ISSN 1594-8218

COMMENTARI
DELL' ATENEO
DI
BRESCIA

PER L'ANNO 2015

ATTI DELLA FONDAZIONE
"UGO DA COMO"
2015

ANNO ACCADEMICO CCXIV

ISSN 1594-8218

ANNO ACCADEMICO CCXIV

COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA

PER L'ANNO 2015

ATTI DELLA FONDAZIONE
"UGO DA COMO"
2015

Con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA
Registrazione del Tribunale di Brescia 21 gennaio 1953 N. 64
Direttore responsabile MINO MORANDINI

GEROLDI - BRESCIA 2018

SOLENNE ADUNANZA

SERGIO ONGER

PROLUSIONE DEL PRESIDENTE

Venerdì 7 ottobre 2016

Signore e signori buonasera, grazie per essere intervenuti all'apertura del nostro duecentoquattordicesimo anno accademico. Il nostro Segretario, Pierfranco Blesio, darà conto tra poco delle attività svolte nell'anno solare 2015. Permettetemi, nel mio breve intervento, di ricordare alcune delle attività svolte nel 2016 e che si svolgeranno nei prossimi mesi.

Il 19 e 20 marzo scorso, in occasione delle giornate di primavera del Fai, grazie alla collaborazione della Fondazione Ugo Da Como, dell'Associazione Amici della Fondazione Da Como, del Liceo classico Bagatta di Desenzano e del Garden Club di Brescia, abbiamo aperto palazzo Tosio alla cittadinanza attraverso visite guidate. L'iniziativa ha incontrato una straordinaria partecipazione di pubblico, quasi 5.000 visitatori, e molti purtroppo sono quelli che non sono riusciti a entrare.

Anche in ragione di tale successo, stiamo stipulando con il Fai una convenzione per permettere l'apertura della casa alcuni giorni all'anno, convinti dell'importanza di restituire alla città uno dei suoi palazzi neoclassici più belli.

L'eco del successo dell'iniziativa di marzo ha inoltre convinto l'Amministrazione comunale, proprietaria dell'immobile, a intraprendere nei mesi scorsi lavori per la riattivazione dell'impianto di illuminazione nell'appartamento Vantini, mentre un nostro socio si è offerto di far ripristinare a sue spese le opere di Giovanni Renica nella galleria dorica (così come vennero allestite nel 1888).

Sembravano questi i presupposti migliori per dare il via da settembre alle visite guidate, quando a maggio le criticità dei tetti, che da anni stiamo segnalando, si sono aggravate e consistenti infiltrazioni hanno interessato alcune sale dell'appartamento, ammalorando pareti, compromettendo stucchi e decorazioni. I tecnici comunali hanno preso atto della gravità della situazione e hanno quantificato gli interventi più urgenti. Stiamo ora tentando, di concerto con l'Amministrazione comunale, di reperire le risorse e dare il via ai lavori.

Il 10 giugno scorso abbiamo tenuto un partecipato incontro con i dottori di ricerca in discipline storiche. Si tratta di giovani bresciani che si sono addottorati negli ultimi anni in diverse università italiane e non e che hanno illustrato le loro ricerche e i loro progetti futuri. È stata per noi occasione di conoscerli e di fargli conoscere la nostra istituzione, ma anche per loro un utile e apprezzato momento di confronto. Sulla scorta di questa positiva esperienza, organizzeremo l'anno prossimo analoghe iniziative di incontro tra i dottori di ricerca in discipline letterarie e artistiche.

In collaborazione con la Fondazione CAB è in corso di stampa il quarto Annale di storia bresciana dal titolo: *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, curato da Enrico Piazza ed Enrico Valseriati. Ci auguriamo che questa feconda collaborazione con la Fondazione CAB possa continuare negli anni a seguire, anche perché con il convegno che terremo il 20-22 ottobre su "Fortunato Martinengo: un gentiluomo del Rinascimento fra arti, lettere e musica", curato dai soci Marco Bizzarini ed Elisabetta Selmi, in collaborazione con l'Ateneo Veneto, la Fondazione Eulo, la Fondazione Teatro Grande e il Liceo Musicale Veronica Gambara, presenteremo i contenuti del sesto Annale che vedrà le stampe nel 2018. Questo convegno lo dedichiamo alla memoria del nostro past president l'avvocato Angelo Rampinelli Rota.

Mentre il 18 novembre in Ateneo ospiteremo una giornata di studio per presentare i contenuti del quinto Annale su "Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà" a cura delle socie Maria Teresa Rosa Barezzani e Mariella Sala.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

RELAZIONE DEL SEGRETARIO SULL'ATTIVITÀ ACCADEMICA svolta nell'anno 2015

DIARIO DELLE LETTURE E DEI PUBBLICI INCONTRI

Venerdì 16 gennaio – L'Accademico Prof. Luciano Anelli (Storico dell'Arte e Iconologo) ha tenuto un incontro sul tema: *Aggiornamenti critici per Pietro Bellotti (1625-1700).*

La conferenza dell'Accademico Prof. Luciano Anelli, si è proposta di far conoscere – a vent'anni dalla pubblicazione della nota monografia sul pittore Pietro Bellotti, di cui fu autore nel 1996 – sia le novità di critica, sia le nuove acquisizioni riguardanti la produzione artistica del Bellotti, approfondendo nel contempo anche le conoscenze sulla personalità dell'artista, nato a Volciano nel 1625 e morto a Gargnano nel 1700.

Negli ultimi decenni, infatti, sono comparse – specialmente sul mercato estero e nelle vendite delle grandi case d'aste – numerose opere del Bellotti, nuove e di grande bellezza, che aggiungendosi a quelle già note e criticamente studiate, fanno dei suoi ritratti, delle sue vecchie, delle sue Parche capolavori appetiti da collezionisti e musei e, del Bellotti un pittore di primo piano del Seicento europeo; nobile, ma stravagante figura di artista, che fu da giovane apprezzato e ricercato dalle corti d'Europa, ma da vecchio dimenticato e ospite del fratello parroco a Gargnano.

Venerdì 23 gennaio – Il Prof. Maurizio Marchini (Licenziato in Beni Culturali della Chiesa presso la Pontificia Università Gregoriana di Roma) tiene una conferenza su: *La rappresentazione della*

"Confessione di fede di Tommaso" nel sarcofago di Sant'Afra, del Museo di Santa Giulia.

Dallo studio iconografico-iconologico della fronte frammentaria di sarcofago, ritrovata nella chiesa di Sant'Afra (ora Sant'Angela Merici) ed esposta nel Museo di Santa Giulia, emergono rilevanti novità sull'identificazione e interpretazione di alcuni soggetti della sua significativa decorazione a rilievo.

In particolare, il risalto va alla scena dell'*Incredulità di Tommaso*, più opportunamente detta *Confessione di fede di Tommaso* in relazione al messaggio teofanico che essa veicola. Dalla sua osservazione, condotta in base ai criteri dell'analisi posturale e mediante il confronto con le varianti dello stesso soggetto presenti su monumenti paleocristiani e proto-bizantini, si evince che il frammento bresciano non è più soltanto brano che rimanda a una committenza in grado di rivolgersi a maestranze di qualità, ma testimonianza di fenomeni di ampia portata che investono l'*ekumene* cristiana a partire dalla seconda metà del IV sec.

Venerdì 30 gennaio – La Dott.ssa Roberta D'Adda (Dottore di Ricerca in Studi Umanistici dell'Università di Torino) tiene una conferenza sul tema: *Il collezionismo delle stampe a Brescia tra Sette e Ottocento.*

Gli studi di Roberta D'Adda hanno permesso di ricostruire i rapporti fra collezionisti e conoscitori, ricerche e iniziative, legati al tema dell'incisione, che animarono la società bresciana tra 1750 e 1850.

Il principale aspetto emerso sarebbe costituito dal peso culturale dei protagonisti, nonché dai contesti entro i quali essi operarono, con particolare riguardo alle conoscenze tecnico-critiche mostrate da collezionisti e conoscitori.

Inoltre, la ricostruzione dei rapporti extra-cittadini ha permesso di evidenziare come il contesto bresciano, nodo di non secondaria importanza, ebbe contatti e legami con la cosiddetta "repubblica calcografica", secondo il concetto di Carlo Bianconi, noto artista e collezionista, Segretario perpetuo dell'Accademia di Brera in quel periodo storico.

Le personalità incontrate – alcune delle quali poco note agli studi, ma di grande profilo, sono Ferdinando Martinengo Cesaresco, Domenico Vantini, Faustino Lechi, Paolo Brognoli, Paolo Tosio, Camillo Brozzoni e Luigi Basiletti.

Venerdì 6 febbraio – L'Accademico Francesco Castelli (Ordinario di Malattie infettive; Direttore della Clinica di Malattie Infettive e Tropicali, dell'Università di Brescia; Titolare Cattedra UNESCO:

"*Training and empowering human resources for health development in re source-limited countries*") tiene un incontro sul tema: *Capitale umano e sviluppo sanitario dei popoli.*

> Le scarse disponibilità sanitarie dei Paesi a risorse limitate si confrontano con innumerevoli ostacoli di natura organizzativa ed economica, ma soprattutto con la penuria di personale sanitario qualificato, particolarmente nelle aree rurali dell'Africa. Infatti, da un lato la capacità formativa del sistema accademico è limitata sia sotto il profilo quantitativo che qualitativo, dall'altro dilaga il preoccupante fenomeno della migrazione delle persone più qualificate in cerca di un futuro migliore per loro stesse e per le proprie famiglie. Troppo frequentemente un periodo di studio prolungato in un Paese occidentale rappresenta l'occasione per una migrazione definitiva. L'aiuto che le istituzioni accademiche dell'emisfero nord possono fornire per contrastare questo fenomeno, è un partenariato che prenda in considerazione i bisogni locali con un supporto didattico e di ricerca appropriati e che consenta il processo di autovalutazione e di accreditamento.

Domenica 15 febbraio – In occasione della festa dei Santi Patroni Faustino e Giovita, in collaborazione con la Fondazione Civiltà Bresciana, alla presenza delle autorità civili, militari e religiose della città, si tiene la cerimonia della consegna del "Premio della Brescianità 2015". Gli insigniti e le motivazioni sono: Paolo Biagi, Insigne studioso di archeologia preistorica. Fautore di innovative campagne di scavo in tutto il mondo. Alberto Folonari, Protagonista nel mondo economico e finanziario. Assiduo promotore di iniziative culturali e artistiche. Chiara Frugoni, Medievalista di fama internazionale, scrittrice poliedrica ha aperto strade inedite nello studio di Francesco d'Assisi. Agape Nulli Quilleri, Coraggiosa staffetta partigiana in gioventù. Infaticabile testimone dei valori della Resistenza.

Venerdì 20 febbraio – Alberto Zaina (Paleografo – archivista) tiene un incontro su: *A 500 anni dalla costruzione di San Pietro in Oliveto. Qualche nuovo documento e alcune nuove indicazioni per la decorazione pittorica.*

Venerdì 27 febbraio – In collaborazione con la Fondazione CAB, viene presentato il secondo volume degli "*Annali di Storia Bresciana*" Moneta, credito e finanze a Brescia. Dal Medioevo all'Età contemporanea.

> L'incontro si è aperto con il saluto: di Sergio Onger (Presidente Ateneo di Brescia), di Alberto Folonari (Presidente Fondazione CAB)

e di Enrico Minelli (Presidente Editrice Morcelliana). È proseguito con le relazioni di Germano Maifreda (Docente di Storia economica dell'Università degli Studi di Milano) e di Antonio Porteri (Docente di Economia degli intermediari finanziari dell'Università degli Studi di Brescia e Vicepresidente dell'Ateneo).

Venerdì 6 marzo –Il Dott. Giammatteo Rizzonelli (Numismatico, Cultore della materia) tiene un incontro sul tema: *Agli albori della monetazione bresciana del XII secolo. I denari scodellati di Brescia tra il XII e XIII secolo*.

La zecca di Brescia nel periodo comunale ha iniziato l'attività nel corso della seconda metà del XII sec. Alla tesi tradizionale che vorrebbe la data di apertura della zecca nel maggio del 1184 si affianca ora una nuova ipotesi, secondo la quale la produzione monetale dovrebbe essere anticipata di qualche decennio.

Lo studio dei ripostigli contenenti monete bresciane e della documentazione d'archivio ha consentito di rivedere alcune datazioni e seriazioni proposte da parte degli studiosi, anche in anni recenti, riguardanti, sia la moneta bresciana, sia quella di città come Cremona e Mantova, facenti parte della stessa area monetaria.

Esempio emblematico della trasversalità dei fenomeni monetari anche in epoca medioevale è la svalutazione dei denari emessi dalle zecche italiane nel periodo compreso tra il X e il XV sec. Interessante è il caso del denaro bresciano, che dall'inizio della sua produzione fino al 1250 vide ridursi la quantità di argento contenuta in ogni moneta di circa la metà.

Venerdì 13 marzo – L'Accademico Pierfabio Panazza (Docente di Storia dell'Arte presso l'ITS Tartaglia-Olivieri) tiene una conferenza dal titolo: *Apparati decorativi e liturgici dei complessi monastici in terra bresciana tra Altomedioevo e fine Trecento: ricerche e studi degli ultimi cinquant'anni*.

L'irradiamento degli ordini monastici a Brescia e nel suo vasto territorio ha offerto una ricca e complessa casistica di approfondimento a quanti si sono interessati al fenomeno, sia sotto il profilo più squisitamente religioso, sia dal punto di vista storico, archeologico e artistico.

L'obiettivo di questa ricerca consiste nel ripensamento critico di quei lavori che nell'arco di quarant'anni, dopo la pubblicazione della Storia di Brescia tra il 1963 e il 1964, hanno riguardato la presenza, dall'Altomedioevo sino alla fine del Trecento, del monachesimo e dei

suoi risvolti storico-artistici nel Bresciano, secondo il metodo tracciato dal convegno tenutosi presso l'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Brescia (1 e 2 ottobre 2010), i cui atti costituiscono il primo volume della neonata collana degli "*Annali di Storia Bresciana*" che rappresenta la novità editoriale più rilevante della nostra Accademia.

