande celerità: solo un mese dopo la deliberazione, il 19 agosto 1692, si trova un pagamento di "Berlingotti uno, et soldi dieci nove per haver fatte le spese alli caratori, che conduceriano le colonne della cantoria".[69] Al Faustini vennero corrisposti in due rate 468 berlingotti e 8 soldi *per la cantoria*[70] una cifra irrisoria, rispetto ai 1330 berlingotti pagatigli per la cassa d'organo, da integrare, forse con altri due pagamenti, distanti nel tempo e, purtroppo senza causale, rispettivamente di 70 berlingotti (7 Ottobre 1698) e di 239 berlingotti e 8 soldi (27 Marzo 1699)[71] che porterebbero l'ammontare del compenso a 777:16 berlingotti. Non è da escludere che, per far fronte all'impegnativo sforzo finanziario della doratura[72] i Reggenti della Scuola avessero chiesto allo scultore di procrastinare la soluzione del debito di qualche anno.
Faustini concepì la balconata in stretta dipendenza da quella già realizzata, ponendola su mensole a volute e scompartendola in cartelle rettangolari - le due centrali più avanzate - divise da cariatidi (sostituite ai telamoni dell'altra balconata). All'interno delle cartelle, però, l'intaglio faustiniano perde la consistenza del bassorilievo e la simmetrica composizione quasi neocinquecentesca per acquisire una fortissima tridimensionalità: cartocci rigogliosi entri i quali trovano posto figurette di puttini accoppiate in pose disinvolte. La stessa articolazione a cartelle rettangolari interessa il doppio corpo sopraelevato dell'orchestra. La piccola balconata domi-

[69] APCS, *Spese ed offerte alla Chiesa dal 1691 al 1697,* f. 51r.
[70] APCS, *Tesorieri della Veneranda Scuola del Santissimo Rosario di Chiari et Massari di essa I,*f. 97r. 10 Settembre 1693: "Item pagati a Giacomo Faustini per saldo della Cantoria B 298:8"; 23 Settembre 1693: "Item pagati al Signor Giacomo Faustini per la cantoria B 170:-".
[71] Entrambi i pagamenti in APCS, *Tesorieri della Veneranda Scuola del Santissimo Rosario di Chiari et Massari di essa I,*f. 102r.
[72] Rispetto alla cassa dell'organo, la controcantoria fu subito policromata e dorata da Antonio Caravaggi, al quale sono corrisposti, tra il 14 febbraio 1694 e il 19 agosto 1695, 809 berlingotti e 10 soldi (un po' meno della metà di quelli spesi per la doratura dell'organo) per oro "et parechio à colori" (I pagamenti in: APCS, *Tesorieri della Veneranda Scuola del Santissimo Rosario di Chiari et Massari di essa I,* ff. 6r-8r e 97r-98r. Anche Rivetti, 1921, p. 118). Allo stesso tempo, secondo quanto si legge nel verbale del Consiglio del 28 marzo 1694, fu "rappresentato dal sudetto Eccellentissimo signor Priore esser necessario di far poner due altre Colonne alla Cantoria per assicurarla, et esser bene farle anco indorare; sopra di che fatti maturi riflessi, et più discorsi, finalmente è stà mandata parte di dar libertà alli signori Reggenti di far poner dette Colonne in quel meglior modo che sarà consigliati dà Periti, et di farle indorare, con quelli modi, patti, et pretio, che stimarà più avantaggiosi, et quella balottata, e stata presa con balle affirmative 12 negative –" (APCS, *Parti*, f. 73v), decisione subito messa in atto come fanno fede le spese per la "condotta di due colonne della cantoria in cambio delle spese datto berlingotti due alli caretteri" (25 maggio 1694) e per il "tagliapietra di Rezato, et Indoratore come per boletta" (19 Agosto 1695. APCS, *Tesorieri della Veneranda Scuola del Santissimo Rosario di Chiari et Massari di essa I,* f. 98r. Il pagamento ammonta a 110 berlingotti e 10 soldi).

nata dai colori verde e rosso con graffiti in oro mostra un intaglio più sobrio e meno rilevato, più vicino all'opera di vent'anni prima, mentre il fastoso schienale che si conclude con un curioso culmine sul quale sono poste cinque statue a tutto tondo di angeli musicanti, replica l'andamento delle due balconate, con cariatidi, telamoni e grandi cartocci vegetali in una sorta di sintesi dell'arte del Faustini che già dal 1691 si stava cimentando con la sua opera più grandiosa (ed estrema): l'ancona dell'altar maggiore per la chiesa della Beata Vergine di Caravaggio.

L'ancona per l'altare maggiore della Beata Vergine di Caravaggio

È bene domandarsi da dove venisse al Faustini questo nuovo modo d'intagliare più rigoglioso che, nella controcantoria per Santa Maria rimane ancora giustapposto allo stile sperimentato nelle opere precedenti e che, invece, nell'ultimo decennio di vita dell'artista diventa la cifra più caratteristica del suo stile. In effetti i cartocci della controcantoria di Santa Maria, trovano sviluppo in una struttura coerente già nella splendida cornice - proveniente dalla distrutta disciplina di Santa Maria Annunciata di Ludriano e ora nella Parrocchiale[73] - ricondotta al Faustini da chi scrive,[74] collocabile nella prima metà degli anni Novanta. In questa cornice "l'artista si mostra capace di coniugare tutti gli elementi tradizionali delle raffigurazioni della scultura lignea contemporanea in una sorta di fantasmagorico - ed eversivo - microcosmo, nel quale convivono, tutti insieme, gli esseri dotati di vita, che l'intaglio, pur nella sua natura sontuosa e rigonfia, mostra di esaltare nel suo condursi così nervoso e palpitante".[75] E a questa data il Faustini doveva aver già compreso e assimilato quegli elementi di novità che (è un'ipotesi men che azzardata) dovette vedere a Bagolino, all'indomani della realizzazione del nuovo altare della Madonna del Rosario, compiuto tra il 1688 e il 1689 da Baldassarre Vecchi di Ala di Trento per la parte scultorea e dal vecchio sodale del Faustini, Giovan Pietro Bonomi di Avenone per quella architettonica e a lungo, fino al reperimento dei documenti di commissione, ritenuta opera del clarense. Questa ancona, come le altre due realizzate dalla coppia Vecchi-Bonomi tra il 1685 e il 1689 per le chiese di San Bartolomeo di Avenone e di San Giorgio di Bovegno, "sono caratterizzate da una struttura architettonica monumentale, una ricchezza iconografica,

[73] La cornice fu utilizzata, negli anni Settanta dell'Ottocento, come ancona per la nuova pala della parrocchiale, dipinta da Ponziano Loverini nel 1881 e dalla vecchia Parrocchiale fu trasportata nella nuova negli anni Cinquanta del Novecento.
[74] G. Fusari, *Ludriano. Il monastero, il castello, la nobiltà,* Roccafranca 2003, p. 191.
[75] Fusari, 2003, p. 191.

un gusto scenografico e spettacolare, tipico della teatralità barocca",[76] ma soprattutto da un'enfasi data agli elementi vegetali che si distaccano dai fondi con prepotenza e spigliatezza ignote nei manufatti locali seicenteschi. Le grandi foglie che rigogliose si attorcono su se stesse, fibrose e pure carnose nei rocchi di colonna che fanno da sostegno ai telanomi dell'ancona di Bagolino hanno come parenti più prossimi quelli che animano le colonne dell'ancona della Beata Vergine di Caravaggio a Chiari. E così è per l'animazione di figurette che popolano questi grandi cartocci di verzure e che trapassano da Bagolino fin da subito nella controcantoria di Chiari dove il Faustini pare abbagliato da questo nuovo modo di comporre, fino alla cornice di Ludriano, per finire nell'ancona della Madonna di Caravaggio ma qui già con una più meditata integrazione delle novità nel sistema stilistico faustiniano. L'artista di Chiari, infatti, non giunge mai (o non lo permette alla sua fantasia) agli estremismi bizzarri del Vecchi - che saranno poi dei Boscaì - preferendo mantenersi entro un'impaginazione più classica e lineare (o tradizionale) dell'intera struttura.

Il primo pagamento per l'ancona della Madonna di Caravaggio risale al 7 luglio 1691[77] e pagamenti sono certificati con questa causale anche dopo la morte dello scultore, fino al 3 giugno 1707.[78] Nello stesso libro si trova chiaramente la consistenza del lavoro commissionato al Faustini e l'ammontare del compenso. Si legge: "Il s,r Giacomo Faustini Scultore deve havere dalla Chiesa della B.V.M. di Carevazzo eretta sopra il Terit.o di Chiare per fatura dell'Ornamento della Pala di d.a chiesa una Ancona piccole lire mille settecento cinquanta cosi convenuto tra d.o s.r Faustini, et M.to R.do s.r d Carlo Cezareno et ecc.mo s.r D.r Baetto Deputati et esprimendosi esso s.r Faustini haver fatto considerabil rilasso a d.a Chiesa dell'importar del sud.o Prezzo dico L 1750

Item deve havere altre piccole lire duecento cinquanta piccole havendogli rilasciato per Carita altre piccole L 19:6 con di conto fatto riportavano le Fature della secreta, Inprincipio, Candelieri otto; 4 Vasi intagliati per l'Altar della B.V. compreso ancor la Mercede del Tornidore, et 434 tavelle per d.o s.r Faustini datte da far il cornissone della Chiesa, dico oltre il relascio de L 19:1 L 250".[79]

È possibile sostenere, quindi, in base ai documenti che l'ancona della Madonna del Rosario (insieme al corredo per l'altare) fu compiuta *in toto* dal Faustini, mentre so-

[76] Cargnoni, 1997, p. 25.

[77] APCS, *Libro della B. V. M. di Caravaggio*, f. 7r. Bizzotto Passamani (1995, p. 388), seguendo Rivetti (1915, p. 146) - ma senza recensirne il dubitativo - afferma che "nel 1690 il Faustini stipulò un contratto con due deputati della fabbrica della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio".

[78] APCS, *Libro della B. V. M. di Caravaggio*, f. 70r.

[79] APCS, *Libro della B. V. M. di Caravaggio*, f. 249v.

lo i pagamenti superarono il limite naturale della sua vita perché in nessun altro luogo si parla di altri intagliatori impegnati nel completamento della grande soasa. Per questo è da ritenere una svista quella del Rota[80] che l'attribuì agli Olmi e una scelta preconcetta quella del Rivetti[81] di dirla ultimata dagli Olmi senza nessun appiglio documentario. Tuttavia questa opinione dello storico clarense è stata ripresa da tutti gli storici successivi, da Fappani[82] a Bizzotto Passamani[83] che ripetono invariabilmente che - più o meno dubitativamente - l'opera fu ultimata da Lorenzo Olmi.[84]

La grande ancona che occupa tutta la parete di fondo del presbiterio è concepita secondo i caratteri classici delle macchine d'altare degli ultimi decenni del Seicento, con un rigoglio d'intagli - a Chiari - pari solamente all'altare delle Reliquie nella chiesa di San Giovanni evangelista a Brescia, compiuta quasi negli stessi anni, seguendo la stessa struttura e la medesima profusione di altorilievi e statue a tutto tondo. Su due alti plinti rettangolari, un tempo decorati con girali ad alto rilievo, purtroppo rubate nel 1994, si ergono due colonne con capitello corinzio fittamente decorate con motivo a tralci di vite, uccelli e putti, affiancate da due telamoni, che reggono l'alto cornicione a dentelli con fregio continuo che riprende il decoro delle colonne. Il timpano, ricurvo e spezzato, concluso da due grandi volute, reca nel mezzo la statua a mezzo busto del *Padre eterno* a braccia allargate. La parte centrale dell'ancona doveva ospitare il quadro del *Compianto sul Cristo morto* (o dell'*Addolorata*) realizzato da Domenico Voltolini nel 1699,[85] posto ora nella

[80] "Se i Tortelli otteneano fama altrove, Orazio Olmi intagliava la soasa dell'altar maggiore della Madonna di Caravaggio, opera commedevole per fantasia di invenzione, grandiosità di disegno e franchezza di maneggio nello scalpello". Rota, 1880, p. 232.
[81] Per quanto non vi siano documenti a sostegno, Rivetti (*Il Santuario della Beata Vergine di Caravaggio presso Chiari*, in "Brixia Sacra" VI (1915), p. 146) sosteneva che l'altare fu finito dagli Olmi, opinione dalla quale chi scrive si sente di dissentire. Lo stesso Rivetti (1917, p. 137), pur affermando che nel contratto figura solo il nome del Faustini, ribadisce la convinzione che l'altare fu finita dagli Olmi. Così anche Rivetti, 1920 ed. 1993, p. 28 nota 55.
[82] Fappani, 1981, p. 48.
[83] Bizzotto Passamani, 1995, p. 388.
[84] Il *forse* sarebbe d'obbligo perché di quest'ultimo artista non conosciamo nessuna opera documentata.
[85] Rota (1880, 233) attribuiva la tela a Giuseppe Tortelli, ma già Rivetti (1915, p. 148) non accoglieva l'attribuzione senza però collegare questa pala a quella commissionata al Voltolini. Per questo attribuiva all'iseano l'immagine della Madonna di Caravaggio attualmente racchiusa nell'ancona del Faustini. Al contrario, anche in base a raffronti stilistici, è possibile ricondurre la pala dell'*Addolorata* al Voltolini al quale sono registrati pagamenti tra il marzo e l'ottobre del 1699 (APCS, *Libro della B. V. M. di Caravaggio*, ff. 49r, 50r, 53r). La pala, datata 1699 in basso a destra, giunse a Chiari nel maggio di quell'anno (Pagamento "a quelli che hanno portato la pala da Iseo" il 26 maggio 1699, in APCS, *Libro della B. V. M. di Caravaggio*, f. 50r).

quarta cappella destra; già nel 1728,[86] però, data la grande devozione per l'immagine della Madonna titolare della chiesa, si decise di spostare questa effigie all'altar maggiore ornandola con una decorazione a stucco imitante angeli reggicortina per raccordarla all'apparato ligneo faustiniano. L'inserto ben si armonizza, sebbene lo slancio già barocchetto segni un certo stacco di tempo con l'ancona lignea, e aumenta il senso di fastosa solennità dell'insieme.
In quest'opera - come nell'altare delle Reliquie di San Giovanni - Faustini dimostra di aver pienamente maturato e assimilato i modi del Vecchi senza però introdurvi quella deformazione dolorosa delle fisionomie e delle pose che già Vezzoli diceva caratteristiche dell'ancona di Bagolino[87]. Piuttosto rinnova il repertorio classico (e stantio) della colonna decorata con tralci di vite e putti, di ascendenza ancora tardo cinquecentesca, animando l'intaglio e rilevandolo fino a ridurlo quasi al tutto tondo e imprimendo nelle figure una frenesia del tutto assente nelle gioconde figure di puttini attestate nelle ancone seicentesche. Le forme si fanno meno opulente, tranne in qualche caso, e l'intaglio più incisivo, più mosso, tanto da dare all'insieme un che di vibrante e di instabile grazie (o a causa) di quella sovrabbondanza di decori che investe tutto il complesso. Maggiore monumentalità e persino una poco velata malinconia esprimono i grandi telamoni qui, contrariamente a quanto compiuto nella cassa d'organo per Santa Maria, a torso nudo e ripresi in una posa concentrata e fortemente plastica, con la muscolatura tesa e potente e una sorta di smorfia sul viso che diviene sempre più caratteristica nella scultura del clarense.
Di uguale perizia d'intaglio doveva essere l'apparato d'altare (otto candelieri, vasi e *secreta*) oggi perduto; certamente la grande *secreta* doveva essere simile a quella, proveniente dalla chiesa della Trinità, sempre a Chiari, e oggi conservata presso la Pinacoteca Repossi, assegnata tradizionalmente a Faustino e Giacomo Faustini[88] e collocabile, in base al testo stampato a Venezia nel 1694, alla metà dell'ultimo decennio del Seicento. L'esuberanza decorativa della cornice, tutta volute d'acanto dorate e puttini, ben si accorda con i modi dell'artista nei tempi dell'esecuzione della grande soasa per la Madonna di Caravaggio.

[86] Nel Consiglio Comunale del 4 agosto 1728 venne fatta supplica di traslare l'immagine della Madonna di Caravaggio dall'altare dove si trovava (per il quale gli Olmi nel 1710 avevano realizzato la cornice, all'altare maggiore. ACC, *Liber Provisionum 1723-1740*, ff. 147v-148r.
[87] G. Vezzoli, *La scultura lignea nel territorio bresciano,* in *Storia di Brescia,* vol. III, Brescia 1964, p. 115. Parlando dell'ancona di Bagolino come lavoro del Faustini, secondo la vecchia attribuzione poi smentita dai documenti, lo storico affermava che "tanto sotto i plinti delle cariatidi, quanto sotto gli angeli stanno altre cariatidi o inginocchiate o in posa forzata. Le figure s'ingegnano di caratterizzarsi nel volto e nell'atteggiamento, ma non vi riescono troppo, riescono invece a una specie di smorfia grottesca".
[88] Lonati, 1986, pp. 112-113; V. Terraroli, *La Pinacoteca Repossi di Chiari,* Brescia 1991, p. 77.

Nell'ancona, come in questi lavori "minuti" della sua ultima attività, il Faustini mostra di mantenere un equilibrio concettualmente classico che, né gli intagliatori valsabbini, dal Bonomi ai Boscaì, né l'artista che portò a termine l'altare delle Reliquie della Parrocchiale di Chiari vorranno osservare. Nell'arte del Faustini il sentimento di trasgressione delle forme che prende l'avvio proprio dall'ultimo decennio del Seicento e che ha un suo rappresentante anche a Chiari in Orazio Olmi iunior (autore, entro il 1723, dell'ancona della Santa Croce nella Parrocchiale di Travagliato)[89] appare ancora frenato dal ferreo controllo dell'impianto decorativo di ascendenza protobarocca. Per questo la sua scultura, per quanto fastosa ed esuberante, non scivola nell'eccesso e nella deformazione capricciosa delle figure e delle strutture architettoniche, caratteristiche di altri intagliatori a lui contemporanei e di lui ingiustamente più noti.

[89] L. Anelli, *Le chiese di Travagliato*, vol I, Travagliato 1991, pp. 33-35, 99.

Un gemellaggio Brescia-Sicilia nel nome del pittore Giuseppe Tamo (sec. XVIII)

Nuove indicazioni per la pittura di Giuseppe Tamo

di Luciano Anelli

Una messe non irrilevante di carte antiche ci documenta l'attività siciliana - precisamente a Biancavilla (Catania) - del pittore Tamo "da Brescia", dal 1722 al 1731, data quest'ultima in cui l'artista venne a mancare a Biancavilla, in età "di 44 anni circa", e fu sepolto nella chiesa della SS. Annunziata.
Era dunque nato attorno al 1686-87, anche se bisogna sempre essere molto cauti coi documenti del sec. XVIII, spesso imprecisi sull'età del defunto ed ancora meno attendibili quand'egli non era nato nello stesso Stato nel quale veniva a morire.
L'altro Stato - quello da cui era partito - era la Serenissima Repubblica (che i documenti definiscono "veneti dominii"), dalla quale l'artista sarebbe stato cacciato perché "reo" non sappiamo di quali delitti.
Veramente la Serenissima Repubblica per solito preferiva farsi giustizia da sé, ma potrebbe anche darsi che la fuga fosse stata una decisione del pittore stesso poiché si trovava in cattive acque. Non sappiamo. Né sappiamo perché sia giunto proprio a Biancavilla, dove comunque trovò abbondante spazio di lavoro, perché, anche se il terremoto della Sicilia orientale del 1693 non aveva distrutto Biancavilla, tuttavia tutto il Catanese era ora interessato da un gran fervore di ricostruzione edilizia, di chiese e di palazzi che ora si trattava di decorare e di arricchire di pitture.
Dal 1722 al '31, e quindi nel fiore dell'età, il Tamo si accinse dunque a campire vaste pareti di affreschi e decorazioni: nella chiesa della SS. Annunziata, nel chiostro dei francescani, nella "matrice" (l'intero "cappellone" di S. Placido, che è quasi una chiesa nella chiesa), nella chiesa della Mercede; oltre a tre tele nella chiesa di Adrano di cui parleremo.
Sulla "brescianità" dell'artista i documenti non lascerebbero dubbi - dubbi che invece permangono nel sottoscritto, dal momento che il cognome Tamo è affatto ignoto nei registri bresciani sia antichi che moderni.
L'indagine poi si complica per il fatto che l'artista era sposato ad una Bonavia di Nave, ed anche questo cognome risulta del tutto estraneo ai registri parrocchiali del grosso borgo alle porte di Brescia.
E allora? Come risolvere l'irrisolvibile questione senza tacciare di mendacità dei documenti settecenteschi che non avevano alcun motivo di essere mendaci?

Credo - è un'ipotesi, ma una certa consuetudine con le carte antiche, e una certa esperienza di biografie di pittori m'inducono a formularla - che per il nostro Giuseppe Tamo sia andata più o meno come andò per il suo quasi contemporaneo - e di tanto maggiore - Giacomo Ceruti (Milano 1691-1767), che fu indicato come "bresciano" (e lui stesso si firmava così) e chiamato "il Pitocchetto", per più di due secoli, a causa della lunga protratta attività nel Bresciano, fino a quando vent'anno fa Vittorio Caparra (sia pace all'anima sua, perché è deceduto ancor giovane due anni fa) non trovò i documenti in equivoci della sua nascita milanese.
Quindi l'espressione "da Brescia", "dai Veneti dominii", poteva significare nel documento settecentesco che il pittore proveniva da Brescia - tanto più che girava l'Italia senza passaporto…
Ancora un motivo per ritenerlo bresciano solo per la sua prima attività, e forse anche per la formazione: il minuziosissimo *Dizionario* (1877) degli artisti bresciani del Fenaroli non lo menziona (così come - giustamente - non menziona il Ceruti), mentre è così preciso e circostanziato da ricordare anche artisti di secondo e terz'ordine, a noi noti solo da documenti ma non per opere.
Ma allora il Tamo che cosa ci faceva a Brescia fino al 1722? Di certo vi si trovava per esercitare la propria arte - magari all'ombra di un maggiore maestro - dal momento che in Sicilia arriva pittore già formato e compiuto, e subito al lavoro per commissioni importanti, vaste ed impegnative.
Sembra che fosse accompagnato da un cognato (allora si usava molto) che lo aiutava nel suo lavoro, e col quale costituiva una specie di "impresa" familiare (in Lombardia questo era addirittura comunissimo, e potrei moltiplicare gli esempi) che fu capace di riempire di figure e di colori un'intera città.
Naturalmente il Tamo è una gloria a Biancavilla; un Carneade a Brescia. Non solo in relazione alla mancanza di testimonianze documentarie in relazione alla sua patria di nascita; ma anche in relazione all'assoluta assenza di opere nel Bresciano (ciò che comporterebbe almeno l'acquisizione della patria "d'adozione").
Si può però fare qualche indagine induttiva.
Se partiva da Brescia nel 1722, facendo conto che potesse avervi abitato almeno per un numero sufficiente di anni da giustificarne la "brescianità" che cosa avrà fatto dai quindici anni (gli artisti venivano mezzi a bottega molto presto) fino ai trentasei? Dove sono le opere? E con chi aveva studiato? Dalla vasta messe di opere (tele ed affreschi) a Biancavilla si può risalire ad una formazione presso qualche maestro bresciano?
L'idea che finora ci siamo potuti configurare è quella che Giuseppe Tamo a Brescia abbia frequentato proprio tutte le chiese, soffermandosi a lungo soprattutto davanti alle opere del Ghitti (figurista) e del Sorisene (quadraturista).

Come decoratore e quadraturista, il Nostro si mostrò sempre molto versato e fecondo; e perciò viene da pensare che proprio come decoratore fosse nata all'inizio la sua qualificazione professionale. Basterebbe guardare quale gioiosità e sicurezza (cornici e mazzi di fiori, conchiglie ed encarpi e quant'altro…) promana dalle vaste pareti affrescate nelle chiese e nei conventi di Biancavilla, per avere un'idea di questa sua innata e felice inclinazione professionale.
Come figurista lo vediamo impiegare facilmente tutte le risorse che offrono i panneggi e le architetture, i colori smaglianti delle vesti; e nelle ampie ambientazioni paesaggistiche, o sui cieli limpidi, collocare un'infinità di figure, con un vero *horror vacui* d'impostazione tipicamente barocca (che ci ricorda le affollate scene del bresciano Grazio Cossali - 1563-1629 - o di Pompeo Ghitti - 1631-1704 - **(figg. 1-2)** di cui indubbiamente risentì l'influsso) magari senza una straordinaria attenzione alla precisione dei dettagli, ma sempre con un vivo senso della decorazione scenografica.
Entro ariose architetture di marca prettamente veneto-bresciana, il Tamo colloca le sue figure derivate in parte dal Ghitti, a volte con una foga ed una rusticità da Romanino, con colori vivi e squillanti che ci ricordano anche, come ho detto, il Cossali, che nel Bresciano fu il più convinto e divulgativo pittore del trionfo della Controriforma.
Poiché il Ghitti fu anche un felice e copioso incisore e disegnatore (alla sua morte fu trovata un'intera grande cassa di fogli disegnati), di cui oggi conosciamo decine e decine di disegni, non è nemmeno impossibile che il nostro giovane Tamo, tornandosene in Sicilia, avesse portato con sé - come si usava - qualcuno di quei disegni. D'altra parte, gli anni giovanili e formativi di Giuseppe possono benissimo combaciare con quelli della vecchiaia del Ghitti, che avrà anche avuto bisogno di un giovane e promettente aiuto in bottega.
Infatti i cicli affrescati dal Tamo a Biancavilla ci riportano infallibilmente - naturalmente più per consonanza di impianto decorativo che per citazioni figurative precise - a quelli realizzati nella chiesa bresciana di S. Agata da Pompeo Ghitti e da Pietro Antonio Sorisene (per le quadrature, 1683) **(fig. 3)** di cui è nota l'attività di decoratore fino al penultimo decennio del secolo, mentre - come ho già detto - Pompeo Ghitti lavorava fino al 1704.
Ma nelle opere di Giuseppe che conosciamo c'è anche molta cultura dell'Italia Meridionale, particolarmente messinese, e molto apporto personale (intendo: di una vena ricca, traboccante, che ama esprimersi e lo vuole a tutti i costi…) cosicché viene a costituirsi un linguaggio originale, piuttosto inconfondibile, e, almeno negli affreschi, riconoscibile per la gioiosa vena decorativa.
Mentre alcune pose spericolate di angeli e di santi in volo possono ricordarci Francesco Giugno; certo *horror vacui* il Cossali più traboccante (ad esempio le fi-

Fig. 1: Pompeo Ghitti, *L'uccisione di Abele*, Brescia, chiesa di San Giovanni (in un locale attiguo)

Fig. 2: Pompeo Ghitti, *Scena biblica*, Brescia, chiesa di San Giovanni Evangelista (in un locale attiguo)

Fig. 3: Pietro Antonio Sorisene, particolare delle pitture prospettiche della campata centrale con al centro la medaglia di Pompeo Ghitti (*Ascensione di Gesù Cristo*), Brescia, chiesa di Sant'Agata

gurine che si arrampicano sulle colonne derivano in queste forme dal Cossali, che a sua volta le deriva da Paolo Veronese; si tratta quindi di un "venetismo" di seconda mano, indiretto); e qualche tocco di ruvido realismo un po' teatrale può indurci a credere ad una qualche eco del Romanino; altri elementi ci portano a pensare che una volta in Sicilia Giuseppe Tamo abbia pure attinto a quella scuola; i rossi ed i blu così puri e accesi possono venire da G.B. Quagliata **(fig. 4)** e suggerimenti anche da Ettore Cruzer, Michele Blasco…
Resta al fondo sempre qualcosa di lontanamente bresciano-veneto, ma si tratta di un "venetismo" di seconda mano, perché Giuseppe "prende il latte" a Brescia, non a Venezia, e questo è il dato più evidente del suo soggiorno riscontrabile - al fondo - anche in quegli affreschi così festosi di colore e di un barocchismo liberissimo che sembrerebbero ormai assai lontani dallo stile bresciano.
Con questo suo stile Giuseppe Tamo affrescò e compose pale d'altare per le chiese di Biancavilla; 36 lunette per il chiostro dei Francescani (vita di San Francesco e storia dell'Ordine Francescano); per la Basilica Collegiata l'intera cappella di San Placido (compresa la tela d'altare); nella chiesa della Mercede tutti gli affreschi della navata centrale, gli Evangelisti nel transetto, i Misteri gaudiosi nel coro, i Patriarchi nelle lunette laterali, la grande *Annunciazione* **(fig. 5)** nell'abside, Mentre non ritengo sia sua l'Adorazione dei Magi nella Chiesa del Purgatorio, che gli è stata ascritta dalla letteratura locale ma che ha caratteri differenti dallo stile del Tamo. Un'intera galleria di personaggi biblici e di santi, vigorosi e coloriti con fare sicuro, d'ottimo mestiere, ance se non sempre rifiniti nei dettagli, come d'altra parte era costume del tempo. I panneggi barocchi ampi e rigonfi si accendono di colori pieni (rosso vivo, verdone, rosato, bianco); ed i volti sono quelli di un ampio repertorio personale sciorinato in centinaia di personaggi.
Una mole enorme di lavoro - a volte condizionata anche da una certa urgenza di far veloce: ma siamo nel secolo in cui il Giordano di Napoli era detto "Luca fa' presto!" - cui magari, auspicavo un anno fa, ricerche future e a tappeto potranno aggiungere altre opere (quelle più giovanili a Brescia, se ha fatto lavori autonomi suoi e non solo come aiuto di altri; altre dovrebbero essercene in Sicilia), che si dipana dal 1722 (prima data documentata della sua presenza in Sicilia) ed il dicembre del 1731, quando il pittore morì ancor giovane, di "circa" 44 anni, e fu sepolto nella chiesa di Maria SS. dell'Angelo Annunziata.