Venerdì 20 marzo – Il Dott. Massimo Tedeschi (Giornalista, caporedattore del «Corriere della Sera») tiene un incontro sul tema: *Il Garda patrimonio Unesco. I punti di forza della proposta e l'impegno della tutela del lago.*

Nel luglio del 2013, dalle colonne del dorso bresciano del «Corriere della Sera», è stata lanciata la proposta di candidare il Garda a entrare nella lista del patrimonio dell'umanità stilato dall'Unesco. L'idea non è caduta nel vuoto ma ha suscitato dibattiti e interventi, ha dato origine a un'iniziativa del Consiglio regionale lombardo e a un tavolo fra le tre Regioni che si affacciano sul Benaco, ha suggerito confronti con realtà analoghe che hanno affrontato un iter analogo, come le Dolomiti. Quale che sia l'esito finale di questa proposta, essa continua a offrire l'occasione per prendere coscienza delle incomparabili bellezze storiche e naturali del Garda e delle sue sponde. Affrontare il tema del Garda come patrimonio Unesco significa anche riflettere sulla necessità di tutelarne i tratti unici, di dare una rappresentazione unitaria di quest'area, di valorizzarne le caratteristiche ambientali, antropologiche, archeologiche, architettoniche, artistiche.

Venerdì 27 marzo – Si tiene un pomeriggio di studio dal titolo: *Le Esposizioni in Italia fra arte e industria (1805-1933).* Relatori: Sergio Onger (Presidente dell'Ateneo, Docente di Storia economica dell'Università degli Studi di Brescia)*, Le Esposizioni in Italia dal 1805 al 1881*; Stefania Cretella (Cultore di Storia e critica del gusto e delle Arti decorative dell'Università degli Studi di Verona), *Le Esposizioni nazionali a Torino dal 1884 al 1902*; Valerio Terraroli (Accademico dell'Ateneo, Docente di Storia della critica d'arte e Storia delle arti decorative dell'Università degli Studi di Verona), *Le Esposizioni internazionali di Monza e la nascita della Triennale di Milano (1923-1933).*

Venerdì 10 aprile – Si tiene un pomeriggio di studio sul tema: L'impatto delle grandi infrastrutture di trasporto. Scenari di sviluppo per la Lombardia orientale. Relatori: Prof. Ing. Maurizio Tira (Ordinario di Tecnica e Pianificazione Urbanistica, Università degli Studi di Brescia; Presidente del Centro Nazionale Studi Urbanistici), *Gli aspetti*

territoriali e ambientali; Prof. Carlo Scarpa (Ordinario di Economia Politica, Università degli Studi di Brescia), *Gli aspetti economici.*

Il progetto della tratta TAV Brescia-Verona ha fatto riemergere un dibattito tardivo e, come spesso succede, approssimativo sugli scenari di sviluppo dei trasporti – e quindi dello sviluppo del territorio e dell'economia – nel nord Italia. La discussione verte spesso su dettagli progettuali, ma sovente senza nessun orizzonte strategico. Si tratta invece di definire uno o più scenari di sviluppo di un territorio tra i più densamente insediati e articolati d'Europa, facendone discendere le conseguenze per Brescia e la sua potenziale area metropolitana.

Alle tematiche tradizionali delle analisi territoriali ed economiche si aggiunge, sullo sfondo, la preoccupazione della sostenibilità ambientale delle scelte, anche alla luce dei dispositivi normativi sul contenimento del consumo di suolo e al dibattito sul modello democratico di formazione del consenso.

L'incontro ha quindi l'obiettivo di suscitare o almeno arricchire il dibattito e di stimolare la politica a tutti i livelli per una assunzione di responsabilità consapevole e scientificamente fondata.

Venerdì 17 aprile – L'Avvocato Alessandro Bertoli (Avvocato, Cultore della materia) tiene una conferenza su: *Il dotto archeologo. Lettere, ricerche, epigrafie e notazioni inedite di Giovanni Labus (1775-1853).*

Dalle aspre battaglie giacobine contro i "goghimagoghi" durante la Repubblica Bresciana, all'allestimento neoclassico di Villa Bonaparte a Milano; dagli appunti di una conferenza di Canova disturbata da Foscolo, all'apertura della prima lettera che Leopardi inviò a Giordani; passando tra versioni in prosa dei *Sepolcri*, raccolte di notizie biografiche e bibliografiche sulle casate bresciane, lezioni con l'abate Cesari sulla lingua italiana, iscrizioni per il monumento dedicato alla vittoria di Kulm, scambi epistolari con Litta, Orti-Manara, Sabatti, Vantini, Odorici, Basiletti, Joli, Mommsen sui principali scavi archeologici del tempo, appunti per il *Museo Illustrato* e i *Marmi Bresciani* e arrivando fino ai commenti scettici sul '48-'49, Giovanni Labus si racconta con spirito ed erudizione in carte inedite dal suo archivio personale.

Venerdì 24 aprile – Il Prof. Enrico Bisanti (Studioso della letteratura rinascimentale) tiene un incontro sul tema: *Una conversazione bresciana con Ludovico Ariosto*.

In apertura della conversazione il Bisanti si presenta al poeta come un oscuro professore di Lettere, impegnato per molti anni a Brescia nell'educazione dei giovani, e costretto purtroppo a operare in una

scuola che, in città come in tutta Italia, soffre di gravi carenze, specie di natura pedagogica.

Successivamente, le acute domande del Bisanti e le documentate risposte dell'Ariosto via via guidano a meglio conoscere i particolari della vita, dell'indole e delle diverse opere del Poeta. Così il dialogo conduce quasi per mano chi voglia davvero indagare il Furioso, che tenne impegnato l'autore per tutta la vita, malgrado le continue incombenze impostegli dalla vita di Corte.

In realtà il capolavoro ariostesco, che presenta la materia carolingia fusa con quella bretone, è un poema di rara bellezza, che incanta ogni lettore, proprio come tutti incanta «la bellezza di una bella donna, per la cui ammirazione basta aver occhi e volgerli al grato oggetto». Ma per coglierne quale sia l'intima essenza, nel corso dell'animata conversazione se ne compie un accurato esame, anche attraverso la discussione delle varie interpretazioni espresse nel corso dei secoli.

Venerdì 8 maggio – L'Accademico Maurizio Pegrari (Professore di Storia economica nell'Università degli Studi di Verona) tiene una conferenza dal titolo: *Come un manoscritto ritrovato può contribuire alla conoscenza della prima grande speculazione finanziaria europea (1716-1723)*.

Sepolto a Venezia nella chiesa di San Moisé, alle spalle di Piazza San Marco, John Law (Edimburgo 1671-Venezia 1729) è stato considerato, nel bene e nel male, un giocatore d'azzardo (anche un po' baro) o un geniale economista. Probabilmente era entrambe le cose. A Law è legata la prima grande speculazione finanziaria dell'età moderna avvenuta in Francia durante la Reggenza di Philippe d'Orléans (1715-1723), in concomitanza con la *South Sea Bubble* inglese. La storiografia inglese e francese ha dedicato un'imponente bibliografia all'argomento. Ciò che manca tuttavia è il grado di comprensione delle operazioni finanziarie del *Système* di Law da parte dei contemporanei. A colmare in parte la lacuna provvede un manoscritto, forse unico al mondo, conservato nella Biblioteca Queriniana. Anonimo, ma opera di investitori italiani evidentemente non felici dei loro investimenti, ripercorre le vicende dal 1717 al 1723 quando termina la liquidazione della *Banque royale* e della *Compagnie des Indes*. Fonte di grande interesse perché riguarda una speculazione che attirò capitali da tutta Europa e nella quale furono implicati non pochi personaggi illustri, a cominciare da Voltaire.

Venerdì 15 maggio – L'Accademico Marcello Berlucchi (Cultore di materie storico-letterarie) tiene un incontro su: *Costantino Nigra e la guerra franco-tedesca del 1870*.

La figura di Costantino Nigra noto come il braccio destro di Cavour ma non ancora adeguatamente valutato dagli storici, è stata al centro del periodo del Secondo Impero e dei suoi rapporti col neonato Regno d'Italia, anche a motivo della conoscenza personale e della frequentazione del nostro ambasciatore con la casa imperiale e con Napoleone III. Pure nel tragico crollo del Secondo Impero dopo Sedan il ruolo di Nigra fu importante anche per i suoi contatti personali col re di Prussia Guglielmo I, che fu trascinato nella guerra dalla ferrea volontà del Cancelliere Bismarck.

Martedì 19 maggio – In occasione della consegna delle Borse di Studio "Maria Teresa Ambrosetti" per studenti di Matematica, per l'anno 2015, la Prof.ssa Elisabetta Allevi (Ordinario di Metodi matematici dell'economia e delle scienze attuariali e finanziarie, Università degli Studi di Brescia) tiene una conferenza sul tema: *Perché leggere la realtà con occhi matematici.*

Venerdì 29 maggio –Si tiene un pomeriggio di studio a 250 anni dalla pubblicazione "*Dei delitti e delle pene*" di Cesare Beccaria. Introduce: Pietro Gibellini (Accademico dell'Ateneo, Ordinario di Letteratura italiana, Università Cà Foscari di Venezia). Relatori: Carlo Alberto Romano (Professore associato di Criminologia, Università degli Studi di Brescia) e Marialuigia Sipione (Dottore di ricerca in Italianistica e Filologia romanza, Università Cà Foscari di Venezia).

Il pensiero di Cesare Beccaria in materia di prevenzione dei reati, semplicità della legge, uguaglianza di tutti i cittadini, certezza della pena e tutela dei diritti del condannato è quanto mai attuale. Basti pensare al clamore giustamente sollevato dai gesti violenti e intimidatori di cui si sta macchiando, in questi mesi, il Califfato Islamico (ISIS), o a certi film fantascientifici che propongono derive futuribili in cui la tecnologia, al servizio del principio di "deterrenza", dà corpo a una polizia capace non solo di perseguire ma di prevenire i misfatti (Minority Report di Steven Spielberg, 2002).

Presentare dunque un'edizione del trattato di Cesare Beccaria a 250 anni esatti dalla sua prima edizione e a un pubblico non specialistico ma sensibile a temi sociali, etici, culturali in senso lato (*homo sum, nihil humani a me alienum puto*, aveva scritto Terenzio) speriamo dia la possibilità e gli strumenti critici necessari per prendere posizione di fronte a temi quali la giustizia, la colpa, i diritti del condannato e la pena di morte, ancora vigente, quest'ultima, in troppi Paesi.

Venerdì 5 giugno – Il Dott. Marco Bodini (Presidente di Federmanager di Brescia) tiene un incontro su: *Le relazioni industriali e il*

ruolo della sanità integrativa e della previdenza complementare quali strumenti di welfare e categoriale.

Previdenza integrativa e sanità integrativa sono due degli strumenti più importanti di welfare categoriali, a fianco dei fondi interprofessionali per la formazione continua.

Anche lo sviluppo della sanità integrativa è influenzato dalla leva fiscale; per garantire il massimo di deducibilità fiscale per l'iscritto – i valori sono ancora limitati e potrebbero essere incrementati – il fondo deve dedicare una percentuale fissa delle proprie prestazioni alla odontoiatria e alle prestazioni di assistenza a lungo ternine e investire in attività di prevenzione, stimolando possibilmente una cultura.

A fianco delle tradizionali tematiche retributive e della parte variabile legata ai risultati, gli strumenti di welfare sono stati tra gli argomenti più discussi, in particolare dal punto di vista della sostenibilità, un tema sempre più ricorrente nei prossimi anni in funzione del progressivo invecchiamento della popolazione.

Sono un importante strumento di fidelizzazione nel rapporto dipendente e datore di lavoro, giocando un ruolo primario a fianco del puro valore della retribuzione, quali componenti di innovative relazioni industriali.

Venerdì 12 giugno – Il prof. Marco Faini (*St. Catherine's College*, University di Cambridge) tiene una conferenza dal titolo: *Denaro e cultura a Brescia in Età moderna*.

La cultura bresciana tra Quattrocento e Settecento sviluppa una ricchissima riflessione sui temi legati alla mercatura, all'economia, alla moneta e alla sua circolazione. Autori bresciani producono opere destinate ad avere una risonanza profonda in Italia: basti pensare ad Agostino Gallo, Giacomo Lanteri, Camillo Tarello. Accanto a questi testi, dedicati al rapporto tra agricoltura e mercatura, vie è una costellazione di altre opere dalle quali emerge una duratura e originale riflessione sul rapporto tra ricchezza e nobiltà e su cosa sia ricchezza. Infine, una letteratura più tecnica affronta materie come i dazi, i cambi, le usure. Nel loro insieme, queste opere tracciano il quadro di una città che non solo produce ricchezza ma anche insistentemente si interroga su di essa, su quali ne siano le condizioni, gli scopi, i segni. Il denaro – da non confondersi con la moneta, che ne è solamente una delle possibili espressioni – struttura dunque il discorso culturale bresciano lungo l'Età moderna. L'intervento si propone di prendere in esame la summenzionata produzione e tracciare nelle sue linee portanti il contributo bresciano alla riflessione su denaro e ricchezza.

Venerdì 18 settembre – Si tiene un incontro sul tema: *Filologia ed ermeneutica: La scuola di Pietro Gibellini*. Interventi: Raffaella Bertazzoli (Docente di Letteratura comparata all'Università di Verona) e Fabio Danelon (Accademico dell'Ateneo, docente di Letteratura italiana all'Università di Verona).

> Il volume "*Filologia ed ermeneutica*" (ed. Morcelliana) che gli allievi hanno dedicato a Pietro Gibellini per festeggiare i suoi settant'anni e il congedo da Cà Foscari, offre lo spunto per una riflessione sugli studi del docente e della sua scuola bresciana e veneziana, e per una riflessione più generale sulla possibilità e interazione fra ecdotica, ermeneutica e storia della cultura.
>
> Sono campi che lo studioso bresciano e nostro Socio ha coltivato curando edizioni critiche e commentate, analisi testuali, saggi storico-critici e coordinando grandi opere collettive.
>
> Agli autori e ai temi oggetto dei suoi lavori (soprattutto Belli e D'Annunzio, ma anche Parini, Manzoni, Verga, Pirandello, i dialettali del Novecento, gli scrittori bresciani, l'eredità del mito classico e della bibbia nella nostra letteratura) si aggiungono quelli indagati dai suoi allievi, collocati per lo più nel solco metodologico tracciato dal loro maestro.