* * *

Il mio "auspicio", in realtà, non è stato invano, perché successivamente nella chiesa di San Giuseppe ad Adrano sono stati segnalati ed identificati tre importanti pale del Tamo, collocate sui loro rispettivi altari: *San Tommaso incredulo che pone il dito*

Fig. 4: Giovanni Battista Quagliata, *Natività della Vergine* (particolare), Messina, Museo regionale

Fig. 5: Giuseppe Tamo, *L'annunciazione*, Biancavilla, chiesa della SS. Annunziata

Fig. 6: Giovanno Lo Coco, *Ultima cena*, Biancavilla, refettorio dei Francescani

nella piaga del costato di Gesù Risorto (1728), *L'adorazione dei pastori con il Padreterno benedicente tra gli angeli* ed un notevole *San Giuseppe che ha la visione dell'angelo*, che ha la particolarità iconografica di portare a destra la figura inginocchiata della Vergine in orazione, di solito assente nelle raffigurazioni che mostrano san Giuseppe che riceve il primo messaggio dall'angelo inviato dal Padreterno.
Ad altri studiosi siciliani (ed ormai che l'interesse è stato suscitato, attorno alla figura di questo artista soprattutto per la tenacia promozionale del dr. Vincenzo Petralìa), di certo non mancheranno altre ricerche; si veda per intanto la pubblicazione in dépliant *Le pitture di G.T. da Brescia (1722-1731)* a cura del Comune di Biancavilla, oltre ai saggi in giornali e riviste che qui sono in bibliografia.
Mi sembra logico lasciare ad altri studiosi siciliani il compito di approfondire i rapporti e gli influssi ricevuti ed offerti al Tamo da altri colleghi siciliani e specialmente messinesi, intanto suggerendo di partire dai nomi che ho più sopra ricordato e ribadendo quanto già espresso altra volta, e cioè che in ambito locale l'artista che per certi aspetti (alcune teste, molti panneggi nelle tele di Adrano) maggiormente sembra aver influito il Tamo è Giovanni Lo Coco da Acireale (U 1721), che ha importanti cicli di affreschi nel duomo di Zafferana Etnea, nella navata della basilica di San Sebastiano ad Acireale e che nell'*Ultima cena* **(fig. 6)** del refettorio dei Francescani (1721) di Biancavilla mostra senza dubbio stilemi (anche se lievemente più arcaizzanti) che ritroviamo nelle tre tele del Tamo di Adrano. Al sottoscritto ed a Vincenzo Petralìa è sempre sembrato possibile che il Tamo abbia portato a termine il ciclo affrescato dei Francescani di Biancavilla proprio per la scomparsa del Lo Coco (tra parentesi: l'ipotesi è ora avvalorata dalla pubblicazione su *G.S. Lo Coco…*, Acireale 2004, p. 16). E aggiungo che, lavorando abbastanza a lungo gomito a gomito con le opere di questi, mi sembra naturale che abbia ricevuto una sorta di "rieducazione" siciliana di cui si vedranno i frutti più che negli affreschi di Biancavilla (nei quali resta forse ancora più legato alla grande decorazione bresciana sulla quale si era educato lavorando in Lombardia), nelle tre tele di Adrano.
Queste tele sono del più grande interesse per comprendere la personalità del Tamo anche in relazione alle opere di Biancavilla, e - fra l'altro - per escludere dal suo catalogo la tela del Suffragio.
L'*Incredulità di Tommaso* **(fig. 7)** è datata 1728, e può darsi che le altre due siano un poco anteriori, ma probabilmente non di molto.
Le aggiunte ottocentesche (di strisce di tela e di angioletti, per dimensionare le opere ai nuovi altari) certo non aiutano alla loro lettura; ma, se le scelte cromatiche divergono, in molti casi, dal Lo Coco, mostrando piuttosto un recupero delle cromie della più elevata scuola messinesi del tardo Seicento, il Tamo si mostra in-

Fig. 7:
Giuseppe Tamo,
L'incredulità di S. Tommaso,
Adrano
(Catania),
chiesa
di S. Giuseppe

vece suggestionato dal Lo Coco nelle proporzioni delle figure, nella impostazione delle teste e nell'affollamento delle figure, di modo che - in conclusione - le tre opere di Adrano mostrano in qualche modo un fare più arcaizzante di quello che si vede nella tela con *San Zenone, San Francesco e San Filippo Neri con la Beata Vergine dell'Elemosina*, che sta alla parete destra della cappella di San Placido a Biancavilla, e che nello svolare dei due stupendi angeli in alto mostra un legame strettissimo con tutta la decorazione barocca affrescata dal pittore sulle pareti e nella volta della medesima cappella.
Certo, a ben guardare, tutti i cicli affrescati dal Tamo mostrano una notevole divergenza dalle tele dipinte ad olio; un po' - tanto per fare un esempio - come avviene nello stesso decennio a Brescia, tra tele ed affreschi di Giacomo Ceruti (1698-1767); ed è, questo, argomento sul quale vorrei brevemente ritornare.
Intanto, da studioso di cose bresciane e lombarde del Sei e Settecento, vorrei far rilevare quanto di "bresciano" sia visivamente riscontrabile nelle tele di Adrano.
Nell'*Incredulità di Tommaso* i complessi partiti architettonici dello sfondo, che inquadrano l'affollata composizione, e che erano più distesi prima della ridipintura ottocentesca, sono senza dubbio una rimeditazione sulle architetture di Paolo Veronese e del Sammicheli (quindi di matrice culturale veneziana), ma visibilmente derivati da questo particolare gusto di Grazio Cossali, morto - sì - nel 1629, ma che doveva essere un pittore che il Tamo trovava particolarmente affine a sé nelle grandi pale controriformate che affollano le chiese di Brescia e della diocesi. Di realismo prettamente lombardo (e brescianissimo) sono anche i dettagli realistici fino all'eccesso dei volti.
Preso tale e quale dalla pala dell'*Immacolata* del Cossali in San Francesco di Brescia è il Padreterno del *Sogno di San Giuseppe* **(fig. 8)** di Adrano; e molto "bresciana" è pure l'*Adorazione dei pastori* **(fig. 9)** con gli angeli musicanti (alla Cossali), certe ruvidezze di tipologie che non possono non ricordarci il Romanino, la donna che porta la cesta di colombe sulla testa - a sinistra - che è presa dal Cossali, alcuni tipi del Romanino, il contadino che si toglie il cappello, che è uno spunto del Savoldo ripreso da P. M. Bagnatore e da altri bresciani del Seicento.
E per tornare a quanto osservato sopra, si notino le divergenze sostanziose con il *modus pingendi* rilevabile nei grandi cicli affrescati dal Tamo a Biancavilla.
È vero che ho già in più occasioni sottolineato come, a spiegare la formazione culturale bresciana del Tamo "frescante", ci siano gli esempi pittorici di Pompeo Ghitti e del Sorisene, del Cossali e soprattutto della scuola quadraturistica bresciana di fine Seicento, ma nei coloratissimi - ora gioiosi, ora drammatici, come in certe scene di martirio dell'Annunziata - cieli affrescati di Biancavilla ci sono anche delle cose che con tutto questo non si spiegano (e neanche con l'integrazione

Fig. 8: Giuseppe Tamo, *S. Giuseppe ha la visione dell'Angelo,* Adrano (Catania), chiesa di S. Giuseppe

Fig. 9:
Giuseppe Tamo,
Adorazione dei pastori,
Adrano
(Catania),
chiesa
di S. Giuseppe

culturale più sopra accennata della scuola messinese): oltre alla gioia narrativa, al piacere dell'effigiare figure e situazioni; oltre al realismo brescianissimo di molte figure, alla complessità delle finte architetture (credo ora - per inciso - che il Tamo sia stato fortemente colpito dalle straordinarie quadrature prospettiche e dagli sfondati nel palazzo già Martinengo delle Palle ed ora sede della Corte d'Appello di Brescia, dove il Sorisene aveva lavorato alla fine del Seicento[1], ci sono anche delle piegature di braccia e di gambe, dei voli di angeli, delle magnifiche ammaccature di panni che vorrebbero altre spiegazioni **(fig. 10)**.
Mi sia consentito perciò di avanzare una proposta assolutamente inedita… e che forse sarà giudicata troppo audace, od ancora non matura.
Si osservino - però - prima le sostanziose e vigorose ammaccature dei panneggi (specialmente all'Annunziata), che hanno come una loro forza interna che le sostiene; ed, insieme a molti altri particolari, il curioso "vezzo" del Tamo di collocare sempre, agli angoli ed ai lati delle sue quadrature che inquadrano le scene narrative, delle foglie di acanto accartocciate; come avviene… e questo è curioso, ai quattro angoli delle cornici originali di alcuni quadri ben noti del Ceruti.
Sembrerà strano, ma Tamo e Ceruti sono contemporaneamente a Brescia nel secondo decennio del Settecento… nel 1723 Giacomo Ceruti (il Tamo era già a

[1] Benché mi fossi ripromesso all'inizio di questo scritto - che rielabora osservazioni già precedentemente espresse (cfr. Bibliografia), ma che propone anche prospettive nuove di valutazione) - di non appesantire il testo con le note che di solito si riservano alle riviste scientifiche o alle pubblicazioni critiche di tenore "alto", a questo punto non posso esimermi dal dedicare una nota al lavoro di Pietro Antonio Sorisene (Brescia 1624 - operoso fino al 1686, non si conosce la data della morte) nel Palazzo Martinengo delle Palle, dove è segnata la data del 1686. Si tratta di un'impresa molto vasta, che interessa lo scalone d'onore, tutto il primo piano, compresa la galleria e molte sale. **(figg. 13-14)**.
Di solito il Sorisene lavorava con Francesco Paglia e Pompeo Ghitti (cioè i figuristi che avevano il compito di riempire gli specchi centrali delle sue illusionistiche quadrature, come a Palazzo Fogaccia o nella bresciana chiesa di Sant'Agata), ma in Palazzo Martinengo delle Palle non ci è noto chi sia il pur notevolissimo figurista, che però non presenta agganci di affinità con il Tamo, mentre spesso ne troviamo nel Pompeo Ghitti di altri cicli affrescati.
Ma ciò che intriga di più la questione è il fatto, oggettivamente rilevabile (attraverso una firma), che la prima, la seconda, e forse anche la terza e quarta sala a sinistra nella grande galleria del primo piano sono di un certo - ed ignoto alla letteratura - "Faustinelli". Il Faustinelli non mi sembra l'autore delle figure entro le architetture della galleria, dello scalone e delle altre sale; ma vorrei tenere sospeso il giudizio definitivo, perché - anche per l'attuale destinazione d'uso del palazzo - non è possibile esaminare gli affreschi così bene come si vorrebbe, e per giunta il palazzo non è mai stato studiato a fondo, né su di esso esiste una monografia (si vedano comunque: A. Fappani, *Enciclopedia bresciana*, vol. XVIII, Brescia 2002, p. 28; F. Lechi, *Le dimore bresciane*, vol. V, Brescia 1976, pp. 129-141, a p. 129 per il pittore "Faustinelli" ignoto ad altri testi).
Voglio segnalare qui queste "coincidenze", che sono frutto di ricognizioni recenti, e che richiederanno altri approfondimenti, sempre per cercare di acclarare i "misteriosi" inizi di Giuseppe Tamo.

Fig. 10: Giuseppe Tamo, *Il profeta Aggeo*, Biancavilla, chiesa della SS. Annunziata

Fig. 11: Giacomo Ceruti, *L'Assunta* (particolare), Rino di Sonico, parrocchiale

Fig. 12: Giuseppe Tamo, *Storie francescane (L'Angelo compare al Santo)*, Biancavilla, chiostro dei francescani

Fig. 13: Giovanni Antonio Sorisene e ignoto figurista della fine del secolo XVII, *Decorazione* della galleria del primo piano in Palazzo Martinengo delle Palle a Brescia

Biancavilla, però, dato che era più vecchio di dieci anni, non posso nemmeno escludere che si fossero conosciuti prima, dato che il Ceruti era a Brescia già da alcuni anni) affrescava la volta della parrocchiale di Rino di Sonico **(fig. 11)** con grandi figure con panneggi ammaccati e compiegati che sono quanto di più vicino io conosca al modo specifico di fare i panneggi nella chiesa della SS. Annunziata di Biancavilla. **(fig. 12)**.
Benché documentatissimi, gli affreschi sacri di Rino in Valle Camonica non sono mai molto piaciuti agli studiosi, e furono una documentata scoperta del sottoscritto di soli venti anni fa; e d'altra parte non mi nascondo neanche che il "mondo mentale" del Ceruti, come l'abbiamo in testa tutti, è quanto di più lontano dagli affreschi coloratissimi e vivaci di figure barocche delle chiese siciliane che ho menzionato.
Ma le tangenze tra gli affreschi cerutiani di Rino (che d'altra parte si fa fatica a spiegare nel percorso artistico del Ceruti) e quelli siciliani del Tamo sono così forti, che - a rischio di essere tacciato di eretico e di spericolato - non posso non rilevarlo. Né esimermi dall'indicare che un'ulteriore indagine sul "misterioso bresciano" Tamo potrebbe proprio passare da questa "strana" congiunzione.

Fig. 14: Giovanni Antonio Sorisene e ignoto figurista della fine del secolo XVII, *Decorazione* della galleria del primo piano in Palazzo Martinengo delle Palle a Brescia

Bibliografia

Giovanni Salvatore Lo Coco. Un pittore del Territorio Etneo (a cura degli insegnanti della 2ª D della Scuola Media "Galileo Galilei"), Galatea ed., Acireale 2004, p. 16.

Panorama culturale. Anticipazioni, "Civiltà Bresciana", XIII, Brescia, marzo 2004, p. 69.

L. Anelli, *Coloratissimo Tamo*, "Stile Brescia. Arte", IX, n. 78, Brescia, maggio 2004, pp. 6-7.

L. Anelli, *Giuseppe Tamo "da Brescia"*, "Civiltà Bresciana", XIII, Brescia, giugno 2004, pp. 29-34.

L. Anelli, *Giuseppe Tamo, un ambasciatore della nostra pittura in Sicilia* (Sec. XVIII), "Rassegna artistico letteraria", Associazione sanitari letterati artisti italiani n. 2, Brescia 2004, pp. 4-5.

L. Anelli, *I colori di Brescia sui muri di Sicilia*, "Giornale di Brescia", Brescia, 20 maggio 2004, p. 28.

L. Anelli, *Il pittore che portò in Sicilia. Il gusto della controriforma. Da Brescia a Biancavilla l'avventura artistica di Giuseppe Tamo*, "La Sicilia", Catania, 19-05-2005, p. 21.

A. Fappani, *Enciclopedia bresciana*, vol. XVIII, Brescia 2002, p. 263.

P. Gorlani, *Tamo, un bresciano artista a Biancavilla*, "Bresciaoggi", Brescia, 22 maggio 2004, p. 39.

E. Indelicato, *Giuseppe Tamo: un pittore in fuga da Brescia alla Sicilia*, "Bloc Notes", XVII, n. 5, Adrano, maggio 2004, p. 8.

S. Papotto, *Il ciclo pittorico dell'Annunziata*, Catania, 30 maggio 2004, p. 17.

V. Petralia - C. Allegra, *La Parrocchia B.V.M. dell'Angelo Annunziata di Biancavilla*, (a cura di S. Fagotto e S. Messina), Comune di Biancavilla, Biancavilla 2004.

V. Petralia - C. Allegra, *Le pitture di Giuseppe Tamo da Brescia (1722-1731)*, Comune di Biancavilla, Biancavilla, aprile 2004.

V. Petralia, *Tamo, chi era costui?*, "Prospettive", Catania, 30 maggio 2004, p. 17.

Spigolature storiche a Travagliato

di Luca Quaresmini

I fumi dell'alcool

Quando si dice "i fumi dell'alcool", spesso si sottintende il vino che fin dai tempi del buon Noè fa parlare di sè in tema di ubriachezza. Ubriachezza che, a differenza del mite patriarca che scoprì l'inebriante prodotto dell'uva, ha, a volte, avuto ben più gravi conseguenze di una semplice sbornia soporifera. Spesso è l'occasione che fa scatenare in chi ne è interessato gli istinti più bassi e violenti, con effetti purtroppo devastanti ed irreparabili. È una storia antica che l'uomo, nel corso di varie epoche, ha vissuto e rivissuto sperimentandola in numerose tristi occasioni, tra le quali quelle ancora ricordate nei documenti dell'Archivio di Stato di Venezia che, in materia di illeciti penali, riportano anche certi casi di violenza fra persone alterate da potenti libagioni. Sono fatti che raccontati su ormai sbiaditi manoscritti dai rettori di Brescia, in qualità di rappresentanti del dominio veneto in città, testimoniano la veridicità della cronaca rilevata su vicende gravi e sconsiderate.
A meno di un secolo prima della fine della Serenissima Repubblica di Venezia, a Travagliato si sono registrati due omicidi che hanno avuto luogo nella funesta cornice dell'ebbrezza dovuta alle bevande alcoliche. Il nove settembre 1705, un manoscritto a firma del podestà di Brescia Francesco Benzon e del Capitano Bernardo Mocenigo, prendeva forma nel condensare un fatto di sangue avvenuto nottetempo nell'abitato travagliatese:

> Habitavano tutti in un cortile con le loro famiglie Giovanni e Faustino fratelli Pasinelli da Travagliato di questo distretto, quando la sera del 27 agosto decorso, esendosi portato a casa Giovanni, e ritrovata la porta chiusa, s'attaccò di parole con Francesca moglie di Faustino, perchè non l'havesse lasciata aperta. In quel punto capitò anco Faustino, e si posero maggiormente ad alterare, aggravatosi specialmente Giovanni, poichè il fratello li dicesse, ch'andasse a dormire, trattandolo d'hubbriacco, come resta introdotto, e si vede che fosse. Sentito il rumore da Giovanni Battista altro loro fratello , che dimorava in vicinanza, separato solo da un muro, v'accorse per sua fatalità, mentre dando Giovanni negli eccessi, prese un archibuggio che aveva in casa ne rilasciò lo sparro, come resta rappresentato, contro Faustino, ma colpito in cambio Giovanni Battista con un foro sopra l'ombelico trapassante nel fianco sinistro, li convenne la matti-

na dietro render l'Anima e come nella visione del di lui cadavere. Così rilevati il fatto nel processo, formato sin hora per l'uffizio del Maleficio e noi obbedientissimi alle leggi di codesto Eccelso Sacrario, l'huniliamo sott'il purgato riflesso di Vostre Eccellenze per le sapientissime prescrizioni.

Compiendo un breve passo di due anni e quindi considerando il 1707, altre memorie ultrasecolari di generazioni ormai obliate, legano ancora le sorti della comunità travagliatese a vicende simili a quella appena evocata. In questo altro caso però l'ambientazione è vicina ad un'osteria che è già "tutto un programma" per gli antefatti della violenza che poi, tra le persone coinvolte, è venuta a seguire. Il manoscritto che cita i particolari dell'accaduto introduce chi legge nella notte del 2 marzo 1707 in uno scenario cupo fra tenebre, vino, contese e violenza in un casuale incontro lungo la strada:

Circa l'hore 4 della notte 2 del corrente [mese n.d.t.], uscito da un Hosteria della Terra di Travagliato, alterato dal vino, Bartolomeo Zugno di colà hebbe l'incontro, in vicinanza di quella, con Paolo Burzeni et Andrea Tonni, armati d'archibuggi, i quali se gli accostarono, et il primo fu il Tonni venend'a rissa, prentendendo [avendo preteso n.d.t.] il Burzeni che Bartholomeo si ridicesse di [ripetesse le n.d.t.] parole, che non s'è però rilevato quali fossero, espresse contro di lui e recalcitrando questo, di graziarlo, li fu dalli suddetti due afferrato, e levato lo schioppo indi sparratoli un archibuggiata dal Burzeni, con susseguente espressione: Tiò mò questa, colpito con due fori sopra la mammella destra trapassati, immediatamente rimase estinto, e come [si vede n.d.t.] nella visione del di Lui cadavere. Rilevati in questi termini il fatto nel Processo, formato sin hora per l'Officio del Maleficio, dalla obbedienza mia alle leggi viene rassegnato sott'il purgato riflesso [giudizio n.d.t.] di Vostre Eccellenze per le sapientissime loro deliberazioni.

Dalle puntuali note apposte nel registro parrocchiale degli estinti si ha la conferma anche da fonte locale dei tragici epiloghi delle due vicende:

28 agosto 1705: GioBatta Pasinello d'anni 45 in circa, colpito hieri sera d'archibugiata, confessato e comunicato, munito dell'estrema onzione con la raccomandazione dell'anima morì da buon cristiano; è sepolto nella Parrocchiale"; mentre in data 4 marzo 1707 è scritto: "Bartholomeo Zugno d'anni 24 circa, ritrovato hieri mattina interfetto [colpito n.d.t.] d'archibugiata è stato seppellito nella sepoltura del casello [sepolcro per i defunti di morte violenta n.d.t.].

È un buio sceso fitto ed incommensurabile che, nel baratro della morte, avvolge le fatali trame nelle quali le vittime sono state coinvolte al termine della propria esistenza terrena, quando il destino, fattosi copia con maliziose seduzioni, ha preparato la scena ed ha fatto scempio assurdo degli attori del tempo.

Serenata di sangue

Il tempo trascina nel futuro i fatti ereditati dal passato. Il silenzio è l'incantesimo che grava su quanto, ormai dimenticato, pervade antichi manoscritti attraverso il peso umano del proprio contenuto, così carico di emozioni e di impressioni. Vicende, quindi, svelate solo dalla lettura di ciò che cronache e relazioni restituiscono tra le righe, messe nero su bianco a custodia di particolari avvenimenti che sono tramandati nella discrezione degli archivi, secondo la ricostruzione avuta dai contemporanei che li hanno raccontati. Sentimenti accesi e passioni violente, scoppiate a volte nell'imprevedibilità di improvvise contese, trovano posto nella fredda logica del resoconto, che da documento rivestito di una specifica valenza formale, tratteggia le chiare caratteristiche di accaduti nei quali hanno coinciso fatalmente i termini estremi di vissuti inquieti. È la storia che si ripete e che in fatti analoghi si ripropone in un medesimo contesto anche a più riprese e con protagonisti, moventi e situazioni differenti.
Tutto questo è testimoniato dall'archivio di Stato di Venezia che, nel fondo "Lettere dei Rettori ai Capi del Consiglio dei Dieci", offre i neccessari incartamenti per rivedere, secondo le parole del tempo, alcune drammatiche scene di sangue che hanno interessato Travagliato all'inizio del diciottesimo secolo. In pratica, con questi scritti le autorità della vicina città di Brescia informavano i loro superiori a Venezia di quanto era accaduto, e da loro attendevano i provvedimenti che più sembravano opportuni e propizi a difesa della legalità. Sono parole che, nel gergo dell'epoca, si spiegano da sole, disegnando avvenimenti realmente accaduti e probabilmente inediti al fine di una rilettura della più minuta storia antica travagliatese, fatta da singole persone colte nella vita di tutti i giorni, che deborda però in vicende interpersonali sconfinate nell'illegalità e quindi, notate, avvertite e misurate dalle autorità preposte all'ordine costituito. Il 23 luglio del 1722, Pietro Delfino capitanio e vice podestà di Brescia, scriveva a Venezia:

> Si portavano la notte dell'undici corrente, verso le ore due e mezza, Giovanni Pitozzi, Lorenzo Vezzolo, e Felice Ventura con altri alla casa di Lucia Vezola, posta nella terra di Travagliato a otto miglia da questa città per farle una serenata, ma percosso il Ventura con un colpo di bastone sopra il dito pollice della mano sinistra, e caduto il Pitozzi in un fosso, in cui perdette il cappello, retrocessero per non incorrere in qualche maggior impegno [danno]. Coperto l'offensore [aggressore] dall'oscurità della notte no fu in quella occasione conosciuto da alcuno, ma viene supposto, che possa essere stato Francesco Rizzola, perchè avendo questo penetrato [saputo], che avevano stabilito di far detta serenata ad essa Lucia sua amante, s'era espresso che voleva infrangerli gli istromenti. La mattina seguente che fu quella del dodici, si trasferì il Pitozzi armato di schioppo con il predetto Lorenzo Vezzolo al luogo dell'incontro avuto, per ricuperare

il cappello, ma non trovatolo, si ridussero [ritirarono] ambedue presso la casa di Francesco e fratelli Vezzoli. Passò per quella parte lo stesso Francesco Rizzola e nata tra lui, ed il suddetto Lorenzo qualche parola intorno al fatto seguito la sera precedente, si sbarrarono [spararono] essi Rizzola e Pitozzi vicendevolmente due archibugiate, rimanendo il primo illeso, per essere stato ritirato [essersi nascosto] dietro un arbore che lo difese dal colpo, ed [mentre] il secondo ferito nel fianco sinistro per il che [per il quale] ha dovuto il giorno di sedici passar all'altra vita. Ne umilio [ne informo] del tutto a vostre Eccellenze le notizie in adempimento del mio dovere. Grazie.

Gli ampi tratti sentimentali dell'origine della vicenda accennata, in seguito degenerata, tanto da far anche collimare le note di una serenata con quelle poi dell'ingiuria violenta, non sono però presenti in un altro fatto che, caratterizzato invece da un'aperta contesa offre, fin dalle prime parole del testo con cui è riferito il sentore di un tragico epilogo. È il 19 luglio 1723 e quanto a Travagliato di questa giornata viene destinato dagli eventi a fare un'eco tale da raggiungere la capitale della Serenissima repubblica, trova forma concreta nel manoscritto stilato qualche giorno dopo, il 23 luglio, dal podestà Carlo Pisani e dal capitanio Zuan Pasqualigo di Brescia:

Antonio Zuliani canevaro del magazzino della Comunità di Travagliato fu il giorno di 19 cadente chiamato a decidere certa differenza insorta a motivo di gioco tra Giacomo Bracco e un tal Calistro cuoco di suddetta comunità. Se ne sdegnò il Bracco che perdè l'opinione e il punto. Seguì alcuna parola tra essi.Giacomo caricò d'un ingiuria il Zuliani per la quale risentendosi le diede un pugno. Fu impedito Giacomo di vendicarsene, ma poco dopo si fece alla vita d'Antonio, l'afferrò per i capelli e si gettarono a terra. Restarono indi divisi. Partì [se ne andò] Giacomo e mezz'ora dopo ritornato verso la caneva [cantina] armato di terzetta [arma corta da fuoco] et di baionetta sfidò Antonio. Con oggetto d'impedir il male le fu levata l' arma da fuoco, quando [nel mentre che] uscito nello stesso tempo Antonio pure con la baionetta alla mano cominciarono vicendevolmente a dimenarsi dei colpi. Rimase ferito il Zuliali nell' addome con pericolo, e Giacomo sotto l'osso clavicola a parte sinistra, per la quale convene immantinente e privo d'ogni cristiano sovegno [sollievo] morire. In obbedienza alle leggi rassegnamo a vostre Eccellenze l'ossequioso ragguaglio del fatto per venerarne il loro comando. Grazie.

Stessa dinamica travagliata di rancori e di vie di fatto che ritrovano, anche in un altro avvenimento uno scenario simile incrinato di violenza così come appena evocato dall'accaduto di quel lontano mese di luglio. La vicenda è ambientata in pieno abitato ed offre un'altra forma delle purtroppo innumerevoli situazioni che, fra tante facce e molte forme, rivela l'unico volto distruttivo della violenza senza briglie né remore, anche se forse non sempre premeditata, bensì scoppiata da una

scintilla di troppo nel corso di un aspro dissidio. Il 28 marzo 1728 è toccato ad Andrea Memo, podestà di Brescia, sottoscrivere una lettera a Venezia che nella conclusione del testo configura l'inesplicabilità del caso analizzato e raccontato per quanto possibile:

> La giustizia si trova per anco all'oscuro dell'origine del funesto successo [dell'accaduto] di cui ne umilio [informo] alle Eccellenze Vostre le ossequiose notizie in obbedienza alle leggi. Grazie.

Il manoscritto porta il lettore ad addentrarsi in una fra le vie di Travagliato di quell'epoca, lasciando ad una vaga immaginazione quanto l'autore non descrive nei dettagli di termini, concetti e descrizioni:

> Stavano appoggiati al muro di una casa situata sopra la pubblica strada nell terra di Travagliato, di qua distante miglia sette, la sera del 20 cadente, Vincenzo Derada e Carlo Colosio ed in poca distanza, ma in uguale positura [posizione] Barolomeo e Cristoforo germani [cugini] Donati detti Struttini, che discorrevano. Passando e ripassando Domenico Bariselli di Giuseppe, munito di schioppetta, ricercò ai medesimi la strada che gliela diedero, poscia [poi] pregò con vive istanze il Derada e Colosio di andare a casa loro e che lo compiacessero, ne sapendo essi immaginarsi il motivo di tale richiesta lo attribuirono ad allegria dell'età sua giovanile. Ritiratisi in disparte, offese il suddetto Domenico d'un pugno nel petto Cristoforo Donati indicando il schioppo contro Bartolomeo. Questi se gli fecero incontro e lo disarmarono, imprimendogli una ferita nella gola, che in successivi momenti spirò inconfesso l'anima. Ad ambedue essi germani Donati furono veduti li coltelli denudati, presumendosi Bartolomeo l'omicida perchè in una mano teneva il schioppo e nell'altra l'arma tinta del sangue dell'infelice Barisello.

Quell'anno, volto al termine degli anni '20 del secolo decimo settimo, viene assorbito da altra carta interessata alle cronache del tempo, attraverso il nerastro inchiostro che, a firma del Podestà Andrea Memo, è stato versato per scrivere il racconto di un'altra tragica vicenda accaduta a Travagliato nella fine del mese di settembre, successivo all'estate già interessata al citato caso d'omicidio. Anche in questo contesto degenerante nel precipitare degli eventi, lo scrivente conduce nella lettera una corposa ricostruzione narrante del triste avvenimento denunciato alle autorità veneziane:

> La sera del giovedì 30 settembre decorso dopo l'ore 24 passando Pietro Bovagno avanti la casa di Ludovica e Maria Bazarde, sorelle nubili, nella terra di Travagliato, lontana dalla città miglia sette, si affacciò alla finestra d'una lor stanza terrena dicendogli qualche parola che in processo non viene espressa, indi si introdusse nella stessa lor casa. Di ciò aggravatosi [preoccupandosene] la suddetta Ludovica andò ad avvisarne Battista Colosio suo vicino ricercandole aiuto e però egli venuto in strada, e trovato in essa il Bo-

vagno, insinuò [lo invitò] a starsene quieto ed a tal fine gli offerì di darle da mangiare e da bevere. Accettò Pietro l'offerta, ma perchè egli era alterato dal vino ritrattò il Colosio l'esibizione [atteggiamento] suddetta dicendole che non ne aveva di bisogno, e lo stesso le replicò Gabriel Ghidone ivi sopraggiunto quale lo esortò di andar a casa. Indirizzò per tale motivo esso Pietro il suo schioppo contro il Ghidone, e ne uscì anco lo sbarro senz'offesa d'alcuno; ma fattosi immediatamente alla vita di lui il Colosio le dimenò con legno di cui era munito una fiera percossa sopra il capo, per cui, caduto a terra, esso Pietro, avendo rilevata [ricevuto] una grave contusione con frattura del cranio, perdè subito la parola e nel sabato seguente, senza confessione la vita. Dopo averlo in tal maniera depresso [abbattuto] gli tolse detto Colosio lo schioppo e battendolo per terra l'infranse, esprimendosi che ciò faceva perchè non facesse più male ad alcuno.

A tinte fosche, oscure trame, nere come l'abisso nel quale sono precipitate, hanno quindi racchiuso l'irreparabile sorte della follia scatenata in più circostanze, poi riposte, dopo il dibattersi di ogni animosità, in documenti divenuti velati di giallo dal tempo, nell'opaco colore dell'autunno che ammansisce ogni cosa, sotto un manto che inclina al grembo materno della natura la faticosa stagione bruciata al sole.

Un litigioso 1736

Alla fine di quel lontano 9 giugno 1736 c'era ancora qualche speranza. Quanto era accaduto nella campagna travagliatese in quella giornata di primavera inoltrata non lasciava spazio né a dubbi né ad incertezze. Bisognava cercare di rimediare. Per quanto oscura possa essere stata la dinamica messa in atto con i motivi, gli eccessi e le contraddizioni dei fatti, l'evidenza era nel risultato che si presentava davanti agli occhi dei contemporanei del tempo nella chiara necessità di un giovevole soccorso. Da loro giunge ancora oggi la cronaca dell'intero accaduto, così come raccontato dal podestà di Brescia, Alvise Mocenigo, il nove luglio 1736:

Tra Paolo Zanola della Terra di Travagliato e Maria sua moglie passò [avvenne] nella mattina di nove giugno scaduto [passato] qualche contrasto per occasione d'alestire il loro pranzo. Desinarono però assieme, e si portarono dopo separatamente al lavoro della Campagna. Osservò Paolo in un campo di lui tenuto in affitto un animale porcino, e temendo danneggiasse li seminati avertì la moglie di tenerlo lontano, sopra di che seguì fra loro qualche parola e Paolo le lanciò anche contro una pietra. Sdegnata la moglie, tenedo la zappa strumento rurale, li [gli] impresse con la medesima una sì fiera percossa sopra la testa a parte sinistra che cagionatagli una grave contusione et offesoli il craneo, morì nel giorno di tre corrente in quest'ospitale per la stessa offesa. Quale raccolgo il fatto dal Processo incaminato [iniziato] per questo maleficio, tale lo umilio a Vostre eccellenze per le loro sovrane deliberazioni. Grazie.

Quello che si dice quando si motteggia il frasario popolare "tra moglie e marito....." ha trovato così una precisa fisionomia nel contrasto che non ha lasciato scampo ai due ed ha quindi causato purtroppo la sua vittima, o, per meglio dire le sue vittime, in quanto anche la consorte forse può essere stata vittima di se stessa e prima ancora della diabolica circostanza che serviva caldo il piatto dell'istintiva e ribelle ritorsione a ciò che probabilmente subiva da tempo. La vicenda completa veniva in questo modo a concludersi dopo circa un mese dall'avvenuta aggressione durante il quale neanche il ricovero effettuato al citato ospedale cittadino ha per il ferito suffragato le speranze con il buon esito desiderato.
La fine ultima ed irrimediabile di una vita è il comune aspetto conclusivo di tanti fatti documentati nell'archivio di Stato di Venezia. Fatti fatalmente terminati con la morte di qualcuno che trovano ancora l'autentica descrizione nelle lettere che i rettori di Brescia scrivevano ai Capi del Consiglio dei Dieci di Venezia e che, come l'accaduto sopra trascritto, rientravano nella normale procedura della giustizia di quel tempo, cercando il necessario riscontro dispositivo nella capitale della Serenissima Repubblica della quale anche Travagliato faceva parte integrante con tutto il territorio bresciano.
La stessa annata già esaminata con l'inedita descrizione del luglio da poco accennato ha un ulteriore riscontro per quanto riguarda Travagliato in una ricerca effettuata nello stesso ambito giudiziario. L'avvenimento è meno privato del precedente dal momento che non si tratta di una degenerata lite coniugale, ma piuttosto di un irrefrenabile litigio scoppiato con virulenza per futili motivi di gioco in cui, all'odio scatenato, si aggiunge l'insidiosa fatalità di un incidente per un epilogo terribile ed involontario. La breve relazione dell'accaduto, che è stata stilata naturalmente su un apposto manoscritto, presenta ancora la firma del podestà di Brescia Alvise Mocenigo, che immedesima con estrema sintesi la realtà degli avvenimenti nell'abitato travagliatese di quasi tre secoli fa:

> All'ore 23 del giorno cadente giocando alla mora Batta [Battista] Bino, Giuseppe Gandilino, Gottardo Riboldo e Giovan Recaldino nella terra di Travagliato otto miglia distante da questa città insorse contesa fra il Gandilino et il Riboldo sopra la disparità de loro punti. Snudò il primo un coltello, et il simile facendo Gottardo Riboldo, Gio Batta [Giovanni Battista] Bino impugnò una terzetta [arma corta da fuoco] e rilasciato uno sbarro contro del Recaldino non restò questi offeso, ma andò il colpo a ferire l'innocente Santa figlia nubile di Gio Batta [Giovanni Battista] Zucchetti, quale per avventura trattenevasi in una Bottegha diversi passi discosta. Trafitta l'infelice nella coscia destra morì la notte del giorno susseguente, essendole penetrata la palla internamente negli intestini. Vostre Eccellenze in questo divoto ragguaglio hanno il fatto qual si desume dall'incaminato processo, per cui io attenderò le loro sovrane prescrizioni. Grazie.

La traiettoria nefasta del proiettile esploso è quindi la sconsiderata conseguenza di una discussione prima a due, poi passata alle vie di fatto e diventata immediatamente dopo una contesa a quattro, quasi una rissa fra i contendenti ed i loro probabili rispettivi amici, mentre la ragione scivolava sempre più nell'abisso senza fondo della suscettibile impulsività, facendo sbagliare anche la mira allo stesso offensore. Ma la complicanza di una sorte avversa, unita ad un maligno impasto di violenza mossa chissà da dove e chissà come dalla tentazione ormai insinuatasi per suggerire una brutale soddisfazione nell'odio, ha richiesto comunque il suo tributo: un bersaglio trafitto che secondo tale logica irrazionale valeva infatti quanto un altro, tanto infatti bastava ad aver lusingato gli uomini ed aver loro strappato nell'imbroglio degli istinti una vittima in più a monumento della loro pazzia.

Estate 1739: manoscritti su un furto di tessuti nell'antica Santa Giulia

Brescia longobarda è per eccellenza la Brescia del monastero di Santa Giulia. Verso questa pia istituzione religiosa va infatti il più facile riferimento delle memorie storiche dei bresciani in merito a quel periodo di storia interessato alla presenza longobarda nel loro territorio. Qui, la storia è passata attraverso i portali del sacro luogo per acquisire una risonanza che va ben al di là del semplice cenobio femminile di monache vocate a Dio secondo l'esempio benedettino di santa Scolastica. Ancora oggi è infatti la destinazione di sede autorevole della memoria anche sotto forma di mostre e di musei che sono recentemente andati ad interessare gli ambienti restaurati del monastero, a confermare questo preminente e prestigioso ruolo di primo piano nella storia. Da Ermengarda dell'ultimo re longobardo Desiderio in poi, sempre sul filo degli eventi, per secoli e secoli di un intenso vissuto, che ha lasciato naturalmente del monastero diverse tracce sui manoscritti di varie epoche.
Così è stato anche per il 1739 quando, durante il dominio della Serenissima, un avvenimento impone alle pubbliche autorità venete la scrittura di una sommaria relazione, da inviare per debita denuncia ai Capi del Consiglio dei Dieci, che avevano suprema e specifica competenza sul caso rilevato. In pratica si trattava di un furto in piena regola fra le mura del monastero. Così, il fatto denunciato viene raccontato in un manoscritto, conservato nell'Archivio di Stato di Venezia, secondo le parole sottoscritte il 13 agosto 1739 dal Capitano e Vice Podestà veneto di Brescia, Zaccaria Vendramin:

> Illustrissimi Eccellentissimi Signori Colendissimi. È stato esposto alla Giustizia, che da un brollo [giardino] compreso nel recinto del monastero di Santa Giulia in questa città, fu nella notte seguente al 5 corrente furtivamente asportata tela nella quantità di brac-

> cia 140, che da una monaca era stata in esso distesa ad imbianchire. Il furto seguì per quanto si rileva dall'incaminato [iniziato] processo con scalo di una muraglia, che cinge il monastero medesimo, confinante a quella parte colle publiche mura della città essendosi osservate alcune pietre di fresco cadute nella sommità d'essa muraglia, et il segno che vi fosse statto confitto in quella o chiodo, o chiavicchio, contrassegno che di là siansi introdotti quelli che comisero il furto. Questi sono tuttora ignoti, e desiderando le monache non tanto per la qualità della robba mancante, quanto per la scandalosa violazione della Clausura lo scopprimento e castigo de' rei, m'hanno fatte divote instanze d'umiliare a Vostre Eccellenze l'annesso loro memoriale, et io l'assoggetto; ossequio sommamente anco per l'occorrenza d'assumer costituti [di interrogare] di religiose persone esistenti nel monastero, onde reverir in ogni parte col solito della mia venerazione l'ossequiate venerate deliberazioni. Grazie.

In questo modo, nella lontana estate di alcuni secoli fa, una lettera di formale ufficialità da Brescia andava ad attraversare le afose pianure estive della "Terraferma" veneta per raggiungere la città lagunare, da dove si attendevano le direttive secondo le quali adottare in seguito i più propizi provvedimenti atti a risolvere il crimine rilevato. Crimine che naturalmente erano le monache stesse di Santa Giulia a far registrare nelle cronache del tempo, attraverso l'accennato loro memoriale nel quale, tra l'altro, è possibile apprendere tutti i nomi delle religiose in forza al monastero, durante quell'anno perso nel contrastante secolo dei lumi, ultimo della dominazione veneta dopo lunghi secoli nelle contrade bresciane.
Si tratta di un manoscritto datato 12 agosto 1739 che, dopo esser stato presentato a Lorenzo Zadei, avvocato cittadino, e da lui consegnato ai rettori di Brescia per conto "delle reverendissime Madri di S. Giulia", giace ora nel silenzio delle memorie passate che sono obliate tra gli scaffali dell'accennato Archivio di Stato veneziano. Con parole ossequiose e persuasive il manoscritto, a firma delle monache derubate, può ancora prendere voce attraverso una sua lettura che offre i toni originali tanto delle espressioni quanto dei concetti esternati dalle devote autrici. Si sente, in pratica, anche in questa lettera, il parlare dell'epoca così come se le medesime protagoniste che hanno affidato alla carta il proprio disagio fossero qui, ancora oggi, a raccontarlo. Un'apparizione, forse, dal passato di un semplice fatto quotidiano legato ad una criminalità comune anche ai giorni nostri che esprime, con questi termini, il contenuto della singolare denuncia ritrovata fra il materiale cartaceo che Venezia conserva tuttora con dignità di sovrana capitale tra i fondi storici del "suo" archivio di Stato:

> Illustrissimo ed eccellentissimo Sig. Capitano Vice Podestà di Brescia. All'esemplarissima Vostra Giustizia Senator Prestantissimo si umigliano Noi sconsolate madri Tadea Fenaroli Abbadessa, Lucidora Giroldi Priora, Gabriella Maggi Cancelliera, Redegonda

Quaglia, Cortesia Ugoni cassiera, Stelinda Caprioli e Violante Butturina Decana, monache del monastero di Santa Giulia di questa città e con fiducia imploriamo la benefica pubblica prottetione e tutela. La povera suor Mariana Gallicioli, conversa nostra, la sera del mercoledì 5 agosto corrente lasciò nel brolo della nostra Clausura distesi su l'erba tre pezzi di sua tela di lino di brazze 80: ed altro pezzo di tela di stoppa di brazza 60: per ridurla a perfezione e candore. Non fu sicura la detta tela, benché rinchiusa fra le sacre mura del Chiostro, sin a questo tempo inviolabilmente rispettate, anzi da alcuni scellerati fu arditamente, la notte stessa del mercoledì venendo il giovedì corrente interamente involata e rapita!
Eminentissimo rappresentante non è il danno che seco porta la robba quello che addolora l'animo di Noi umilissime supplicanti: l'esempio sì, l'esempio enormissimo d'essersi li malfattori sacrileghi introdotti nel brolo stesso con scalo delle mura a mattina, parte verso li Terragli della città e l'aver violata la sicurezza del nostro Chiostro, come apparisce dalli lasciati vestiari, è l'attroce circostanza, che ci affligge lo spirito con l'apprensione sempre viva che rimanendo senza grave censura, ed impunito il presente sacrilego eccesso, osino li malfattori di tentare altre sorprese contro la vita e la robba di noi Claustrali religiose. Ignoti sin ad ora, e coperti dalle tenebre li delinquenti sperano impunità e franchiggia. Confidiamo tuttavia vivamente nel Signore che prodotto dal zelo lodevolissimo dell'Eccellenze Vostre, come umilmente imploriamo, a noi riflessi pietosissimi dell'Eccelso Consiglio di Dieci, il presente Nostro riverentissimo memoriale sarà [servirà al] l'Augusta Eccelsa Giustizia per rimarcare la gravità del successo [dell'accaduto] [...]

Tenebre e candore di tele, così come ladri impudenti e religiose di clausura compongono quindi il complesso mosaico di tinte a colori forti e spessi che appesantiscono la stagione del solleone di quell'anno, in cui i manoscritti esaminati testimoniano il dibattersi dell'inquietudine propria dell'animo umano: quella che rinnova lo scontro sul tenue confine tra il sacro ed il profano quando, sulla scorta del fatto accaduto, lunghe braccia di tela muovono con motivata determinazione alla scalata notturna di alte mura, percorse dal cieco interesse che non bada a sacrilegio.

Antichi monumenti scoperti in Brescia[1]

di Giuseppe Tognazzi

"Antichi monumenti scoperti in Brescia"[2], edita da Nicolò Bettoni nel 1828, è una piccola pubblicazione fino ad oggi ignorata dalla bibliografia relativa alle scoperte archeologiche bresciane[3].

L'opuscolo, pur essendo di poche pagine, ha il merito di mostrarci la prima immagine pubblicata della Vittoria Alata e di ricordarci il fallimento di un'operazione editoriale che stava particolarmente a cuore al tipografo Bettoni ed ai membri della commissione agli scavi[4].

Il libretto è formato da due fogli piegati nel mezzo e rilegati al centro con del filo. Abbiamo così una semplice copertina con titolo, un'immagine della Vittoria con la citazione virgiliana *PATUIT DEA*, luogo d'edizione, editore e data; quattro sono le pagine di testo stampate, mentre nella quarta di copertina è indicato solamente il prezzo (20 centesimi).

Il libretto, come riportato chiaramente nella prima pagina, si rivolge agli amatori e cultori delle belle arti dapprima con un manifesto d'associazione e successivamente dettando le condizioni per partecipare alla stessa.

Questa piccola pubblicazione uscita ad un anno e mezzo dalla scoperta dei bronzi[5], era infatti nata per promuovere una più importante opera di cui ora abbiamo il titolo esatto: *Antichi Monumenti nuovamente scoperti in Brescia illustrati e delineati con tavole in rame*[6]. La volontà di creare un volume nasce proprio in conseguenza del ritrovamento dei bronzi, infatti[7] "tanti oggetti preziosi di belle arti ritrovati nello scavo è duopo che sieno pubblicati colla stampa per essere anche conosciuti dagli amatori e dagli artisti stranieri […]". Secondo Luigi Basiletti la stessa "Commissione[8] sia essa direttrice di questa importante opera in cui viene interessato l'onore delle arti nostre. Sono già riuniti i primi elementi per conoscere la spesa dell'opera stessa, e ciò che se ne può ricavare. Si è pure esteso un analogo manifesto per l'associazione[9] che si sottopone alle riflessioni della Commissione".

Naturalmente la tipografia a cui spettava la pubblicazione del volume doveva essere quella di Nicolò Bettoni. Il suo legame con l'Ateneo di Brescia non era solo di tipo editoriale: infatti dal 13 gennaio 1807 egli era stato nominato socio dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti meccaniche del Mella (il futuro

Ateneo). Per il sodalizio bresciano curò dal 1808 fino al 1834 la pubblicazione dei noti "Commentari"[10], e per gli stessi stampò il primo volume dedicato agli scavi dal titolo *Intorno vari monumenti antichi scoperti in Brescia*[11] e diversi fogli conservati nell'archivio dell'Ateneo tra cui alcuni riguardanti gli scavi[12].

Le prenotazioni del volume[13] si mostrarono scarse, così da decretare il fallimento dell'operazione editoriale, costringendo il presidente dell'Ateneo Monti a esprimersi con queste parole[14]: "Con vero rincrescimento dobbiamo significarvi, o signori, e con rossore non forse di noi, che il numero de' inscritti all'associazione proposta è venuto finora tanto scarso al bisogno da scoraggiare del tutto chi con tanta nobiltà d'animo, e con tanto amore all'arte e di patria, immaginò e presto erasi a dar mano, coll'operoso soccorso di altri dotti e artisti concittadini all'onorevole e utilissimo imprendimento [la pubblicazione del volume n.d.r.]".

Il volume sarebbe stato riproposto qualche anno dopo con il titolo di *Museo Bresciano illustrato*[15], naturalmente non più curato da Luigi Basiletti, che nel frattempo aveva anche abbandonato il suo impegno agli scavi, ed edito dalla Tipografia della Minerva, nata proprio dal fallimento della tipografia Bettoni[16].

[1] Con la presente scheda crediamo utile dare qualche cenno in merito all'immagine che la redazione ha deciso di inserire sulla copertina della rivista "Civiltà bresciana" per l'anno 2005: si tratta della prima immagine pubblicata della Vittoria Alata.

[2] Girolamo Monti, Antonio Sabatti, Luigi Basiletti, *Antichi monumenti scoperti in Brescia*, Bettoni, Brescia 1828. Riportiamo di seguito il testo integrale: AGLI AMATORI E CULTORI / DELLE BELLE ARTI / MANIFESTO D'ASSOCIAZIONE / CELEBRI oggimai sono gli esperimenti di escavazione operati in Brescia a promozione dell'Ateneo scientifico e letterario, e per cura di una Commissione di Socj di esso Ateneo a ciò eletta di consentimento della Congregazione Municipale, onde sterrare gli avanzi d'un antico edifizio che sorgeva alla falda meridionale del colle Cidneo fra le mura della città; e pochi sono per avventura gli amatori e i cultori dell'antichità e del bello, ai quali non sia di così nobile imprendimento pervenuta la fama. Mercè i generosi sussidj di benemeriti cittadini, e la determinazione presa dal Comunale Consiglio animato dai primi tentamenti di proseguire nell'opera in nome del Municipio, e a tutto suo dispendio e profitto; dopo quattro anni di non intermessi lavori, la Commissione trovasi ormai venuta al termine del suo divisamento, e con tanta felicità di successo, quanta avrebbe appena osato di pure immaginare, non che riprometter-si. Imperocchè non solo venne a lei fatto pienamente ciò ch'era scopo delle sue indagini, e oggetto della pubblica aspettazione, cioè di trarre allo scoperto quanto di quell'antico edifizio fosse avanzato alle ingiurie del tempo e al furore de' barbari, dimostrando all'osservatore gran parte del maestoso suo pronao, e i vestigi di tre celle distinte, e gli ambulacri e gli altari; e così di chiarire il carattere e la destinazione e l'eccellenza del monumento: ma tanti oggetti, e di tanto pregio si abbatté a rinvenire di mano in mano nel corso degli sterramenti, che soli basterebbero a compensare largamente ogni più grande fa-

tica e dispendio; fra i quali basti qui rammemorare una statua di bronzo maggiore del vero rappresentante una Vittoria, lavoro non dubbio di greco artefice, che a giudizio degli artisti ed intelligenti ch'ebbero ad esaminarla va innanzi di bellezza a quanti bronzi muliebri di tal mole sonosi fin ora dovechessia rinvenuti. Discoprimenti così fortunati, e cotanto rilevanti per l'archeologia e per le arti belle addomandano un lavoro calcografico e letterario che li descriva ed illustri, e almeno i più considerevoli ponga sott'occhio allo studioso. Il perché la Commissione deputata agli scavi non si terrebbe affatto sdebitata dell'onorato suo incarico, se non ponesse mano anche a sì fatto lavoro, siccome si apparecchia di fare col soccorso di scrittori ed artisti bresciani, e in particolare del Sig. Dott. Giovanni Labus, e del Sig. Pietro Anderloni e suo fratello Faustino, del primo dei quali tanto oggi si onorano le scienze archeologiche, e degli altri l'arte della incisione. / Non dubitando d'avere con ciò ad intraprendere cosa che sia per trovare favore non tanto presso tutti i concittadini zelatori del patrio decoro, quanto appo tutti gl'italiani e stranieri in cui parla l'amore dell'antichità e delle arti, ad essi prima di venire all'esecuzione del suo nobile disegno col presente manifesto si rivolge, invitandoli a volere prenderne parte coll'associarsi alla edizione dell'opera. / *Condizioni dell'Associazione* / L'opera sarà stampata in foglio reale velino. Uscirà alla luce dai torchi della Tipografia Bettoni in Brescia l'anno 1829 in un solo volume di pagine cento circa con caratteri testo d'Aldo nuovissimi. / L'opera avrà per titolo: Antichi Monumenti nuovamente scoperti in Brescia illustrati e delineati con tavole in rame. / Soli dugento esemplari avranno le tavole in rame a lettere aperte, che è dire le prime prove dei rami stessi, e porteranno il sigillo dell'Ateneo. Le altre prove saranno limitate a quel solo numero che assicuri della freschezza e della nitidezza dei rami. / Gli esemplari a lettere aperte avranno il prezzo di associazione di lire ottanta italiane, e gli altri a lettere chiuse di lire cinquanta. / Il volume sarà corredato di non meno di trentacinque tavole in rame: la parte architettonica, i frammenti di ornato, gli utensili, le iscrizioni ecc., si incideranno a semplice contorno; la statua della Vittoria in due vedute, i busti, e altre sculture figurate, e la prospettiva dello scavo saranno ad incisione finita. / Nelle ultime pagine del volume si porranno i nomi degli associati. Le spese di porto saranno a carico dei medesimi. / Le associazioni si ricevono in Brescia alla Tipografia Bettoni, non che dai libraj Luigi Gilberti e Francesco Cavalieri; e nelle altre città dai principali libraj. / L'associato firmerà l'unita cedola indicando se s'inscriva ad un esemplare colle tavole a lettere aperte, oppure a lettere chiuse. Si prega che sieno scritti con chiarezza il nome, cognome e il domicilio, e ciò a scanso di equivoci. / *Brescia dall'Ateneo li 4 Gennajo 1828 / La Commissione Delegata agli Scavi* / G. Monti Presidente / A. Sabatti / L. Basiletti / A. Bianchi Segr.

[3] Per la storia degli scavi si veda: Ida Gianfranceschi, *Cultori dell'antico. Il sapere e la pratica dell'archeologia a Brescia tra Sette e Ottocento*, in «Archeologia/archeologie. Pratiche metodi itinerari», in supplemento ad «AB» n. 28 autunno 1991, pp. 53-60; Carola Patete, Valeria Ventura, *Archeologia e Restauro a Brescia, dalla cultura neoclassica alle realizzazioni del regime (1823-1839)*, tesi di laurea al Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, relatore prof. Amedeo Bellini, correl. Gianpaolo Treccani, aa. 1990-91; Gaetano Panazza, *La documentazione iconografica e grafica dei Monumenti nell'area del Foro di Brescia fino al 1974*, in *Atti del Convegno internazionale per il XIX centenario della dedicazione del "Capitolium" e per il 150° anniversario della sua scoperta, Brescia 27-30 settembre 1973*, vol. II, supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di scienze, lettere ed Arti di Brescia per l'anno 1975», pp. 67-76; Ida Gianfranceschi Vettori, *Museo scuola città, per la riorganizzazione e l'uso didattico dei beni culturali a Brescia*, Nuova ricerca editrice, Brescia 1978; Clara Stella, *Rodolfo Vantini e il museo patrio*, in *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, a cura di Ruggero Boschi, Stamperia F.lli Geroldi, Brescia 1995; Ruggero Boschi, Ida Gianfranceschi Vettori, *Origine e storia dei musei bresciani*, in *I musei Bresciani*, a cura di Vasco Frati, Grafo, Brescia 1985.

[4] UGO VAGLIA, *Editori e tipografi a Brescia nell'Ottocento*, in *Lodovico Pavoni e il suo tempo*, in *Atti del convegno di studi*, Àncora, Milano 1986, pp. 183-184.

[5] Oltre alla data in copertina, l'opuscolo riporta alla fine la seguente data: *Brescia dall'Ateneo li 4 gennajo 1828*. La scoperta dei bronzi risale al 20 luglio del 1826.

[6] GIUSEPPE SALERI, GIUSEPPE NICOLINI, RODOLFO VANTINI, GIOVANNI LABUS, *Museo Bresciano illustrato*, Minerva, Brescia 1838, p. XIII, nota 1. Saleri ricorda che "discoperti l'antico edificio e i molteplici oggetti d'arte che si rinvennero nelle escavazioni, nacque sino dal 1828 il pensiero di pubblicarli; ma l'intendimento venne meno per difetto di mezzi".

[7] VIOLANTE BASILETTI MARTINENGO, *Luigi Basiletti, memorie archeologiche raccolte da Violante Basiletti Martinengo*, Geroldi, Brescia 1926, pp. 46-47. Nel volume Violante Basiletti Martinengo riporta parte dei carteggi del prozio Luigi Basiletti riguardanti gli scavi archeologici e parte delle relazioni pubblicate sui "Commentari dell'Ateneo".

[8] Archivio di Stato di Brescia (ASBs), Fondo Ateneo b. 80: un documento datato 27 giugno 1827 riporta la decisione di ridurre la commissione agli scavi a soli tre membri: il presidente dell'Ateneo Gaetano Monti, il vice presidente Antonio Sabatti e Luigi Basiletti, di fatto i firmatari del manifesto d'associazione.

[9] ASBs, Fondo Ateneo b. 80: sono riportate più bozze manoscritte del testo dell'opuscolo con piccole varianti e i preventivi di spesa della pubblicazione.

[10] *Commentarj della Accademia di Scienze, Lettere, Agricoltura ed Arti del Dipartimento del Mella per l'anno MDCCCVIII*, Bettoni, Brescia 1808.

[11] GIOVANNI LABUS, RODOLFO VANTINI E LUIGI BASILETTI, *Intorno vari monumenti antichi scoperti in Brescia*, Bettoni, Brescia 1823.

[12] ASBs, Fondo Ateneo b. 80: sono numerosi gli avvisi a stampa conservati nell'archivio dell'Ateneo tra cui il manifesto datato 22 luglio 1826 che avvisa dell'esposizione dei bronzi presso San Domenico.

[13] ASBs, Fondo Ateneo b. 80: sono raccolte le poche prenotazione al volume. Tra queste un foglio a stampa probabilmente abbinato al manifesto d'associazione di cui riportiamo il testo: "N. 19. ATENEO DI BRESCIA / Li 14 marzo 1828. / Illustre e pregiatissimo Signor Accademico / Le s'invia, egregio Signore, il Manifesto di associazione all'opera d'illustrazione de' Bresciani Monumenti recentemente scavati. Potrà agevolmente persuadersi V. S. che a nessun altro interesse agguarda l'associazione proposta che all'unico di conseguire i mezzi meramente necessarj per imprendere e compire l'enunciato dispendioso lavoro, il quale sperasi tornerà in onore delle belle arti Italiane, e del Corpo accademico, cui Ella così degnamente e utilmente appartiene. / Le dichiaro poi con ampiezza in nome dell'Ateneo e di questa Municipale Magistratura che l'edizione riuscirà fedelmente quale è promessa nel Manifesto, cioè splendida, accurata e nitidissima tanto nella parte di tipografia che nella calcografica. / Ciò tutto valga non tanto per un soverchio eccitamento a V. S. perché favorisca di sua sottoscrizione, quanto per animarla a procurare quelle di altri privati, e di pubbliche fondazioni e specialmente della patria di lei Biblioteca. Ardisco altresì pregarla di corrispondere al fratellevole invito colla possibile sollecitudine a lume e norma di questa nostra Commissione agli Scavi: e mi pregio, illustre mio Sig. Collega, di ripeterle i sensi della mia particolare estimazione, e grata ricordanza. / IL PRESIDENTE / G. MONTI / A. BIANCHI Segret".

[14] BASILETTI MARTINENGO, *Luigi Basiletti*, p. 48.

[15] *Brescia romana materiali per un museo, II*, Grafo, Brescia 1979, p. 44. La scheda dedicata al *Museo Bresciano illustrato* è curata da Maurizio Mondini, il quale nella prima parte si sofferma sul primo tentativo dell'Ateneo di realizzare una pubblicazione.

[16] VAGLIA, *Editori cit.*, p. 184.

I Bertelli, una dinastia di librai, editori e calcografi originaria di Vobarno (XVI e XVII secolo)

di Giuseppe Nova

I Bertelli, nota famiglia di apprezzati professionisti operanti nel campo della stampa che tra il XVI ed il XVII secolo riscossero notevole successo in molte città d'Italia, furono per molti secoli ritenuti originari del territorio veneto, tanto che diversi studiosi del passato (ma anche alcuni autori contemporanei) li credettero nativi di Padova o di Venezia, probabilmente equivocando sul termine che spesso accompagnava il nome della loro casata, cioè il distintivo "*venetus*" che faceva specifico riferimento allo "status" di cittadino della Serenissima Repubblica di Venezia; condizione, questa, che non necessariamente coincideva con l'effettivo luogo di nascita della persona oggetto di tale attribuzione.

Studi più approfonditi hanno recentemente documentato in maniera inequivocabile le radici bresciane della famiglia Bertelli, dimostrando come essa fosse originaria di Vobarno, importante centro della Valsabbia dove, ancora oggi, vivono ed abitano numerosi nuclei familiari che portano lo stesso cognome[1].

Le prime frammentarie notizie circa l'attività dei Bertelli in terra bresciana fanno riferimento alla seconda metà del Quattrocento allorquando sembrerebbe che componenti della famiglia fossero impiegati come "lavoranti ai folli" presso gli opifici di Toscolano, nella famosa valle delle cartiere.

In ogni caso il primo componente della famiglia valsabbina di cui si hanno notizie certe è **Ferdinando Bertelli**[2] (Ferrando, Fernando, Ferrante), il quale fu probabilmente il capostipite della famosa casata di calcografi e librai operanti in vasta parte del territorio italiano. Ferdinando nacque a Boarno di Salò[3], l'odierna Vobarno, attorno agli anni Venti del Cinquecento, ma ancora in giovane età, come risulta da documenti catastali oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia, si trasferì in laguna dove aprì una bottega "all'insegna di San Marco" (registrata presso gli uffici competenti nel 1561).

A Venezia "Mastro Ferrando" operò principalmente come mercante di stampe, anche se della sua attività si posseggono scarsissime notizie. Sappiamo che ebbe rapporti commerciali con Giovan Francesco Camoscio[4], editore veneziano nativo di Asolo, con il quale collaborò alla realizzazione di rami a soggetto geografico (vedute di città e carte geografiche) e con il libraio P. For-

lani per l'edizione e la vendita di incisioni a carattere popolare.
Nella sua bottega il Bertelli commercializzò sia ristampe di vecchi rami (soprattutto incisioni di area romana), sia fogli di propria produzione (soprattutto bulini a contenuto sacro, mitologico e di costume), oltre che numerose riedizioni di lastre derivate dall'acquisto di matrici originali (famosi furono i rami di Marco Cartaro e di Domenico Zenoi) e di materiale geografico di varia provenienza. Inoltre nello studio annesso alla sua bottega egli incise personalmente numerosi fogli destinati alla devozione popolare, anche se le sue opere più note, oltre alle ricercatissime carte geografiche, furono i fogli raffiguranti la *Madonna e due Angeli*, la *Crocefissione*, *Cristo fra i due ladroni* e *Venere e Amore*.
Ferdinando sperimentò anche il ruolo di editore finanziando la stampa di alcuni suoi lavori e la pubblicazione di opere realizzate in società con altri colleghi veneziani.
I volumi che sottoscrisse furono l'*Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563 e 1569), un testo sui costumi dell'epoca, i *Disegni di alcune più illustri città e fortezze del mondo* (1568), le *Isole famose, porti, fortezze e terre marittime,* opera realizzata in collaborazione con G. F. Camoscio (1574), e il *Civitatum aliquot insigniorum et locorum magis munitorum exacta delineatio*, che vide la luce nel 1574.
Non conosciamo l'esatta data della sua morte, ma Ferdinando Bertelli smise si-

Ferdinando Bertelli, *Cristo fra i due ladroni*

curamente di operare nel 1574, allorquando il suo posto in bottega venne preso da **Donato Bertelli**[5]. Donato nacque a Vobarno attorno agli anni Trenta del Cinquecento ma, come quasi tutti i componenti della sua famiglia, si trasferì in giovane età a Venezia, dove risulta attivo dal 1550 circa. La sua presenza in laguna è documentata da alcune polizze d'estimo secondo le quali il suo nome appare in qualità di "lavorante" nella bottega del congiunto Ferdinando (anche se non siamo in grado di indicare con sicurezza l'effettivo grado di parentela[6]). Il primo documento che lo riguarda è datato 1559 e concerne "Magister Donatus, quondam Petrus", all'epoca occupato "in Mercerie, all'insegna di San Marco". Donato fu principalmente un mercante di stampe, oltre che apprezzato editore di opere calcografiche e cartografiche, la cui attività può essere divisa in due momenti nettamente distinti.
Il primo inizia dal suo arrivo a Venezia e si conclude nel 1574, anno del ritiro

dall'attività di Ferdinando Bertelli. In questo primo periodo Donato fece pratica alla scuola del congiunto e si perfezionò nella tecnica incisoria (xilografia e bulino). La studiosa Paola Coccia ipotizza che il giovane Donato sia l'autore delle xilografie che illustrano l'edizione dell'*Orlando Furioso* stampato dal Valgrisi nel 1556[7], documentando come il Bertelli svolgesse con successo l'attività incisoria tra gli anni 1555 e 1592. Famose furono le opere che realizzò da invenzioni di Giulio Sanuto[8] e di Nicolas Beatrizet, detto "il Beatricetto[9]".
Nel 1571, comunque, Donato si iscrisse all'Arte dei Librai e Stampatori di Venezia[10] ed iniziò anche l'attività di editore, anche se aveva già finanziato la stampa di alcuni testi fin dal 1563. La prima edizione, infatti, che uscì per suo diretto interessamento fu l'opera di Gabriele Falloppio, professore all'Università di Padova, dal titolo *Libelli duo, alter de ulceribus, alter de tumoribus praeter naturam* (1563, ristampato poi nel 1566), per il quale il Bertelli ottenne dal Senato un privilegio quindicinale in cui egli è definito *libraro in Marzaria all'insegna di San Marco*. Seguirono poi le *Disputationes adversus protestantiones triginta quattuor haereticorum Augustanae confessionis* di Gaspar Cardillo de Villalpando

Andrea Bertelli, *Territorii Brixiensis chorographica tabula*

(1564) ed il fortunatissimo volume di incisioni di Domenico Zanoi *Illustrium iureconsultorum imagines* (1569).
Il secondo periodo di attività del Bertelli va dal 1574, anno del ritiro dall'attività di Ferdinando Bertelli, dal quale Donato ereditò tutti i rami della bottega[11], al 1594, anno della sua probabile scomparsa.
In questo periodo Donato si distinse come avveduto mercante di stampe, anche se il suo interessamento in campo editoriale continuò con il finanziamento di alcune pubblicazioni, tra le quali ricordiamo: il *Civitatum aliquot insigniorum et locorum exacta delineatio: cum additione aliquot insularum principalium*, che riprende l'opera pubblicata da Ferdinando Bertelli nel 1574, ma arricchita da sessantotto tavole nelle quali spicca la nuova dicitura "Donati Bertelli formis"; l'opera di Matteo Corte *De dissenteria*, per la quale godette di un privilegio di quindici anni concessogli dal Senato veneziano; ed il volume comunemente noto come *Il Camoscio*, dall'editore veneziano Giovan Francesco Camoscio che, dal 1566 al 1574, realizzò in fogli sciolti circa novanta tra carte e mappe tutte eseguite in piccolo formato. Tali fogli vennero poi raccolti e rilegati per iniziativa dell'editore bresciano e pubblicati con il titolo di *Isole famose, porti, fortezze, e terre marittime sottoposte alla Serenissima Signoria di Venetia, ed altri Principi Christiani, et al Signor Turco* (prima edizione: 1575).
Donato Bertelli morì probabilmente nel 1594, poiché in tale data subentrò nella conduzione della bottega lagunare **Andrea Bertelli**[12]. Andrea, del quale non sono noti i rapporti di parentela che lo legarono agli altri membri della casata, iniziò la sua attività a Venezia con la pubblicazione di un foglio volante dal titolo *La città di Venetia con l'origine e governo di quella* di G. N. Doglioni (1594), una veduta aerea di Venezia (mm. 571x410) con l'elenco dei dogi sino a Pasquale Cicogna ed una cronologia storica veneziana. L'anno successivo, esattamente l'8 gennaio 1595, si iscrisse all'Arte dei Libreri, Stampadori e Ligadori di Venezia senza però impegnarsi in mansioni di responsabilità all'interno dell'Arte, se si esclude l'incarico di "Compagno di giunta" assegnatogli per l'anno 1605.
La sua attività di editore, comunque, proseguì con la sottoscrizione di alcune carte geografiche, tra le quali ricordiamo la *Rethiae Alpestris hodie Tirolis com. descriptio* (1595), l'*Asiae nova descriptio* (1595), il *Territorii Brixiensis chorgraphica tabula* (1595), la *Descrittione del territorio veronese* (senza data, conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia), la *Descrittione del territorio padovano* (senza data, conservata nella collezione Novacco) e la *Descrittione del territorio trivigiano* (con la data 1591 ricorretta in 1601).
Non possediamo nessun'altra notizia dell'editore valsabbino, se non che nella sua bottega era coadiuvato da almeno due lavoranti, un certo Gasparo Quarterolo (polizza d'estimo del 15 gennaio 1602) e tale Luca Galioni (cer-

Pietro Bertelli, *Brescia (Theatrum urbium italicarum)*

Pietro Bertelli, *Siena (Itinerarium nobiliorum Italiae regionum, urbium, oppidorum et locorum)*

tificazione del 26 ottobre 1605). Risulta inoltre sconosciuta anche la data della morte di Andrea Bertelli che, comunque, rimase a capo della bottega di famiglia sino a tutto il primo decennio del XVII secolo, dopo di che si persero le tracce di quello che fu l'ultimo esponente del ramo veneziano della famiglia originaria di Vobarno.

A Venezia operò anche un altro membro della famiglia, **Lorenzo Bertelli**[13], il quale, secondo un documento notarile del 1575, era figlio del "quondam Antonius de Boarno de Salò" (probabilmente fratello di Ferdinando) ed apprendista presso "la bottega dei Sessa" (nota famiglia di tipografi nativi di Milano, ma attivi in laguna fin dal 1489). Da una polizza d'estimo del 1581 conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia apprendiamo, inoltre, che il giovane Lorenzo lavorava ancora per l'azienda dei Sessa con la qualifica di "libraio", titolo con il quale compare anche nei registri dell'Arte. Per quanto riguarda la sua attività editoriale sappiamo che egli sottoscrisse quattro edizioni: il *Lunario perpetuo secondo la nova riforma* (1586), l'*Antidotarium Romanum seu modus componendi medicamenta quae sunt in usu* (1590), il *De coniuratione Catilinae et de bello Iugurthino historiae* di Sallustio (1590) e il *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* di Valerio Massimo (1590). Non conosciamo la data della morte di Lorenzo Bertelli che, comunque, è da collocarsi attorno ai primi anni del Seicento.

Pietro Bertelli[14], figlio di Ferdinando, nacque nel 1571 e, dopo aver fatto l'apprendistato presso l'officina veneziana del padre, lasciò la laguna e si trasferì a Padova. Nella città del Santo egli risulta attivo almeno dal 1589 come libraio con propria bottega[15] sita in contrada San Pietro all'insegna dell'Angelo, mentre la sua abitazione era in contrada San Lorenzo "alla Veraria".

La sua attività editoriale, in società con Alciato Alciati (libraio che aveva bottega a Padova in San Lorenzo, dietro la sede dell'Università) portò alla pubblicazio-

ne di un'importante opera, il *Diversarum nationum habitus*, una raccolta in tre volumi di incisioni di costumi di ogni paese che risulta sottoscritta "Patavij, apud Alciatum Alciam et Petrum Bertellium, 1589-1591" (riedita poi tra il 1594 e il 1596) e controfirmata da una marca tipografica raffigurante una scimmia seduta di profilo con un libro aperto nella zampa sinistra.

Pietro Bertelli non fu un tipografo, ma un oculato editore che per concretizzare i suoi progetti si servì di diversi stampatori padovani (Lorenzo e Giovanni Antonio Pasquati, Gaspare Trivellari e Giovanni Battista Marini). Sono attualmente note ventotto edizioni sottoscritte dal Bertelli, anche se la sua principale funzione fu quella di "distributore" in quanto libraio, piuttosto che "finanziatore" vero e proprio. La sua produzione conta quasi esclusivamente interventi nel campo delle incisioni calcografiche[16], anche se ricordiamo la pubblicazione di opere di noti professori universitari, come Fortunio Liceti e Prospero Alpino, oltre che la stampa del *Galateo* del Della Casa, tutte uscite con la marca tipografica rappresentante un angelo in piedi con le ali spiegate, l'avambraccio destro puntato verso l'alto con l'indice che indica il cielo e un giglio nella mano sinistra.