Venerdì 9 ottobre – L'Accademico Franco Docchio (Ordinario di Misure Elettriche ed Elettroniche – Università degli Studi di Brescia) tiene una conferenza dal titolo: *Il mondo delle misure: passato, presente e futuro*.

> Il mondo delle Misure permea di sé tutte le attività umane, fin dall'antichità. La storia delle misurazioni, delle unità di misura e degli strumenti che consentono di misurare, è antica come il mondo, e innumerevoli innovazioni hanno portato dai più antichi strumenti alle più moderne tecnologie di misura, per soddisfare le sempre maggiori esigenze delle Comunità che si sono avvicendate nello scenario mondiale.
>
> L'oratore, prendendo spunto dalla recente pubblicazione del volume "*Storia delle Misure nella Società dal 1875*", da lui curato a partire dagli appunti postumi del compianto Prof. Sergio Sartori (Membro dell'Accademia delle Scienze di Torino e illustre cultore di Metrologia), ripercorre in sintesi le tappe dello sviluppo della scienza delle Misure fino ai giorni nostri, delineando gli scenari futuri del Sistema Internazionale di Unità (SI) e dei più moderni ambiti di applicazione, sia scientifici sia commerciali, che sempre maggiormente porranno vincoli stringenti di attendibilità e precisione.

Venerdì 16 ottobre – Si è tenuto un convegno di studi, con il patrocinio di: Accademia Olimpica di Vicenza, Associazione Culturale

"Il Florilegio", Dipartimenti DICATAM ed Economia e Management, Università degli Studi di Brescia Dipartimento di Scienze Storiche e Filologiche, Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia, Fondazione Brescia Musei, Fondazione CAB, Brescia, Ordine degli Architetti di Brescia, dal titolo *Architettura, arte e società a Brescia nel secondo Cinquecento*, con il seguente programma: Saluti istituzionali: Presidente dell'Ateneo di Brescia, Rettore dell'Università degli Studi di Brescia, Prorettore dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia.

I Sessione. Moderatore: Gian Paolo Treccani (Università degli Studi di Brescia). Daniele Montanari – Giovanna Gamba (Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia), *Brescia nell'età di Domenico Bollani: il ceto dirigente cittadino;* Alessandro Brodini (Università IUAV, Venezia) *Aspetti dell'architettura a Brescia nel secondo Cinquecento;* Elena Svalduz – Barbara Savy (Università degli Studi di Padova), *L'immagine architettonica e artistica di Brescia: la percezione della Dominante.*

II Sessione. Moderatore: Valerio Terraroli (Università degli Studi di Verona) – Donata Battilotti (Università degli Studi di Udine), *Andrea Palladio e Brescia*; Irene Giustina (Università degli Studi di Brescia), *«Un arco grande, e magnifico, che tutto di marmo parea». Ingressi trionfali, apparati effimeri e cultura architettonica a Brescia nel pieno Cinqucento;* Elisa Sala – Tiziana Chiamone (Università degli Studi di Brescia), *Competenze integrate tra storia, arte, architettura e tecnologie innovative di rilievo tridimensionale: il progetto di schedatura dei palazzi bresciani del secondo Cinquecento.*

III Sessione. Moderatore: Alessandro Pastore (Università degli Studi di Verona). Enrico Valseriati (Università degli Studi di Verona), *Magistrature civiche e pubblico decoro: i Deputati alle pubbliche fabbriche e gli architetti comunali a Brescia (1538-1597);* Edoardo Demo (Università degli Studi di Verona) *«È un nobilhomo il quale trafficha et negocia in molte cose». Considerazioni sulle attività economiche dei ceti dirigenti di Terraferma nel Cinquecento;* Barbara Bettoni (Università degli Studi di Brescia) *Stili di vita e interni domestici del patriziato bresciano del secondo Cinquecento.*

IV Sessione. Moderatore: Linda Borean (Università degli Studi di Udine) – Filippo Piazza (Università degli Studi di Udine) *«Il primo loro principio e fondamento di illuminarli in questa professione di prospettiva e scurzo». La formazione di Cristoforo e Stefano Rosa;*

Maria Fiori (Università degli Studi di Milano) *Eclettismo di Francesco Ricchino, pittore, architetto, accademico e poeta nella Brescia di secondo Cinquecento;* Andrea Polati (Università degli Studi di Verona) *Il ciclo bassanesco della Pietà per la chiesa di Sant'Antonio a Brescia*

Venerdì 30 ottobre – Si tiene un incontro sul tema: *Gli scritti inediti di Giammaria Mazzuchelli: un progetto editoriale*. Interventi di: Angelo Brumana (Ateneo di Brescia), Fabio Danelon (Università di Verona, Ateneo di Brescia), Elio Nenci (Università di Milano), Corrado Viola (Università di Verona).

> Di Giammaria Mazzuchelli, uno dei più importanti letterati italiani settecenteschi, molte rimangono ancora le carte non pubblicate, tra le altre quelle relative alla monumentale opera *Gli scrittori d'Italia* e i numerosi carteggi.
>
> In occasione del 250° anniversario della morte dell'erudito bresciano e dell'uscita del volume *La voce inedita* Cardano, Girolamo *degli* Scrittori d'Italia *di Giammaria Mazzuchelli* (Verona, QuiEdit, 2015) curato da Angelo Brumana e Fabio Danelon, l'Ateneo di Brescia organizza una tavola rotonda per fare il punto sullo stato degli studi e discutere il progetto della pubblicazione dei numerosi materiali inediti.
>
> L'iniziativa fa seguito al convegno *Un erudito bresciano del Settecento: Giammaria Mazzuchelli* tenutosi in quest'Accademia nel maggio 2009.

Venerdì 6 novembre – L'Accademico Luigi Cattanei tiene una conferenza dal titolo: *Ancora il mondo di Abba. Inediti di Giuseppe Cesare Abba.*

Venerdì 13 novembre – L'Accademico Marcello Berlucchi (Cultore di materie storico-letterarie) tiene una conferenza su: *I Poeti e la Storia. Carducci e Massimiliano d'Asburgo*.

> Quello dei poeti con la storia è un rapporto particolare, perché la poesia prende spunto dai fatti presenti e passati. Giosuè Carducci ha avuto un rapporto molto stretto con la storia del suo tempo, quel XIX sec. che ha visto una serie infinita di grandi avvenimenti che hanno segnato la storia di allora e quella successiva.
>
> L'ode barbara "*Miramar*" parla di Massimiliano d'Asburgo e della sua tragica impresa al Messico che ancor oggi, un secolo e mezzo dopo,

presenta tanti punti interrogativi e appare per molti versi inspiegabile in un intreccio tra alta finanza, ragioni politiche e continuità dinastica.

Il poeta, comunque, anche se non conosceva i risvolti dell'accaduto, è stato colpito dalla tragicità degli eventi e ne ha tratto uno dei suoi componimenti più noti e apprezzati

Venerdì 20 novembre –Si tiene un incontro su: *Filippo Ugoni e il liberalismo bresciano. In ricordo di Franco della Peruta.* Intervengono: Maria Luisa Betri (Ordinario di Storia contemporanea nell'Università degli Studi di Milano), Marcello Berlucchi (Accademico dell'Ateneo di Brescia), Emanuela Galazzi Bignetti (Docente di materie letterarie). Coordina l'Accademico Angelo Brumana.

Filippo Ugoni ha sempre brillato della luce riflessa dal fratello Camillo, celebre letterato e protagonista fra i più noti del Risorgimento bresciano. Eppure la figura di Filippo merita un adeguato approfondimento critico. Appassionato e coerente protagonista dei primi tentativi rivoluzionari, esule in Europa per quasi un ventennio, fortemente integrato nei più rappresentativi circoli risorgimentali, si legò di sincera amicizia con Giuseppe Mazzini. Filippo Ugoni rientrò a Brescia in tempo per partecipare da protagonista agli episodi più significativi della stagione risorgimentale, dalle Dieci Giornate alla costituzione del Governo Provvisorio nel 1859. Fu amico intimo di Giuseppe Zanardelli, sedette nel primo parlamento del Regno d'Italia, assistette con disincanto alla realizzazione della nuova politica, carica di contraddizioni e di compromessi che la sua integrità e la sua tenace coerenza non poterono condividere. Si spense nel buon ritiro del Campazzo, stimato allora più di quanto lo sia stato in seguito. Il suo ricchissimo carteggio, quasi totalmente inedito, e la ricostruzione documentale della sua vicenda biografica ci restituiscono in piena luce una figura di indubbio prestigio della storia politica e culturale bresciana del pieno Ottocento.

Venerdì 27 novembre – La Dott.ssa Agnese Pudlis (Storica dell'Arte) tiene un incontro su: *Collezionismo d'arte orientale a Brescia e "japonisme" nel contesto internazionale: economia, politica e arte.*

Venerdì 4 dicembre – Il Prof. Enrico Bisanti tiene una lettura di: «*Gog e Magog*» di Giovanni Pascoli. *Poemetto dalle tinte fosche e apocalittiche con tristi presentimenti sull'avvenire dell'umanità.*

I *Poemi Conviviali* del Pascoli, prima di formare un volume edito da Zanichelli nel 1904, uscirono sulla rivista C*onvito*, diretta da Adolfo

De Bosis, amico del Poeta. Questa rivista letteraria, il cui scopo mirava a salvare il bello dall'onda di volgarità proveniente dalla società borghese, era il punto di riferimento dell'estetismo decadente italiano, cioè di una letteratura vicina alla raffinata poesia dei parnassiani francesi, fedeli alla teoria dell'«*art pour l'art*».

Nati in tale contesto, i *Poemi Conviviali* riflettono la vasta cultura classica dell'autore, che attraverso i temi attinti dal patrimonio classico esprime la sua presa di posizione pessimistica contro i vizi dominanti nella civiltà contemporanea: volgarità, ingiustizia, disumanità. E con il poemetto *Gog e Magog*, il Pascoli realizza un'opera che esprime tristi presentimenti sull'avvenire dell'umanità.

Venerdì 11dicembre –In collaborazione con il Comune di Brescia, si tiene un incontro nel bicentenario di fondazione del Vantiniano dal titolo: *Dal neoclassicismo al simbolismo attraverso i monumenti del Cimitero Vantiniano di Brescia a duecento anni dalla sua fondazione.* Saluto del Sindaco di Brescia, Dott. Emilio Del Bono. Saluto del Presidente dell'Ateneo, Prof. Sergio Onger. Intervento dell'Accademico Prof. Valerio Terraroli: *Il Vantiniano. Guida ai monumenti del più antico cimitero d'Italia.*

Venerdì 18 dicembre – Il Prof. Giovanni Cavadi (Psicologo – Psicoerapeura) tiene una conferenza su*: La psicologia e la psicoterapia tedesca dalla Repubblica di Weimar al 1945. Interpretazioni psicostoriche del Nazinalsocialismo*. Introduce l'Accademico Marcello Berlucchi.

ATTIVITÀ COLLATERALI

Sempre viva e frequentata è stata l'attività della Società dei naturalisti bresciani denominata Gruppo Naturalistico "Giuseppe Ragazzoni" – fondata nel 1895 ed emanazione diretta della nostra Accademia – che si è espletata sia attraverso conferenze e pubblici incontri, sia con escursioni sul territorio.

Consistente è stata anche l'opera del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano che per il secondo anno ha organizzato un ciclo di quattro conferenze a ricordo del centenario della prima guerra mondiale:

Mercoledì 4 novembre – Giovanni Quaresmini (Scrittore e saggista) *La Grande Guerra nel territorio bresciano: l'esperienza di Travagliato*

Mercoledì 11 novembre – Lorenzo Lorusso (Neurologo) e Alessandro Porro (Storico della Medicina) *La Grande Guerra nel territorio bresciano: gli ospedali militari e l'assistenza ai feriti*

Mercoledì 18 novembre – Elena Ledda (Dannunzista, Segretaria dell'Ateneo di Salò) *«Ai combattenti bresciani il lanciere bianco, il lupo fulvo, il monaco bigio...». D'Annunzio e i lupi di Toscana*

Mercoledì 25 novembre – Filippo Ronchi (Consigliere del Comitato di Brescia ISRI, Socio dell'Ateneo di Brescia) *La censura militare durante la Grande Guerra*

Legata statutariamente al nostro Ateneo la Fondazione "Ugo Da Como" di Lonato, ha comunque una sua attività autonoma da quella della nostra Accademia, anche se i «*Commentari dell'Ateneo di Brescia*» per l'anno di riferimento, ne raccolgono gli Atti.

NUOVI SOCI

Mercoledì 6 maggio, si è tenuto lo spoglio delle schede per l'elezione di nuovi Soci effettivi

La Prof.ssa **Raffaella Bertazzoli**, Professore ordinario di Critica letteraria e Letteratura comparata nel Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica e in quello di Lingue e Letterature straniere dell'Università degli studi di Verona; noti sono i suoi studi su Gabriele d'Annunzio e Paul Heyse, ma anche su Ugo Foscolo, Vincenzo Monti, Ippolito Pindemonte e Camillo Sbarbaro; ha trattato temi quali le traduzioni e il loro ruolo nell'evoluzione delle letterature nazionali e su il mito nella letteratura; ha collaborato con la nostra Accademia partecipando a convegni e pomeriggi di studio.