Nel 1599 il Bertelli tornò a Venezia dove seguì la pubblicazione di quello che è considerato il suo capolavoro, cioè il *Theatrum Urbium Italicarum*[17], un'opera che comprendeva ben 78 tavole più il

Francesco Bertelli, *Brescia (Nuovo itinerario d'Italia)*

frontespizio, realizzata in collaborazione con diversi incisori, tra i quali vi fu anche Giacomo Franco. Tra il 1601 e il 1610 Pietro Bertelli si recò spesso a Vicenza dove, in società con Francesco Bolzetta (libraio e "stimador da libri" padovano) diede alla luce alcune edizioni utilizzando le officine tipografiche vicentine degli Eredi del Perin, di Giovanni Pietro e Francesco Grossi e di Domenico Amadio. L'opera più importante che uscì dalla collaborazione dei due librai fu l'*Itinerarium nobiliorum Italiae regionum, urbium, oppidorum et locorum* di Franz Schott, che fu stampata a Vicenza nell'officina di Giorgio Greco nel primo decennio del Seicento. Alcuni studiosi ritengono, infine, che l'intraprendente Pietro fu attivo anche a Roma dove, nell'ultimo decennio del Cinquecento, si sarebbe recato per promuovere la pubblicazione di alcune sue realizzazioni cartografiche e la ristampa di alcune sue incisioni su rame (soprattutto fogli derivanti da opere di Agostino Carracci e Giovan Battista Mazza).

Non conosciamo altro circa la vita di Pietro Bertelli, se non che, secondo una polizza d'estimo datata 30 giugno 1616, egli dichiarava che il ricavato annuo della sua attività di libraio ammontava a centocinquanta ducati al lordo delle spese. La morte colse il libraio bresciano il 4 aprile 1621 (all'età circa di cinquant'anni) ed a lui subentrò il figlio **Francesco Bertelli**[18], il quale divenne uno dei più quotati incisori della città. Nella sua bottega incise con la tecnica del bulino richiestissime tavole a contenuto sacro (tra le più importanti delle quali citiamo il foglio intitolato il *Santo in preghiera*) e storico (basti ricordare l'*Entrata del duca di Savoia in Torino*), ma soprattutto cartografico (come la serie del *Teatro delle città d'Italia*, volume composto da 78 incisioni, le cui tavole, oltre a quelle realizzate dal padre e da Mathias Dregsellius, furono eseguite da lui stesso nello studio posto nel retro della bottega). Il *Teatro delle città d'Italia* uscì a Padova nel 1629, ma già qualche anno prima Francesco Bertelli aveva realizzato alcune piante prospettiche che servirono per illustrare diverse edizioni dei *Viaggi* di Andrea e Francesco Scoto. In particolare le tavole raffiguranti varie località d'Italia vennero incise per il *Nuovo itinerario d'Italia* uscito a Padova in prima edizione nel 1622 e ristampato poi nel 1624 (un'ulteriore terza edizione vide la luce a Vicenza nel 1638). Dalla bottega padovana di Francesco Bertelli uscirono anche le lastre che l'incisore ed editore bresciano eseguì per l'illustrazione dell'*Itinerario overo nuova descrittione dei viaggi principali d'Italia* di Francesco Scoto, stampato a Padova da Mattia Cadorin nel 1654.
La fortunata e molto ricercata edizione ebbe sei successive ristampe (fu infatta ripubblicata nel 1659, 1669, 1670, 1675, 1685 e nel 1688).
I rami incisi dal Bertelli furono usati per adornare ulteriori edizioni seicentesche che uscirono postume in varie località d'Italia. Si tratta di almeno sette edizioni uscite a Venezia per i tipi di G. P. Brigonci (1665, 1670, 1672, 1675 e 1679) e a Roma, prima dall'officina di Filippo de Rossi (1650), poi da quella di Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi (1699)[19].
A Padova operò anche **Luca Bertelli**[20], probabilmente fratello di Pietro, il quale, dopo aver terminato il suo praticantato presso la bottega lagunare, iniziò l'attività in proprio nel mondo della calcografia e dell'incisione d'arte. A questo proposito esiste un bulino, copia dell'*Annunciazione* di Cornelius Cort, inciso dal Bertelli a Venezia nei primi anni Sessanta del Cinquecento che, oltre a riportare il suo monogramma (una "L" e una "B"), porta anche l'indicazione della sua bottega "in aede Salvatoris".
Dal 1564 Luca Bertelli aprì una bottega nella città del Santo dove, in qualità di editore, diede alla luce insieme ad alcuni soci, tra cui Cristoforo Griffo, il *De morbo gallico* del professore dello studio di Padova Gabriele Falloppio (1564) e gli *Opuscola* sempre del Falloppio (1566), nel cui colophon si legge: "Pata-

vii, apud Lucam Bertellum". L'ultimo libro che porta la firma del Bertelli è il *In Hippocratis librum de vulneribus capitis,* ancora del Falloppio, che fece stampare a Venezia nel 1566 e per il quale ottenne dal Senato veneto un privilegio riguardante l'esclusiva di vendita sul territorio della Serenissima.

Nella sua bottega padovana Luca Bertelli incise anche numerose opere, soprattutto a contenuto religioso e devozianale, fogli derivanti da lavori di anonimi artisti, ma anche di importanti maestri, tra i quali G. Franco, N. Beatricetto, Agostino Carracci, B. Mazza e M. Rota.

Negli anni Ottanta del XVI secolo Luca Bertelli ritornò ad operare a Venezia, dove realizzò alcuni bulini che risultano firmati "L.B. e socius", anche se esistono alcune sue stampe dove compare l'indicazione di Roma, il che fa supporre che il valsabbino si recò nella capitale per promuovere la vendita dei suoi richiestissimi lavori.

Le ultime notizie che abbiamo su Luca Bertelli sono datate 1594 e sono in relazione alla sua attività di libraio e di mercante di stampe. Dopo tale data, forse coincidente con la sua morte, null'altro si conosce riguardo l'attività del libraio ed artista bresciano.

Orazio Bertelli[21], probabilmente fratello di Pietro e di Luca, fu attivo a Venezia dove collaborrò nella bottega di famiglia tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Cinquecento. Il suo ruolo, almeno a giudicare dai pochi documenti in nostro possesso, era per lo più indirizzato al lavoro di incisore, tanto che il famoso monogramma "L.B. e socius" che si trova in calce ad alcune lastre uscite dallo studio lagunare è da interpretare come "Luca Bertelli" e "Soci", dove per soci si devono sicuramente intendere Orazio Bertelli, Giovanni Griffo (Johannes Greyff, bulinista di origine sveva) e Vincenzo Valgrisi.

Orazio seguì i fratelli anche a Padova dove continuò il suo lavoro di calcografo di riproduzione. Tra le migliori opere uscite dal bulino di Orazio Bertelli a Padova ricordiamo gli ottimi fogli tratti da invenzioni del Veronese e di Agostino Carracci.

Domenico Bertelli[22], componente della casata bresciana, del quale si posseggono scarsissime notizie. Sappiamo che apprese l'arte calcografica nella bottega lagunare di famiglia, poi, dopo aver lavorato come incisore a Venezia (di lui si ricordano soprattutto carte geografiche e mappali), decise di trasferirsi a Roma. Nella capitale fu attivo, sempre nel campo dell'incisione delle richiestissime carte topografiche, dai primi anni Novanta del Cinquecento fino al primo quarto del XVII secolo.

A Roma operò pure **Giovanni Bertelli**[23], legato, anche se si ignorano i reali legami di consanguineità, da rapporti di stretta parentela con Domenico. Giovanni fu un ottimo incisore di soggetti di riproduzione dedotti, secondo la

moda dell'epoca, da opere dei più importanti pittori rinascimentali, oltre che specialista nell'esecuzione dei sempre ambiti soggetti geografici. Negli ultimi anni della sua vita si diede al commercio, diventando uno dei più apprezzati mercanti d'arte della capitale.

Cristoforo Bertelli[24] fu attivo a Rimini, dove acquistò vasta fama come incisore soprattutto di ritratti, oltre che di soggetti sacri. Nell'importante porto adriatico il Bertelli fu attivo nella seconda metà del Cinquecento in una propria bottega con anneso studio calcografico. Con la tecnica del bulino egli incise parecchi fogli, tra i più famosi dei quali citiamo il *Ritratto equestre di Ottavio Farnese* e la *Madonna e San Sebastiano*. Nella conduzione dello studio incisorio Cristoforo era coadiuvato dal fratello **Gianfrancesco Bertelli**[25], ottimo intagliatore su legno, oltre che esperto bulinista. A Rimini Gianfrancesco svolse, per lo più, compiti secondari e lavori di rifinitura, ma allorquando attorno agli anni Settanta del XVI secolo i due fratelli si trasferirono a Modena in più ampi locali, Cristoforo e Gianfrancesco ebbero entrambi il meritato successo. Nella città emiliana incisero diversi rami, tra i quali ricordiamo il foglio della *Conversione di San Paolo* e la serie di due tavole intitolata *Le differenti età dell'Uomo e della Donna*.

Francesco Bertelli, *Brescia e nobile bresciana (Alphonsi lasor a Varea. Universus terrarum orbis scriptorum calamo delineatus)*

I fratelli Bertelli a Modena operarono anche come editori, privilegiando pubblicazioni di interesse locale, oltre che come apprezzati commercianti di libri e stampe.

Nel 1575 Gianfrancesco Bertelli lasciò l'Emilia e si trasferì a Cremona lasciando al fratello la conduzione dell'avviata bottega modenese[26]. Nella città lombarda Gianfrancesco prese alloggio in una "camera del Palazzo pubblico" e più esattamente "sopra il loco del Collegio dei signori Notari". Nella bottega cremonese il più giovane dei Bertelli svolse principalmente il lavoro di venditore di libri, carta e stampe, oltre che di preparatore di matrici xilografiche per i ti-

pografi ed editori cittadini, infatti Gianfrancesco si fece apprezzare anche come intagliatore su legno, poichè realizzò, tra l'altro, le matrici, siglate "G.B.", usate dal Campi nella sua *Cremona fedelissima città*.

Non conosciamo altro circa la vita di Gianfrancesco Bertelli, se non che la sua bottega cessò l'attività nel 1593, anche se egli continuò ad operare nel mondo della stampa fino alla morte da collocarsi attorno al primo decennio del XVII secolo.

L'ultimo componente della famosa casata valsabbina di cui si ha notizia è **Luigi Bertelli**[27] del quale si posseggono scarsissime informazioni. Sappiamo che fu un artista eclettico attivo a Ferrara tra il 1749 e il 1823 e che, con varie tecniche incisorie, diede alla luce diverse opere pervase da un personalissimo gusto romantico.

Con la morte di Luigi si persero le tracce anche della famiglia Bertelli originaria di Vobarno che portò, con estrema professionalità ed abilità tecnica, l'arte bresciana ad essere conosciuta ed apprezzata in vasta parte del territorio italiano.

[1] All'inizio del 2004 sono state censite più di cinquanta famiglie con cognome Bertelli residenti a Vobarno, a dimostrazione di come tale casata sia tuttora radicata nel tessuto sociale della cittadina valsabbina.

[2] F. Borroni, s.v. *Bertelli, Ferdinando* in DBI, IX (1967), pp. 491-492; Marco Callegari-Mariella Magliani, *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento,* Vol. I - Editrice Bibliografica, 1977; Giuseppe Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento,* Fondazione Civiltà Bresciana, Novembre 2000); G. Milesi, *Dizionario degli incisori,* Minerva Italica 1989; P. Bellini, *Dizionario della stampa d'arte*, Vallardi 1995; G. Mandel, *Repertorio biografico,* Enciclopedia Universale della Stampa e della Grafica, Stige editore, 1979.

[3] Antico nome dell'importante centro della Val Sabbia che, durante la dominazione veneziana, fu elevato a "Capo della quadra di montagna della Riviera di Salò".

[4] C. Palagiano, s.v. *Camoscio, Giovan Francesco* in DBI, XVIII (1974), pp. 288-291. Il Camoscio usò una marca tipografica che, in pratica, era la stessa che depositò come insegna commerciale, e cioè una piramide su quattro sfere poggiata su un piedistallo con il motto "Prudentia perpetuet". Giovan Francesco morì probabilmente di peste nel 1575.

[5] F. Borroni, s.v. *Bertelli, Donato* in DBI, IX

(1967) pp. 490-491; M. Callegari, op. cit.; G. Nova, op. cit.; G. Milesi, op. cit.

[6] Probabilmente Pietro era il nipote di Ferdinando, anche se alcuni storici paiono convinti che i due fossero cugini, figli cioè di due fratelli.

[7] Paola Coccia, *Le illustrazioni dell'Orlando Furioso (Valgrisi 1556) già attribuite a Dosso Dossi,* La "Bibliofilia", XCIII, 1991 pp. 279-309.

[8] Opere a contunuto sacro (lo *Sposalizio della Vergine*), opere a soggetto mitologico (*Apollo e Marsia*, il *Supplizio di Tantalo* ed il *Baccanale*) e carte geografiche.

[9] Si tratta soprattutto di fogli a contenuto sacro (la *Conversione di San Paolo* e *Cristo con la Samaritana*) e varie piante di città.

[10] Atto registrato in data 1 aprile 1571.

[11] Donato Bertelli iniziò a sostiture la denominazione del congiunto da tutte le matrici in rame presenti in bottega inserendo il proprio nome in calce ad ogni lastra. In questo modo le vecchie incisioni che portavano la firma di Ferdinando risultano, dal 1574, tutte siglate con il nuovo monogramma di Donato.

[12] F. Borroni, s.v. *Bertelli, Andrea* in DBI, IX (1967) pag. 490; G. Borsa, *Clavis typographorum librariorumque Italiae 1465-1600,* Koerner 1980; R. Almagià, *Carte geografiche a stampa di particolare pregio o rarità dei secoli XVI e XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana,* Città del Vaticano 1948; M. Callegari, op. cit.; G. Nova, op. cit.; G. Milesi, op. cit.

[13] Ascarelli-Menato, *La tipografia del '500 in Italia,* Olschki 1989; M. Callegari, op. cit.; G. Nova, op. cit.; G. Milesi, op. cit.

[14] F. Borroni, s.v. *Bertelli Pietro*, in DBI, IX (1967) pp. 499-500; B. Saraceni Fantini, *Prime indagini sulla stampa padovana del Cinquecento*; M. Callegari, op. cit.; G. Nova, op. cit.; G. Milesi, op. cit.

[15] Ciò lo si desume dai numerosi documenti d'affitto (conservati presso l'archivio Civico Antico di Padova) pagati dal valsabbino ai fratelli Venturino e Francesco Bolzetta, librai padovani proprietari dello stabile nel quale vi era la bottega del Bertelli.

[16] Pietro Bertelli fu un abile bulinista che incise soprattutto soggetti di costume. La sua opera più nota è la serie delle *Vite degli Imperatori de' Turchi* (15 tavole).

[17] Nel corso del Seicento Pietro Bertelli pubblicò ben tre ristampe del *Theatrum*: la prima senza data, ma sicuramente uscita nel primo decennio del XVII secolo; la seconda impressa a Vicenza nel 1616; la terza impressa a Roma nel 1619.

[18] G. Mendel: *Enciclopedia Universale della Grafica e della Stampa* (Stige editore 1979); M. Callegari, op. cit.; G. Nova, op. cit.; G. Milesi, op. cit.; P. Bellini, op. cit.

[19] Si conoscono, comunque, anche edizione settecentesche dell'importante opera dello Scoto che videro la luce a Roma per merito di Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi (1717), di Antonio Rossi (1737), del Lazzarino (1747) e G. Salomoni (1761). I rami firmati dal Bertelli trovarono un'ultima utilizzazione come tavole illustrative dell'*Alphonsi Lasor a Varea. Universus terrarum orbis scriptorum calamo delineatus* che fu stampato a Padova da G. B. Conzatti nel 1713.

[20] F. Borroni, s.v. *Bertelli, Luca* in DBI, IX (1967), pp. 492-493; B. Saraceni Fantini, op. cit.; G. Mendel, op. cit.; M. Callegari, op. cit.; G. Nova, op. cit.; G. Milesi, op. cit.; P. Bellini, op. cit.

[21] G. Mendel, op. cit.; M. Callegari, op. cit.; G. Nova, op. cit.; G. Milesi, op. cit.; P. Bellini, op. cit.

[22] G. Mendel, op. cit.; M. Callegari, op. cit.; G. Nova, op. cit.; G. Milesi, op. cit.; P. Bellini, op. cit.

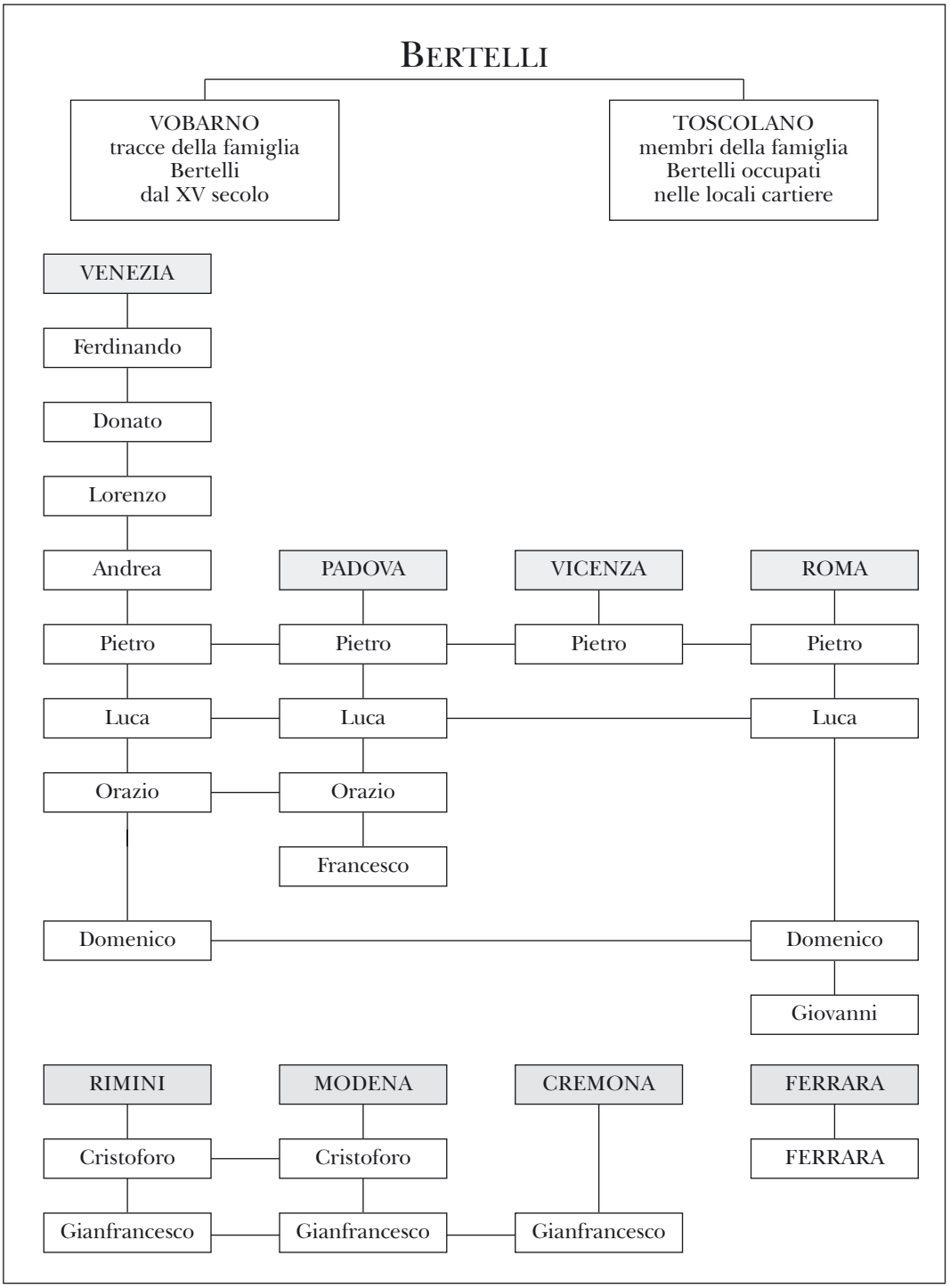
[23] Paolo Bellini, *Dizionario della stampa d'arte,*A. Vallardi 1995.

[24] G. Mendel, op. cit.; G. Nova, op. cit.; G. Milesi, op. cit.; P. Bellini, op. cit.

[25] R. Barbisotti, *G. F. Bertelli intagliatore a Cremona dal 1575 al 1593,* in "Cremona", 1987; R. Barbisotti, *Librai-editori a Cremona alla fine del '500,* Strenna dell'A.D.A.F.A. per l'anno 1993; G. Mendel, op. cit.; G. Nova, op. cit.; G. Milesi, op. cit.; P. Bellini, op. cit.

[26] Non conosciamo l'esatta data della morte di Cristoforo Bertelli, ma la sua bottega risulta attiva entro e non oltre il primo decennio del Seicento.

[27] G. Milesi, *Dizionario degli incisori,* Minerva Italica 1989.


BERTELLI
VOBARNO
tracce della famiglia
Bertelli
dal XV secolo
TOSCOLANO
membri della famiglia
Bertelli occupati
nelle locali cartiere
VENEZIA
Ferdinando
Donato
Lorenzo
Andrea
Pietro
Luca
Orazio
Domenico
PADOVA
Pietro
Luca
Orazio
Francesco
VICENZA
Pietro
ROMA
Pietro
Luca
Domenico
Giovanni
RIMINI
Cristoforo
Gianfrancesco
MODENA
Cristoforo
Gianfrancesco
CREMONA
Gianfrancesco
FERRARA
FERRARA

"Città, Regioni, Percorsi del ferro in Europa"
Un confronto della realtà bresciana con quella italiana ed europea

di Michela Capra e Antonio Bugini

È a tutti noto che il Bresciano è un territorio storicamente segnato da una diffusa attività mineraria e siderurgica che ha costituito, fin quasi alla fine del XX secolo, il nerbo dell'industria locale. Attorno ad essa ha ruotato il progresso economico dei decenni successivi al secondo dopoguerra, periodo di massima intensità lavorativa, mentre la crisi dell'industria siderurgica mondiale ha poi determinato quella differenziazione tecnologica che ha relegato l'attività primaria della produzione del ferro e dell'acciaio ad un settore di nicchia, seppur importante, ma in accordo con la diversificazione produttiva oggi esistente nei paesi tecnologicamente più sviluppati.

Accanto a questi profondi mutamenti economici si è assistito al nascere di progetti di conservazione e valorizzazione dei siti e dei reperti materiali - ancora oggi testimonianza dei processi fisici del passato - che tanta parte hanno avuto nella vita e nella storia delle generazioni precedenti, nella vicenda della fatica operosa su cui hanno trovato fondamento fantasia, creatività, laboriosità, vita, speranze ed anche illusioni degli uomini che hanno fatto la storia sociale ed economica, consegnandola alle generazioni presenti e future.

La rivisitazione delle opere e dei giorni del passato ha trovato un punto di coagulo in numerosi siti della provincia bresciana, cosicché è stata avvertita l'esigenza di una visione unificante nella costituzione del Museo dell'Industria e del Lavoro, che avrà sede in città nel suo corpo centrale, a cui saranno collegate una serie di "antenne" sul territorio, che ne condivideranno quella vocazione unitaria per fornire un prezioso contributo con la propria peculiarità.

Sullo sfondo di queste premesse, nei giorni del 24 e 25 settembre 2004 ha avuto luogo nelle sedi del Museo del Ferro – La fucina di San Bartolomeo di Brescia e del Museo del Forno di Tavernole sul Mella il Convegno denominato "Città Regioni Percorsi del Ferro in Europa". L'iniziativa è stata promossa dal Museo dell'Industria e del Lavoro (di cui la realtà di San Bartolomeo rappresenta il primo polo didattico /espositivo), dall'Agenzia Parco Minerario dell'Alta Valle Trompia, dalla Comunità Montana della Valtrompia, promotrice della Via del Ferro e delle

Miniere, dalla Fondazione Comunità Bresciana onlus, con il patrocinio di Provincia di Brescia, Comune di Brescia e Comune di Tavernole.
Il pomeriggio del 24, nell'antica sede cittadina, i temi affrontati hanno riguardato "Il ferro e la sua storia", mentre il giorno successivo, presso la prestigiosa realtà di Tavernole, è stata la volta de "La valorizzazione del patrimonio storico siderurgico in Europa. Musei e Sistemi museali".
Al Convegno non potevano mancare il confronto e la collaborazione con analoghe realtà storiche e museografiche italiane ed europee (Austria, Germania, Gran Bretagna), protagoniste di rilievo della civiltà del ferro.
In concomitanza con il Convegno, la Fondazione Civiltà Bresciana, in collaborazione con il Museo Nazionale della Fotografia ed il FAI di Brescia, ha organizzato il Concorso fotografico avente come titolo "Il Ferro: storia, arte, artigianato, tecnica e cultura", la cui premiazione, alla presenza dei rappresentanti degli enti promotori, è avvenuta nella mattinata di domenica 26 settembre. Le opere partecipanti sono state esposte presso gli appositi locali del Museo del Ferro ed ammirate da numerosi visitatori fino a Natale.
Gli acquerelli del pittore argentino Ruben Sosa, ispirati ai maestri forgiatori e agli ambienti, antichi e moderni, in cui è stato lavorato il ferro, hanno ravvivato con accese note di colori le sale delle Mole e delle Mostre temporanee, riscuotendo notevole successo tra il pubblico.
I fratelli fotografi Oreste e Tito Alabiso hanno invece fornito il loro prezioso contributo con un'interessante carrellata di immagini riferite alle miniere triumpline, risalenti al terzo quarto del secolo scorso.
Ad inaugurare gli interventi della prima giornata del Convegno, coordinata dal prof. Antonio Bugini, sono stati i saluti delle autorità rappresentanti gli Enti promotori.
Mons. Antonio Fappani, Presidente della Fondazione Civiltà Bresciana, ha espresso soddisfazione ed entusiasmo per l'iniziativa e per come nessun altro argomento come quello della storia del ferro fosse più appropriato per la sede museale di San Bartolomeo e per il Centro di Documentazione e per la Storia e l'Arte del Ferro, di cui la Fondazione stessa è promotrice e coordinatrice delle ricerche.
Il Sindaco di Brescia, Paolo Corsini, ha dato il benvenuto ai relatori convenuti negli antichi locali del Museo del Ferro, metafora delle opere e dei giorni delle laboriose generazioni del passato, primo tassello dell'ampio progetto del Museo dell'Industria e del Lavoro, giunto a un corso di svolta che segna un punto d'arrivo rispetto ai desideri di Luigi Micheletti e alla passione fervorosa dello stesso Mons. Fappani. La valorizzazione dei siti del ferro, che hanno innervato la storia, la geografia umana e l'antropologia della gente bre-

L'antico maglio del Museo del Ferro di San Bartolomeo (fotografia di Michela Capra)

sciana, trova straordinari elementi di comparazione in chiave europea nel campo dell'archeologia industriale, della storia dell'industria e del lavoro, della modernità contemporanea nel suo farsi storico.

Il prof. Corsini ha ricordato che la filiera del ferro, dalle miniere alle fucine, passando per i forni "alla bresciana", ha dato luogo nei secoli alla circolazione dei saperi tecnici a livello europeo, ad un'emigrazione professionale di alto rilievo e a modelli eportati anche oltre l'arco alpino, giungendo allo smercio europeo nella congiunzione virtuosa tra arte e artigianato. Le dinamiche storiche ed economiche hanno portato, nella seconda metà dell'Ottocento, alla creazione della grande industria siderurgica, di cui si annoverano notevoli esempi come la Ferriera di Vobarno, poi Falck, la Tassara di Valle Camonica, la Glisenti di Villa Carcina.

Il Museo dell'Industria e del Lavoro potrà promuovere il lavoro bresciano, grazie alla documentazione e all'impostazione innovativa del progetto, e sarà fattivo punto d'incontro pluridisciplinare per l'ampiezza e la varietà delle collezioni e della documentazione, in cui la memoria del passato si coniugherà con l'uso delle tecnologie più avanzate del presente, per far sì che si possa far convergere per il futuro la grande tradizione del lavoro, dell'impresa, dei valori comunitari condivisi, e rinnovare l'identità di Brescia come città della cultura, dell'arte e del pensiero.

A succedere il Sindaco di Brescia è stato Marcello Berlucchi di Fondazione Comunità Bresciana onlus, di cui ha portato i saluti del Presidente, Giacomo Gnutti. La Fondazione, costola della Fondazione Cariplo e ormai presente sul territorio da tre anni, si prefigge lo scopo di sostenere e valorizzare, attraverso appositi bandi, le valide proposte di carattere culturale e sociale della nostra provincia; per questo, non poteva certo ignorare un'iniziativa come quella riguardante gli studi sul ferro - con cui Brescia vanta un secolare legame genetico -, che ha il merito di non far perire i ricordi e tramandarli alle generazioni future.

Giuseppina Conte Archetti ha rappresentato il FAI provinciale, che nel settore dell'archeologia industriale ha realizzato una serie di interventi di notevole rilevanza, come il Convegno "La fabbrica tra memoria e progetto", l'apertura di sedi museali sul territorio in occasione della Giornata del FAI nella prima-

vera del 2002 (come la Centrale di Cedegolo in Valle Camonica, la Via del Marmo a Botticino, il Maglio Averoldi di Ome, la Fucina di San Bartolomeo), riscontrando tra il pubblico curiosità ed interesse al pari di ville o castelli. Tra le attività svolte a livello nazionale, sono stati menzionati gli interventi di recupero ambientale e archeologico-industriale delle cave della costiera amalfitana, dimesse dalla prima metà del Novecento, e delle architetture militari site nel Comune di Palau, in Sardegna.
A concludere gli interventi precedenti alla relazioni è stato Pier Paolo Poggio, Direttore della Fondazione Luigi Micheletti di cui ha portato i saluti del Presidente, prof. Sandro Fontana. Il Convegno – ha ricordato Poggio – intende coniugare la ricerca storica, anche quella più rigorosa, all'animazione culturale del pubblico, e la promessa è quella della pubblicazione degli Atti delle due giornate di lavoro.

Dopo gli interventi introduttivi, hanno preso corso le relazioni degli studiosi che hanno svolto ricerche aventi come tema il ferro e la sua storia nei diversi campi disciplinari d'appartenenza, dall'archeologia alla storia medievale e moderna.
Ad esordire è stato **Gabriele Archetti**, medievista dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia nonché coordinatore del Centro di Documentazione per la Storia e l'Arte del Ferro [d'ora in poi CDF], di cui ha esposto i contributi forniti dagli studiosi sino ad ora e le prospettive per l'avanzamento dei lavori.
Una citazione degli Statuti di Bovegno, la cui redazione trecentesca rimanda a forme consuetudinarie che confluiranno poi negli Statuti di Pezzaze e della Valtrompia, apre l'intervento.
Sin dal 1200, infatti, forni fusori e fucine da ferro sono presenti in molte fonti scritte, a ribadire il contrasto con una certa immagine della società medievale come priva di industria fiorente ed unicamente incentrata sull'attività agricola. Il reperimento e la lavorazione dei metalli svolsero un ruolo di primaria importanza nello sviluppo economico del tempo. Il ferro era disponibile in quantità rilevanti nel sottosuolo e la sua fusione non presentava difficoltà laddove si poteva trasformare la legna in carbone per fare da combustibile. In Europa, sino alla metà del XIV secolo le tecniche di lavorazione e produzione di manufatti sono rimaste abbastanza simili. Nell'ultimo trentennio del secolo, invece, si registrano evoluzioni dimostrate attraverso indagini archeologiche di cultura materiale, laddove le fonti scritte si rivelano troppo generiche per comprendere le tecniche estrattive e di lavorazione.
I documenti d'età medievale che abbiamo a disposizione fanno riferimento agli strumenti presenti nelle *curtes* e all'indicazione dei proprietari che avevano un legame con il potere sovrano.
Nelle valli prealpine, alcuni toponimi del XIII secolo sono di ascendenza me-

tallurgica, come per esempio quelli relativi all'estrazione dell'oro nell'alta Valle Camonica. Interessanti sono i documenti relativi alle proprietà del Vescovo di Brescia, come quelli di una località sita nei pressi di Pisogne, imperniata attorno al centro pievano quale unità di gestione economico-produttiva. La Curia esercitava il controllo dei boschi per il taglio della legna e per la produzione del carbone e delle acque del torrente Trobiolo, che scendeva dalla Valle di Govine; a Fraine, l'attività dei forni fusori era regolamentata dall'episcopato, così come gli opifici siti nelle località di Pontasio e Grignaghe.

Queste le note storiche per introdurre le ricerche svolte dai collaboratori del CDF, a cominciare dall'età medievale per cui è stata svolta una accurata schedatura di documenti, dagli Statuti di Bovegno fino alle Carte epistolari contenute nel Fondo Datini di Prato. Alla Fondazione Civiltà Bresciana è stata affidata la gestione del progetto, punto di riferimento per ogni iniziativa volta ad indagare la storia del ferro, che consiste nel graduale recupero e nella registrazione informatizzata della documentazione storica pertinente alla lavorazione del ferro nel Bresciano, reperibile presso archivi pubblici e privati. È consultabile in internet (http://www.civiltabresciana.it/cdf) attraverso una banca dati digitale, che associa i moderni strumenti informatici con quelli classici della consultazione documentaria, rappresentata da un archivio tradizionale e da una biblioteca specializzata di circa 1500 volumi, oltre che da una serie di attività collaterali volte alla didattica e alla divulgazione.

I lavori vengono condotti sotto la direzione di un Comitato scientifico, formato da esponenti di ciascuno degli Enti coinvolti, da un rappresentante della Fondazione e da studiosi ed esperti individuati dai firmatari dell'Accordo di programma: la Provincia, il Comune di Brescia, le Comunità Montane di Valle Camonica, Valle Trompia e Valle Sabbia, cui si è successivamente aggiunta la Comunità Montana del Sebino bresciano, già impegnate nella conservazione e valorizzazione di siti e itinerari legati al ciclo del ferro.

Le ricerche svolte nell'ambito del CDF sono state presentate nel numero speciale della rivista "Civiltà Bresciana" uscito nel novembre 2001 in occasione dell'inaugurazione del Museo del Ferro, in cui erano state raccolti gli atti di una giornata di studio[1].

Ciascuna scheda documentaria riporta gli elementi formali e descrittivi del documento, lo stato di conservazione e l'uso fatto dalla storiografia per un'esaustiva documentazione dello stesso. Fino ad oggi sono state esaminate 4.500 schede, cifra costantemente aggiornabile con l'obiettivo di giungere alle 10.000 unità entro il prossimo triennio. I materiali sono anche consultabili dalle postazioni remote dislocate nelle valli, attraverso l'inserimento di un'apposita password.

Le indagini degli studiosi si sono concentrate su alcuni argomenti, pertinenti alle proprie ricerche e zone di provenienza. Ne è eloquente esempio il carteggio costituito da 140 lettere risalenti al XIV e XV secolo di Marco di Francesco Datini di Prato, mercante toscano, argomento della Tesi di dottorato condotto presso l'Università di Napoli da Silvia Storto, che aiuta a comprendere il valore del ferro bresciano nell'ambito del commercio europeo del Trecento, dove emergono dati sull'organizzazione delle miniere, la metrologia, i marchi e i prezzi dell'acciaio, le destinazioni di Milano e Pisa, i tentativi di contraffazione dei materiali.
Marco Morin dell'Università di Venezia ha indagato le Relazioni dei Rettori veneti, mentre i Registri malatestiani conservati presso l'Archivio di Stato di Fano sono stati esaminati da Elisabetta Conti dell'AIRS di Brescia. Preziose anche le ricerche di Oliviero Franzoni per la Valle Camonica, di Carlo Simoni e Vincenzo Rizzinelli per la Valle Trompia, Giancarlo Marchesi per la Valle Sabbia e di Michela Capra, relativa alla filiera del ferro in Valle Trompia, ma estensibile anche alle altre Valli per i suoi contenuti di carattere descrittivo e didattico.
Il CDF ha anche collaborato all'interessante lavoro condotto da Giancarlo Marchesi dal titolo *Quei laboriosi valligiani*, dedicato allo studio dell'economia e della società della montagna bresciana tra il tardo Settecento agli anni postunitari[2], primo volume della collana "Quaderni del Sistema Museale della Valle Sabbia", mentre, in collaborazione con il Museo dell'Industria e del Lavoro, Michela Capra sta svolgendo un lavoro biennale di catalogazione scientifica e ripresa fotografica digitale della cospicua collezione di strumenti e macchine del Museo del Ferro, la cui inventariazione, corredata dalle immagini, sarà a breve consultabile in Internet al sito **www.musil.bs.it**.
Alla relazione introduttiva di Gabriele Archetti, contestualizzata alla dimensione locale, ha fatto seguito l'intervento di **Manlio Calegari** dell'Università degli Studi di Genova, che ha parlato de *La pratica siderurgica nelle società d'antico regime. Esperienze locali e contesto europeo*.
Tra la seconda metà del XIII secolo e l'inizio del XIV l'Europa conobbe una svolta nelle pratiche siderurgiche, sia per quanto riguarda quella cosiddetta indiretta - ovvero la produzione di acciaio e ferro dalla ghisa - sia per quella diretta. La diffusione di entrambi i metodi fu resa possibile dall'introduzione

La forgiatura di utensili in ferro
in una fucina ancora attiva di Bienno, Val Camonica
(fotografia di Michela Capra).

di nuovi sistemi di ventilazione in ambienti aperti e dall'applicazione della ruota idraulica e della trasformazione del movimento rotatorio in movimento alternato attraverso l'albero a camme. Iniziò allora sul territorio europeo una compresenza delle diverse pratiche siderurgiche che doveva continuare per alcuni secoli.

Attraverso l'esame delle diverse fonti disponibili - scritte, ma anche materiali, mediante la datazione col radio-carbonio - è stato possibile riscontrare come fossero pratiche ampiamente diffuse, non in successione, bensì coeve, in funzione di una specializzazione commerciale. Il fatto, dovuto a ragioni tecniche e ambientali (come le caratteristiche del minerale e la presenza di corsi d'acqua), commerciali e sociali, determinò una geografia della produzione che non può essere compresa se non esaminandola nel suo insieme.

Con il sistema diretto il minerale veniva portato allo stato ferroso attraverso una successione di operazioni di riscaldo e di martellature. Da un certo momento in poi, gli impianti dove si operava questo tipo di riduzione iniziarono ad utilizzare l'energia idraulica. Alcuni studi sono stati condotti lungo il confine francese dei Pirenei, nel Delfinato, nell'Appennino ligure, in Toscana, in Normandia.

Ugualmente diffuso era il metodo indiretto, attraverso il quale il minerale veniva ridotto in ghisa: in Svezia, nella seconda metà del Duecento vi erano alcuni centri di produzione, in relazione ai quali i documenti scritti riportano una nomenclatura tedesca, suggerendo, dunque, il luogo di provenienza dei *pratici*; scendendo verso sud, proprio nella zona nord-occidentale della Germania alcuni scavi, eseguiti in occasione della costruzione di grossi stabilimenti industriali, hanno messo in luce i resti materiali degli impianti fusori dove si produceva la ghisa, risalenti al Basso Medioevo; anche la Normandia è interessata da questo processo, mentre in Italia settentrionale sono le aree montane del Bergamasco, del Bresciano e del Valtellinese ad essere eccellenti protagoniste di rilievo europeo.

Gli studi di storia della siderurgia degli ultimi decenni, oltre ad offrire un punto di vista più maturo sulla produzione e sul consumo di ferro e acciaio del continente, hanno permesso di mettere a fuoco i processi sociali, produttivi e culturali che, in modo più generale, interessano le società di Antico regime: la circolazione delle conoscenze, il rapporto tra committenza e competenze, tra politica e processi produttivi.

Quindi, alla luce delle più recenti scoperte sorgono alcune domande: in che modo la politica delle società dell'epoca governava le tecniche e gli spostamenti dei *pratici*? Come avveniva il perfezionamento e l'affinamento di una pratica in una società in cui il *saper fare* era canonizzato, non costruito su teorie, custodito nelle città da ordini professionali e garantito dal rapporto gerarchi-

co tra vecchio e giovane? Quale valore assumevano le tecniche per gli intellettuali e i politici di allora nella percezione di valore della realtà?
La società quattrocentesca dell'Umanesimo induce gli studiosi a sostenere quest'idea: il livello tecnico ed il modo di eseguire le cose venivano assunti come un elemento di giudizio sulla società. E in quei tempi, per la prima volta, - conclude Calegari - si intravede un segnale di quella che è l'Europa.
Marco Tizzoni, dell'Università degli Studi di Bergamo, ha parlato de *La ricerca archeo-metallurgica. Esperienze nel Bresciano.* Lo studioso ha illustrato, con l'ausilio di alcune fotografie e planimetrie, alcune campagne archeologiche condotte nelle Prealpi lombarde, ed in particolare a Bienno, in Valle Camonica. Qui, infatti, sono stati individuati alcuni siti metallurgici situati in una convalle percorsa da un torrente, lungo la via che dalla miniera conduce verso l'abitato del paese.
L'inizio del primo scavo è stato eseguito a cielo aperto, gettando il materiale a lato, e a rimonta, ovvero risalendo verso l'alto, lasciando il materiale di risulta sotto i piedi. Attorno alla miniera sono stati ritrovati dei forni d'arrostimento, piccole strutture di 80 centimetri circa di diametro. Due di essi risalgono all'epoca longobarda, mentre il terzo a due fasi distinte, l'una tardo antica e l'altra di epoca due-trecentesca.
Tutte le datazioni sono state eseguite col radiocarbonio. Poiché i *pratici* dell'epoca si servivano di utensili in materiali deperibili, come legno e cuoio, non sono stati trovati materiali del tempo, mentre sono stati rinvenuti grossi pezzi di ghisa relativi a bassi fuochi ed alcune scorie di fucina.
Un secondo sito oggetto di scavo risale invece all'epoca longobarda, collocato in un bosco, ben visibile ad occhio nudo grazie alla folta vegetazione che vi cresce sopra per l'umidità: si tratta di un bassofuoco da cui talvolta usciva della ghisa, mutato nella forma rispetto a quelli di epoca tardoantica.
Infine, sono stati scavati un forno e una fucina quattrocenteschi, località denominata dai montanari "il baitello". Anche qui sono state rinvenute scorie pesanti, a dimostrazione che anche in questo sito esisteva un "trampolino" per scaricare le scorie e per martellarne il blumo. Analoghi scavi sono stati condotti nel Lecchese, dove sono stati messi in luce bassofuochi in argilla, che evidentemente venivano distrutti dopo ogni *campagna* di utilizzo.
Alla relazione sugli scavi archeologici condotti in Valle Camonica ha fatto seguito una ricerca condotta, invece, sulla base di una fonte iconografica, vale a dire uno dei sette arazzi, eseguiti su disegno di Bernard Van Orley, raffiguranti la battaglia di Pavia del 25 febbraio 1525 combattuta tra le truppe di Carlo V e Francesco I. **Giovanni Cerino Badone**, giovane studioso piemontese collaboratore della Fondazione Micheletti, ne ha illustrato contenuti e ca-

ratteristiche in *A ferro e a fuoco. Soldati, tecnologia e guerra agli inizi del XVI secolo*. Le fonti iconografiche - sostiene il relatore - seppur siano ben note agli storici dell'arte sono fino ad ora state poco interrogate per le notizie che possono fornire dal punto di vista delle tattiche di combattimento dell'epoca.
L'arazzo è conservato a Napoli, presso il Museo Nazionale di Capodimonte, e rappresenta nello specifico l'avanzata dell'esercito imperiale e l'attacco della gendarmeria di Francesco I.
Nella primavera del 1531, gli Stati generali dei Paesi Bassi si ponevano il problema di come celebrare l'arrivo di Carlo V a Bruxelles. Si pensò quindi di incaricare un cartonista della rappresentazione della Battaglia di Pavia, ovvero il momento più alto delle fortune imperiali in Italia, collocabile in quella serie di interminabili guerre che corre sotto il nome di Guerre italiane.
I tratti eseguiti a matita e carboncino sono il frutto di una meticolosa ricerca condotta dallo stesso Van Orley, storica ed archeologica ad un tempo: furono infatti interrogati i protagonisti che presero parte alla battaglia e fatti disegnare i luoghi al fine di riprodurre il più filologicamente possibile, come in una campagna fotografica, la realtà del tempo.
Gli arazzi sono disposti come una sorta di piani che si sovrappongono l'un l'altro. Isolando ciascuno di questi piani ci si accorge come essi raccontino in modo molto preciso come si combatteva all'epoca.
Quella di Pavia fu una delle più importanti battaglie d'Età moderna finalizzate ad aggiudicarsi il controllo dell'area italiana: da una parte l'esercito guidato da Francesco I Re di Francia, dall'altra quello di Carlo d'Asburgo divenuto dal 1516 re di Spagna e dal 1519, dopo aver ereditato l'Arciducato d'Austria e Ducato di Borgogna, anche Imperatore del Sacro Romano Impero.
Nel terribile scontro furono coinvolti ben 60.000 uomini, per la maggior parte mercenari: d'arme, della cavalleria leggera, fanti. L'arazzo ci indica molto bene come le armi venissero maneggiate, impiegate e puntate contro l'avversario.
Correvano i tempi in cui la guerra era considerata uno dei principali strumenti della politica espansionistica dei sovrani e la feroce strategia bellica mirava all'eliminazione dell'avversario producendo stragi inaudite. Fu proprio tra il XV e il XVI secolo che - se mai ve ne siano state - le caratteristiche umane della guerra andavano via via smarrendosi: le popolazioni indifese erano alla mercé degli eserciti nemici, i ladri ed i banditi attuavano ulteriori violenze sui più deboli ed inermi, il potere corruttore della guerra andava mutando la sensibilità collettiva e distruggendo i valori del rispetto umano.
In quegli anni si inaugurava una serie di combattimenti caratterizzati da eserciti sempre più grandi e da una frequenza sempre maggiore. Pertanto, vi era la necessità di rifornirsi sempre più di armi e di uomini, caratterizzati da

precise specializzazioni belliche: c'era l'archibugiere, il picchiere, il cavaliere e l'artigliere. Entro la metà del XVI secolo furono ideate, pensate ed in parte realizzate tutte le successive innovazioni tecnologiche applicate alle armi che sarebbero comparse via via sino agli inizi del XIX secolo e oltre.

Era quindi necessario individuare l'area di produzione delle armi, di cui il Bresciano vanta sicuri primati d'eccellenza nella produzione di canne d'archibugi, mentre alcune zone della Germania erano specializzate nella costruzione delle batterie delle armi da fuoco. Considerando la corsa agli armamenti che si faceva sempre più pressante, quali rapporti intercorrevano dunque tra le maestranze che producevano le armi ed i committenti? Erano questi ultimi a proporre migliorie? E queste, come venivano recepite dai *pratici*? Questi gli interrogativi su cui la ricerca storica deve fare luce, non soltanto in relazione al XV ed al XVI secolo, ma alla produzione di armamenti durante tutto il periodo dell'*Ancient Régime*.

Marco Morin, dell'Università Ca' Foscari Venezia e collaboratore del CDF, non ha potuto presenziare al Convegno, ma qui di seguito si riporta il sunto del contenuto della relazione che ha inviato alla Fondazione, dal titolo *Aspetti della produzione armiera bresciana nei documenti dell'Archivio di Stato di Venezia*.

Nell'ambito dell'antica industria siderurgica che caratterizza la storia delle valli lombarde, le armi rappresentano uno dei settori più importanti e, al fine di una corretta ricostruzione di questo settore, le carte dell'Archivio di Stato di Venezia, riferibili al dominio della Serenissima in terra bresciana, rappresentano una fonte assolutamente insostituibile.

D'altronde, da parte degli studiosi italiani non è mai stato compiuto alcuno studio approfondito delle armi dai punti di vista storico, tecnico ed economico; l'imprecisione in materia ha portato anche ad errori clamorosi e alla narrazione degli avvenimenti bellici senza prestare alcuna attenzione per gli strumenti utilizzati.

Dal materiale esaminato emerge l'enorme importanza sempre attribuita dalla Serenissima alla fabbricazione nelle valli lombarde delle armi bianche, sia offensive che difensive, e delle armi da fuoco. Dai documenti emergono anche i dati relativi alla produzione e alle caratteristiche di fabbricazione. Nei periodi di crisi, ricorrenti in concomitanza con le varie perturbazioni politico-militari, si rileva il blocco delle esportazioni e la quasi immediata emigrazione di gran parte dei maestri.

Verso la fine del XV secolo era aumentato in modo esponenziale il fabbisogno di armi da fuoco portatili; la particolare natura del ferro della Val Trompia permise di localizzare a Gardone una straordinaria produzione di canne: un'attività che per secoli non ebbe rivali al mondo e che rappresenta le antiche radici su cui s'innesta la moderna

industria armiera. Tra le famiglie produttrici di canne, sia di ceto nobile che imprenditoriale, vanno ricordati i Rampinelli e gli Acquisti.
Le informazioni più preziose relative alla produzione di armi in terra bresciana sono state raccolte dallo studioso in particolare tra le carte delle "deliberazioni" e dei dispacci delle maggiori magistrature quali il Senato, il Collegio e il Consiglio dei Dieci. La loro ricerca ha comportato uno spoglio meticoloso di registri e filze e la microfilmatura di migliaia di carte che, quando saranno riprodotte in forma digitale e non appena sarà completata l'apposita schedatura, saranno consultabili presso gli archivi del CDF.

La prima giornata di lavori, che ha permesso agli studiosi locali un ampio confronto con la ricerca di alto profilo e la conferma delle proprie indagini condotte sul territorio e tra gli archivi, si è quindi conclusa con i saluti ed i ringraziamenti ai convenuti e con l'appuntamento alla successiva giornata di lavoro presso il Museo del Forno di Tavernole. Le Sale ed il Locale del Maglio del Museo erano gremiti di visitatori ed i relatori sono stati accompagnati dalle guide e dagli animatori alla scoperta dei segreti dell'antica foggiatura del ferro nel primo, storico quartiere pre-industriale della città di Brescia.

[1] *Ferro e miniere nelle Valli bresciane,* "Civiltà Bresciana", 4, 2001.
[2] G. Marchesi, *Quei laboriosi valligiani*, Comunità Montana di Valle Sabbia, Brescia 2003.

I lavori dell'intera giornata del 25 settembre si sono svolti, come già anticipato sopra, presso il Museo del Forno Fusorio di Tavernole sul Mella, importante realtà a metà strada tra le fucine e le miniere della Valle Trompia e sede storica di uno dei poli di riferimento della Via Europea del Ferro.
Se le relazioni illustrate a San Bartolomeo hanno riguardato gli aspetti storici e di ricerca della vicenda del ferro in Europa, quelle esposte a Tavernole hanno messo a fuoco le vie della conservazione, valorizzazione e comunicazione dei siti, degli itinerari e dei reperti materiali che di tale vicenda sono fisica e tangibile testimonianza.
Ospiti della giornata sono stati alcuni relatori stranieri, giunti per l'occasione dalla Gran Bretagna, dalla Germania e dall'Austria, che hanno reso partecipi i relatori italiani, gli opera-

Il Forno Fusorio di Tavernole sul Mella, ritratto in una fotografia ottocentesca
(Archivio Museo del Forno)

tori culturali locali e gli appassionati delle migliori esperienze di valorizzazione museale condotte in Europa.

Eckhard Bolenz, Vice-direttore del *Rheinisches Industriemuseum*, situato nella North-Rhine-Westphalia (il territorio tedesco con la più alta concentrazione di industrie), ne ha descritto la nascita e lo sviluppo. Fondato nel 1984 a seguito di un importante movimento sociale volto alla sensibilizzazione della storia industriale locale e alla conservazione dei siti di riferimento, ha aperto il suo ultimo sito nell'anno 2000. Le reti museali - sostiene Bolenz - sono la nuova via per la conservazione dei monumenti industriali ed i Musei possono esistere in forma cooperativa e sistemica, o come percorso virtuale in Internet.

John Hamshere, dell'*Industrial Museums Trust's Work* di Sheffield [d'ora in poi SIMT], la "città dell'acciaio" d'oltremanica, ha ricordato come a partire dagli anni Cinquanta il lavoro volto a preservare i reperti fisici e ad interpretare la grande storia industriale è stato troppo spesso lascia-

to a singoli gruppi o individui appassionati, che per anni si sono scontrati con l'indifferenza e la ricerca di finanziamenti - spesso rivelatasi infruttuosa - presso le autorità locali e nazionali. Negli anni Novanta questo fenomeno pervenne ad un punto di crisi, tanto che tutti i Musei industriali di Sheffield furono chiusi o, attraverso fondi molto ridotti, salvati dalla chiusura all'ultimo minuto dalle autorità locali, non sufficientemente attente a preservare questo settore del patrimonio storico rispetto alla cura rivolta verso i monumenti e i Musei d'arte.

Quale dunque la strategia vincente del Nuovo SIMT, nato nel 1994, di cui si annoverano tre siti principali, che ne ha permesso la sopravvivenza? Innanzitutto la sensibilizzazione messa in atto nei confronti delle classi politiche e industriali locali verso l'importanza della conservazione e valorizzazione di tale patrimonio e verso la definizione di cosa sia un Museo: un luogo dove non solo è possibile ammirare le scoperte del passato, ma anche una realtà che, orgogliosa del suo passato, dev'essere viva, che possa avere una rilevanza sul presente e sul futuro. Quindi la ricerca di risorse addizionali a quelle elargite dagli Enti pubblici, mediante *showcase* dell'industria locale, creando continuità e legame tra passato e presente, affinché siano motivo d'ispirazione per le generazioni future a continuare la tradizione del progresso tecnologico.

Lo studioso austriaco **Gerhard Sperl**, ideatore della Via Europea del Ferro (*European Iron Trail*), che si snoda dalla Toscana alla Danimarca, fino alla Gran Bretagna e alla Svezia, ha ricordato come già nel 1988, nel simposio tenutosi a Bienno, per la prima volta era stato presentato un sentiero della cultura del ferro che toccava alcuni luoghi importanti nel corso dei tre millenni di storia e di sviluppo tecnologico dal bassofuoco all'altoforno. Per duemila anni i reperti relativi alla siderurgia sono di carattere archeologico (come a Follonica e Piombino), mentre gli ultimi cinquecento anni ci hanno tramandato anche strutture architettoniche e da duecento anni, a partire dagli inizi della Rivoluzione industriale, l'altoforno moderno si presenta come un monumento del lavoro, capace di coinvolgere notevole capitale ed imprenditori di dimensioni internazionali. La Via Europea del Ferro è accompagnata dalle orme di attività culturali che ci autorizzano a chiamare questo sentiero *route culturelle*, secondo la definizione del Consiglio di Strasburgo, dove si sta preparando la nomina di un'istituzione culturale di dimensioni europee.

Il IX Congresso Nazionale FISM 2004-2008

di Licia Gorlani Gardoni

Si è svolto a Roma dal 17 al 20 novembre scorso, presso Villa Aurelia, il IX Congresso della Federazione Italiana Scuole Materne (FISM). Il tema del Congresso era "FISM, trent'anni. Identità e professionalità per una piena parità". Presidente nazionale della Fism è stato eletto il prof. Redi Sante Di Pol, docente ordinario di Storia dell'educazione nell'Università di Torino. Vicepresidente è stato nominato il prof. Nicola Iemmola, presidente della FISM Sicilia. Giuseppe Totaro, dal 1995 Presidente nazionale, è stato acclamato Presidente emerito. Luigi Morgano è stato confermato all'unanimità Segretario Nazionale per i prossimi quattro anni.

La fondazione dell'ADASM e della FISM

L'ADASM - Associazione degli Asili e Scuole Materne - si costituisce ufficialmente il 23 marzo 1966 presso il notaio dott. Francesco Bonardi. E inizia immediatamente, con un'operosa ed esemplare presenza, un rilancio della scuola materna non statale nella Provincia di Brescia. Anche perché Brescia è città di riferimento, grazie alla tradizione del metodo Pasquali-Agazzi, alla presenza del Centro Didattico Nazionale per la scuola materna, al ruolo e alle pubblicazioni dell'Editrice La Scuola, a partire dalla rivista "Scuola Materna".

Il primo Consiglio Direttivo è così composto: Presidente, avv. Alessandro Bini; consiglieri: prof. Gabriele Ferrari, dott. Gian Battista Lanzani, maestra Gabriella Mazzoli, sig. Carlo Perrucchetti, prof. Angelo Goffi, dott. Mario Bertelli. Assistente Spirituale è padre Rinaldini.

Quasi contemporaneamente all'ADASM, il 27 marzo 1966, si dà vita all'APASM (Associazione per Asili e Scuole Materne), a cui aderiscono le maestre e tutti coloro che sono impegnati nell'educazione per il pieno sviluppo della personalità dei bambini dai tre ai cinque anni. Lo Statuto, all'art. 2, paragrafo a), afferma: "L'associazione si propone di promuovere, coordinare e disciplinare, nell'ambito della Provincia di Brescia, ogni iniziativa che, direttamente o indirettamente, possa contribuire allo sviluppo e al potenziamento di un insegnamento qualificato nelle scuole materne non statali".

Le due Associazioni, complementari, intraprendono un percorso per promuovere l'effettivo diritto della libertà nella scelta educativa da parte dei genitori. Si legge nello statuto (Art. 3, pag. 33), che tra gli scopi dell'ADASM si tende a "[…] valorizzare il contributo dato dagli Enti nel campo dell'educazione pre-scolastica e dell'assistenza della famiglia […], di organizzare corsi per adulti, genitori e personale addetto alle scuole materne".

L'ADASM si impegna per promuovere ricerche nelle scuole della provincia e avvia un programma di incentivazione educativa tendente a verificare la validità delle strategie educative. Inoltre elabora un piano che prevede un coordinamento didattico all'interno dei Distretti Scolastici, di "zone didattiche" su cui operi un coordinatore che segua con regolarità un numero previsto di scuole con i Direttori didattici, con gli operatori dell'USSL, con gli Amministratori comunali.

Nel frattempo, l'ADASM si va consolidando e cresce la consapevolezza di quanto sia importante la funzione della scuola materna di ispirazione cristiana nella Chiesa e nella società.

L'esperienza bresciana viene proposta ad altre province: gli stessi convegni di studio interregionali - tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta - nati per iniziativa bresciana, diventano occasioni per prendere coscienza a livello pedagogico e amministrativo della importanza delle scuole materne distribuite nel territorio e per avviare concretamente nuove esperienze: l'ADASM si stanzia a Udine, a Bergamo, a Verona, e con storie particolari a Trento e a Bolzano, e poi via via in altre province.

L'impegno dei cattolici e l'acceso dibattito a livello nazionale sfocia nel 1968 con la legge 444, istitutiva della scuola materna statale. Essa prevede il sorgere delle scuole materne non statali soprattutto in quelle sedi in cui esistono delle condizioni di bisogno, alludendo alle zone depresse del paese e alle zone di accelerata urbanizzazione dove non esistono iniziative spontanee di Enti locali, di Enti morali, di Istituti religiosi. E riconosce il principio di sussidiarietà alla scuola materna di Stato sia in relazione alla famiglia, sia anche in relazione anche alla scuola materna non statale.

La legge 444 stimola l'ADASM di Brescia a raggiungere nelle scuole materne non statali un livello qualitativo possibilmente superiore e ad estendere ad altre province la possibilità di usufruire dei contributi messi a disposizione dallo Stato.

Nasce nel giugno del 1972 il COMIT-ADASM, un Comitato di Coordinamento che si occupa dei rapporti tra le Associazioni provinciali e fornisce un servizio tecnico-amministrativo. Contemporaneamente si costituisce a Brescia l'ASS-IADASM (Associazione Italiana delle Associazioni degli Asili e Scuole Materne), cui aderiscono le Associazioni provinciali delle scuole ma-

terne non statali costituite. Scopi dell'ASS-IADASM sono: promuovere la costituzione delle Associazioni delle scuole materne autonome; rappresentare le Associazioni federate; curare l'informazione reciproca; favorire il potenziamento delle varie Associazioni, e predisporre di appositi servizi informativi, un centro di studi, un servizio di segreteria e corsi per insegnanti e genitori.
E su questo tema sensibilizza gli organi centrali della Chiesa, i Vescovi e i responsabili delle Diocesi, finché l'anno seguente, nel 1974, nasce la FISM (Federazione Italiana Scuole Materne): essa opera su tutto il territorio nazionale, rappresenta tutte le scuole materne non statali operanti in Italia, fa propri i principi contenuti nelle dichiarazioni dell'ONU sui diritti dell'infanzia, si uniforma a quelli sanciti dalla Costituzione Italiana. L'ASS-IADASM, ormai superata, viene sciolta.
Il collegamento costante tra ADASM e FISM è legato a non poche persone contestualmente presenti sia a Brescia che a Roma: Gabriele Ferrari, Vicesegretario Nazionale; Mario Cattaneo, per molti anni componente della Segreteria Nazionale; Remo Sissa, parte attiva per anni della Segreteria Nazionale, Luigi Morgano, responsabile della rivista "Prima i Bambini", inizialmente Presidente Nazionale e ora Segretario Nazionale (con la legale rappresentanza della Federazione); Martino Massoli, Consigliere Nazionale.

L'intervento di Luigi Morgano[1] al IX Congresso nazionale della FISM

Premessa

Il IX Congresso della nostra Federazione ha comportato, in primo luogo, un bilancio del quadriennio trascorso, dedicato alle consolidate due grandi linee di impegno: l'ulteriore elevazione del livello di qualità delle "nostre" scuole sul versante pedagogico, educativo e didattico, nonché su quello gestionale; il compimento di passi concreti sulla via dell'effettiva parità scolastica. Ma non solo. Il Congresso è stato chiamato a delineare le prospettive nella realtà storico-culturale-politica che si profila, con l'imperativo di richiamare la centralità dell'alunno, di dare respiro all'educazione e alla scuola, con particolare attenzione, ovviamente, a quella dell'infanzia; nonché di indicare come affrontare le sfide che si profilano, con adeguata riflessione, percorsi progettuali, operatività. L'appuntamento, peraltro, è coinciso con i trent'anni della Federazione.
Nello svolgersi dei trent'anni la FISM si è imposta quale autorevole interlocutrice per le iniziative e gli interventi di sostegno alle istituzioni scolastiche infantili, e di quanti vi operano, nonché

per la custodia delle dimensioni ideali e l'impegno per assicurare un futuro alle stesse istituzioni. Nella FISM la qualificazione della competenza professionale delle insegnanti, delle coordinatrici e del personale ausiliario si appaia con la consulenza tecnica offerta agli amministratori attraverso supporti.
Ancora, raccordo e coordinamento nazionale sono finalizzati ad un servizio educativo ancor più puntuale; per l'incontro di ricchezze diversamente destinate all'isolamento e, quindi, all'usura; per la messa a punto di progetti finalizzati alla migliore utilizzazione delle competenze onde affrontare in modo sempre più puntuale problemi educativi, amministrativi, economici, giuridici, politici, in un quadro che oggettivamente è, via via, divenuto più complesso. La coscienza delle necessità, il disegno dell'impresa, la decisione di "partire" trent'anni fa, la volontà di non tornare sui propri passi accomunarono il gruppo dei "fondatori", che gradualmente hanno passato testimone, passione e convinzioni ad altri, che ora costituiscono il riferimento della Federazione.
Mi pare opportuno ricordare e sottolineare che la FISM non nacque contro, o per la difesa dell'esistente: al contrario, dalla consapevolezza dell'esigenza di una arricchente valorizzazione di esperienze che già, da lungo tempo, esistevano, per sostenere una scuola dell'infanzia ben fatta, capace di essere migliore. Da qui il profilo di progetti dall'ampio respiro, di disegni che hanno inteso suscitare decisioni e gesti rilevanti, anche eminenti, andando oltre il contingente.

1. Lo scenario culturale in cui la FISM, ai vari livelli, e le scuole dell'infanzia aderenti sono chiamate ad operare

È comune connotare il nostro tempo associandolo all'espressione "postmodernità", senza dubbio di complessa e difficile esplicazione ma portatrice - anche solo ad un approccio superficiale - di una precisa suggestione.
Di un adulto che si definisse "postadolescente" saremmo portati a intuire che abbia scarsa consapevolezza della sua identità attuale, dal momento che la connota come successiva alla stagione evolutiva precedente; del postmoderno, denominato in dipendenza dalla modernità che lo ha preceduto, possiamo dire qualcosa di analogo: manifesta una tendenziale fatica a focalizzare la propria identità.
Non è casuale che un noto sociologo - Zygmunt Bauman - parli della nostra come di una "società liquida", enfatizzando le conseguenze di questo sull'antropologia[2]. Tutti sappiamo che un liquido si connota per l'assenza di forma propria dal momento che assume la forma del recipiente che lo contiene. Traslando in ambito antropologico questa considerazione, ne ricaviamo che l'identità dell'uomo di oggi (la forma nell'immagine del liquido) è sogget-

ta a continue mutazioni a seconda del contesto (il contenitore) nel quale viene a trovarsi.
Del resto, è diffusa la tendenza a connotare l'antropologia in forma molteplice e plurale. L'elaborazione filosofica di questa condizione culturale porta a parlare di un "pensiero nomade", in perenne oscillazione tra sponde diverse, anche a seguito dell'accentuata difficoltà a controllare sentimenti ed emozioni sequestrati nell'irrazionalità, a gestire il confronto tra quello che è reale e quello che è fittizio in forza della virtualità mediatica… l'incompiutezza - ben focalizzata come categoria antropologica per quanto concerne gli adolescenti[3] - in realtà sembra vieppiù connotare il vissuto dei giovani che rimandano - anche perché condizionati da fattori oggettivi - le scelte progettuali (ad esempio, il matrimonio oppure la generazione dei figli)[4]. Le biografie concrete dei nostri contemporanei attestano una pluralità di appartenenze che sembra tradurre in termini esistenziali le coordinate teoriche tracciate dal "pensiero debole". Non mettiamo in discussione che queste elaborazioni siano mosse dalle migliori intenzioni - il tentativo di offrire un'interpretazione adeguata alla mutevolezza del tempo presente -, eventualmente con residui più o meno accettabili della stessa ispirazione cristiana[5], ma - pensando anzitutto come educatori - non possiamo non porci un problema di fondo: come è possibile guadagnare un'identità significativa a partire dall'avallo della frammentazione e della discontinuità?
Tanto più oggi il quesito s'impone, perché il fenomeno migratorio - con le problematiche multi/interculturali che l'accompagna - solleva l'ineludibile sfida del confronto costruttivo tra le identità. Dal punto di vista pedagogico è evidente che l'identità della persona umana non è l'esito di processi automatici. L'educazione infatti è evento morale e questo perché - come tutti noi sappiamo - avviene come maturazione intenzionale (cioè voluta e praticata all'insegna della libertà) che accompagna e integra lo sviluppo psicofisico guidato dalle forze interne della natura. Ma - oltre a questo - va tenuto presente che anche il confronto tra le identità (non solo il loro costituirsi) non avviene all'insegna di facili automatismi. Va preparato e orientato perché il rischio dell'intolleranza e della violenza - come tragicamente è stato ormai più volte appurato - è sempre in agguato.
Sono ovviamente solo rapidi cenni che, però, mi auguro possano richiamare la gravità della sfida culturale che abbiamo di fronte: in un tempo nel quale è difficile costruire l'identità, siamo interpellati dall'impegno a favorire l'incontro costruttivo tra identità diverse a tutti i livelli.

Interculturalità ed educazione

La problematica legata alla multiculturalità non è certo caratteristico appannaggio della sola società contempora-

nea; nel nostro tempo, tuttavia, il fenomeno presenta caratteri senza dubbio peculiari e problematici (maggiore diffusione, più marcata articolazione di intreccio etnico, più accentuata sottolineatura dell'identità) e si pone in un contesto per molti versi inedito (mobilità, globalizzazione, omogeneizzazione).

Qualche dato può essere opportuno; mi limito al recentissimo Rapporto Caritas 2004. Gli extracomunitari regolari nel nostro Paese sono 2milioni 600mila, ovvero sono raddoppiati in quattro anni. Ogni 22 residenti 1 è straniero, pari al 4,5% della popolazione italiana. Il 58,5% ha un'età compresa tra i 19 e i 40 anni. I minori sono 400mila. Il 60% circa vive nel Nord, il 30% nel Centro, il resto nel meridione.

Circa la loro fede, il 49,5% sono cristiani di cui il 22,6% ortodossi; i musulmani sono il 33%.

250mila sono i figli di extracomunitari nati in Italia. E la dinamica è nota: entro i prossimi dieci anni ci sarà un raddoppio dell'attuale popolazione straniera nel nostro Paese.

Di fronte a questi elementi oggettivi, come è possibile non accogliere l'invito della Caritas a muoversi con un nuovo passo?