Il Prof. **Mario Gorlani**, Professore associato di Diritto pubblico nel Dipartimento di Economia e Management dell'Università degli Studi di Brescia; Membro del Comitato degli Studi Economico-Tributari di Brescia; noti i suoi studi giuridico-costituzionali sulla 12ª legislatura (governi Berlusconi e Dini – 1994-96) e sulla 13ª legislatura (governo Prodi – 1996-99), apparsi in: *Il sistema parlamentare italiano nella transizione 1987-1999*, a cura di A. D'Andrea (Milano 1999); numerosi sono anche i suoi saggi a commento di sentenze della Corte costituzionale; ha collaborato a pubblici incontri e giornate di studio organizzate e tenute presso il nostro Ateneo

Il Prof. **Giuseppe Frigo,** Docente di Diritto processuale penale comparato ed europeo presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Brescia; ha collaborato in modo determinante alla riforma del Codice di Procedura Penale del 1988; è stato Presidente dell'Unione Camere Penali Italiane; Giudice della Corte Costituzionale della Repubblica Italiana;

Il Dott. **Agostino Mantovani**, Ggiornalista pubblicista, scrittore e saggista, è stato Direttore dell'Unione Agricoltori di Brescia e della Federlombarda Agricoltori; Presidente dell'Ente Regionale Sviluppo Agricolo della Lombardia (ERSAL) e della Federazione Organismi Cristiani: Servizio Internazionale Volontari di Roma; Direttore delle riviste: «L'Agricoltore Bresciano» e «Lombardia Agricola»; Parlamentare Europeo (1991-1994); Presidente della Fondazione Brescia Musei; Segretario della Fondazione CAB – Istituto di Cultura "Giovanni Folonari"; collabora e partecipa alle attività della nostra Accademia.

Il Prof. **Sergio Pecorelli**, Rettore dell'Università degli Studi di Brescia, Professore Ordinario di Clinica Ostetrico-Ginecologica e Direttore della Divisione di Ginecologia e Ostetricia dell'Università degli Studi di Brescia; già Ordinario di Ginecologia Oncologica presso il *Department of Obtetrics and Gynecology of the University of California* – USA, e Direttore della Divisione Ginecologia dell'Istituto Europeo di Oncologia di Milano; Direttore del Dipartimento di Ginecologia e Ostetricia dell'Azienda Spedali Civili di Brescia; Coordinatore: ricerche allestimento vaccini anti-tumorali (Univ. di Brescia e Yala University, USA); del Gruppo Tumori dell'ovaio (Progetto "Proteomica" Italia-USA del Ministero della Salute); del Comitato Internazionale per il problema del tumore del collo dell'utero (*International Cervical Cancer Initiative*) sostenuto dall'Organizzazione Mondiale della Sanità; noti sono i suoi studi nel campo della prevenzione e cura dei tumori; ha collaborato alle attività della nostra Accademia.

La Dott.ssa **Mariella Sala,** musicista e musicologa, Diplomata in Organo e Composizione organistica al Conservatorio di Milano, nonché in Paleografia e Filologia musicale nell'Università di Pavia ove si laurea in Musicologia; è stata Bibliotecaria presso i Conservatori di Musica di Mantova, di Bolzano e attualmente di Brescia; per oltre 30 anni è stata organista presso la Basilica dei Santi Faustino e Giovita; autore di numerose pubblicazioni di Musicologia, Storia della Musica e Archivistica musicologica; da anni collabora attivamente con la nostra Accademia.

Il Dott. **Massimo Tedeschi,** giornalista pubblicista, scrittore e saggista, già docente di materie letterarie in varie scuole medie della provincia; già redattore e condirettore del quotidiano Brescia Oggi; Caporedattore responsabile della sede di Brescia del «Corriere della Sera»; autore e/o curatore di numerose pubblicazioni di carattere storico e giornalistico dedicate agli aspetti sociali, economici e culturali della realtà bresciana; collabora alle attività della nostra Accademia, ed è segretario-coordinatore dell'annuale Premio della Brescianità.

La Prof.ssa **Piera Tomasoni**, storica e Filologa della lingua italiana con particolare riguardo della dialettologia; come attività postlaurea, opera nell'ambito dell'Istituto di Storia della Lingua Italiana dell'Università di Pavia; Docente di Storia e Filologia della lingua Italiana all'Università Cattolica sede di Brescia; poi, di Storia linguistica, dialettologia e scrittura italiana presso il Dipartimento di Musicologia dell'Università di Pavia sede di Cremona; autore e/o curatore di numerosi saggi di linguistica e dialettologia; collabora da anni alle attività della nostra Accademia.

PUBBLICAZIONI

Nel corso dell'anno 2015 sono stati pubblicati i seguenti volumi:

Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2010, F.lli Geroldi, Brescia.

L. Faverzani (a cura di), *Brescia nell'Italia. Giornate di studio per il centocinquantesimo anniversario dell'Unità nazionale*, Suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2011», Grafo-Ateneo di Brescia, Brescia.

V. Pialorsi e L. Faverzani (a cura di), *Medaglie e decorazioni appartenute al Senatore Avvocato Giacomo Bonicelli. Nel lascito Bonicelli Reggio all'Ateneo di Brescia con descrizione delle carte presenti nel fondo,* Suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2015», F.lli Geroldi, Brescia

V. Volta, *Carteggi fantoniani d'area camuno-sebina e della Franciacorta, in* «Monumenta Brixiae Historica Fontes» xix, F.lli Geroldi, Brescia.

Il quaderno: *Premio della Brescianità 2015*. Suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2015». F.lli Geroldi, Brescia

M. Piotti (a cura di), «Annali di Storia Bresciana» terzo volume: *Dalla scripta all'italiano. Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana*, Morcelliana, Brescia 2015

INCREMENTO BIBLIOTECA
LIBRI PERVENUTI IN DONO O IN OMAGGIO

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

ATTI ACCADEMICI

PIERFABIO PANAZZA*

DALLO SCAVO AL *MUSEO PATRIO* E OLTRE: IL RUOLO DELL'ATENEO**

Nell'aprile del 1823 iniziano gli sterri presso il lato settentrionale dell'antica piazza del Novarino (l'attuale piazza del Foro), destinati a suscitare vasta eco nel panorama archeologico, non solo italiano, di quegli anni. Oggi, nell'aprile 2013, una fortunata quanto non preventivata coincidenza vuole che quelle antiche scoperte siano restituite alla città, nel 190° anniversario del rinvenimento, dopo un lungo periodo di forzata chiusura, indispensabile per una impegnativa campagna di restauri dell'antico *Capitolium* di Brescia e per la sua messa in sicurezza.

In questa occasione è giusto e doveroso, ripercorrendo le vicende della scoperta del grande tempio vespasianeo, ricordare quanto quegli scavi siano intimamente connessi alla storia dell'Ateneo cittadino di Scienze Lettere e Arti e alle azioni di uomini grandi che, in seno all'accademia, operarono e si prodigarono per portare a termine l'impresa.

Vale la pena ripercorrere, sia pure per sommi capi, quanto di recente ho avuto occasione di esporre, a proposito degli avvenimenti che hanno segnato una delle fasi più significative per la storia civica e per la vita stessa della accademia bresciana[1].

---

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Conferenza tenuta venerdì 18 aprile 2013, in occasione del pomeriggio di studio sul tema: *Il Capitolium di Brescia a 190 anni dalla scoperta.*

[1] P. PANAZZA, *Archeologia e coscienza storica: il ruolo dell'Ateneo nella formazione dei musei cittadini*, in *L'Ateneo di Brescia (1802-2002). Atti del convegno storico per il bicentenario di fondazione, Brescia, 6-7 dicembre 2002*, a cura di S. ONGER, Suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2002, Brescia 2004, pp. 503-537; P. PANAZZA, *Giovanni Labus e l'iscrizione del* Capitolium *di Brescia: cro-*

Tra il dicembre 1822 ed il gennaio dell'anno seguente, su espresso invito della Congregazione Municipale (all'epoca guidata dal conte Roberto Corniani), l'Ateneo accoglie con grande favore la proposta di dare vita ad una «storia patria appoggiata ad irrefragabili documenti, e tale da reggere al lume della sana critica, e della ragione»[2]. Alle parole del vicepresidente barone Antonio Sabatti, accolte con favore nella adunanza dei soci, fa contemporaneamente eco la voce di Luigi Basiletti, il quale propone la immediata istituzione di un «museo patrio di antichità bresciane» e l'avvio di una campagna di scavi, atti a riportare alla luce quei monumenti che avevano fatto la grandezza di *Brixia* romana,

> specialmente in que' luoghi, nei quali sussistono ancora gli avanzi degli antichi romani edificj dalla susseguita barbarie e dal tempo distrutti[3].

Tuttavia, in questo clima di entusiastica adesione a simili impegnativi progetti, non sfugge il problema fondamentale rappresentato dal recupero dei fondi necessari, specialmente per finanziare quegli scavi che, fin da subito, costituiscono la priorità, sia per la Congregazione Municipale, sia per l'Ateneo. Rilevante si dimostra, a tale proposito, il fatto che l'Ateneo non solo investa autonomamente la somma di 600 lire austriache[4], ma che promuova anche una pubblica sottoscrizione[5]. Ad essa partecipa in prima istanza la Congregazione Municipale, con una quota a suo carico di «n. 30 azioni di L. 40 l'una [1200 lire italiane in totale], e per una sola volta in via di esperimento, ritenuto però che restino di proprietà del Comune medesimo quei

---

naca di una scoperta (con un'appendice numismatica), in Divus Vespasianus, *Pomeriggio di studio per il bimillenario della nascita di Tito Flavio Vespasiano imperatore romano (Brescia, 8 dicembre 2009)*, a cura di F. MORANDINI e P. PANAZZA, Suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2009, Brescia 2012, pp. 1-29.

[2] «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno MDCCCXXIII, Brescia, Nicolò Bettoni, 1824, pp. 30-31.

[3] Ivi, p. 32.

[4] L'impegno è ribadito, per la durata di un quinquennio, il 21 marzo 1824 (*Il primo secolo dell'Ateneo di Brescia. 1802-1902*, Brescia 1902, p. 90).

[5] M. MONDINI, *Gli scavi ed il "Museo Patrio"*, in *Brescia romana. Materiali per un museo.* II, 2, Brescia, Grafo, 1979, p. 57, n. 24. Presso l'archivio della Direzione dei Civici Musei (faldone n.7) si conserva un elenco con i nomi di ottantadue sottoscrittori (già pubblicato in IVI 1979, p. 57, n. 25).

monumenti che si rinvenissero in causa delle proposte indagini e scavazioni»[6]. Da un lato, pertanto, il Comune dà prova di credere nella bontà del progetto, ma dall'altro fa valere la sua posizione per ciò che potrebbe riguardare le eventuali nuove scoperte e per le quali avoca a sé la proprietà.

Di pari passo si mette anche in moto l'apparato organizzativo, affidato interamente all'Ateneo, che provvede, sin dal 9 gennaio 1823, a scegliere fra i suoi soci una commissione formata da Luigi Basiletti, Paolo Brognoli, Luigi Lechi, Gaetano Maggi, Girolamo Monti, Giovan Battista Soncini, Paolo Tosio e Rodolfo Vantini[7]. Tra le priorità che caratterizzano i primi passi del neonato organismo accademico registriamo anche la richiesta, inoltrata alla Congregazione Municipale, di ottenere l'autorizzazione per riunire «tutti i monumenti antichi che si trovavano in città presso i corpi morali o nei Comuni della Provincia» e la definizione di «un'esatta planimetria di quella parte della città ove sono situati i più interessanti edifici antichi» da presentare all'Ateneo.

Giova ricordare che fin dal 1798, Paolo Brognoli, su esplicito mandato delle autorità municipali, aveva iniziato la raccolta del materiale epigrafico e lapideo presso il monastero di San Domenico[8]. A quella meritoria operazione si dà seguito fin dal 22 gennaio 1823, quando il presidente dell'Ateneo «invita la Congregazione Municipale a provocare dalla Superiorità [il governo austriaco] l'autorizzazione di levare dai luoghi dove si trovano lapidi ed altri monumenti per trasportarli e raccoglierli nel Patrio Museo»[9]. Nonostante le inevitabili difficoltà e le diffidenze, soprattutto dei Comuni della provincia, che

---

[6] Dal verbale del Consiglio comunale dell'11 gennaio 1823 (I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Museo Scuola Città: per la riorganizzazione e l'uso didattico dei beni culturali a Brescia*, Brescia, Nuova Ricerca Editrice, 1978, p. 100).

Si segnala, inoltre, che ai finanziamenti pubblici va aggiunto lo stanziamento di mille fiorini da parte dell'imperatore Francesco I d'Austria "ad incoraggiamento dell'utile intrapresa degli scavi in questa R. città"; la comunicazione ufficiale della disponibilità del fondo imperiale viene trasmessa alla Commissione agli scavi dalla Congregazione Municipale, in data 29 ottobre 1826 (Archivio della Direzione dei Civici Musei, faldone n.7).

[7] *Il primo secolo* 1902, p. 88.

[8] P. PANAZZA, *Archeologia*, p. 504.

[9] M. MONDINI, *Gli scavi*, p. 53.

spesso ignorano le prescrizioni governative[10], il 4 luglio 1824 circa trecento iscrizioni sono radunate nel cortile del vescovado, messo liberalmente a disposizione dal vescovo Gabrio Maria Nava già dall'anno precedente, in previsione della costituzione del Museo[11].

La planimetria dell'area cittadina di interesse archeologico, invece, curata dal Luigi Basiletti, è presentata ai membri dell'Ateneo sin dal 1823, come si desume dalla lettura dei «Commentari» di quell'anno[12]. Nel passo relativo si dà come già pubblicata la serie dei rilievi che avevano condotto il pittore e archeologo bresciano a identificare

> l'antica Curia, il Foro, il Teatro, ed un Tempio, che l'oscura tradizione assegna ad Ercole; edificj, che comunicavano l'uno coll'altro, e de' quali tuttavia si scorgono alla luce i maestosi avanzi.

In realtà di questo studio è noto solo il manoscritto, ora presso l'Archivio di Stato di Brescia[13], mentre l'edizione a stampa cui si fa

---

[10] L'Imperial Regia Delegazione Provinciale aveva emanato una circolare a stampa, indirizzandola alle Deputazioni Comunali, ai Corpi Morali della Provincia e anche ai privati cittadini, che risulta pubblicata per la prima volta il 23 maggio 1823, poi replicata in varie redazioni fra l'ottobre del 1824 e il settembre del 1826 (M. MONDINI, *Gli scavi*, p. 53 e p. 59, n. 31). Tuttavia, nonostante tali solleciti, diversi privati e molti Comuni rifiutarono di privarsi delle iscrizioni, adducendo le più svariate giustificazioni. Sono noti gli elenchi dei paesi che hanno fornito i pezzi, di quelli che, pur rispondendo alle richieste di notifica, hanno poi disatteso all'invito e di quelli che non hanno neppure proceduto a notificare le lapidi (M. MONDINI, *Gli scavi*, p. 60, n. 35).

[11] Il 5 marzo 1826 Girolamo Joli presenta ai soci dell'Ateneo la schedatura manoscritta, accompagnata da illustrazioni, del patrimonio epigrafico bresciano, che possiamo ritenere il primo catalogo del materiale lapideo antico, raccolto in previsione dell'apertura del Museo («Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno MDCCCXXVI, Brescia, Nicolò Bettoni, 1827, pp. 67-68; *Il primo secolo* 1902, p. 90). L'opera, che viene mostrata al pubblico fra gli oggetti di "belle arti", durante l'esposizione annuale che di solito era allestita nella sede accademica, costituisce il completamento di una precedente schedatura, di cui si ha notizia dagli atti accademici («Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno MDCCCXXIII, Brescia, Nicolò Bettoni, 1824, p. 39) e che forse possiamo rintracciare in un elenco manoscritto di 45 carte, più 4 bianche, non datate e prive di firma, presso l'archivio della Direzione Civici Musei (M. MONDINI, *Gli scavi*, p. 59).

[12] «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno MDCCCXXIII, Brescia, Nicolò Bettoni, 1824, p. 33.

[13] L. BASILETTI, *Ragionamento del signor […] intorno ad alcuni edifici di Brescia antica e degli scavi da eseguirsi presso i medesimi* (R. NAVARRINI, *L'archivio storico dell'Ateneo di Brescia*, Suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1996, Brescia 1996, p. 473). Questo testo è stato pubblicato solo parecchi anni più tardi, con alcune varianti, a cura della nipote (V. BASILETTI MARTINENGO, *Memorie Archeologiche Bresciane*, Brescia 1926, pp. 11-17). Alcuni stralci del medesimo scritto sono riportati anche in I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Museo scuola città*, pp. 100-103.

cenno riguarda un'altra relazione del Basiletti, nella quale, però, vengono già illustrati i ritrovamenti, frutto dei primi scavi presso la superstite colonna del tempio di Ercole[14].

Quando le operazioni di sterro prendono il definitivo avvio, dopo che, il 25 febbraio del 1823, il conte Galeazzo Luzzago cede parte del terreno di sua proprietà, là dove ancora svettava la sommità dell'unica colonna superstite del *Capitolium*, l'intervento risulta assolutamente pianificato e i primi colpi di piccone, nell'aprile di quell'anno, danno l'avvio al progressivo dissotterramento di un edificio antico, la cui natura e proporzioni erano già note al Basiletti, confortato dalle esplorazioni seicentesche di Ottavio Rossi[15].

Come è noto, l'area capitolina è integralmente liberata dai detriti dilavati dalle pendici del Cidneo entro il maggio 1827[16], a poco meno di un anno di distanza dalla scoperta del deposito dei grandi bronzi, individuato presso l'intercapedine occidentale la sera del 20 luglio 1826. L'eccezionalità di quest'ultimo ritrovamento, la quantità e la natura delle scoperte monumentali, unitamente all'ingente materiale epigrafico, determinano, sia presso l'Ateneo sia soprattutto presso le autorità municipali, la convinzione di «mettere in ordine e custodire con sicurezza tutti gli oggetti meritevoli di essere conservati nel Museo… e la convenienza per ogni riguardo di costruirlo nel luogo degli scavi»[17]. Per ottemperare a questa soluzione museologica si decide di chiudere i tratti originali di muratura dell'antico edificio appena dissotterrato, coprendoli con un tetto, così da raccogliere e distribuire i reperti negli ambienti corrispondenti alle tre celle del *Capitolium* flavio[18].

[14] L. Basiletti, *Alcuni cenni sullo scavo del tempio di Ercole e di un antico mosaico*, in *Intorno varj antichi monumenti scoperti in Brescia. Dissertazione del dott. Giovanni Labus. Relazione del prof. Rodolfo Vantini ed alcuni cenni sugli scavi del signor Luigi Basiletti pubblicati dall'Ateneo Bresciano*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1823, tav. III.

[15] O. Rossi, *Le memorie bresciane opera istoriata e simbolica di…*, Brescia, Bartolomeo Fontana, 1616, pp. 18-21.

[16] La notizia è riportata in una lettera, che Luigi Basiletti invia alla Commissione agli scavi in data 29 maggio 1827 (V. Basiletti Martinengo, *Memorie*, pp. 46-47).

[17] Il passo è tratto dal verbale del consiglio comunale del 30 agosto 1826 (V. Basiletti Martinengo 1926, p. 45 e I. Gianfranceschi Vettori, *Museo scuola città*, p. 105).

[18] Si tratta sicuramente di una delle proposte museali e di esibizione del patrimonio archeologico italiano più all'avanguardia per quei tempi e che anticipa la tendenza a considerare essenziale, per la funzione espositiva, quell'interdipendenza fra territorio e museo, che tanta parte ha avuto nella pianificazione e nella dislocazione delle sedi che ospitano i materiali archeologici a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso (G. Gualandi, *Dallo scavo al museo*, in *Capire l'Italia*, IV, *I Musei*, Milano, Ed. Touring Club Italiano, 1980, p. 88 e 90).

Il progetto, curato sempre da Luigi Basiletti, viene compiutamente descritto e corredato di un disegno esplicatorio in occasione della sua trasmissione alla Congregazione municipale, il 17 agosto 1826[19]. Nel corso della sua relazione, Basiletti dichiara espressamente di non prevedere la ricostruzione integrale della facciata, che deve mantenere «lo stesso disegno antico ma in rovina». Inoltre, per quanto riguarda il parziale reinserimento degli elementi architettonici originali nei nuovi paramenti murari e nelle tre porte d'accesso alle celle, fa esplicito riferimento a quelli che all'epoca erano i più accreditati metodi di restauro per i monumenti antichi, predisposti da Giuseppe Valadier per la ristrutturazione dell'arco di Tito (1821) e del Colosseo (1823-26)[20].

Precise indicazioni sono definite anche per quanto riguarda l'organizzazione degli interni:

> L'interno del Museo presenta tre sale di gusto moderno: in quella di mezzo ho disposte le lapidi secondo il metodo praticato nel Museo Vaticano, cioè tutte incassate nel muro e distanti l'una dall'altra centimetri 4 […]
>
> Le lapidi più interessanti che venissero negate al Museo verranno copiate in eguale dimensione e nel luogo della loro classificazione si lascerà un vuoto coperto da sottile muro sopra il quale col dipinto si imiterà la lapide originale indicando il luogo ove si ritrova.
>
> La sala al lato di occidente sarà unicamente destinata per riporre gli oggetti trovati nello scavo; l'altra dal lato di oriente potrà essere destinata per quelli della decadenza dell'arte e del suo risorgimento nel 1500.

Il progetto proposto al Consiglio Comunale ottiene l'approvazione unanime e il 30 agosto 1826 i consiglieri votano anche lo stanziamento di 30 mila Lire, erogabile in cinque rate annuali di 6 mila Lire, per la copertura finanziaria indispensabile all'attuazione integrale del piano[21].

---

[19] Archivio del Comune di Brescia, Atti del Consiglio Comunale (il testo è pubblicato anche da I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Museo scuola città*, pp. 104-105).

[20] Per un'analisi recente degli interventi romani di Raffaele Stern e del Valadier, si veda S. CASIELLO, *Conservazione e restauro nei primi decenni dell'Ottocento a Roma*, in *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, a cura di S. CASIELLO, Firenze, Alinea Editrice, 2008, pp. 267-310.

[21] Archivio del Comune di Brescia, Atti del Consiglio Comunale (si veda anche I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Museo scuola città*, p. 105). Per l'inquadramento critico della suddetta relazione del Basiletti nell'ambito della sua meritoria attività in campo archeologico, si veda specialmente M. MONDINI, *Gli scavi*, pp. 54-56.

La cella centrale del Capitolium viene pertanto destinata a lapidario, anche in considerazione del fatto che lo spazio disponibile risulta perfettamente congruo a contenere oltre cinquecento iscrizioni della dimensione media di 90 centimetri quadrati, ossia «tutte le lapidi che si conoscono della Provincia». Giovanni Labus, archeologo e dotto conoscitore di epigrafia, è indicato quale responsabile della organizzazione tassonomica del materiale iscritto. Egli si preoccupa di dare alle lapidi una distribuzione di tipo scientifico, in base alle classi individuate da Stefano Antonio Morcelli[22], senza peraltro escludere principi di ordine simmetrico ed estetico[23].

Rimarchevole, poi, è l'esplicito riferimento alle testimonianze artistiche medioevali e rinascimentali, che si prevede di riunire nella cella orientale[24], indizio di una precisa volontà da parte degli allestitori, che, pur privilegiando le antichità romane, manifestano un approccio storicista verso il passato. Ciò che ne deriva non è solo la creazione di un ricco museo archeologico, quanto piuttosto di un'istituzione che si pone al servizio della collettività, col dichiarato scopo di contribuire al suo generale ammaestramento e al suo decoro[25]. Tali istanze – unite alla considerazione che, come Napoli e Roma, anche Brescia trarrà vantaggio economico dalle presenze dei viaggiatori e dei visitatori attratti dalle sue ricchezze storico-monumentali[26] – precorrono

---

[22] «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno MDCCCXXIX, Brescia, Nicolò Bettoni, 1830, p. XXVI. Le classi epigrafiche citate (*Iscriptiones sacrae, honorariae, historicae, Epithaphia virorum et foeminarum, Fragmenta monumentorum, Inscriptiones christianae*) sono quelle individuate da S. A. Morcelli, *De stilo inscriptionum latinarum libri 3*, Roma, ex officina Giunchiana, 1780-1781 (si veda anche I. Calabi Limentani, *Epigrafia latina*, Milano, Istit. edit. Cisalpino – La Goliardica, 1974, pp. 66-69 e 73).

[23] A. Bellezza, *Testimonianze inedite dei carteggi del tempo sull'allestimento del Museo Romano*, in *Atti del convegno internazionale per il XIX centenario della dedicazione del Capitolium e per il 150 anniversario della sua scoperta*, I, Brescia, Suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1975, Brescia 1975, p. 104 e p. 114.

[24] Emblematico in questo senso il caso dei capitelli antelamici, smontati nel 1825 dalla cripta di San Salvatore per essere collocati nel nuovo Museo Patrio (P. Panazza, *I capitelli della cripta di S. Salvatore a Brescia*, in «Dai Civici Musei», 3, 1987, pp. 11-23).

[25] V. Basiletti Martinengo, *Memorie*, p. 16 e I. Gianfranceschi Vettori, *Museo scuola città*, p. 102.

[26] Ibidem.

le linee programmatiche su cui si è sviluppato il moderno concetto di Museo della città[27].

Sulla base di questi presupposti si innestano la capacità progettuale e la coerenza realizzativa dell'architetto Rodolfo Vantini, in grado di integrare da un lato il rispetto delle antiche strutture e dall'altro le esigenze ostensive di un imponente patrimonio lapideo e storico-artistico. La ricostruzione delle tre celle si intona in modo equilibrato e non particolarmente invasivo alle maestose proporzioni del monumento antico, il cui «simulato disordine» manifesta il gusto per le rovine, che l'architetto aveva affinato dopo il suo soggiorno romano di alcuni anni prima[28].

Intanto, con l'aprirsi del 1827, anno cruciale nell'evoluzione degli avvenimenti che porteranno alla nascita del Museo Patrio, si rende necessaria la nomina di un custode che, dopo la morte di Gaetano Santinelli[29], garantisca secondo precise indicazioni la sorveglianza dell'area archeologica. Il 2 marzo di quell'anno l'incarico viene provvisoriamente affidato al pittore Girolamo Joli[30], per essere poi definitivamente confermato solo nel giugno del 1829.

Il 28 giugno 1827 la Commissione agli Scavi, che nel frattempo si era trasformata in Commissione alla Fabbrica, registra la cessazione dai rispettivi incarichi di Paolo Brognoli, Giovan Battista Soncini, Luigi Lechi, dello stesso Rodolfo Vantini e del conte Paolo Tosio, il quale, con gesto di grande liberalità e di dichiarato amore verso le

---

[27] V. FRATI, *Il rapporto museo-città: il caso di Brescia*, in *Capire l'Italia*, IV, *I Musei*, Milano, Ed. Touring Club Italiano, 1980, pp. 223-227; V. FRATI, *Brescia e il progetto di un "Museo della città"*, in *Musei locali, luoghi e musei*, atti del convegno (Roma, complesso monumentale di San Michele a Ripa, 14-15-16 ottobre 1987) a cura di E. BORSELLINO, Roma, G. Guidotti, 1990, pp. 179-182; A. EMILIANI, *La città Museo. Il Museo della città. L'esempio di Brescia*, in *Arte, musei e società*, a cura di R. STRADIOTTI, M. CAPELLA e F. MORANDINI, Brescia, Grafo, 2001, pp. 63-73; R. STRADIOTTI, *L'area capitolina nel sistema museale bresciano: proposte per la musealizzazione e la fruizione*, in *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studi e restauri*, a cura di F. ROSSI con la collaborazione di F. MORANDINI e C. STELLA, Milano, ET, 2002, pp. 29-32; A. L. RONCHI, *Prospettive turistiche*, in «Giornale di Brescia» del 19 ottobre 2002, p. 14.

[28] A. RAPAGGI, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, San Zeno Naviglio (BS), Grafo, 2011, p. 47.

[29] Dalla documentazione disponibile si rileva che al Santinelli fu affidata la responsabilità di vigilanza dei materiali di scavo fin dalla esposizione pubblica, organizzata immediatamente dopo la scoperta dei bronzi romani (P. PANAZZA, *Archeologia*, p. 511, nota 34).