La società moderna, già scossa nell'ultimo scorcio del Novecento dalla declinazione introversa e debole della cosiddetta postmodernità, è oggi sottoposta ad un fenomeno migratorio di proporzioni crescenti. I confini nazionali mostrano la loro insufficienza di fronte all'incremento esponenziale dei fenomeni migratori; e nello stesso tempo in cui il confine si dilata, simmetricamente si ritrae in risposta all'esigenza di un determinato gruppo etnico (glocalizzazione). Tutto ciò mentre si registra un profondo cambiamento dentro la civiltà occidentale. Incertezza personale (vuoto metafisico); omogeneizzazione culturale (promoteismo tecnocratico); frammentazione etica (afasia veritativa); mescolanza dei costumi (incertezza socioculturale). Il disagio esistenziale profondo, legato al camminare su sabbie mobili, rimbalza pericolosamente: o implode nel dissidio interiore, o esplode nella protesta sociale. È spesso il vuoto (e non l'ideale o l'ideologia) a fare da catalizzatore con gli esiti che sono nelle cronache di ogni giorno: appartenenza forte, identificazione cieca, identità contro (negativa, come non-essere, o, più aspramente e rozzamente, come essere-contro).

Ne consegue una situazione di smarrimento (uguali che si riconoscono, ma non si conoscono), di spaesamento (universo popolato di insegne e segnali, ma anche vuoto di simboli), di svuotamento (universo ricco di mezzi, ma povero di fini). E una crescente omogeneizzazione culturale, con i suoi caratteri di mono-tipia e a-topia: la vita frammentata tende ad essere vissuta episodicamente, in una serie di eventi privi di connessione. L'insicurezza fa sì che l'essere si divida in frammenti e la vita in episodi.

Questo intreccio di problemi che ho solo rapsodicamente evocato, interroga la nostra coscienza di cattolici: che cosa comporta la nostra fede di fronte a una presenza culturale e religiosa molteplice? Come conciliare il comandamento dell'amore senza misure e senza esclusioni con l'esigenza di salvaguardare ed esprimere compiutamente la convinzione nella fede cristiana? Ovvero come trovare il filo che garantisce la continuità del processo della tradizione della fede all'interno del mutamento culturale che caratterizza il nostro tempo? Non quindi una resa alla frammentazione anche nell'ambito dell'esperienza religiosa, ma la consapevolezza che questa è pienamente umana se è anche esperienza socialmente condivisa, storicamente rilevante, inserita nella vicenda dei popoli.

Certamente la tematica dell'interculturalità richiederebbe la condivisone di alcune nozioni o contenuti preliminari:

- Come - attraverso la cultura - l'uomo vive la sua universalità (l'uomo assomiglia a tutti gli uomini), le sue particolarità (l'uomo assomiglia solo ad alcuni), la sua unicità irrepetibile (l'uomo non assomiglia a nessuno)?
- Dove l'uomo si "in cultura" (famiglia, gruppi umani con i quali entra in relazione, territorio in cui vive, percorsi educativi, influenze ambientali)?
- Come si deve intendere la relazione e il dialogo tra le culture (il significato della preposizione "inter"): relazione unicamente mediata dall'uomo?
- Quali gli ostacoli, i limiti, le condizioni del dialogo (soggettivi e oggettivi)?
- Quale l'approccio interculturale sul piano dell'insegnamento religioso?
- Come praticare l'educazione interculturale (attraverso quali saperi da trasmettere e attraverso quali capacità e attitudini da far acquisire)?

2. La sfida pedagogica

La tradizione educativa a cui ci rifacciamo - il personalismo pedagogico - da tempo ha riconosciuto nella relazione il tratto caratteristico della persona umana, su cui fare leva per portare alla conquista dell'identità propria e alla capacità di confronto tra identità diverse. Non è casuale che - dopo essere stata introdotta dal cristianesimo e aver variamente fecondato il terreno della cultura anzitutto occidentale - l'idea di persona abbia ispirato un movimento culturale chiaramente connotato (benché assai vario[6]) nella prima metà del Novecento, quando totalitarismi di varia tendenza - anche conflittuale - erano però concordi nell'erigere artificiose barriere culturali, protese a isolare e contrapporre ideologicamente gli uomini fino a farli percepire reciprocamente come estranei, privi di qualunque affinità. Qualcosa di analogo sta accadendo oggi quando l'odio ispirato dall'appartenenza etnica oppure culturale oppure religiosa porta a sfigurare il volto dell' "altro", facendolo apparire

solo come il nemico e non come il fratello. In questo scenario la fede cristiana ispira un atteggiamento di sollecitudine caritatevole, orienta a riconoscere la persona come soggetto di diritti inalienabili e bene fondamentale e originario perché direttamente in relazione con Dio[7]: questo deve guidare a vincere la sfida della conoscenza nella relazione, dell'incontro reciproco, del mutuo riconoscimento.

Ma questo postula che ci sia identità matura. Solo colui che sa chi è può incontrare l'altro senza subire il ricatto della paura. Certamente, l'incontro non è garantito, ma questa è la condizione previa perché possa avvenire. Il nostro tesoro è la nostra tradizione, da cui trae origine e a cui continuamente si alimenta la nostra identità: la novità - contributo essenziale alla vita - non va assunta ideologicamente cioè dissociandola dalla tradizione, opponendola a quanto - precedendola - l'ha generata; il nostro impegno è volto nella direzione di aggiornare, cioè riattualizzare, un'ispirazione radicata (dal momento che scaturisce dalla nostra fede) che sa dire parole adatte al tempo presente come ha saputo dirle adatte al tempo che ci ha preceduto.

* * *

Ripercorrere le molte sfide che si sono presentate e sono state raccolte in questi trent'anni, è il modo migliore per introdurci nel nostro futuro. Ne richiamo brevemente alcune.

a) Parto dal riconoscimento della valenza pedagogica dell'ispirazione cristiana non perché in Italia abbiamo subito - come altrove è tragicamente avvenuto - limitazioni, ma perché è stata talvolta aspra nel nostro Paese la polemica in merito al nesso tra cristianesimo e identità nazionale. Un decennio dopo la costituzione della FISM (18 febbraio 1984, L. n. 121/1985) la firma del nuovo concordato tra Italia e Santa Sede riconosceva esplicitamente che il cristianesimo è parte sostanziale della cultura italiana, aprendo alla ridefinizione della presenza dell'insegnamento religioso nella scuola pubblica. Non entro nel merito del percorso svolto negli anni seguenti, ma ricordo solamente che il 23 ottobre 2003 S.E. il Card. Camillo Ruini ed il Ministro Letizia Moratti hanno sottoscritto gli "Obiettivi specifici di apprendimento per l'insegnamento della religione cattolica" della scuola dell'infanzia e della scuola primaria nell'ottica della riforma introdotta con la Legge n. 53/2003. Riteniamo essenziale l'insegnamento religioso perché la fede cristiana - come negli ultimi anni è stato ampiamente confermato dal Progetto Culturale promosso dalla CEI - è anche fermento di cultura oltre che espressione religiosa. Del resto questa medesima convinzione ha guidato coloro che - nelle epoche e nelle circostanze più diverse - hanno fondato scuole cattoliche o di ispira-

zione cristiana, quasi volendo dimostrare sul campo che fede e cultura non sono in antitesi ma s'integrano e fecondano reciprocamente.

b) L'anno in cui è nata la nostra Federazione - il 1974 - è anche quello della promulgazione dei Decreti Delegati (concernenti gli organi collegiali, la funzione docente ecc.). La FISM è stata subito partecipe della svolta che promuoveva la partecipazione dei genitori alla vita della scuola. Del resto le scuole che aderiscono alla Federazione sono tutte - direttamente o indirettamente - espressione della volontà delle famiglie di predisporre, per i propri figli, un ambiente formativo coerente con i principi morali professati. Il rapporto con le famiglie per la Federazione è elemento qualificante. Per questa ragione abbiamo messo a punto un "Progetto genitori", volto a favorire la crescita armonica ed equilibrata del bambino, per la quale è essenziale la coerenza tra le varie realtà formative, a partire - appunto - dalla famiglia e dalla scuola. Guardiamo con favore alla progressiva messa a fuoco della "partecipazione" della famiglia nella scuola come "cooperazione" tra famiglia e scuola (questa sembra essere una delle direttrici soggiacenti alla revisione degli organi collegiali attualmente in gestazione): le nostre scuole sono nate e cresciute nel segno della corresponsabilità.

c) A conferma di quanto ho appena esposto, l'autonomia che ha caratterizzato le scuole della FISM come, più in generale, le scuole cattoliche. Tutti siamo a conoscenza dei costi che questo ha comportato, ma sappiamo anche che la nostra scuola è nata e si è sempre concepita come "scuola della comunità" e come "scuola dal profilo comunitario"[8]. E questo ancor più a seguito della capillare diffusione sul territorio della nostra scuola dell'infanzia, anche in comunità piccole e isolate. L'introduzione nell'ordinamento scolastico della Legge n. 59/1997 ha - in un certo senso - esteso a tutte le scuole l'idea di essere anzitutto "scuola della comunità" e non "periferia di un sistema burocratico centralizzato": auspichiamo che questa coraggiosa innovazione sia completata - nei fatti - attraverso una piena parità, dotando la Legge 62/2000, peraltro apprezzabile e apprezzata per l'esplicita affermazione che il "sistema nazionale di istruzione [...] è costituito dalle scuole statali e dalle scuole paritarie private" (art. 1), di adeguate risorse economiche, certe nelle disponibilità e nei tempi di erogazione.

d) Docenti e dirigenti costituiscono la risorsa fondamentale della scuola ovviamente non perché gli altri attori valgano meno ma in considerazione del fatto che sono presenti nella scuola in forma permanente. La FISM ha sempre portato la massima

attenzione alla formazione in servizio. In questi trent'anni abbiamo assistito alla graduale riduzione del personale religioso nelle nostre scuole e a questo è corrisposto un rilevantissimo incremento del personale laico. Un investimento fondamentale è stato la preparazione delle nuove leve di insegnanti allo scopo di garantire la continuità ideale negli istituti che vedevano venir meno la presenza religiosa: è stato svolto un lavoro apprezzabile che ha garantito la continuità pur nel cospicuo (talvolta drastico) cambiamento. Restando sempre sul terreno della formazione, la FISM conferma la condivisione dell'attivazione - a partire dall'anno accademico 1998/1999 - dei Corsi di laurea in Scienze della formazione primaria, che assicurano una preparazione universitaria anche alle insegnanti di scuola materna: questo significa riconoscere nei fatti il principio della "pari dignità" della formazione di tutti i docenti affermato dall'art. 5 della Legge 53/2003, che riforma il "sistema educativo di istruzione e formazione".

e) E siamo così alla riforma scolastica, entrata a regime quest'anno per la scuola primaria e per il primo anno della secondaria inferiore. Il trentennio che abbiamo alle spalle è stato continuamente segnato dal dibattito in merito alla riforma del sistema scolastico. La posizione della FISM è stata sempre coerentemente chiara: ci siamo opposti alla prospettiva di precocizzare l'educazione infantile sia perché abbiamo ritenuto che fosse dannoso al bambino anticipare l'acquisizione di competenze comunemente associate alla frequentazione della prima classe elementare (oggi primaria), sia perché abbiamo avvertito il rischio di ricacciare la scuola dell'infanzia nell'ambito dell'assistenza, in evidente contraddizione con quanto avvenuto a partire dai primi decenni del Novecento.

f) Il presente è segnato dalla sfida della qualità che, rispondendo a riconosciute esigenze di funzionalità del sistema, è stata raccolta anche dalla scuola cattolica e dalle scuole aderenti alla FISM. Il tema è stato fatto oggetto di studio dalla FISM e ha comportato un articolato progetto di cui è stata offerta pubblica documentazione[9].

Il progetto educativo: formare integralmente la persona

La centralità della persona è il baricentro della nostra prospettiva pedagogica, tanto più oggi. Il bambino è la persona concreta che abbiamo di fronte. In lui riconosciamo una fondamentale vocazione: quella alla libertà. Ecco allora una prima considerazione: il bambino che frequenta le nostre scuole ci interpella a scorgere l'uomo e la donna che è avviato a diventare nella libertà.
Forse nessun concetto oggi è più equivoco di questo, dal momento che "li-

bertà" è sinonimo puramente e semplicemente di scelta, senza mettere in chiaro che la scelta *umana* è innervata di responsabilità e orientata in forma progettuale, quindi non ha nulla a che fare con il puro e semplice arbitrio, con il passivo assoggettamento alle volizioni, con la cieca accondiscendenza nei confronti dell'egoismo istintivo. Ma, di fronte a questa sfida, non siamo privi di punti di riferimento.

La FISM ha promosso, in questi trent'anni, un'intensa azione a vari livelli che parte dal primato dell'educazione, proprio per la correlazione strettissima che esiste tra l'educazione e le istituzioni che la veicolano. Infatti, se è crescente l'influenza della realtà dell'extrascuola (media compresi), restano fondamentali, per la crescita del bambino, il ruolo e la funzione esercitati dalla famiglia e dalla scuola.

Ancora, nell'educazione del bambino l'esperienza della scuola dell'infanzia assume un significato particolare in ordine all'interiorizzazione di valori, all'orientamento di vita, alla formazione della coscienza, oltre che all'ampliamento degli orizzonti culturali ed allo sviluppo di abilità e di competenze. Pertanto, come più volte ricordato, volendo fare un altro cenno al tema della parità scolastica, se è vero che il tema si colloca all'interno di un discorso generale di riconoscimento di libertà civili e di giustizia sociale, è anche vero che si assume inderogabili valenze educative.

3. La prospettiva di lavoro

La coincidenza tra Congresso e trent'anni della fondazione, pur avendo fatto solo brevissima memoria della nostra storia, intende rendere grazie a ciascuno di coloro che, in tempi diversi, hanno contributo, ai vari livelli, a sostenere l'esperienza delle scuole dell'infanzia cattoliche e d'ispirazione cristiana, consentendo loro di continuare a vivere, crescere, fiorire.

Quale la prospettiva di lavoro che ci attende? Offrire risposta, in termini precisi, alla serie di interrogativi che le trasformazioni che investono anche il mondo della scuola dell'infanzia stanno sollevando da tempo. Vale a dire: quali scuole FISM immaginiamo per il prossimo futuro? Quali i programmi e le linee di azione? Quale apporto siamo in grado di potere e di volere, nella nostra autonomia e con il nostro senso di responsabilità, costruire?

Porsi precisi quesiti, cercare di dare risposta alle domande, non conformarci passivamente ai crescenti processi di omologazione, anche nella scuola; rappresenta il modo per alzare lo sguardo oltre le contingenze dei mutamenti pur rilevanti in corso. Ineludibile, del resto, è la domanda: "Stiamo lavorando nel predefinire e cominciare a realizzare quelli che saranno i lineamenti e i caratteri futuri delle scuole dell'infanzia aderenti alla FISM?".

So di dire una cosa assai impegnativa - ma dobbiamo tenere il futuro della FI-

SM e delle scuole aderenti, per quanto umanamente possibile, nelle nostre mani, immaginandolo, preparandolo e costruendolo sin da ora. Non c'è, infatti, miopia più pericolosa, anche per le associazioni, di quella di aspettare il domani pensando che altro non riuscirà ad essere se non la replica di ciò che si è realizzato e di ciò che si è nel presente. Nel prossimo decennio la FISM sarà ancora rilevante non solo e non soltanto perché lo è già ora; ma se da adesso, come ha fatto in passato, si attrezza a saper corrispondere a quanto le sarà richiesto, in una visione progettuale profonda, condivisa, unitaria.

[1] Luigi Morgano è Direttore della Sede bresciana dell'Università Cattolica ed è Vice Sindaco della città di Brescia. Per oltre vent'anni ha operato come dirigente presso La Scuola S.p.A. di Brescia, con l'incarico di Direttore delle relazioni esterne, della programmazione riviste, cultura e varia. È autore di testi, di saggi e articoli su tematiche pedagogiche, psicologiche, istituzionali. È stato Presidente Nazionale della FISM dal 1992 al 1995 e dallo stesso anno è Segretario Nazionale.

[2] Cfr. Z. Bauman, *Una nuova condizione umana*, Vita e pensiero, Milano 2003.

[3] Cfr. Cospes, *L'età incompiuta*, LDC, Torino 1995.

[4] Cfr. C. Buzzi, A. Cavalli, A. de Lillo (a cura di), *Giovani del nuovo secolo*, Il Mulino, Bologna 2002.

[5] Cfr. il dialogo tra G. Vattimo e P. Sequeri moderato da G. Ruggeri in *Interrogazioni sul cristianesimo*, Ed. Lavoro-Esperienze, Roma-Fossano 2000 e, più recentemente, R. Ottone, *Ontologia debole e caritas nel pensiero di Gianni Vattimo*, in "Scuola cattolica", n. 132/2004, pp. 171-203.

[6] In proposito, merita segnalare la recente fatica di P. Viotto, *Jacques Maritain. Dizionario delle opere*, Città Nuova, Roma 2003, che introduce nell'autore che più d'ogni altro ha influito sul personalismo italiano.

[7] Cfr. Giovanni Paolo II, *"Pacem in terris": un impegno permanente* (2002), nn. 4-5.

[8] Cfr., da ultimo, il documento della Congregazione per l'educazione cattolica, *La scuola cattolica alle soglie del terzo millennio* (1997), nn. 18-20.

[9] Cfr. Federazione Italiana Scuole Materne, *La qualità nelle scuole materne FISM. Progetto, promozione, verifica*, FISM, Roma 2002.

Come vivere i musei che abitiamo? Appunti sporadici per quale riflessione fuori moda

di Pietro Segala

Mi pare già di scorgere il sorriso di qualche lettore, alla vista di un titolo che postula la nostra vita in museo. Nessuno, infatti, si sente abitante di un museo: e non solo perché nel nostro indirizzo non c'è alcun accenno alla musealità dei luoghi che abitiamo.
Eppure ci sarà pur qualche ragione se ancora nessuno ha ritenuto di dover smentire Antonio Paolucci che, più di dieci anni fa, appena conclusa la sua esperienza di Ministro dei Beni Culturali, ritenne di scrivere un libro dal titolo *Museo Italia*[1]. Se, infatti, non si assolutizza la concezione classica di museo (che è "luogo architettonico dove si allogano le opere d'arte per essere godute per se stesse"[2]), ma si accoglie la realtà dei moltissimi luoghi (e degli spazi che li costituiscono) nei quali, insieme a opere d'arte sempre significative della storia e della cultura di quel luogo, sono presenti oggetti e materiali di non scarsa valenza storica, allora potrebbe diventare meno ostico per tutti considerare che anche i territori dei nostri Comuni siano "musei". E non solo "musei diffusi"[3]. Soprattutto: "musei vissuti".

Diffondere la coscienza della intrinseca musealità dei paesaggi umanizzati

Eppure, quanti di noi avvertono le valenze dei segni d'arte e di storia e di cultura in mezzo ai quali camminiamo e dai quali - pur inconsciamente - abbiamo tratto (e continuiamo a trarre) modi di vedere e di pensare, atteggiamenti linguistici ed etici?
È proprio questa incoscienza delle forme e dei fattori dei nostri ordinari luoghi di vita a farci distratti e inavvertiti della realtà storica e culturale nella quale siamo nati e con la quale conviviamo. Se così non fosse sarebbero più diffuse e più appetite le documentazioni dei segni di storia e d'arte dei luoghi della nostra vita quotidiana. Se così non fosse, sarebbero più puntuali e più efficaci le segnalazioni che richiamano le presenze storiche che qualificano i territori dei nostri Comuni. Se così non fosse, sarebbero state più significative e qualificate le reazioni agli sviluppi edilizi, che hanno potuto cancellare importanti segni di storia solo perché presenti alla coscienza e alla sensibilità di poche persone, quasi sempre considerate marginali, benché talvolta riverite. Se

così non fosse, sarebbe diventato evidente per tutti che, spesso, la proposta di musealizzare reperti storici e artistici per giustificarne la salvaguardia, poteva essere anche alibi per rendere accettabili scelte stravolgenti e incoerenti con la storia dei territori dei quali quei reparti erano fattori qualificanti. Se così non fosse, sarebbe più evidente a tutti, inoltre, che, fuori dal loro contesto territoriale, quei reperti risultano deprivati del loro *status* storico-culturale. Tra gli esiti di questa forzata musealizzazione, peraltro, c'è anche la rimozione del valore dei contesti ambientali e culturali che consentono di meglio capire il significato di un oggetto e della sua storia. È come se di un romanzo si riferisse una frase (o una parola) senza esplicitare il contesto del quale è parte. Non solo in letteratura, peraltro, ogni testo si capisce e si riferisce meglio e compiutamente proprio nel contesto del quale è parte.

Invece, ogni intervento di modificazione di un territorio viene compiuto come se fosse autonomo e solitario, quindi: quasi estraneo allo spazio nel quale viene collocato. Infatti, pare quasi mai considerato che ogni intervento: modifica le forme del territorio, condiziona il modo di rapportarsi ad esse e impone un paesaggio non necessariamente migliore di quello preesistente[4]. Fare "museo" un territorio, peraltro, non ne comporta l'imbalsamazione. Semmai, impone cultura che sa sviluppare attenzione al contesto dei segni di storia e d'arte che di quel peculiare territorio hanno determinato le forme e i modi di essere. Comporta cultura che sa progettare per nuove condizioni di vita che non distruggano i segni della vitalità passata. Antica vitalità che, quasi sempre, è ancora influente nei modi di fare e di dire delle persone che lì continuano a vivere.

Ma, in questo tempo di consumi e di spettacolo, cosa comporta vivere quale "museo" il territorio dei nostri Comuni?

Anzitutto, cominciare a pensare che "museo" non è sempre e soltanto luogo chiuso, mentre è sicuramente "spazio qualificato dai segni storici della creatività umana" (spazio che, proprio in omaggio alle antiche protettrici della creatività - le Muse, per l'appunto - si può chiamare "museo"). Allora il primo orientamento potrebbe essere proprio quello di far procedere con creatività l'allestimento del museo che abbiamo ricevuto in eredità, perché possiamo trasmetterlo alle future generazioni senza privarle dei valori prodotti grazie alla creatività degli allestimenti svolti prima di noi. I territori che abitiamo esistono da prima che esistessimo noi e continueranno ad esistere anche dopo di noi. Il problema, quindi, è la qualità dei nostri allestimenti in rapporto con gli allestimenti già prodotti da secoli.

Si pone, qui, il problema del rapporto tra antico e nuovo nella struttura museale dei nostri territori. Che non sono agglomerati amorfi e informi. Sono

realtà cresciute con la storia e fattesi storia esse stesse. Per questo è corretto e compiuto parlare di "territori storici", come da decenni andiamo parlando di "centri storici". Con l'auspicio, peraltro, che nei "territori storici" non produciamo soltanto allestimenti troppo analoghi a quelli, spesso stravolgenti, che abbiamo prodotto per il cosiddetto risanamento dei "centri storici". Prospettiva che potrà essere meglio conseguita se - assieme alle valenze degli antichi edifici affrescati e ricchi di storia[5] - tutti saremo aperti a comprendere il valore delle antiche rogge, degli antichi percorsi, delle antiche cascine, degli antichi opifici, degli antichi strumenti di lavoro, delle antiche forme della coltivazione contadina, e faremo in modo che questa complessa realtà possa continuare ad avere vita con noi, senza che alcunché venga ghettizzato in alcun modo.

La pazienza e la fatica della quotidianità può incrementare nuova creatività

Processo non facile, certo. Ma possibile. Soprattutto se sapessimo ridimensionare la cultura dello spettacolo per privilegiare la cultura della quotidiana coltivazione delle risorse di cultura. Ma, anche per quanti davvero volessero privilegiare la cultura (e la pratica) delle "grandi mostre" e dei "grandi eventi", potrebbe essere conveniente guardare con maggiore attenzione all'enorme esposizione museale nella quale e con la quale tutti conviviamo. Purtroppo, la "valorizzazione museale" dei territori storici è argomento poco considerato[6]. Sia dagli storici dell'arte, sia dagli urbanisti (nonostante l'accrescersi dell'attenzione per la "qualità del vivere"[7]), sia dai pubblici amministratori (che - tanto in ambito locale quanto in quello nazionale o europeo - pare siano sempre più orientati a considerare la cultura ambito di spesa e non di investimento). Nonostante l'invadenza di simili orientamenti, tuttavia, potrebbe non essere inutile cominciare a prendere atto che i territori storici del Museo Italia (quindi, anche di ogni Comune bresciano) sono risorsa che merita salvaguardia da programmare e svolgere mediante sempre più pertinenti riflessioni sulla "cultura dei territori storici", oltre che sulla "cultura delle valenze storiche di ogni paesaggio umanizzato".

La cultura - come è noto a chi ne fa modo e processo di vita - si sostanzia di lavoro continuo e defatigante. Lavoro e fatica caratterizzati da fatti ordinari e continuativi. Quasi mai da eventi straordinari. Anche se straordinaria è l'influenza che ogni atto culturale può indurre sulla realtà. Influenza tanto più eccezionale, talvolta, quanto più insignificante appare il suo rilievo immediato. Per questo potrebbe essere produttivo pensare (e programmare) "piccoli eventi" diffusi che assegnino significato alle risorse di cultura dei territori storici. Piccoli eventi non necessaria-

mente in contrasto con i "grandi eventi" delle "grandi mostre" (che, peraltro, prima di essere operazioni culturali, sono soprattutto prestigiose operazioni turistiche), bensì proprio per richiamare l'ordinarietà e la continuità dei processi di produzione culturale che danno senso alla vita di ogni giorno.

Proporsi l'obiettivo della riscoperta e della permanente (e continuativa) valorizzazione culturale dell'intrinseca musealità dei territori storci, potrebbe comportare anche la riconsiderazione critica (quindi, non moralistica) di quanto è stato fatto nei decenni dello sviluppo industriale e di quanto sarebbe opportuno fare in questi anni di diffusione dei sistemi di servizi, tra i quali hanno rilievo ed efficacia (anche economica) i più svariati processi culturali. Sia pure con non poche difficoltà e dispersioni, l'analisi critica dell'urbanistica cresciuta in questi anni in Italia - pur nell'ignoranza della (qui già citata) "intrinseca musealità" dei suoi territori - sembra maturare qualche più congrua riflessione. Non altrettanto attenta, invece, pare la coscienza per il nuovo che si vorrebbe far crescere anche con il "riuso" di quanto (antico e recente) è stato abbandonato ("dismesso", si dice oggi) per il modificarsi dei sistemi di vita e, con essi, dei modi e degli ambiti di produzione. Infatti, insieme con la costruzione del nuovo, si sviluppa la trasformazione (anzi, più frequentemente, la distruzione) dell'antico. A questo proposito, basta guardare una qualsiasi Tavoletta dell'IGM (in scala 1:25000) degli Anni '30 del Secolo scorso e confrontarla con una che rappresenti la realtà del medesimo territorio cinquanta o sessanta anni dopo. Ci sono aree nelle quali neppure le curve di livello sono ancora omologhe. Ma le Tavolette IGM, pur così preziose per leggere il territorio (anche se, oggi, hanno delle valide concorrenti nelle aerofotografie) non consentono di vedere la qualità dei materiali costitutivi di quanto è stato attuato per le radicali trasformazioni nelle quali siamo così immersi, che quasi non ne avvertiamo l'entità e la diffusione. E la qualità dei nuovi materiali da costruzione ha condizionato le forme del costruito. Con la conseguenza della radicale difformità tra antico e nuovo. Difformità che nega (o almeno modifica) il valore dei segni di storia e d'arte che hanno fin qui qualificato i nostri paesaggi e i territori che li costituiscono. E, contestualmente, hanno modificato modi e criteri di vita. Modi e criteri che, oggi, diventano ancora più problematici per i nuovi insediamenti di persone e gruppi portatori di altre culture e di altre concezioni della vita.

Se tutto questo è fondato, allora qualche nuovo atteggiamento va maturato per l'uso dei territori storici e per la costruzione dei paesaggi umanizzati. E perché non pensare che qualche coerente novità non possa venire proprio dalla coscienza dell'intrinseca musealità dei territori dei nostri Comuni?

Allora porre il primato della tutela non sarebbe limitare le espressioni creative, ma orientarle a processi non distruttivi. Con la conseguenza che già la manutenzione di quanto dà valore ai territori storici potrebbe farsi creativa non meno della nuova costruzione. Purché la creatività estetica si coniughi con la creatività scientifica e questa orienti nuova creatività operativa. Allora diverrebbe meno incongruo il richiamo all'urgenza di nuova ricerca scientifica[8] che rivaluti i problemi della compatibilità dei materiali e della ripresa delle antiche tecniche esecutive. Allo stesso modo, si farebbe ordinaria la progettazione che valorizza gli equilibri ambientali (a cominciare da quelli microclimatici) e non solo le dissonanze cromatiche, termiche e luministiche. In questa prospettiva - almeno se l'obiettivo fosse conseguire la stabilità microclimatica senza manomettere la materialità delle opere (soprattutto se storiche) e delle loro strutture - il trattamento del nuovo potrebbe favorire processi congrui anche al trattamento dell'antico e viceversa: si pensi alle forme di riscaldamento, di illuminazione, di coibentazione.

Dal restauro del singolo bene alla contestuale protezione dell'intero del patrimonio storico dai fattori di degrado

Peraltro, a ben vedere, si tratta[9] dell'idea posta, nel 1973, alla base del progetto formulato per la prima volta da Giovanni Urbani[10] - nella sua qualità di direttore dell'Istituto Centrale del Restauro - il quale, proprio nella presentazione del PIANO PILOTA PER LA CONSERVAZIONE PROGRAMMATA DEI BENI CULTURALI IN UMBRIA, ribadì che la priorità della conservazione non sta nel restauro, bensì "nel controllo delle cause dei fattori di degrado al fine di attivare i processi funzionali a poter rallentare quanto più possibile la velocità dei processi di deterioramento prodotti sui singoli materiali di storia e d'arte nei diversi ambienti di collocazione". Ed è proprio nella logica del controllo dei fattori di degrado del proprio patrimonio storico che, come ho già cercato di evidenziare, "ogni Comune dovrebbe saper cominciare a costruirsi funzioni e attivare strategie che sostengano e facilitino l'operatività delle scelte attuate dagli organi periferici dello Stato per dare concretezza ai loro compiti di tutela". È ovvio, quindi, che tali funzioni e strategie vengano costruite e attivate in stretta collaborazione proprio con gli stessi organi di tutela dello Stato. Avendo sempre presente, peraltro, che la tutela dei singoli beni non è separabile dalla tutela dei dati storici che qualificano tutti i territori umanizzati dei nostri Comuni e che li fanno *Musei vissuti*.
In tale prospettiva, i nostri paesaggi sono i soggetti del nostro operare conservativo mediante la protezione dei loro fattori storici. Protezione che non significa imbalsamazione dell'esistente, bensì ca-

pacità di far procedere l'allestimento museale dei nostri territori coerentemente con la loro storia. Storia, come già detto, che costituisce un inestimabile accrescimento dei valori di cultura disponibili per la "qualità della vita" di tutti.
Se un tale approccio ai problemi della *durabilità* del patrimonio storico diventasse ordinario, potrebbe diventare meno controversa (e, forse, meglio meditata) anche la contestuale considerazione dei processi di conservazione dell'antico e di progettazione del nuovo. Entrambi i processi, infatti, sarebbero considerati parte integrante della pianificazione territoriale. Con la conseguenza che ogni nuovo inserimento edilizio (anche di infrastrutture) non potrebbe essere pensato che nel *contesto dell'antico: che, anzitutto, è contesto di spazi, di volumi e di materiali, come è sempre stato nel corso dei secoli*, almeno fino all'invenzione di materiali edili non coerenti con gli antichi.
Certo, il primo compito della pianificazione territoriale, in questa prospettiva, diventerebbe quello di "ridare funzione senza manomissione" ai segni di storia che la storia ha reso obsoleti e che il disuso - o il recente maluso - ha reso precari e ingombranti.

La rivalutazione dell'antica manutenzione

Una tale nuova prospettiva, peraltro, meriterebbe di essere meglio guardata anche in riferimento all'accrescersi delle competenze delle Province. Le quali, come è noto, si trovano delegate ad avviare anche processi culturali sempre più complessi, quali saranno - dopo i Sistemi Bibliotecari e i Sistemi Museali - quelli dei Sistemi Culturali Integrati. Realtà, questa, che impone di considerare attentamente, assieme alle condizioni e ai bisogni dei singoli servizi (soprattutto prevedendo le potenzialità che questi potrebbero darsi con pertinenti e articolate forme associative), anche i bisogni e le potenzialità del patrimonio storico del quale sono parte e testimonianza: musei, biblioteche, archivi, mediateche, spazi per il teatro e per la vita comunitaria.
Pare opportuno evidenziare che, anche a Brescia, è urgente la rivalutazione della valenza culturale della già richiamata ipotesi che postula l'accoglimento operativo delle potenzialità dell'*intrinseca musealità dei territori storici*. Accoglimento che, sia consentita la ripetizione, induce ad accostare ogni paesaggio umanizzato quale "museo": anzi quale "Museo vissuto" da quanti vi risiedono, vi lavorano o lo visitano. Letto con tali riferimenti (e, per esemplificare, considerando la sola realtà dei musei presenti in provincia di Brescia), il rapporto con il territorio può assumere valenze e significati che accrescono il valore e le funzioni dei singoli musei anche fuori dagli edifici che li contengono. Realtà, questa, che - come rende accetta la dizione "Museo Italia" - rafforza anche il valore della dizione "Museo Brescia".

Purtroppo, sono ancora pochi ad avvertire che, tra i più impellenti bisogni del patrimonio del Museo Brescia, c'è l'urgenza di adeguati e pertinenti sistemi di ordinaria manutenzione di tutti gli elementi che lo costituiscono. Urgenza che è ancor più motivata oggi, dal momento che finalmente - dopo le proposte elaborate dall'Istituto Centrale del Restauro e accolte nel testo dell'Accordo Stato-Regioni stipulato il 12 Maggio 1983 (e noto con il nome "Vernola-Mayer", perché sottoscritto dall'allora Ministro dei Beni Culturali Nicola Vergola e, in rappresentanza delle Regioni, dall'Assessore alla Cultura della Regione Toscana Marco Mayer) - finalmente, dicevo, una legge dello Stato (la Merloni-ter) impone, assieme ai progetti per le nuove costruzioni, anche i progetti per la loro ordinaria manutenzione. Ma è grave danno che non sia ancora sufficientemente diffusa la prassi di richiedere pertinenti progetti di manutenzione anche per gli interventi di restauro. Ancor più, inoltre, pare lontano il tempo che vedrà richiesti pertinenti progetti di manutenzione anche per altri elementi - diversi, ma non meno significativi di quanto lo siano gli edifici storici - anch'essi costitutivi e qualificanti soggetti del nostro patrimonio storico.