[30] Per la nomina dello Joli, si veda R. NAVARRINI, *L'archivio*, p. 162, busta 80, fascicolo 5.

antichità classiche, dona a tutti i membri una copia delle opere dell'archeologo Ennio Quirino Visconti[31].

La conclusione dei lavori di ricostruzione delle tre celle e di allestimento del Museo Patrio è accompagnata dalla preoccupazione, da parte dell'Ateneo bresciano, di dare un efficace assetto normativo che garantisca alla nascente istituzione la fisionomia di una struttura moderna e funzionale. Il primo di giugno 1829, nel confermare il ruolo di Girolamo Joli in qualità di Custode del Museo, il presidente dell'Ateneo Girolamo Monti espone alcune clausole che possono a ragione ritenersi i prodromi del primo regolamento del Museo Patrio. Nella missiva si precisano gli orari di apertura del Museo in stretta relazione con la presenza sul luogo del Custode (senza licenza della Commissione egli non potrà neppure allontanarsi dalla città, nonostante la chiusura del Museo); si definiscono le responsabilità dello stesso Joli, in ragione al divieto per tutti i visitatori non autorizzati di trarre disegni degli oggetti esposti e si consente al medesimo di ricevere mance, in quanto non ancora stipendiato regolarmente per questo tipo di mansioni[32].

Vale la pena qui ricordare come l'Ateneo bresciano, anche in tale circostanza, si dimostri particolarmente sensibile verso una serie di problemi di tipo pratico e organizzativo che in quegli anni aveva indotto i responsabili dei Musei Vaticani, del Museo Egizio di Torino e del Museo Reale Borbonico di Napoli a progettare o a redigere i primi regolamenti di quelle straordinarie raccolte[33].

---

[31] C. STELLA, *Rodolfo Vantini e il Museo Patrio*, in *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, atti del Convegno di Studi (Brescia, 12 novembre 1992), Suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1995, Brescia 1995, p. 234.

[32] M. MONDINI, *Gli scavi*, p. 60, n. 38.

[33] La sensibilità dei pontefici romani permise la creazione di un complesso di norme, attraverso le quali garantire una regolamentazione omogenea delle collezioni pontificie. Tale ispirata visione si concretizzò nel primo Regolamento dei Musei Vaticani (20 dicembre 1816), promulgato da mons. Agostino Rivarola, Protonotario Apostolico, Maggiordomo di Sua Santità Pio VII, nonché futuro cardinale (C. PIETRANGELI, *Come funzionava un museo nell'Ottocento. Il primo Regolamento dei Musei Vaticani*, in «Strenna dei Romanisti», 42 (1981), pp. 362-373).

Del 1824 è la bozza di articoli per un primo regolamento del Museo Egizio di Torino (Archivio di Stato di Torino, Corte, Istruzione pubblica, *Musei e altri stabilimenti scientifici*, *Museo Egizio*, mazzo 2).

Il regolamento del Museo Reale Borbonico, costituito da 103 articoli divisi in dodici capitoli, fu approvato dal re il 15 giugno 1828. Le disposizioni sono essenzialmente relative ai doveri degli impiegati addetti al Real museo, ai metodi da utilizzare durante gli scavi di Pompei e alla manutenzione e restauro degli oggetti rinvenuti (*Regolamento pel Museo Reale Borbonico*, Napoli, Stamperia Reale, 1828).

A questo punto il Museo Patrio di Brescia poteva dirsi finalmente pronto per svolgere il ruolo cui l'Ateneo e la Municipalità cittadina l'avevano voluto e progettato. Il 26 luglio 1830 esso viene ufficialmente inaugurato e aperto al pubblico[34].

La particolarità della sua collocazione, all'interno del tessuto urbano della città e a ridosso del colle Cidneo, la ricchezza delle collezioni e la presenza soprattutto della statua in bronzo della Vittoria alata hanno determinato la fortuna "mediatica" della neonata istituzione, per lo meno da quanto si percepisce attraverso la lettura delle prime guide della città, dalle recensioni pubblicate su riviste italiane e straniere e dai resoconti di viaggio[35]. A questo proposito, è nota l'emozione che la visita del 6 maggio 1834 al Museo bresciano suscitò nell'animo sensibile del diplomatico e poeta francese Marie-Louis-Auguste Demartin du Tyrac comte de Marcellus, il quale dedicò alcuni versi alla Vittoria che aveva trovato la sua collocazione definitiva nel vano occidentale del *Capitolium*[36].

Benché in seno all'Ateneo, tra il 1835 e il 1836, si registrino ancora significative pressioni nei confronti delle autorità municipali, affinché si proseguano con ulteriori indagini gli scavi nella piazza del Novarino antistante il tempio vespasianeo[37], il prioritario obiettivo di quegli anni risulta essere un altro.

---

[34] V. Basiletti Martinengo, *Memorie*, pp. 43-44. Dalla pubblica relazione che redasse nel 1835 il vicepresidente dell'Ateneo Antonio Sabatti, presentando tutti gli atti amministrativi che si sono resi necessari tra il 1822 e l'allestimento definitivo del Museo nelle tre celle ricostruite del tempio di Vespasiano, veniamo a sapere che le risorse finanziarie investite sono quantificate in "cento dieci mila lire austriache" («Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno MDCCCXXXV, Brescia, Tipografia della Minerva, 1836, p. 67).

[35] La prima guida cittadina che cita il Museo Patrio ormai funzionante è quella pubblicata, con gli auspici dell'Ateneo, da Alessandro Sala nel 1834 (A. Sala, *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia, Francesco Cavalieri, 1834, pp. 56-58). Fra gli estimatori che in quel periodo hanno dedicato intense pagine legate alla visita del neonato Museo bresciano, si ricorda soprattutto il milanese Giuseppe Sacchi (G. Sacchi, *Gli scavi di Brescia*, in «Cosmorama Pittorico», 36, 1835, pp. 281-283; G. Sacchi, *Museo Patrio bresciano*, in «Raccoglitore italiano e straniero», II,1, 1835, pp. 151-153).

[36] M. L. A. Demartin du Tyrac comte de Marcellus, *Épîtres et vers sur l'Italie par M. le Cte de Marcellus*, Paris, Librairie d'Adrien Le Clere et Cie, 1835, p. 148 (sull'episodio si veda anche P. Panazza, *La Vittoria alata di Brescia: repliche, calchi e fortuna iconografica nel XIX secolo*, in *Grandi bronzi romani dall'Italia settentrionale. Brescia, Cividate Camuno e Verona*, a cura di E. Formigli e A. Salcuni, «Frankfurter Archäologische Schriften», 17, Bonn 2011, p. 25).

[37] R. Navarrini, *L'archivio*, pp. 162-163, busta 81.

Contestualmente alle principali scoperte archeologiche e al completamento delle operazioni di censimento e raccolta del materiale epigrafico, nasce l'esigenza di pubblicare in modo scientifico gli scavi e di dare una altrettanto rigorosa descrizione dei materiali esposti nel Museo, con particolare riguardo alle iscrizioni. L'11 agosto 1833 viene votata dai soci dell'accademia bresciana un'istanza, nella quale si individua la Congregazione Municipale come la sola istituzione in grado di garantire la copertura finanziaria per tale operazione[38]. Il preventivo dell'edizione a stampa raggiunge la somma complessiva di 17 mila Lire, che si prevede di poter rimborsare al Comune grazie al ricavato della futura vendita dell'opera, mentre l'eventuale esubero dovrà essere destinato come sussidio al Museo[39]. Dal verbale del 7 febbraio dell'anno successivo, emerge il piano complessivo e dettagliato dell'opera, compilato dalla Censura (come all'epoca veniva definito l'attuale Consiglio dell'Ateneo) che prevede di dare alle stampe due volumi distinti: il primo, a cura di Giovanni Labus, intitolato *Monumenti antichi d'arte del Museo bresciano* e il secondo dedicato alle *Lapidi del Museo bresciano della provincia*.

A questi nobili intenti non corrisponde però la realtà dei fatti, dal momento che i due volumi hanno visto la luce in tempi diversi e dopo lunghe e travagliate vicissitudini: la prima parte dell'opera, benché rechi sul frontespizio la data 1838[40], viene in realtà pubblicata solo cinque anni più tardi, mentre quella dedicata alle iscrizioni, complice anche la morte di Giovanni Labus nel 1853, risulta definitivamente sostituita dall'estratto del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, pubblicato a Berlino nel 1874 da Teodoro Mommsen[41].

---

[38] La notizia che l'amministrazione civica aveva stanziato una considerevole cifra per l'edizione a stampa degli scavi del *Capitolium* travalica i confini della provincia e suscita, tra gli altri, il plauso incondizionato di Giuseppe Sacchi (G. SACCHI, *Museo Patrio bresciano*, p. 153).

[39] *Il primo secolo* 1902, pp. 91-92; R. NAVARRINI, *L'archivio*, p. 160.

[40] G. NICOLINI, R. VANTINI e G. LABUS, *Museo Bresciano Illustrato*, I, Brescia, Tipografia della Minerva, 1838. Si ricorda che il 21 settembre di quello stesso 1838 l'imperatore Ferdinando I e sua moglie Maria Anna di Savoia ebbero occasione di visitare il Museo Patrio (*Ferdinando Primo nel Tirolo, nella Lombardia e nel Veneto*, Milano, Placido Maria Visaj, 1838, p. 103).

[41] *Inscriptiones urbis Brixiae et agri Brixiani latinae*, iussu Athenaei Brixiani, permissu Academiae Berolinensis, ex Corporis inscriptionum latinarum volumine V, seorsum edidit Theodorus Mommsen, Berolini, ex officina Ungeriana, 1874. Sulla intricata questione dei due volumi che hanno dato vita al *Museo Bresciano Illustrato* si vedano: *Il primo secolo*, 1902, pp. 92-95; *Brescia romana. Materiali per un museo.* II, 2, Brescia 1979, pp. 44-45; C. STELLA, *Rodolfo Vantini*, pp. 235-243;

Tuttavia, in questa sede, vorrei cercare di dare un po' più di evidenza ad altri aspetti che credo siano importanti per mettere in risalto la continuità dei rapporti che hanno reciprocamente accompagnato la vita dell'Ateneo e la crescita del Museo. I motivi di maggior interesse investono proprio questioni gestionali che, a distanza di vent'anni dalla inaugurazione del Museo Patrio, si sono fatti quanto mai urgenti.

Nel tentativo di organizzare il Museo secondo un piano di gestione moderno ed efficace, in grado di fare fronte a problemi di ordine pratico ed economico, ancora una volta l'Ateneo di Brescia opera in sinergia con l'Amministrazione Comunale, predisponendo un nuovo e più articolato *Regolamento pel Museo Patrio*. Il documento cui si fa qui riferimento è una copia manoscritta del testo presentato in Consiglio Comunale il 7 ottobre 1850 ed approvato con ordinanza del 20 gennaio 1851 N° 17906-856, sulla cui base verranno poi attuate alcune modifiche nel gennaio 1878[42].

Regolamento pel Museo patrio

Scopo *Il Museo conserva e raccoglie oggetti di antichità, e belle arti, particolarmente bresciani, allo scopo di accrescere lustro alla città ma di promuoverne gli studi in relazione alla storia patria. Esso è governato da una Commissione ed affidato ad un custode assistito da un bidello.*

Commissione *Componesi di tre membri appartenenti all'Ateneo, col titolo di Conservatori del patrio Museo, i quali hanno dipendenza dal Comune. L'anziano fa le veci di Presidente. Venendo a mancare uno di essi, i rimasti propongono tre accademici da' quali il Municipio sceglie il membro da surrogarsi.*
La Commissione veglia la condotta del Custode e del Bidello; la conservazione del Museo, gli oggetti ivi raccolti,

---

R. NAVARRINI, *L'archivio*, pp. 162-166, buste 81-86; P. PANAZZA, *Archeologia*, p. 517; P. PANAZZA, *La Vittoria alata*, p. 27.

[42] Archivio della Direzione dei Civici Musei, faldone n. 7. Gli stralci più significativi della bozza del Regolamento del 1850 sono stati pubblicati in I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Museo scuola città*, p. 108.

cerca di aumentarne il numero, sia collo spendio oppotuno delle somme a ciò destinate, sia col procurare non vadano dispersi, e si depositino in esso, quelli che si ritrovassero in città o provincia.
Le riparazioni d'urgenza che non oltre passano la somma di £ 30. —si fanno eseguire dai Conservatori, i quali ne avvisano tosto il Comune per il relativo pagamento.
Per le altre di maggior somma e per tutto il resto Corrispondono sempre collo stesso Comune, al quale annualmente rendono conto dell'assegno, ma avendo presso di se i documenti.

Custode *Il Museo è affidato ad un Custode, persona istruita, scelto ed approvato dal Comune fra i candidati proposti dai Conservatori, è assistito da un bidello, e oltre la casa ha l'annuo stipendio di £ 500.*
Il Custode è responsabile di quanto serbasi in Museo, e gli fu consegnato con esattissimo inventario tutto in triplice copia da serbarsi una presso il Custode, una presso la Commissione, la terza presso il Municipio.
Dipende dai Conservatori.
Abiterà del continuo il locale assegnatogli nel Museo non muterà di posto Non se ne allontanerà più di un giorno senza permesso dei Commissari e senza lasciarvi un sostituto dai medesimi approvato.
Terrà le sale sgombre da quanto fosse estraneo al Museo; non muterà di posto alcun oggetto senza il consenso dei Conservatori; e tanto questi, meno i più eminenti, che i locali tutti, gli accessi che farà urgentemente ripulire dal bidello.
Dovrà trovarsi presente nelle ore assegnate sia al pubblico che alle visite dei forestieri e degli studiosi.
Si presterà di buon grado anche per chi si presentasse in giorni ed ore non indicati.
Permetterà agli studiosi, nelle ore assegnate, di copiare gli oggetti del Museo; ma non potrà a quest'uopo sommuoversi alcuno senza il permesso dei Conservatori stessi.
Sarà cortese agli studiosi di quegli schiarimenti di cui gli facessero ricerca per meglio conoscere gli oggetti, per i quali visitano il Museo.
Non si concederà l'accesso a chi desse sospetto di simili intenzioni, o si presentasse con abiti indecenti.
Terrà apposito libro pei forestieri cui piacesse, visitato il Museo, di iscrivervi il proprio nome.