Tra le funzioni della manutenzione, come è noto, c'è anche quella di differire i bisogni di restauro (peraltro sempre più onerosi anche se sempre considerati prestigiosi, benché non siano sempre promotori di durabilità). Ma - almeno in riferimento alle norme vigenti - per gli edifici antichi non è attivabile alcuna manutenzione se non dopo un completo restauro. Invece, è proprio per gli edifici antichi (e per tutti gli elementi storici che li costituiscono e li compongono) che è urgente - per rallentarne il degrado - programmare e mantenere attivi i più congrui processi di manutenzione ordinaria. Che, purtroppo, non vengono mai attivati anche per l'eccessivo costo delle apparecchiature necessarie alla salvaguardia degli operatori della manutenzione (si pensi alle impalcature per il controllo delle coperture degli edifici storici). Apparecchiature che sono già onerose nei processi della nuova edilizia, ma che diventano insopportabili per semplici e brevi interventi manutentivi: quali sono - per fare pochi esempi - la già citata "riquattatura" dei tetti, il fissaggio di qualche pellicola pittorica sollevata, l'integrazione di limitate superfici di intonaco, la pulitura dei canali di scolo delle acque piovane.

Peraltro, se a queste essenziali - e poco appariscenti - operazioni di manutenzione, si aggiungessero anche gli interventi manutentivi necessari alla congruità dei sistemi di riscaldamento, di illuminazione, di coibentazione indispensabili alla salvaguardia del patrimonio storico che qualifica tutti i paesaggi umanizzati anche nel Bresciano, allora dovrebbe diventare più chiaro il ruolo e l'importanza - ma anche la

complessità - dei processi di manutenzione del patrimonio storico del Museo Brescia[11].
Ipotesi di lavoro che, come è evidente, chiedono anche l'apertura di nuove prospettive e di nuovi impegni[12]. Forse qualcuno ne sarà sorpreso. Per quanto ne capisca le ragioni, non posso non richiamare il fatto che la conservazione dell'antico, come la creazione del nuovo, non ha mai una conclusione, ma è un processo sempre vivo e attivo. Proprio come, secondo la proposta formulata da Giovanni Urbani trent'anni fa, doveva - e dovrebbe sempre - essere la "conservazione programmata". Che, non per caso, è anche il nuovo nome dell'antica "ordinaria manutenzione".

Dalla manutenzione degli edifici a quella del territorio

A ben guardare, la "conservazione programmata", benché apparentemente orientata ai singoli edifici e agli elementi in essi presenti, è progetto ambientale che attiene il territorio e tutti i suoi fattori costitutivi. Ne consegue l'urgenza che se ne colga anche il valore di fattore qualificante dei processi di governo del territorio.
Se il territorio, con tutti i fattori di storia e d'arte che lo qualificano, è risorsa da valorizzare mediante la tutela, allora è urgente che tutti i nuovi allestimenti dei territori storici siano progettati e condotti in coerenza con la storia che ce li ha consegnati. Compresi gli allestimenti di nuovi oggetti che non trovano riscontro nella storia dei nostri paesaggi umanizzati. Prospettiva, questa, che rende ancora più problematiche le nostre scelte di fronte ad almeno due situazioni: i sempre più diffusi insediamenti commerciali, il "riuso" delle cosiddette "aree industriali dismesse".
Se quanto costituisce la realtà di queste ultime fosse accostato con corretto senso storico, dovrebbe risultare evidente che i problemi derivanti dal loro recupero non sono diversi da quelli postulati dal restauro degli edifici storici. Almeno se potesse diventare condiviso l'atteggiamento che considera l'edilizia storica "documento di se stessa". In questa prospettiva, il problema non è il riuso, ma la conservazione di tutti i segni storici che costituiscono ogni edificio antico.
Se venisse effettivamente accolta l'ipotesi che il restauro non è processo che fa nuovo l'oggetto sul quale si intervenga, allora diverrebbe più ovvio per tutti che ogni intervento conservativo è tale solo se è parte di un attento processo di adattamento ad un documento storico e alle sue valenze culturali e strutturali. E l'adattarsi non comporta soltanto la limitazione assoluta di ogni stravolgimento materiale e formale, ma comporta anche programmarne usi compatibili con la sua storia, o, meglio, che alla sua storia dia nuovo contributo di cultura e di vita.
Un orientamento di questo genere, se pure esclude ogni passiva musealizza-

zione degli edifici storici, impone che la loro storia vi resti evidente senza lacerti e senza inserimenti artificiali. È processo non facile. Soprattutto perché manca una pertinente cultura della "premurosa cura", della quale hanno sempre parlato i profeti della conservazione[13]. Cultura che potrebbe diventare un po' più efficace se ci fosse una qualche paritetica collaborazione tra architetti, ingegneri, storici, geometri, capomastri, urbanisti. Una tale collaborazione, infatti, potrebbe anche maturare orientamenti produttivi anche di nuova cultura urbanistica. Cultura che non separi la considerazione dell'antico dalle valenze del nuovo. Che del nuovo, anzi, sappia valutare la effettiva validità culturale. Non solo, in coerenza con l'accertata sua validità, del nuovo sappia proporre la localizzazione più congrua: sia rispetto al consumo degli antichi spazi agricoli, sia in riferimento al possibile (e corretto e pertinente) riuso di antichi edifici da salvaguardare anche con nuove funzioni culturali (che, per loro natura, sono sempre anche funzioni produttive: benché non sufficientemente considerato, infatti, la cultura[14] è sempre fattore determinante anche dei nuovi processi economici).

Proprio per questo è urgente che la cultura urbanistica intensifichi la sua attenzione per i problemi della "cura della città"[15]. Cura che, peraltro, attiene tutti i territori umanizzati e, quindi, la salvaguardia di tutti i segni di storia e d'arte che ne evidenziano l'intrinseca musealità. Salvaguardia che, come già si è detto, non nega la continuità degli allestimenti del Museo Italia. Semmai, comporta che i nuovi inserimenti siano coerenti con l'allestimento che la storia ha prodotto per secoli con novità di forme anche grazie alla continuità dei materiali utilizzati fino a pochi decenni fa.

La manutenzione dell'intrinseca musealità dei territori storici abbisogna proprio della collaborazione alla quale già si è accennato: quella tra architetti, ingegneri, storici, geometri, capomastri, urbanisti. Ma il compito del progetto per lo sviluppo dell'intrinseca musealità di un territorio spetta agli urbanisti. Ai quali compete evidenziare anche le qualità museali di ogni paesaggio umanizzato. E, all'interno di tale qualità, accertare la validità dei nuovi inserimenti proposti.

Se quest'opera di valutazione del contesto storico fosse stata sempre presente e attiva, forse molte scelte urbanistiche avrebbero potuto essere diverse da come sono rese evidenti dalle forme di molti paesaggi promossi dai piani regolatori delle seconda metà del XX secolo da poco concluso. Paesaggi frequentemente segnati anche dalle localizzazioni dei sempre più numerosi insediamenti commerciali, che vanno sempre più condizionando le aree extraurbane.

Eppure - almeno a mio giudizio - se qualcuno avesse considerato le potenzialità produttive della cultura (soprattutto nelle sue valenze storiche), forse avrebbe potuto non essere considerata

abnorme la proposta di accostare i problemi dei centri storici anche nei loro aspetti e nelle loro valenze di "centri commerciali" attivi da secoli.
Perché, mi domando, senza manomettere le strutture edilizie dei nostri nuclei antichi, si continua a non pensare di poter dotare i centri storici di strutture rimuovibili che consentano il prolungamento dei portici che già caratterizzano i nostri centri storici? Perché, a fronte dei problemi di crisi e di difficoltà della piccola distribuzione, si continua a non pensare di poter favorire il dialogo e la collaborazione dei commercianti operanti nei centri storici perché possano organizzarsi anche mediante strutture integrate capaci di fungere da "centro commerciale" diffuso? Nel quale ciascun commerciante manterrebbe la propria autonomia, ma potrebbe anche rendere meglio evidente la qualità culturale degli spazi che costituiscono ogni negozio antico assieme alla qualità culturale delle facciate antiche che separano un negozio dall'altro… Senza tacere che molte di tali facciate presentano anche aperture dalle quali si può accedere a porticati di epoche diverse, a sale affrescate e ricche di arredi storici, a giardini antichi, a chiese decorate da sculture, dipinti, oggetti d'arte e di cultura…
Certo, tutto questo costringerebbe a individuare nuovi processi di rendita finanziaria (anche per i Comuni), forse non così facili come quelli derivanti dai nuovi megainsediamenti commerciali. E oggi, mentre il problema dell'uso del territorio diventa sempre più difficile e problematico, non potrebbe essere opportuno che tutti pensassimo meglio ai processi anche della possibile valorizzazione commerciale dei centri storici? E, qui e ora, un tale processo - se programmato e condotto con adeguato senso della storia e della sua pertinente continuazione - non potrebbe farsi anche strategia di conservazione del patrimonio storico di tutti i paesaggi umanizzati del Museo Brescia?
Insomma, un processo non facile, ma che consentirebbe di legare insieme antico e nuovo, conservazione degli allestimenti esistenti e nuovi allestimenti necessari alla continuità della vita[16] (magari con qualche maggiore attenzione anche alle indicazioni di Dvorak e di Raskin).

[1] Cfr. Antonio Paolucci, *Museo Italia*, Palombi, Roma 1992.

[2] La definizione riportata è di Cesare Brandi, secondo quanto riferito da Franco Minissi nel paragrafo "museografia" della voce "museo" nella V[a] Appendice (1977-1992) dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1995.

[3] In alcune aree, soprattutto nell'Italia Centrale, la dizione "museo diffuso" è utilizzata per indicare la molteplicità dei musei promossi dagli Enti Locali, a partire dagli Anni '70 del Secolo scorso, dopo l'istituzione delle Regioni.

[4] Non credo necessario elencare gli interventi urbanistici e architettonici che, nella seconda

metà del Secolo da poco concluso, hanno radicalmente (e non sempre positivamente e produttivamente) modificato usi e funzioni e paesaggio dei territori di quasi tutti i Comuni bresciani.

[5] Quante sono le risorse di cultura della provincia bresciana? Nonostante le molte schedature e i molti censimenti, non pare ci siano dati sicuri. È a fronte di questa realtà che posso permettermi di riferire un conteggio approssimativo fatto dieci anni fa e riferito sul n. 2 (Aprile 1992) di "Civiltà Bresciana", secondo il quale in Provincia di Brescia ci sarebbero: 2096 chiese, 81 borghi fortificati, 426 case antche, 46 castelli, 202 palazzi antichi, 60 rocche e torri, 91 ville storiche, 703 archivi, 331 biblioteche, 31 musei (che, oggi, in verità, sono più di settanta). L'elenco di questi dati sommari continuava con l'osservazione che "essi indicano solo una parte dei materiali d'arte e di storia presenti nelle varie arre bresciane." E proseguiva: "Per essere completo (oltre i siti e i materiali archeologici, che ho completamente tralasciato) avrei dovuto indicare anche i numeri riguardanti i dipinti su tela e su tavola, i dipinti murali, le sculture (lignee, lapidee, metalliche), i diversi oggetti d'uso (nelle chiese, ad esempio, non si potrebbero non considerare almeno: calici, ostensori, turiboli, vesti liturgiche, tovaglie, messali, candelabri, carteglorie, mobili delle sagrestie e dei cori…)."

[6] Il nuovo Codice dei Beni Culturali (in fase di elaborazione da parte del competente Ministero) peraltro, per la prima volta, sembra possa considerare i beni paesaggistici tra gli elementi costitutivi del patrimonio culturale. A quanto è dato sapere all'inizio del mese di gennaio 2004, pare che "paesaggio" sia definito quale parte omogenea di territorio caratterizzata dalle interrelazioni tra storia umana e natura. Una definizione che pare accogliere di fatto la nozione di "territorio storico" della sua "intrinseca musealità", come si dirà anche nel seguito della presente nota.

[7] Cfr. AA.VV., *Città costruita, qualità del vivere: desideri valori regole*, Marietti, Milano 2002, a cura di Angelo Caruso di Spaccaforno, pp. 388.

[8] Pur con molte difficoltà, dovute anche alla sordità che la circonda a Brescia, la Cooperativa "Cultura Imprenditiva" sta conducendo il "Programma Durabilità". Programma che persegue l'obiettivo di coinvolgere - secondo le indicazioni elaborate da Giovanni Urbani negli Anni '70 e '80 del '900 - tutti gli istituti di ricerca disponibili a sviluppare i più pertinenti processi necessari a fa nascere e affinare un nuova "scienza della protezione" del patrimonio storico del Museo Italia.

[9] Le osservazioni che seguono costituiscono la rielaborazione della parte centrale della relazione "Realtà e rischi del patrimonio storico", detta il 10 Novembre 2003 per i Tecnici Comunali iscritti al corso "Il Piano Territoriale di Coordinamento della Provincia di Brescia", organizzato dalla Cooperativa "Cultura Imprenditiva" per conto dell'Assessorato Proviciale al Territorio.

[10] Cfr. GIOVANNI URBANI, *Intorno al restauro*, a cura di Bruno Zanardi, Skira, Roma 2000, pp. 103-112.

[11] Almeno a Brescia (e al fine di accrescere e qualificare l'azione culturale per la salvaguardia del patrimonio storico proprio dei territori bresciani) non potrebbe essere utile che tutti i Comuni auspicassero che la Provincia di Brescia si sapesse dotare anche di specifiche attrezzature di elevazione che rendano possibile i più semplici e urgenti interventi di ordinaria manutenzione delle coperture storiche? Attrezzature che, secondo una corretta logica imprenditiva, potrebbero essere temporaneamente affittate a quanti (pubblici e privati) vogliano attuare rapidi ed essenziali interventi di ordinaria manutenzione negli edifici storici dei quali siano proprietari o responsabili (il primo riferimento, naturalmente, è proprio ai Comuni, ma anche alle Parrocchie). Mediante i processi dell'affitto, peraltro, i costi di queste attrezzature troppo onerose per i singoli, potrebbero diventare sopportabili per tutti. Con un doppio esito positivo: la ripresa e la rivalutazione della cultura dell'antica manutenzione e la sopportabilità dei costi della sua pratica ordinaria e continuativa. Anche la Regione Lombardia, peraltro (anche sulla base dei dati emergenti dalla "Carta del Rischio del Patrimonio Culturale") è sempre più orientata a

stimolare i più pertinenti processi manutentivi. Ne è documentazione il recente e prezioso già citato volume (curato da Stefano Della Torre, Liliana Grancini e Vichi Cannada Bartoli): *La conservazione programmata del patrimonio storico architettonico: linee guida per il piano di manutenzione e il consuntivo scientifico*, edito a Milano da Guerini e Associati nel Maggio 2003.

[12] Per rendere anche più efficaci le urgenti strategie della "conservazione programmata", anche la Cooperativa "Cultura Imprenditiva" è pronta (anche in rapporto con i competenti Uffici della Provincia, della Regione e dello Stato) ad attivare i più congrui processi formativi per la maturazione delle competenze funzionali alla corretta conduzione dei più pertinenti e tempestivi interventi di ordinaria manutenzione del patrimonio storico del Museo Brescia.

[13] Tra questi "profeti" - usufruendo di alcune delle citazioni riportate da Ruggero Boschi in *Appunti intorno alla cultura della conservazione*, sviluppati alle pp. 9-35 del già citato AA.VV., *Il restauro degli affreschi nella ex-chiesa dei Disciplini a Remedello*, Brescia 1983 - sia consentito richiamarne almeno due, ben più antichi - ma non meglio ascoltati - di Giovanni Urbani. Anzitutto JOHN RUSKIN: "Abbiate cura dei vostri monumenti e non sentirete il bisogno di restaurarli. Qualche lamina si piombo rimessa sul tetto, alcune foglie spazzaate in tempo dalla gronda salveranno il tetto e il muro. Sorvegliate il vecchio edificio con cura premurosa, proteggetelo il meglio che potete, e ad ogni costo, da ogni influenza dilapidatrice. Contatene le pietre e vigilatele; cingetelo di ferro dove si sta decomponendo, sostenetelo con legname dove declina, né datevi di ciò pensiero: val meglio una gruccia che una gamba in meno. Fate questo con tenerezza, con riverenza assidua e molte generazioni nasceranno ancora e trapasseranno sotto la sua ombra." Insieme MAX DVORAK: "Nessuno vuole certo negare che le ferrovie elettriche, le ampie autostrade, l'ascensore, il telefono, le banche e le fabbriche siano cose molti utili, che è giusto abbiano la massima diffusione, tuttavia oggi diventiamo sempre più consapevoli - dato che l'uomo non è una macchina - del fatto che il suo benessere non consiste solo in questo e, a chi sappia osservare con attenzione non sfuggirà che accanto alle conquiste materiali, giorno per giorno guadagna sempre più terreno ciò che non può essere misurato con il metro delle prestazioni tecniche o delle esigenze materiali." E ancora, sempre di DVORAK: "Le cose di minore importanza hanno spesso bisogno di maggiore protezione di quelle più significative. Nessuno infatti sarebbe così folle da voler distruggere i dipinti … di Tiziano o proporre di demolire la chiesa di Santo Stefano, mentre dappertutto è minacciato ciò che non è stato riprodotto centinaia di volte nei manuali di storia dell'arte e che nelle guide turistiche non viene messo in evidenza da un asterisco."

[14] So bene che il termine "cultura" è qui utilizzato con valenze non sempre omogenee. Tuttavia, il suo impiego consente di non separare drasticamente la cultura della storia e della conservazione dei suoi prodotti, dalla cultura della vita quotidiana che con quei prodotti (i materiali di storia e d'arte) deve darsi sempre più qualificata coscienza.

[15] Cfr. PIER LUIGI CERVELLATI, *L'arte di curare la città*, Il Mulino, Bologna 2000.

[16] Almeno in nota, sia consentito dire che, su questa strada non facile impegnativa (e, spesso, pericolosa) è incamminata, pur nella limitatezza delle sue strutture, anche una piccola cooperativa come "Cultura Imprenditiva". Che è "impresa di cultura" che - per coerenza alla sua natura - ha potuto, e può, permettersi l'approccio a strategie così impegnative anche grazie alla sua capacità di aver saputo maturare rapporti e apporti di alta qualità e di grande valore culturale e scientifico.

In ricordo dell'amico Fausto Sardini (Bornato (1941-2005)

di Umberto Perini

Fausto Sardini se n'è andato all'improvviso, scomparso nel sonno, sottratto agli affetti dei suoi familiari e dei molti amici, ancora dotato di energie, felice com'era di immergersi nella realtà del quotidiano lavoro, con l'entusiasmo che da sempre gli era consueto.

Legato da un'amicizia trentennale nel corso della quale ho saputo apprezzare le sue doti morali e professionali, rendo volentieri una semplice testimonianza, cercando di ricostruire, sull'onda dei ricordi, questi brevi appunti biografici, che sono soltanto un fugace cenno per una vita densa di significato morale, attiva e laboriosa, dedicata alla promozione di cultura, che meriterà più adeguato e approfondito studio.

Fausto Sardini nasce a Bornato il 15 febbraio 1941 da numerosa e laboriosa famiglia di salda tradizione cattolica. A 28 anni, nel 1969, dopo aver appreso l'arte tipografica presso "La Scuola Editrice" di Brescia, si mette in proprio e fonda a Bornato in Franciacorta il "Centro Studi Arti Grafiche", stabilendo il suo primo laboratorio in un'ala a piano terra della casa paterna in via Bonfadina. Acquista le prime compositrici e le attrezzature necessarie ed è tra i primi a stampare con il più recente sistema foto-litografico che iniziava allora a diffondersi, abbandonando la lenta e faticosa composizione manuale dei caratteri, rendendo quindi più agevole il lavoro. Adottata l'insegna di un antico torchio da stampa come marchio per i suoi libri, con l'aiuto di alcuni collaboratori inizia la sua attività in ambito editoriale.

Le primissime opere riguardano gli *Artisti bresciani contemporanei*, *Arte bresciana oggi*, *Jacopo da Fivizzano, primo stampatore italiano*, *I vini bresciani*. Sua anche la firma de "Il giornale", un mensile di arte, cultura e turismo. Stampa per qualche tempo "La Voce dell'Automobilista" per l'Automobil Club di Brescia. Nel 1969, con Giovanni Castellini, organizza a Bornato la prima estemporanea di pittura con settanta partecipanti giunti da tutto il nord Italia.

Verso la fine degli anni Sessanta, se si eccettuano le serie dei volumi e fascicoli di "Brixia Sacra - Memorie Storiche della Diocesi di Brescia", che proseguivano la scuola storiografica di Mons. Paolo Guerrini, e le pubblicazioni del patrio "Ateneo di Scienze Lettere ed Arti", opere che comunque rimanevano limitate agli "addetti ai lavori", l'editoria era

"Ricordo dell'Editore Fausto Sardini" presso la Fondazione Civiltà Bresciana.
Al tavolo dei relatori, da sinistra: Pietro Gibellini, Eugenio Bononi e Umberto Perini (Brescia, 2 Marzo 2005).

sostanzialmente limitata all'attenzione per la conoscenza della storia bresciana. Le scarse disponibilità finanziarie degli Enti e delle associazioni erano assorbite da ben altre priorità e la storia locale era ristretta a pochi amatori ed eruditi, ritenuta quasi una stranezza da perditempo, patrimonio di pochi, una espressione di cultura minore.

La rilevante intuizione di Fausto Sardini fu proprio quella di diffondere a livello popolare l'amore e la cultura per la propria terra, la Franciacorta, facendo crescere la consapevolezza per la salvaguardia del territorio e dei valori tradizionali, da rivalutare e da trasmettere alle generazioni future.

Così si ingegna Sardini, con intelligenza e vivacità culturale, e fin dall'inizio si avvale della preziosa collaborazione del prof. Eugenio Bononi e di Mons. Antonio Fappani. Docente ed esponente della tradizione culturale della Lunigiana e dell'Accademia di Fivizzano, il primo; notevole ricercatore e studioso poliedrico di storie patrie, il secondo, già a quel tempo affermato per numerose opere e saggi di storia moderna e contemporanea, che agli inizi degli anni Settanta si accingeva ad iniziare il monumentale lavoro dell' "Enciclopedia Bresciana". Entrambi seguono e collaborano con Sardini per molti anni, discutendo insieme le scelte editoriali,

lo consigliano, coordinando molte sue produzioni.
Ricordo che le prime opere ebbero notevole ripercussione in ambito locale; tra queste vi furono certamente i due volumi *Alla Scoperta della Franciacorta*, usciti nel 1972 e nel 1977. Il primo, con testi di Angelo Veraldi, Antonio Fappani e Luisa Astori; il secondo scritto principalmente da Giovanni Donni e Stefano Dotti.
Erano lavori di ricerca sulla storia, arte e cultura del territorio, dedicati a questa parte della provincia, che si ponevano per la prima volta in forma divulgativa e con ampia documentazione fotografica, facilitata dalle nuove tecniche di riproduzione foto-litografica. Li lessi entrambi avidamente, chiosando le pagine di note e di appunti: per noi appassionati di storia locale era una prima ineguagliabile fonte di notizie.
Presentando il primo volume, Sardini scriveva: "Auguriamoci che il nostro lavoro possa servire agli uomini a conoscere e conoscersi meglio, perché il mondo di domani possa divenire migliore, e possa riconquistare il paradiso perduto, perché solo quel paradiso terrestre che è il creato ci aiuterà a scoprire le creature e il Creatore".
E poneva quale motto su entrambi i libri una frase di Loris Jacopo Bononi, ad insegna del suo programma: "E dobbiamo girare, guardare, avere cura del patrimonio di questa nostra terra, perché se non avremo cura noi della nostra terra, chi mai ne avrà in vece nostra? E chi avrà cura di noi, che siamo incuranti delle nostre stesse cose?"
L'iniziativa editoriale venne presentata a Rovato, in occasione della prima e della quarta mostra enologica della Franciacorta organizzata nel Convento dell'Annunciata sul Monte Orfano, luogo che diverrà particolarmente frequentato e prediletto da Sardini, per l'amicizia con i frati, per quel senso di pace, diceva, che si gode dall'ampia balconata affacciata sulla pianura, per il sereno e aperto dialogo e la fraterna semplicità dei Padri Serviti.
Fece propria la presentazione di entrambi i volumi il prof. Franco Feroldi, presidente della Camera di Commercio, che aveva percepito come il giovane editore avesse colta nel segno, con intuito precorritore, la necessità di diffondere tra un più vasto pubblico di lettori la conoscenza e l'amore verso una terra da conservare e proteggere, attraverso la rivalutazione delle ricerche e degli studi di carattere locale. L'opera ebbe subito larga diffusione, talché venne presto ristampata.
Dal 1973, la rivista mensile "Il giornale", edita da Sardini, dopo pochi numeri assunse il titolo definitivo "El Sedàs", con direttore responsabile don Antonio Fappani. Era la prima rivista culturale bresciana e proseguì per alcuni lustri. Il suo nome significa setaccio, e vuole indicare, per analogia, l'estenuante lavoro del ricercare, raffinare, filtrare. Lo rammenta di sfuggita Leonardo Urbinati in un saggio su "Civiltà Bresciana"

del dicembre scorso, ove annota che per merito dell'editore Fausto Sardini sorse intorno agli anni Settanta del secolo scorso un'accademia detta appunto "dèl sédàs", antesignana, con la rivista omonima, dell'allora nascente riproposta degli studi sulla lingua e la letteratura dialettale. Il nome era evidentemente ispirato all'illustre modello "della Crusca", ed egli ricorda con nostalgia le prime riunioni che raccoglievano a Brescia gli studiosi e gli appassionati, incontri che si svolgevano presso la sede dell'Editrice Sardini, in via Romanino.

Giunse poi, quale altra scelta di notevole attrattiva, la ristampa completa della collana storica *Il Lombardo Veneto* di Cesare Cantù, illustrata con incisioni dell'epoca, in numerosi volumi, uno per ciascuna provincia. Altra pubblicazione di rilevante prestigio fu la ristampa originale, in pergamena naturale, della prima edizione della *Divina Commedia*, pubblicata a Brescia nel 1487 a cura di Bonino de' Boninis, con commento di Cristoforo Landino, per la quale nel 1976, alla Fiera Internazionale di Francoforte, ottenne il primo premio per la migliore edizione. Con il libro *Bibbia e Antropologia* (di Testa-Bappenheim e Lampugnani) vinse nel 1977 il premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Ricordo fugacemente molti nomi di autori di volumi di storia locale che trovarono in Fausto Sardini l'accorto accompagnatore per avventure editoriali, contribuendo con efficacia alla diffusione della cultura. Il suo laboratorio era sempre aperto a tutti, una vera fucina di continue novità, per gli scrittori vecchi e nuovi. Eccone alcuni che ho conosciuto: Tullio Ferro, per Desenzano; la prof.ssa Rossana Prestini, per Rovato e per la chiesa di S. Giuseppe; Claudio Moretti per Erbusco; padre Giovanni Coradazzi, per le Strade Romane; Vincenzo Tolasi, per Orzinuovi; Paolo Gentile Lanfranchi, per Palazzolo; don Luigi Moletta, per il fiume Oglio; Sandro Minelli, per la Mille Miglia; don Gianni Donni, per Rovato e Cologne; Camillo Pelizzari, per la cucina bresciana; Agostino Mantovani, per le memorie di viaggio; Stefano Dotti, per la storia bresciana; Mario Ebranati, per Salò, oltre a molti altri nomi che ha sicuramente dimenticato. Anch'io ebbi per editore Fausto Sardini per le *storie di Gargnano sul Garda* (1974) e di *Adro* (1980). Si susseguivano le presentazioni di nuove opere, ed ovunque vi era grande partecipazione di pubblico: le prime copie dei volumi andavano letteralmente a ruba, con soddisfazione degli autori e dell'editore.

Ristampò numerose edizioni di storie patrie, tra i quali: la *Storia di Bornato* di Vincenzo Peroni; la *Storia della Valleca-monica* di Bortolo Rizzi; la *Storia di Chiari* di G. Battista Rota, la *Storia di Darfo* di Paolo Guerrini, la *Storia di Lovere* di Luigi Marinoni, la *Storia di Rovato* di Antonio Racheli, i *Contadini Bresciani* di Bortolo Benedini.

Numerose le monografie degli artisti bresciani: Angelo Fiessi, Ottorino Ga-

rosio, Vittorio Pelati, Silvestro Cappa, Augusto Durelli, Dante Graziotti, Vittorio Viviani, oltre ai volumi di Arte bresciana nel XX secolo. Pubblicò anche raccolte di poesie di autori locali (Maiorino, Vagni, Pizzi, Pedrali, Visconi, ...). Provvide alla ristampa delle introvabili tavole litografiche ottocentesche del Filippini dedicate al paesaggio bresciano e scrisse anche un libro su *L'arte della stampa*.

Dalla fine degli anni Settanta pubblicò e diresse la rivista "Bibbia e Oriente", contenente ricerche archeologiche e studi biblici, con la collaborazione di studiosi italiani ed esteri. Su tale rivista, che continua ancora oggi, egli ha proposto riflessioni personali nella rubrica "Leggere la Bibbia oggi". Per diversi anni ha inoltre pubblicato "L'Agricoltore Bresciano", settimanale di informazione dell'Unione Provinciale degli Agricoltori, diretto da Agostino Mantovani.

Ricordo che presso la casa editrice - che nel frattempo si era trasferita nel nuovo ampio edificio di via Pace a Bornato, posto sulla collina con vista invidiabile su tutta la Franciacorta, da cui Fausto riconosceva ogni campanile ed ogni casolare - si poteva sempre prendere visione delle ultime novità. La sua disponibilità e la generosità erano incondizionate, a qualsiasi ora, e il suo studio diveniva punto di incontro, di discussione, dove i rapporti diventavano tendenzialmente più autentici, per la sua capacità di colloquiare, di mettere a proprio agio gli interlocutori, i diversi autori, i semplici lettori, i clienti occasionali, i sacerdoti dei paesi vicini che portavano per la stampa i loro notiziari parrocchiali. Aveva per tutti una soluzione ai problemi che gli ponevano. Nel contempo era spesso in città e nelle province limitrofe, per intensificare i contatti con le biblioteche, i Comuni, le associazioni, gli artisti e gli scrittori locali. Aprì una succursale a Brescia, ed una anche a Bergamo, per qualche tempo.

A tutt'oggi, in oltre quarant'anni di attività culturale, sono circa duecento le opere a catalogo, dedicate a storia, arte, letteratura, cucina, folclore, religione, scienza, e purtroppo l'abbondanza dei ricordi impedisce di avere presente tutti i libri e tutti gli eventi. L'arte del ricordare esige che si dimentichi qualcosa. Gli anni si contraggono, i decenni si riducono a un pugno di giorni per il prevalere dell'oblio sulla memoria, ma non viene cancellato il senso dell'amicizia e del calore umano che egli sapeva infondere.

Nell'ambito della casa editrice, con l'affermazione progressiva delle nuove tecnologie, nel 1985 egli predispose una divisione multimediale, tra le cui opere vi è la pubblicazione su cd-rom de *La Sacra Bibbia di Gerusalemme*. Attiva anche un *internet service provider*, ora in pieno sviluppo, e nel 2000 istituì l' "Associazione Amici della Natura e della Persona".

Il figlio Davide da tempo lo aveva affiancato e prosegue ora l'attività culturale ed editoriale, erede del patrimonio morale

e di affetti del padre, fatto di coerenza ai propri ideali, del lavoro e della famiglia, di attività concreta, di altruismo, di positiva disponibilità. In cima alle scale della sua abitazione aveva esposto un ritratto del Pontefice, e me lo indicò, un giorno, "Così" - mi disse - "chi entra in casa mia, sa già come la penso!".

Amava la natura e seguiva i ricorrenti cicli produttivi delle stagioni, osservando l'evoluzione delle piante, l'uva, il grano nei campi, le olive, per cogliere i frutti a maturazione, e per divertimento produrre olio proprio, per sé e per farne dono agli amici.

Ci mancherà, Fausto Sardini, sentiremo l'assenza delle sue idee, di un suo consiglio, di un suo parere disinteressato, ma rimane quanto egli ha stampato e l'alto esempio di vita, vissuta come missione.

Scorrendo le pagine del suo primo volume sulla *Franciacorta*, mi attardo sul significativo motto che volle apposto nel *Colophon*: *Librorum praesentia vitam mihi praebet / Quare mortuum me victurum esse puto*.

La Franciacorta ha perso uno dei suoi figli più fedeli e affezionati, tutti noi siamo rimasti privi di un vero amico che ricordiamo e rimpiangiamo con autentica commozione.