E' severamente proibito al Custode ed a chi fa le sue veci di ricevere sotto qualunque pretesto, nessuna mancia ne' giorni ed ore sotto indicati, e ciò si avvertirà alla posta con apposito cartello.
Dovrà il Custode avvisare di qualunque emergente il Conservatore anziano ed in sua assenza uno dei suoi colleghi.
Il Custode sotto l'immediata dipendenza dei Conservatori serba le carte in una camera della sua abitazione, tiene i registri, provvede alla copia e spedizione delle lettere coll'opera del Bidello.

Bidello *Sarà persona di conosciuta onestà ed abbastanza istruito. Oltre la casa avrà l'annuo salario di £ 360. – e sarà eletto dal Municipio sopra proposta della Commissione. Abiterà, come il Custode nel locale della Commissione del Museo. – Obbedirà al Custode, ma sotto dipendenza della Commissione dei Conservatori. Non si allontanerà mai dal Museo senza lasciare idoneo sostituto, e col permesso del Custode. Accompagnerà i forestieri dalla porta alle sale e viceversa, e nei giorni in che il Museo sarà chiuso al pubblico veglierà col custode al buon ordinamento. Non riceverà mancie ne' giorni ed ore indicati come sotto.*
Dovrà tenere spazzate le sale, ripuliti gli oggetti, mondi dall'erba gli accessi; aprirà le finestre e le porte; il tutto secondo le discipline che verranno fissate dai Conservatori e il Custode gli ordinerà.

Disposizioni generali *Per 10 mesi dell'anno, esclusi cioè i mesi di Settembre ed Ottobre, a dalle 12 Meridiane alle 3 pomeridiane, escluse le feste, è libero l'accesso al Museo agli studiosi ed amatori tanto forestieri che nostri che si recano a visitarlo.*
Rimarrà poi aperto al pubblico un giorno cadaun mese, oltre ad otto giorni di seguito dal 6 al 14 Agosto dalle 11 antimeridiane alle ore 3 pomeridiane, a comodo degli accorrenti in occasione della Fiera.
Il Museo non potrà essere visitato che nelle ore diurne. I doni che venissero fatti al Museo verranno distinti col nome del donatore.
Il Museo ha un annuo assegno di £ 300 aumentabili a £ 500.
Il presente Regolamento ammesso dal Consiglio Com.le nell'Adunanza del g.no 7 ottobre 1850 viene approvato

con ordinanza 20 gennaio 1851 N° 17906-856
dall'I. R. Delegazione provinciale.
Brescia dal Civico Palazzo il 22 Gennaio 1851

Maggi Podestà

Calzoni
Averoldi
Mondella
Passerini } *assessori*

Con deliberazione 10 gennaio 1878
la Giunta Municipale in seguito ad accordi presi
colle Direzioni del Museo e della Pinacoteca stabilì
modificazioni di orario, ed il pagamento di una tassa
d'ingresso, aumentando gli stipendi al Custode
e Bibello.

Vengono esplicitati innanzitutto lo "Scopo", ciò che oggi si identifica con l'anglicismo *mission statement*, la condizione giuridica e i ruoli del personale preposto al controllo (Commissione dei Conservatori, formata da tre membri dell'Ateneo e sottoposta alla approvazione del Comune), alla conservazione (il Custode, nominato dal Comune su proposta della Commissione) e alla manutenzione (il Bidello, anch'egli di nomina comunale su indicazione dei Commissari). Precise indicazioni identificano le mansioni di entrambi, che hanno obbligo di residenza presso il Museo, e si definiscono i giorni con i relativi orari di apertura dei locali. Non mancano neppure i riferimenti alla copertura finanziaria indispensabile per la vita dell'istituzione e agli stipendi del personale.

Fondamentale è, inoltre, l'informazione che riguarda l'esistenza di un «esattissimo inventario», in triplice copia, relativo alla consistenza del patrimonio conservato ed esposto e non manca l'indicazione riguardante possibili incrementi delle raccolte, che dovranno essere registrati e accompagnati dal nome del donatore.

Se confrontiamo queste indicazioni con quanto nella prima metà del XIX sec. si legge nei "regolamenti" di importanti istituti museali[43], ma anche se paragoniamo la struttura dell'intero documento bre-

[43] Interessante è il caso del Regolamento stilato in occasione della apertura della Protomoteca Capitolina a Roma nel 1820 (G. SCANO, *La direzione della Protomoteca Capitolina nel primo Ottocento e i Tofanelli*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n. s., IV, 1990, pp. 27-31).

sciano e il contenuto di certi suoi paragrafi alla più recente normativa italiana in fatto di istituti culturali, emergono da un lato notevoli consonanze e inevitabili derivazioni, ma anche sorprendenti elementi di originalità e di modernità[44].

La prima Commissione preposta alla conservazione delle memorie patrie risulta essere composta da Luigi Lechi[45], dall'abate Pietro Zambelli[46] e da Rodolfo Vantini[47], mentre il custode responsabile, come da nomina provvisoria del 1829, continua a essere Girolamo Joli[48]. Di particolare rilievo è l'operato di tutti costoro, soci illustri dell'Ateneo bresciano, a proposito della nota questione incentrata sulle molteplici richieste, pervenute dalle maggiori corti europee, di ottenere un calco in gesso della Vittoria alata, fino al consenso accordato a Napoleone III nel 1859[49].

È importante richiamare, a questo punto, che la città di Brescia, dopo le generose e cospicue donazioni del conte Paolo Tosio e di sua moglie Paolina Bergonzi che, fra il 1832 e il 1846, avevano legato al Comune le ricche collezioni di dipinti e di oggetti d'arte ed il palazzo cittadino, nel 1851 registra l'apertura della Civica Pinacoteca Tosio. Si tratta di un passaggio importante anche per il Museo Patrio, dal momento che da quella data per i due istituti inizia una vita parallela che giunge sino ai nostri giorni.

Nel 1861 la Commissione responsabile del Museo era presieduta da Luigi Lechi, coadiuvato da Pietro Vergine[50], il Custode era Valentino Joli[51], mentre come Bidello appare il nome di Luigi Pizzi. Invece, quella preposta al funzionamento della Pinacoteca Tosio pre-

---

[44] In particolare si possono richiamare qui gli orientamenti generali relativi allo status giuridico dei musei come risultano stabiliti nell'*Allegato A* del D. M. 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (Art. 150, comma 6, del D. Les. n. 112 del 1998*), pubblicato sulla G. U. 19 ottobre 2001, n. 244, S. O.

[45] Socio attivo dell'Ateneo dal 1809 e presidente dal 1848 al 1861.

[46] Socio onorario dal 1823, vice presidente dal 1846 al 1855, poi socio corrispondente (1859).

[47] Socio attivo dal 1819.

[48] Socio onorario dal 1823.

[49] P. Panazza, *La Vittoria alata*, pp. 27-30.

[50] Socio onorario dal 1839.

[51] Figlio di Girolamo, era subentrato al padre nel ruolo di custode del Museo romano svolgendovi mansioni di tipo esecutivo (*Enciclopedia Bresciana*, VII, Brescia 1987, p. 10).

vedeva il Sindaco di Brescia in qualità di presidente; i Direttori erano Pietro Vergine e Camillo Brozzoni[52], la carica di Custode era rivestita dal pittore Tommaso Castellini[53] e Angelo Braga fungeva da Bidello[54]. Sappiamo, inoltre, che nel 1864 la Pinacoteca Tosio era retta da un Consiglio formato da Pietro Vergine[55], presidente, da Aleardo Aleardi[56], vicepresidente, da Tommaso Castellini e da Giuseppe Martinengo; Conservatori del Museo, invece, figuravano Luigi Lechi, presidente, Pietro Vergine e Tommaso Caprioli[57]. Cinque anni dopo il Consiglio direttivo della Pinacoteca Civica era composto da Antonio Tagliaferri[58], Stefano Fenaroli[59], Pietro Da Ponte[60], Faustino Joli[61] e Luigi Cicogna[62], mentre come Custode figurava il pittore Tommaso Castellini; invece Conservatori del Museo Patrio erano Tommaso Caprioli, presidente, il canonico Pietro Emilio Tiboni[63] e Antonio Tagliaferri, con il compito di sovraintendere all'operato del Custode Valentino Joli[64].

Pur avendo dirigenze separate, tuttavia a livello normativo i due Musei vengono equiparati, per esempio di fronte alla necessità di ridefinire per entrambi gli orari d'ingresso e il pagamento del biglietto di entrata, come risulta dalle *Modificazioni* ai regolamenti emanate dal Consiglio Comunale il 10 gennaio 1878. In questo caso l'Amministrazione Comunale di Brescia recepisce in modo pressoché integrale, con

---

[52] Socio onorario dal 1859.

[53] Socio onorario dal 1840.

[54] *Annuario della Istruzione Pubblica del Regno d'Italia per l'anno scolastico 1861-62*, Torino, pp. 160-161.

[55] Questo e i nominativi che seguono sono indicati in A. DELL'ACQUA, *Annuario statistico del Regno d'Italia con particolari notizie delle provincie di Lombardia per l'anno 1863-64*, V, Milano 1864, p. 428.

[56] Socio attivo dal 1859, "deputato" (1862-64) e presidente per un mese, nel 1864.

[57] Socio onorario dal 1846, poi attivo dal 1864.

[58] Socio effettivo dal 1863.

[59] Socio attivo dal 1864.

[60] Socio effettivo dal 1868.

[61] Socio uditore dal 1847, poi onorario dal 1859.

[62] Socio effettivo dal 1879, amministratore nel 1892 e vice segretario (1901-1909).

[63] Socio onorario dal 1836, poi attivo dal 1850; vice presidente (1860) e presidente negli anni 1862-64 e 1870-74.

[64] *Annuario della Istruzione Pubblica del Regno d'Italia pel 1868-69*, Torino, 1869, p. 409.

alcune lievi modifiche e inevitabili adattamenti, le direttive generali stabilite in materia per i musei statali, con la legge 27 maggio 1875, n. 2554, il regio decreto 10 giugno 1875, n. 2555 e il regio decreto 11 ottobre 1875, n. 2759. Nella stessa occasione si assiste ad una razionalizzazione delle mansioni sia dei Custodi sia dei Bidelli, accompagnata da un nuovo assetto economico del personale, distinto tra quello in servizio presso il Museo e quello in servizio presso la Pinacoteca.

Tra i soci della nostra Accademia che, tra il sesto e il settimo decennio del XIX sec., svolgono un ruolo attivo nella gestione delle civiche raccolte, si segnala la figura di Pietro Da Ponte, cui spettano alcune azioni di notevole rilevanza archeologica per l'area cittadina compresa fra le attuali piazza del Foro e piazza Tebaldo Brusato. Sotto la sua responsabilità si avviano nel 1876 i primi scavi nel cortile occidentale dell'antico monastero di San Salvatore-Santa Giulia, mentre nel 1878 le ricerche vengono estese all'interno della chiesa di Santa Maria in Solario e della basilica di San Salvatore[65].

Tali operazioni da un lato sono da considerarsi come la diretta conseguenza delle parole del presidente dell'Ateneo Luigi Lechi, quando nel 1861 auspicava l'alienazione dall'erario militare del complesso monastico benedettino, per la costituzione di un nuovo museo dedicato all'arte dei secoli cristiani[66]; d'altra parte gli scavi del Da Ponte costituiscono i prodromi della complessa operazione che ha visto l'Ateneo impegnato in prima fila nella riorganizzazione delle raccolte dei materiali longobardi e medioevali nelle tre chiese di Santa Giulia, San Salvatore e Santa Maria in Solario, consegnate dal Demanio al Comune di Brescia nel 1882. Il 23 agosto di quello stesso anno, anche grazie all'appoggio determinante di Giuseppe Zanardelli, si inaugura nella chiesa di Santa Giulia il Museo d'arte cristiana[67].

---

[65] P. PANAZZA, *Archeologia*, pp. 522-523.

[66] G. PANAZZA, *La Pinacoteca e i Musei di Brescia*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti Grafiche, 1968, p. 43. Anche Teodoro Mommsen aveva avuto occasione di lamentare l'eccessivo ingombro delle celle del *Capitolium*, dove convivevano materiali assai disparati per natura e cronologia («Commentari dell'Ateneo di Brescia» per gli anni 1868, 1869, Brescia, Tipografia Apollonio, 1870, p. XVII).

[67] G. ROSA, *Discorso per l'inaugurazione in Brescia del Museo dell'Età Cristiana seguito nel giorno 23 agosto 1882,* Brescia, Tipografia economica di Rivetti e Scalvini, 1882. Per il ruolo esercitato da Zanardelli si veda I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Proposte culturali della classe dirigente*, in *L'età zanardelliana. La società bresciana negli anni dell'industrializzazione (1857-1911)*, Brescia, Grafo, 1984, pp. 105-106. Sulla contemporaneità dell'apertura del Museo di età cristiana e l'inaugurazione del monumento ad Arnaldo da Brescia (14 agosto 1882), alcune considerazioni interessanti sono in V. TERRAROLI, *Luigi Arcioni, Progetti e restauri a Brescia tra Ottocento e*

L'azione dell'Ateneo risulta ancora determinante in occasione degli scavi, attuati fra il 1875 ed il 1880, per liberare l'area del foro romano presso il lato est di piazza del Novarino. A tal fine sono stanziati fondi ed è promossa una nuova sottoscrizione pubblica per il finanziamento dei lavori, iniziati sotto la direzione del Da Ponte e di Luigi Arcioni, che tuttavia incontrano non pochi impedimenti a causa dei problematici espropri degli edifici che ingombravano l'area e nelle cui cantine si erano osservate le tracce dell'antico portico delimitante l'ala orientale della piazza[68]. Le operazioni di sterro, terminate definitivamente nel 1898 con l'anastilosi parziale di un breve tratto del colonnato, hanno consentito di creare in piazza del Foro l'affaccio sulle rovine antiche, ancora oggi protetto da una cancellata che risulta essere collocata in sito già nel 1896[69].