Brescia, 2 marzo 2005

Padre Piamarta e la parrocchia di San Faustino

di Pier Giordano Cabra

Il 25 aprile 1913 moriva Padre Giovanni Battista Piamarta, figura cara a i bresciani che oggi, salito agli onori degli altari, lo venerano come Beato e conoscono il frutto delle sue opere attraverso la Congregazione da lui fondata. Padre Piamarta nacque a Brescia, nella parrocchia di San Faustino: ad essa è rimasto sempre legato, considerandola la "seconda casa".
La Congregazione che da lui prende nome ha deciso di commemorare l'anniversario nella parrocchia natia del Beato. Lo scorso 25 aprile, dopo un concerto di musica sacra, nella chiesa del centro si sono alternati tre relatori, padre Pier Giordano Cabra, il prof. Mario Taccolini e il prof. Trabucchi: a ognuno il compito di mettere in luce un aspetto peculiare dell'opera piamartina. Riportiamo di seguito l'intervento del religioso Pier Giordano Cabra, il quale ha delineato lo stretto legame, quasi una sorta di cordone ombelicale, che ha unito Padre Piamarta e la parrocchia di San Faustino. [U. Scotuzzi]

Giovanni Battista Piamarta nacque parrocchiano di San Faustino e visse la sua gioventù qui nella parrocchia di San Faustino. Una parrocchia "popolare", come si legge nelle cronache del tempo, una parrocchia cioè di povera gente, dalle case modeste, dai problemi angustianti, a partire da quelli del bilancio familiare, dalle osterie sovraffollate, dai ragazzi liberi di gestirsi la vita sulla strada, scorazzanti sui ponticelli del Garza maleodorante, che allora scorreva libero in mezzo al quartiere.
Un quartiere ricco di nascite e di funerali, colpito da frequenti epidemie che decimavano le famiglie, un quartiere dalle cento e più botteghe di piccoli artigiani, dalle strade formicolanti di gente attiva, per lo più allegra, a volte litigiosa e imprecante, nel classico "dolce stil novo" bresciano.
E, quando Giovannino aveva otto anni, fu anche un quartiere duramente provato dalle bombe che gli austriaci facevano piovere dall'inespugnabile e incombente castello per piegare le tenace resistenza delle dieci giornate.
Il ragazzo Piamarta era uno dei tanti ragazzi, non proprio quieti, che qui sembravano i padroni della città, spensierati e sicuri di sé.
In realtà egli stava apprendendo *la dura lezione della vita:* nel suo intimo sentiva acuta l'umiliazione che viene dalla povertà, soffriva in silenzio per i lutti e le carenze affettive familiari, avvertiva

il fascino e la pericolosità della libera scuola della strada, percepiva l'incertezza del domani, mentre il suo sguardo si faceva sempre più realistico e disincantato circa la situazione umana e morale del mondo circostante.
Ma proprio qui imparò a crescere come uomo e come cristiano.
Lui stesso dirà il come e il perché: "Dal 1850 al 1860 (in pratica dai dieci ai 20 anni) fui figlio dell'oratorio… Benedico di gran cuore Gesù benedetto e il mio diletto oratorio che mi accolse orfano di madre e con il padre del tutto impedito, anche ne giorni di festa (era barbiere e la domenica era il grande giorno di lavoro!) a curare la mia educazione. Chissà mai cosa sarebbe stato di me e del mio avvenire col mio carattere impetuosamente vivace. Indubbiamente il fatto di essermi trovato del tutto libero, lasciato a me stesso, sarei diventato un rompicollo di prim'ordine. Ora, avendo ricevuto dall'oratorio non solo la mia educazione cristiana, ma anche l'inizio del mio cammino verso il sacerdozio, sentii imperiosamente il dovere di corrispondere a sì segnalata grazia, col dedicare tutte le mie miserabilissime forze alla educazione cristiana della gioventù a S. Alessandro prima, per 13 anni e poi all'Istituto Artigianelli".
È uno dei rari pezzi autobiografici che dicono tutta l'importanza ch'egli attribuiva oratorio nella sua crescita umana, cristiana e sacerdotale.
Nella parrocchia di san Faustino sorgeva infatti l'oratorio san Tommaso. Iniziato nei primi anni dell'800, era un esempio di oratorio fiorente, gestito da don Vincenzo Elena, un geniale ed esemplare sacerdote, stimatissimo anche da don Bosco, che lo volle a Torino a predicare a suoi giovani un corso di esercizi.
Don Elena possedeva, oltre al fascino di educatore artista, anche una notevole capacità di organizzatore. Era riuscito a mettere assieme e a formare un valido gruppo di laici, che lo coadiuvavano, assistendo i ragazzi nei momenti della dottrina cristiana e durante il gioco. L'importante era "assistere i ragazzi", non lasciarli a se stessi, vivere con loro… in pratica era il metodo preventivo ridotto al suo nucleo essenziale. Padre Piamarta resterà sempre riconoscente ed affezionato al suo oratorio, tanto da attribuirgli il merito principale della sua educazione umana e cristiana. E applicherà nella sua opera gli stessi principi educativi.
Qui stringerà solide amicizie con forti personalità, quali il futuro gesuita missionario in India, padre Secondo Zanetti, col quale terrà una fitta corrispondenza, e il futuro Abate Cremonesini, promotore di iniziative sociali rilevanti e uno dei principali fondatori della *Voce del popolo*.
All'oratorio, Giovanni - così era chiamato il Piamarta - era ricordato per la sua bella voce di contralto e nelle solennità, che venivano celebrate nell'oratorio, si produceva nei canti sacri con assoli e in coro. "E allora era grande il

concorso della folla che voleva sentirlo cantare con tanta perfezione, intonazione e sentimento".
Il vescovo Verzieri aveva introdotto l'uso di ammettere in Seminario i giovani della città che aspiravano al sacerdozio, restando nelle loro case e vestendo per alcuni anni l'abito secolare. Così Giovanni frequentò alcuni corsi ginnasiali del Seminario, continuando a frequentare attivamente l'oratorio.
I giovani dell'oratorio erano divisi in compagnie di 20-25, a capo delle quali vi erano delle persone adulte di buona vita morale che col nome di "prefetto" avevano cura dei ragazzi. Giovanni divenne assistente ed aiutò il "prefetto" nel suo ufficio. E "prefetti" saranno chiamati i responsabili delle "Camerate" agli Artigianelli e negli altri suoi Istituti, fino a non molti anni fa.
Don Vincenzo Elena fu il sacerdote che massimamente influì sull'animo giovanile di Giovanni, il quale, da parte sua, non dimenticherà mai il suo oratorio, soprattutto nella vicende che ne segnarono la fine. Su questo argomento esiste una consistente e interessante corrispondenza.
Oltre all'oratorio, il giovane Piamarta ebbe la fortuna di trovare nel prevosto Lurani un parroco straordinario per molti motivi: nobile milanese e nipote dl vescovo Nava, fu nominato prevosto di San Faustino a soli 24 anni e resse la parrocchia per ben 65 anni. Uomo di grande pietà, passava lunghe ore in confessionale e in preghiera davanti al Santissimo. "Il suo cuore gli fece distribuire tutto il vasto patrimonio per i poveri della sua parrocchia, gli faceva visitare gli infermi e i colerosi, con un eroismo ammiratola tutti. Le opere, il lungo pregare, il suo raccoglimento, il suo sorriso, la sua dolcezza, la sua gentilezza aristocratica e umile, lo fecero amare da tutti, tanto che lo vollero eternare nel monumento eretto in chiesa". Così Monsignor Fossati.
L'esempio di pietà di questo uomo di carità deve aver scolpito nell'immaginario e nella mente del giovane Piamarta l'idea che il prete deve essere un uomo di carità, ma anche e soprattutto che la prima carità di un prete è quella di pregare per il suo popolo, è quella di presentare a Dio le necessità dei suoi figli e di intercedere per loro.
La modestia dell'origine sociale di Padre Piamarta lo mette nelle condizioni di comprendere le situazione di umiliazione e la dignità spesso offesa del povero, che desidera avanzare, uscire con le sue forze dalla condizione di inferiorità. Dal suo parroco aveva imparato la lezione della grande carità, ma non avendo un patrimonio proprio, fu costretto a inventare qualche cosa di nuovo.
Il Fossati felicemente commenta: "Il Lurani fu un sacerdote ricco che donò il suo patrimonio ai poveri, il Piamarta fu un sacerdote povero che creò un patrimonio per i poveri, onde uscissero dalla povertà e divenissero artigiani e lavoratori qualificati, che in libertà e dignità, fossero creatori del proprio avvenire".

Nel suo Oratorio il ragazzo e il giovane Piamarta poté valutare la forza costruttiva che viene da persone che si dedicano ad ascoltare e orientare. I suoi coetanei non erano certamente tutti angioletti, ma all'Oratorio trovavano chi li aiutava a scoprire le cose belle e buone che avevano dentro di sé. Attraverso una grande pazienza e un grandissimo ottimismo. Scriverà un giorno: "Accogliere la gioventù, sorvegliarla, suggerirla, correggerla, istruirla, è un continuo esercizio di abnegazione, di estrema pazienza. I frutti vengono dalla virtù impegnata nell'opera educativa". Era proprio quello che aveva visto praticare nel suo oratorio.

Sentendosi "salvato" da persone che dedicavano a lui e ai suo amici il loro tempo, gratuitamente, decise di fare altrettanto, con "estrema pazienza", impegnandosi in un'opera ardua, come quella degli Artigianelli, non sempre congeniale al suo carattere, più "pastorale" che "manageriale", un'opera dove abbondavano "triboli e spine", non ultime quelle di carattere economico, ma che sentiva necessaria per la "salvezza materiale e spirituale" della povera gioventù, ch'egli aveva incontrato sulle strade fin dai primi anni. Farsi amare dai giovani e rendere simpatica la virtù… questi gli insegnamenti che aveva visto e voleva fossero seguiti dai suoi collaboratori. Più che scienza dell'educazione, egli promosse l'arte dell'educazione, quell'arte di cui, non raramente e non senza angustie, sentiamo la necessità per questo nostro tempo.

Agli inizi della sua opera, Padre Piamarta avrebbe voluto fare degli Artigianelli un *oratorio continuato*. Negli anni decisivi della sua adolescenza l'oratorio era stata la sua seconda famiglia: ai molti giovani, che, in un modo o nell'altro, non avevano una vera famiglia, egli intese dare un ambiente che si avvicinasse il più possibile ad una famiglia.

Progetto possibile da realizzare per i piccoli numeri, quindi agli inizi dell'opera sua, ma meno facile da applicare quando, aumentando i numeri, fu necessario aumentare le norme e la disciplina.

Ma egli personalmente fu un papà e ai suoi collaboratori raccomandava lo spirito di famiglia, tanto necessario per quei ragazzi che erano stati privati dell'essenziale esperienza degli affetti familiari.

Spirito di famiglia che andava coltivato prima tra i suoi religiosi, perché l'atteggiamento verso i ragazzi fosse frutto di una profonda spiritualità fraterna e familiare. Da qui il nome di "Famiglia di Nazareth" dato alla sua Congregazione.

Il giovane Piamarta prima e il direttore degli Artigianelli poi, si convinse pure che l'educazione è un'arte esigente perché, oltre a tendere formare il carattere, deve condurre ad acquisire le abilità con la severa disciplina del lavoro.

Se poi si vuole - come egli fermissimamente volle - formare il buon cristiano, allora il compito educativo diventa ancora più esigente. Padre Piamarta proponendo l'ideale cristiano di vita, sapeva di domandare molto, ma sapeva an-

che motivare e dare continuamente stimoli e aiuti per guardare in alto, per innalzarsi, per andare oltre gli orizzonti solo terreni.
Non sempre era seguito. E di queste ne soffriva, ma sapeva che all'educatore tocca spargere il seme, lasciando ad altri il momento del raccolto.
Ritornando oggi a San Faustino, ritorniamo all'esperienza umana e spirituale fondamentale del giovane Piamarta, esperienza che gli ha permesso di uscire da situazioni di disagio, grazie alla dedizione educativa di santi sacerdoti, coadiuvati da laici generosi.
È ciò che farà lui, su vasta scala, per il riscatto umano, sociale e religioso dei giovani, coinvolgendo nella sua opera un numero consistente di laici.
È ciò che intendono continuare a fare i suoi figli anche nel nostro tempo, grazie all'esempio e all'intercessione del Beato Giovanni Battista Piamarta, parrocchiano "doc" di San Faustino.

Noctes cenomànæ
Divagazioni celtico/brixiane

a cura di Leonardo Urbinati

Avvertenza

Soggiornando temporaneamente nelle campagne dell'Attica, soleva Aulo Gellio, erudito latino del II secolo d.C., ritirarsi a sera nel suo studiolo ed annotar su tavolette d'appunti le più svariate notizie acquisite da sapienti letture o dotti conversari che gli apparisser degne di memoria o menzione. Ne nacquero i ben noti venti libri delle sue *Noctes Atticae* pieni di curiosità, notarelle, filologiche, etimologie d'antiche parole, problemi grammaticali, rievocazioni storiche ecc.; il tutto in un gustoso latino di sapore alquanto arcaicizzante, secondo i dettami del circolo di studiosi facenti capo a Frontone, cui il Nostro apparteneva. Avendo rispolverato, nell'insania della mia età più che provetta, alcuni quadernuscoli contenenti gli appunti più diversi e caotici, riguardanti cose e persone, e parole brixiane, mi vien l'ardire d'imitare alla lontana l'illustre Antico, intitolando queste mie divagazioni, per intima analogia d'intenti, ma con deferente ammirazione per il modello, irraggiungibile, *Noctes Cenomànæ*, dal nome de' nostri padri venerandi.
Assicuro però gl'incauti lettori che non son frutto di veglie notturne, ma di normali futili ore d'ozio, che non oso chiamar letterario, né tanto meno scientifico, sibbene di tempo colpevolmente perduto. Quanto all'eloquio permettete che, anch'io, indulga qua e là al vezzo dell'arcaismo, trovandomi ad esser io medesimo ormai arcaico di persona. A Dio piacendo le mie finte *vigiliæ brixianæ*, vi saranno dunque ammanite (in piccole dosi!) in queste ospitali paginette.
Spero che almeno alcune di esse possano tornar gradite ai soci del neonato circolo di Brescianità, ÈL FÖGARÌ, cui di cuore le dedico, augurandomi che valgano a provocare qualche più approfondita ricerca, qualche piacevole discussione o, almeno, qualche sorrisetto di sopportazione benevola.

Noctes Cenománae liber prim
(g'ho bùne speranse !!)

Usi autem sumus ordine rerum fortuito, / quem antea in excerpendo feceramus
Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, Praefatio[1]

I
Un arguto detto bresciano, le ragnatele (talamóre), Pietro Andrea Mattioli ed il Moretto

Da un dotto amico ormai defunto, il prof. Mirko Lupezza, che ricordo con infinita nostalgia per la consuetudine di un'intera vita, ebbi un giorno spiegazione d'un arguto detto bresciano: "*Èn chèla ca lé, no i bev mai i öv !!*" (In quella casa non bevono mai le uova). Si usa dire, diceva l'amico, di una casa in cui difetta assai la pulizia domestica, tanto che, oltre al sudiciume presumibilmente dovunque diffuso, copiose ragnatele, in particolare, pendono dai soffitti senza che nessun se ne curi; infatti gli abitanti neppur se n'avvedono, e mai levan la testa a guardar sopra di sè, come inevitabilmente accadrebbe se compissero l'abituale gesto di sorbire un ovo fresco, che li costringerebbe ad alzare il capo e a volger lo sguardo verso l'alto.
Ovviamente si tratta d'una ironica giustificazione per l' innata trascuratezza; altrettanto ovviamente si tratta d'un caustico residuo di saggezza ed arguzia contadina che definirei "bertoldesca". Quanto alle ragnatele, in dialetto bresciano "talamóre", è questa l'occasione per citare anche un paio di versicoli, uditi non ricordo dove, ma attribuibili ad un bresciano disperato, abbandonato dalla sua bella: *"Or che mi resta, di tal amore?? Soltanto un mucchio di talamore!!"*.
Ma veniamo a più seri argomenti.
Anzitutto, per il momento, non oso avanzare ipotesi sulla etimologia dello strano termine bresciano per definir le ragnatele.
Potrebbe esser questo motivo di ricerca e d'indagine del nostro *Fögarì*. Sempre che qualche dotto consocio non ne sia già... edotto.
Quanto alla presenza delle *"talamóre"* nelle dimore cittadine o rurali, poteva anzi esser presa come segno di... igiene, o addirittura di medicina!! È noto infatti come nella medicina popolare (demoiatria), o comunque nell'antica arte curativa, esse fossero utilizzate per tamponare emorragie, soprattutto se causate da ferite accidentali, tanto frequenti specie nella società contadina!
Udite adunque cosa ne dice, ad esempio, il sommo scienziato e medico del '500 Pietro Andrea Mattioli, che cito dal più bel libro della mia caotica biblioteca, un esemplare cinquecentesco dei suoi celeberrimi *Discorsi* là ove parla "dei ragni": *"Quel ragno che chiamano Lupo, fregato ad una pezzuola di lino, o ad una faldetta di fila, e applicato alle tempie, ovvero alla fronte, cura la terzana. La sua tela ristagna il sangue, impiastrata sul luogo: e proibisce le infiammagioni nelle ferite, che sono tra carne e pelle"*.
Del Mattioli c'è un aggancio tutto bresciano, essendo egli stato ritratto dal nostro Moretto. Nel catalogo morettiano, stampato nel 1988 in occasione della grande mostra, è riprodotto (a p. 97) il quadro che lo raffigura, paludato, in solenne at-

teggiamento didattico con dinanzi a sè copia del suo libro famoso. Il dipinto è datato MDXXXIII e si fregia di un motto in greco antico che è stato variamente interpretato: *νῶν ψμχαὶς*, *("con l'animo della mente")*, che secondo il Da Como significa *"con tutte le forze dell'animo e con ragionevole studio"*. (Mattiolo, citato, ibid. p. 57).

(continua)

[1] Trad.: "Ho seguito nell'esposizione degli argomenti lo stesso ordine casuale che mi aveva guidato nella raccolta degli appunti".

VETRINA DELLE NOVITÀ

LA SCUOLA

Giorgio La Pira

La città sono vive

presentazione di G. Tognon

1602 - pp. 224 - € 24,00

Nel centenario della nascita del «sindaco santo», si sente la necessità di leggere questo gioiello di sensibilità sociale e di testimonianza cristiana spesa tra la gente, con particolare attenzione ai bisogni che fanno delle città non solo agglomerati urbani, ma comunità di persone.

MORCELLIANA

Giovanni Bazoli

Giustizia e uguaglianza

Modelli biblici

22034 - pp. 88 - € 10,00

Una originale riflessione sul rapporto tra giustizia e diseguaglianza nella storia e nell'attualità, partendo da alcuni passi dell'Antico e del Nuovo Testamento, da parte di uno dei maggiori protagonisti della vita economica e civile italiana.
Un libro di straordinario interesse per tutti i lettori.

MORCELLIANA

STUDIUM

Autori Vari

Spiritualità dei movimenti giovanili

a cura di Luciano Caimi

23941 - pp. 196 - € 20,00

In Italia l'associazionismo giovanile di matrice ecclesiale si presenta come un «arcipelago», caratterizzato da una grande varietà di itinerari storici e di esperienze vissute. Il libro presenta le associazioni e i movimenti di maggior rilievo, cercando di cogliere il carisma specifico di ciascuno.

Gruppo Editoriale LA SCUOLA - MORCELLIANA - STUDIUM

Ordini a Editrice La Scuola - Brescia - Via L. Cadorna, 11 - Tel. 030 2993.212 - Fax 030 2993317

sito internet: www.lascuola.it

Segnalazioni bibliografiche

VITO ZENI

Miti e leggende di Magasa e della Valle di Vestino

Biblioteche Comunali di Valvestino e di Magasa - Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2004, pp. 60.

Le leggende e i miti abitano un luogo curioso a cavallo fra la tradizione popolare e quella dotta; essi sono nati come espressione propria della gente umile e ora sono spesso fatti oggetto di studio da parte di intellettuali. Questo interesse è segno della paura che si estinguano ma anche di una forte volontà di arrestare questo processo; di ciò abbiamo un esempio in *Miti e leggende di Magasa e della Valle di Vestino*.
Pubblicato postumo, il testo vuole riprodurre il dattiloscritto frutto del lavoro che Vito Zeni ha realizzato nel corso degli anni con la collaborazione di alcuni suoi ex alunni. Egli, dopo aver insegnato per decenni alla scuola elementare di Magasa, approda a questa raccolta, fortemente voluta, che possiamo definire didattica; salvare la tradizione significa salvare la cultura sì, ma insieme con essa pure l'educazione che per veicolare i propri valori si serve anche di questi miti e leggende.
Nell'aprire il volume ci troviamo di fronte a un insieme di testi apparentemente poco omogenei: semplici aneddoti di poche righe o diverse pagine impiegate a restituire il perché della forma di un monte o di un masso o dell'origine del nome di una rocca. In questo viaggio nella terra di Valle di Vestino e di Magasa ci possiamo imbattere in pastori e carbonai che vivono imprevedibili incontri con demoni e streghe, mentre si spostano fra valli e boschi per il loro lavoro, ma possiamo incontrare anche i conti e i loro "büli". E se le streghe e i demoni spadroneggiano, è vero che l'elemento storico trova il suo spazio, anche se spesso debitamente dissimulato in un contesto magico. Numerosi sono, infatti, gli spunti storicamente individuabili, come ci indicano le preziose note di Domenico Fava: si tratta di dispute fra i signori locali per lo sfruttamento di un pascolo, piuttosto che della peste o dell'arrivo da lontano di nuove famiglie. In questo panorama, un posto a sé stante sem-

bra occupare il primo racconto: qui il diavolo utilizza le bellezze delle terre a ovest del Garda per tentare Gesù in una rivisitazione del testo evangelico. Il maligno si riserva, però, di mantenere il controllo sulla Valle di Vestino: è questa una sintomatica annotazione che ci ricorda il legame profondo di questa terra con il soprannaturale, legame che trova in questa raccolta ampia rappresentazione. Osservando bene questo racconto in *incipit* vi rintracciamo un filo rosso, una chiave di lettura per ciò che segue: a essere raccontata in questi brani è la lotta del demoniaco, ovvero di ciò che è oscuro e impalpabile, contro ciò che è chiaro, manifesto e lecito, insomma l'ancestrale scontro fra il bene e il male. Ogni racconto si procura di rassicurarci che ad avere l'ultima parola è chi confida in Dio e si preoccupa di compiere il proprio lavoro onestamente. Più di una volta personaggi poco onesti vengono puniti dalle ire divine generando mutamenti della morfologia del terreno, affinché la memoria di questi avvenimenti non muoia ma resti viva in chi frequenta quei luoghi. Ad arricchire questa edizione troviamo sia delle fotografie di Franco Solina, sia dei disegni di Roberto Mora, che spesso tentano di immortalare proprio questi eventi soprannaturali.
Se la trasposizione in lingua italiana di ciò che in origine nasce e si diffonde in dialetto può aver attutito la forza della forma originaria, i rimandi a luoghi e personaggi, usanze e tradizioni ben circoscritti e rintracciabili permettono di gustare ancora la vivacità e la vitalità che queste storie veicolano grazie al loro essere intimamente figlie della loro terra e di chi l'ha abitata.

Sara Venturini

GIULIA PIOTTI, SANDRO GUERRINI, ARMANDO RICCI, IVO PANTEGHINI

Marcheno nella storia e nell'arte

a cura di VINCENZO RIZZINELLI e CARLO SABATTI

Comune di Marcheno
La compagnia della stampa Massetti Rodella editori, Roccafranca (Brescia), aprile 2004, pp. 392.

La corposa e davvero maestosa opera raccoglie tutto lo spaccato della storia locale, con contributi di vari specialisti, dalla toponomastica alla storia dell'arte. Ma il vero corpo è costituito dalla parte centrale del volume, denominata "Annali della Comunità di Marcheno, secoli XVI-XX", uno spoglio sistematico di notizie sul centro valtrumplino tratta da documenti e pubblicazioni.
Un lavoro imponente e paziente, che ha interessato non solo gli archivi comunale e parrocchiale locali e quelli di altri comuni della Valle, ma anche ampi settori del *mare magnum* degli archivi del capoluogo (archivio di Stato, storico-civico, Diocesano), nonché giornali e pubblicazioni per rintracciare notizie su Marcheno. Ne esce una mole enorme di notizie: non solo riguardanti gli atti e i momenti delle istituzioni pubbliche ed ecclesiastiche (parrocchia, chiese, visite pastorali) ma anche molti risvolti della vita, ritrovata nelle filze notarili ed anche in giornali e pubblicazioni praticamente oramai introvabili. Non mancano anche interessanti documenti circa le attività economiche ed artigianali, con importanti approfondimenti, come nel caso di alcune lavorazio-

ni legate all'artigianato armiero, come quelle riguardanti della "serpa" e dell'acciarino.
Una parte specifica della raccolta documentaria degli "Annali" riguarda le vicende delle costruzioni civili e sacre del paese. Quindi un'offerta quanto mai esauriente di documentazione, utile agli studiosi per ulteriori approfondimenti sulla vita delle comunità valtrumpline.
Un piccolo neo è rappresentato dal fatto che la documentazione pubblicata non è dotata di un apparato regestuale che renda più facile la consultazione, e che il pur notevole sforzo di traduzione e adattamento linguistico dei documenti più antichi non è supportato dalla citazione letterale, cosa che invece è presente nei pochi ma interessanti documenti che riguardano la parte storico-artistica, curata da Sandro Guerrini. Qui si pubblicano alcuni documenti che riguardano la figura di un pittore dei primi decenni del Cinquecento, Faustino Marinelli, uno dei tanti "pittori" senza opere del Bresciano, ma che testimoniano una rete di maestranze artistiche anche in territori decentrati rispetto al capoluogo. Guerrini, che pubblica per la prima volta gli affreschi tardoquattrocenteschi-cinquecenteschi da poco riemersi nel presbiterio della parrocchiale e restaurati, offre una breve ma interessante analisi della pittura di questo periodo in Valle Trompia, attribuendo gli affreschi al cosiddetto "Maestro di Gardone", figura delineata da Camillo Boselli per le tavole della Pinacoteca di Brescia (provenienti da Gardone Valtrompia), contribuendo così a "recuperare" la personalità artistica di un buon maestro bresciano, la cui personalità era stata in seguito assommata con quella del "Maestro di Nave" attivo alla Pieve della Mitria, ed anche a quella di Paolo da Caylina il Vecchio. Un'opera di "distinzione" che contribuisce a fare un po' di chiarezza nel panorama artistico di questo intricato periodo, così come assai utile è l'esame delle opere dei secoli successivi (pale ed affreschi della parrocchiale) che portano ulteriori elementi ad una più puntuale conoscenza del patrimonio artistico del centro valtrumplino e anche dell'intera Valle, anche se non sempre tutte le altre attribuzioni sono condivisibili, come accade per ogni studio in questo campo. Quel che non è condivisibile nello studio del Guerrini è il tono talvolta un po' troppo asseverativo circa le ipotesi avanzate, e polemico con chi è giunto a conclusioni diverse, arrivando a qualche eccesso, come l'insistenza per riconoscere la mano del Moretto giovane in un affresco alla Mitria. Ciò nuoce anche ai meriti indubbi di questo studio del patrimonio artistico di Marcheno, che dà l'occasione di fornire alcuni utili approfondimenti soprattutto su alcuni artisti noti tra Sei e Settecento, come Camillo Rama e Francesco Giugno, o Francesco Pialorsi (Boscaì), ma anche a definire ulteriormente figure minori, come quella di Domenico Voltolini, o scoprirne delle nuove, su basi documentarie, come gli intagliatori Gian Paolo Scalvini e Giacomo Marinoni di Brescia, autori della soasa del Santissimo Sacramento della Parrocchiale.
Puntuale e documentatissimo l'inventario del prezioso patrimonio di arredi sacri effettuato da don Ivo Panteghini.

Alberto Zaina

PINO VECLANI

Terre Alte. Immagini di Pino Veclani. Emozioni alle pendici dell'Adamello.

Edizioni PV, 2004, pp. 158.

Il grande maestro dell'arte fotografica, Cartier Bresson, diceva, in un suo libro, che guardare le fotografie è come leggere un libro due volte: la prima con gli occhi, la seconda con la mente.
L'operazione si ripete ogni volta che l'occhio viene catturato dall'immagine. La stessa emozione si rinnova anche scorrendo prima e leggendo poi questo libro di Pino Veclani; originario di Pontedilegno e fotografo per passione prima che per professione, ha pubblicato numerosi libri e guide fotografiche, oltre a collaborare con aziende nel settore della fotografia industriale e riviste specializzate.
Il volume, dal titolo *Terre Alte*, *immagini alle pendici dell'Adamello* raccoglie oltre cento immagini ed è corredato dalla prefazione del noto giornalista Mino Damato, il quale sottolinea come questo libro sia uno scavo compiuto dall'autore nella propria interiorità "una parabola della vita stessa".
Ed è proprio una parabola quella che l'autore compie; una parabola esistenziale, immortala negli scatti compiuti in ogni angolo di montagna, la sua passione. Il suo tratto naturalista lo porta, infatti, alla ricerca delle perle che le cime sanno offrire: sembra di tuffarsi in un paradiso scorrendo le figure, essenza del volume.
Le montagne prese a soggetto dal Nostro sono quelle a lui di casa, le pendici dell'Adamello; l'autore si mette in moto con le sue gambe e va a cercare le "prede" predilette secondo l'ispirazione che in quel momento lo accompagna. Sono per lo più scorci paesaggistici dei luoghi natii, ritraendo i quali ritrae anche le persone che nei secoli li hanno animati, li hanno fatti vivere: popoli, tradizioni, costumi e usi confluiscono in un'immagine che consegna alla memoria il compito arduo di conservazione. Un viottolo, un lago su cui il sole declina rispecchiandosi, un gregge al pascolo, un gruppo di donne impegnate a raccogliere il fieno, un arcobaleno dopo il temporale che illumina uno squarcio di un piccolo borgo; e ancora, giochi ed effetti di luce che si staglia sulla neve appena fresca, laghi, naturali o artificiali, che con il loro azzurro fanno da contrasto al candore delle vette innevate.
Con questo bel volume, dalla carte pregevole, Pino Veclani ha deciso di regalare a chi non può o a chi vuole intraprenderlo nuovamente, un viaggio sulle montagne più alte che la provincia bresciana annovera.

Umberto Scotuzzi

SIMONE AGNETTI - FABIO MAFFEZZONI
CENTRO CULTURALE 999 (a cura di)

Nel giardino all'ombra dei cachi

Fondazione Civiltà Bresciana - Ente Morale Filippo Rovetta, Brescia 2004, pp. 265

La ricerca storica locale ha il pregio, quando è condotta con criteri scientifici e passione, di ridare vita a quelle che altrimenti sarebbero solo vuote diciture, ricordi destinati inevitabilmente a sbiadire con il tempo. Appartiene a questa catego-

ria il volume *Nel giardino all'ombra dei cachi*, edito dalla Fondazione Civiltà Bresciana unitamente all'ente morale Filippo Rovetta di Collebeato, che, nell'appena trascorso 2004, celebrava i suoi ottant'anni di fondazione.
Il saggio, che conta anche di una prefazione del Vescovo di Brescia, racconta quasi un secolo di educazione dell'infanzia e della gioventù nel comune posto nella cintura a nord di Brescia.
Il testo ha evidenziato l'evoluzione dell'ente morale Filippo Rovetta, passato dalla gestione dell'asilo nei primi anni del Novecento all'azione educativa tra i giovani e giovanissimi che continua anche al presente, dismessa la gestione della scuola per l'infanzia agli inizi degli anni Ottanta.
Un lavoro minuzioso che a buon diritto è entrato a far parte della collana Istituzioni bresciane, una delle più sentite da monsignor Fappani. Autori un gruppo di giovani storici locali, con la partecipazione del professor Giovanni Francesconi e la sapiente regia di Simone Agnetti e Fabio Maffezzoni.
La ricerca ha setacciato in maniera certosina i documenti nell'accezione più piena del termine, ossia, stando alla definizione del celebre storico March Bloch, tutto quello che la storia ha lasciato dietro di sé: registri scolastici e verbali di assemblea, testimonianze orali, fotogrammi di filmati amatoriali e fotografie, quadri, giornalini e lastre commemorative.
Il risultato è stato un testo che non lascia nulla di intentato, percorrendo anche, con il passo paziente del cronista, gli anni a noi contemporanei, spesso - com'è nella natura delle cose umane - non privi di lacerazioni e contrapposizioni. Quest'ultimo elemento è di fondamentale importanza, dato che, per un vezzo per altro comprensibile, la storia a livello locale solitamente la si fa terminare, per motivi di prudenza, ad un buon cinquantennio prima.
Tanto materiale ha poi trovato un'organizzazione interna tale da metterlo al riparo da quel rischio di ipertrofia che, non di rado, diventa la lapide tombale di molte, pur generose, pubblicazioni storiche, destinate a ingiallire poi mestamente sulla scansia di qualche rigattiere.
Il volume è ripartito in quattro capitoli: una ricognizione dei primi diciotto anni dell'ente, a partire dal 1904, il cosiddetto periodo istituzionale, che dura fino al 1945, il lasso che va dal 1946 al 1983 e la contemporaneità.
Riemerge così tutto un mondo ora scomparso, un recitativo a due voci che vedeva da una parte abbienti filantropi come Filippo Rovetta, dall'altra una comunità che grazie ad essi riusciva ad aver accesso a servizi fondamentali come l'educazione per l'infanzia.
Il Rovetta, rievocato in una maniera che risulta estremamente piacevole anche alla lettura, avrebbe legato il proprio nome a Collebeato anche per una coltura che è diventato l'emblema di questo comune ovvero le saporite pesche locali.
Un buon libro si capisce anche dal titolo, amava ripetere un celebre scrittore, e questo *Nel giardino all'ombra dei cachi* sembra quasi apporre il sigillo definitivo ad una ricerca rigorosa e, allo stesso tempo, un *amarcord* che echeggia del vociare di bambini in un cortile, tanti anni fa.

Vittorio Nichilo

ROBERTO PEDRALI (A CURA DI)
Marone, immagini di una storia, Vol. I

FdP editore 2005, pp. 320

Marone, immagini di una storia è un atto di amore del maronese Roberto Predali (figlio e nipote di fotografi professionisti) alla cittadina lacustre. Apparato iconografico - frutto di paziente ricerca presso archivi e nuclei familiari - e saggi di diverso respiro costituiscono l'impalcatura fondante del libro.
Le scansioni tematiche (le vedute, le vie di comunicazione, le famiglie, il lavoro) subiscono la passione conoscitiva per la propria terra del curatore. Scorrono, dunque, immagini e considerazioni che sono le coordinate di una ricerca storica in profondità, con numerose incursioni nei periodi politici attraversati. Predali, come editore, nella premessa annuncia altri volumi di completamento e approfondimento. Intanto nel libro, dopo l'introduzione di Gianfranco Porta che sottolinea quale utilità tali pagine offrono per la conoscenza della storia anche del Sebino, scrivono lo stesso Predali (*Marone, note per un altro uso della fotografia*), Milena Zanotti (*Vedute di paese narrate in cartolina*), ancora Predali (*La litoranea, la ferrovia, il lungolago Marone*), Giovanni Tacchini (*Due fondamentali tematiche insediative: i casi di Marone e di Sale Marasino*), Flavio Guarnieri (*Marone e dintorni nel poemetto "Il Sebino" di Costanzo Ferrari*), Renato Benedetti (*L'industria della lana, le origini: la Festola*), Predali che tratta ancora l'industria della lana.
Seguono Giacomo Felappi (*Memorie di Giuseppina Cristini*), Franco Robecchi ancora sull'industria laniera, Predali con le immagini della industria della lana. Francesco Cristini tratta la Calchera Negrinelli di Vello. Ugo Calzoni e Massimo Tedeschi presentano documenti e contributi sulla Dolomite Franchi. Roberto Andrea Lorenzi scrive su Famiglie consortili e comunità rurali in terra bresciana nei secoli XVI-XVIII. Roberto Predali offre un'accuratissima Anagrafe fotografica sulla famiglia, corredata da schede notiziarie.
Le pagine del libro sono 320 e sono un ricco dono per la conoscenza antropologica, se le fotografie sono viste con esegesi psicologica. Congratulandoci con l'ardito Roberto Predali, gli auguriamo di vedere presto alle stampe il secondo volume della serie.

Sebastiano Papale