L'apertura del nuovo Museo di età cristiana, dove trovano spazio più idoneo i materiali medioevali e rinascimentali, a suo tempo radunati nel Museo Patrio, determina la trasformazione di quest'ultimo in Museo Romano. Qui, nella cella orientale, ormai liberata dalle testimonianze delle epoche più tarde, vengono esposti gli oggetti preistorici e quelli provenienti dalle necropoli romane e barbariche emersi dagli scavi più recenti, a cavallo tra il XIX e il XX sec.[70].

Questa fase è assai significativa per l'archeologia bresciana, non solo per il numero e la tipologia delle scoperte, quanto piuttosto per l'affermarsi di una metodica di indagine lontana da implicazioni estetizzanti ed improntata ad una azione più attenta e scrupolosa. Degne di rilievo, in questo senso, risultano le precise annotazioni e l'attenzione alle tecniche edilizie di Pietro Da Ponte, nonché la tempestività d'informazione dimostrata in relazione ai rinvenimenti in città e in provincia[71].

Novecento, «Quaderni della Biblioteca dei Civici Musei d'Arte e Storia», 5, Brescia 1999, p. 15.

[68] «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1879, Brescia, Tipografia Apollonio, 1879, pp. 180-183.

[69] V. TERRAROLI, *Luigi Arcioni*, pp. 27-28.

[70] Oltre a C. STELLA, *Archeologia e territorio, in Brescia postromantica e liberty. 1880-1915*, Brescia, Grafo, 1985, pp. 297-300, si vedano anche L. BEZZI MARTINI, *Necropoli e tombe romane di Brescia e dintorni*, Brescia, Vannini, 1987 e *Archeologia urbana in Lombardia*, Modena, Panini, s. d., pp. 81-82.

[71] Un elenco delle più importanti pubblicazioni a carattere archeologico di Pietro Da Ponte sta in G. PANAZZA, *La Pinacoteca*, p. 193. Presso l'Ateneo è conservato lo schedario Da Ponte, redatto principalmente in qualità di ispettore onorario dell'allora Soprintendenza alle Antichità e ceduto alla nostra Accademia dalla famiglia

Sempre in quegli anni, un altro socio di alto profilo dell'Ateneo riveste un imprescindibile ruolo di riferimento per le antichità bresciane: Prospero Rizzini. Infatti nel 1881, dopo la scomparsa di Valentino Joli, egli viene chiamato a reggere l'incarico di custode e poi di direttore del Museo Romano e del Museo di età cristiana[72]. Grazie alla sua eccezionale attività, improntata ad una metodologia di stampo positivista, le collezioni museali bresciane hanno conosciuto un forte incremento, soprattutto attraverso una accorta politica di acquisti e scambi per il patrimonio numismatico[73].

Il vero e proprio monumento culturale che Rizzini concepì ed indefessamente portò a compimento consiste nella stesura di accurati cataloghi descrittivi delle principali collezioni di oggetti appartenenti per lo più all'*instrumentum domesticum* del Museo Romano e alle arti applicate del Museo Cristiano. La pubblicazione di questa sistematica opera classificatoria inizia, proprio a cura dell'Ateneo ed in appendice dei «Commentari», nel 1889 e si protrae fino al 1916: durante questi anni, tra soste e interruzioni, il Rizzini alterna l'edizione di materiali del Museo Romano con quelli del Museo Cristiano[74], lasciando infine una consistente massa di schede manoscritte per quelle classi di materiali che non riuscì pubblicare[75].

I forti cambiamenti che segnano gli inizi del XX sec., cui si accompagnano gli eventi che poi sfoceranno nel primo conflitto mondiale, hanno condizionato anche il ruolo esercitato dall'Ateneo, che

---

nel 1918 («Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1918, Brescia, Stabilimento Unione Tipo-Litografica Bresciana, 1919, pp. 62-63; «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1919, Brescia, Stabilimento Unione Tipo-Litografica Bresciana, 1920, pp. 31-32).

[72] Sulla personalità di Prospero Rizzini, medico di Cazzago San Martino ed autodidatta nel campo dell'archeologia e della numismatica, oltre alla commemorazione ufficiale di Fabio Glissenti nei «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1918, Brescia 1919, p. 198 e sgg., si vedano G. PANAZZA, *I musei bresciani*, in *Brescia postromantica e liberty. 1880-1915*, Brescia, Grafo, 1985, pp. 314-315 ed *Enciclopedia Bresciana*, XV, Brescia 1999, p. 113.

[73] La sua passione e la competenza acquisita nel corso dell'intera sua vita gli valsero la stima di Vittorio Emanuele III che lo chiamò a collaborare alla stesura del *Corpus Nummorum Italicorum*.

[74] Per l'elenco dei cataloghi Rizzini editi con i tipi dell'Ateneo, si veda P. PANAZZA, *Archeologia*, p. 526, nota 92.

[75] Oltre agli schedari relativi al materiale numismatico, che spesso contengono notizie più dettagliate della versione data alle stampe (come specialmente accade per le medaglie, mentre l'opera classificatoria delle monete è rimasta manoscritta), si ricordano quelli delle raccolte di avori, armi e vetri del Museo Cristiano, anch'esse rimaste inedite.

deve fare i conti con gli effetti derivati dalla promulgazione della legge Rosadi[76]. Il ruolo che fino a questo momento aveva contraddistinto la nostra Accademia non si era solo limitato a quello di ente promotore e finanziatore di tutti i principali interventi di natura archeologica, ma si era esteso, come si è visto, anche alla gestione diretta del patrimonio. Dal momento che la politica culturale, a partire dal 1909-1913, viene determinata e diretta da specifici organismi statali o dall'Amministrazione Comunale, istituzionalmente preposti a tale compito, l'Ateneo è pertanto condizionato nel suo tradizionale raggio d'azione. L'accademia bresciana mette così al servizio della comunità civica i propri strumenti non più per fare ricerca sul campo, ma per privilegiare la divulgazione di carattere archeologico che, rispetto al passato, diviene prevalente[77].

Secondo quest'ottica va considerato, infine, l'operato dei direttori che nel corso del XX sec. si sono succeduti alla guida dei musei bresciani[78]. Tale attività è stata sempre esercitata in stretta collaborazione con l'Ateneo, grazie al quale costoro hanno potuto pubblicare cataloghi e relazioni scientifiche, nonché organizzare convegni e partecipare a dibattiti pubblici, perseguendo quelle finalità che caratterizzano, anche nei periodi più recenti, la vita accademica.

---

[76] Si tratta della prima legge organica di tutela del patrimonio italiano (legge n. 185 del 1902, poi modificata dalla legge 364 del 20 giugno 1909 ed accompagnata dal successivo decreto applicativo R. D. n. 363 del 1913).

[77] PANAZZA, *Archeologia*, p. 531.

[78] Basti pensare a Giuseppe Ariassi, Bruno Passamani, Tommaso Caprioli, Tommaso Castellini, Luigi Cicogna, Pietro Da Ponte, Stefano Fenaroli, Faustino Joli, Girolamo Joli, Luigi Lechi, Giorgio Nicodemi, Gaetano Panazza, Prospero Rizzini, Francesco Rovetta, Alessandro Scrinzi, Antonio Tagliaferri, Pietro Vergine e Giulio Zappa (sull'attività di quest'ultimo, il solo a non essere stato socio dell'Ateneo, ma la cui pur breve esperienza presso i nostri musei si svolse in sintonia con gli ideali culturali propugnati dall'accademia bresciana, si veda G. PANAZZA, *I musei bresciani*, p. 318). Tutti costoro, rivestendo funzioni direttive o di controllo, in tempi diversi e ognuno con il proprio *modus operandi*, ebbero un ruolo preminente nella vita dei musei bresciani e furono legati intimamente all'Ateneo.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

ROBERTA D'ADDA*

IL COLLEZIONISMO DELLE STAMPE A BRESCIA TRA SETTECENTO E OTTOCENTO**

Il lavoro di ricerca che qui si presenta ha il suo presupposto nell'esistenza di corpose emergenze materiali e documentarie, pertinenti a diverse collezioni di stampe attestate a Brescia nei secoli XVIII e XIX. In particolare, gli studi condotti a partire dal 2001 sul fondo di incisioni della Pinacoteca Tosio Martinengo hanno via via messo in luce il pregio dei circa 7000 fogli che ne costituiscono il nucleo più antico e, parallelamente, le linee generali della sua formazione[1]. Ne sono emerse notizie relative a quattro distinte collezioni, riunite sul finire dell'Ottocento presso la Pinacoteca Civica: una, già di proprietà pubblica, precedentemente conservata presso la Biblioteca Queriniana, le altre tre appartenute a Paolo Tosio, Camillo Brozzoni e Luigi Basiletti. Accanto a queste evidenze, numerosi altri elementi contribuiscono a confermare che il collezionismo di stampe fu a Brescia un fenomeno diffuso, la cui ricostruzione d'insieme sembra avere, sottotraccia, una valenza generale. Emergono infatti, in successione cronologica, alcuni modelli collezionistici precisi ed evidenti e

* Dottore di ricerca, conservatore della Fondazione Brescia Musei.

** Conferenza tenuta all'Ateneo venerdì 30 gennaio 2015.

[1] Per un inquadramento generale della collezione di stampe dei Musei Civici cfr. E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, *La sezione disegni e stampe della Pinacoteca Tosio Martinengo*, in *Natività da Dürer a Tiepolo. Incisioni della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, Brescia, Silvana, 2001, pp. 15-29; E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI *La raccolta di stampe della Pinacoteca Tosio Martinengo. Vicende di una collezione e ragioni di una mostra*, in *Da Dürer a Rembrandt a Morandi. Capolavori dell'incisione dalla Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia 2004-2005) a cura di E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, Conegliano Veneto, Silvana, 2004, pp. 11-21.

si intuisce una chiara linea di sviluppo, che corre parallela a quella di analoghe vicende italiane ed europee. Nel 1994, un saggio di Anthony Griffiths dedicato al collezionismo di stampe tra Roma, Parigi e Londra all'inizio dell'Ottocento, ha dimostrato come esso assumesse forme sostanzialmente uniformi in vari contesti europei, grazie soprattutto ai legami personali che intercorrevano – spesso per via epistolare – tra i suoi cultori[2]. In una lettera a Pietro Zani del 1785, Carlo Bianconi utilizzava un'espressione assai evocativa, nella quale si può trovare icasticamente condensato il riferimento all'esistenza di una vasta rete di relazioni tra i collezionisti di stampe: «repubblica calcografica»[3].

Dapprima, nella seconda metà del Settecento, il collezionismo delle stampe si sviluppa in relazione alle realtà, tra loro intrecciate, dell'accademia e della definizione della figura del *connoisseur*. La collezione di stampe, sia nel contesto privato che in quello pubblico, svolge infatti la duplice funzione di offrire un repertorio di modelli grafici utili alla formazione – attraverso l'esercizio della copia – dei futuri artisti, e di fornire una serie di documenti visivi necessari per l'esercizio dell'occhio e il riconoscimento delle differenti maniere dei pittori.

La diffusione del collezionismo di stampe presso conoscitori e *amateurs* determinò, nel corso della seconda metà del Settecento, lo sviluppo di un collezionismo sempre più consapevole e informato: si venne così delineando, nel breve volgere di due decenni, un interesse specifico nei confronti dell'incisione, che ebbe dirette conseguenze sul mercato e, parallelamente, determinò lo sviluppo di una letteratura di settore e l'inclusione della storia dell'incisione nell'alveo della storiografia artistica, come prova (scegliendo l'esempio più eclatante) la presenza di un capitolo intitolato «Origini e progressi della incisione in rame e in legno» nell'edizione 1795-1796 della *Storia pittorica* di Luigi Lanzi.

---

[2] A. GRIFFITHS, *Print collecting in Rome, Paris and London in the early Eighteenth Century*, in Harvard University Art Museums Bulletin», III, 1994, pp. 37-58.

[3] La lettera, indirizzata a Pietro Zani e datata 22 ottobre 1785, è citata da A. LEANDRI, *Pietro Zani e l'idea enciclopedica*, Fontevivo, Tecnostampa Edizioni 2006, p. 54. Grande parte di questo lavoro di ricerca è stata indirizzata al tentativo di riannodare, partendo da Brescia, i fili della rete che innervava tale «repubblica calcografica», evidenziando i rapporti epistolari, le relazioni personali, gli scambi di informazioni e idee favoriti dalle conoscenze comuni, dai contatti con mercanti e conoscitori, dai viaggi di studio nelle grandi città d'arte e dalle visite nei centri posti a poca distanza, nonché dalla frequentazione di salotti e accademie.

Concretamente, questa nuova attitudine comportò l'introduzione nelle collezioni di un nuovo criterio di ordinamento, basato non più sul nome degli inventori, come precedentemente usava, ma su quello degli incisori: il significato delle raccolte di stampe mutò cioè dall'illustrazione della storia della pittura alla documentazione della storia dell'incisione. Frattanto, cresceva l'interesse nei confronti dell'origine delle tecniche incisorie (con particolare riferimento al tema del niello) e si cominciavano a realizzare repertori sistematici e cataloghi ragionati dell'opera degli incisori.

Così nobilitata, la calcografia fu introdotta come insegnamento autonomo all'interno delle accademie e gli incisori conquistarono, con maggiore facilità rispetto al passato, un nuovo *status* entro il sistema delle arti, trovando fra l'altro accoglienza nelle pubbliche esposizioni. Di fatto, si crearono i presupposti per l'ingresso dell'incisione, a fianco della pittura e della scultura, nei musei. Il nuovo modello collezionistico resistette nei primi decenni dell'Ottocento alla progressiva affermazione di nuovi indirizzi di gusto, e in particolare all'incipiente interesse per le arti decorative. Le stampe mantennero il loro posto nei musei e nelle collezioni, affiancate non più (o non solo) alle pitture, quanto piuttosto ai vetri, alle ceramiche, alle oreficerie, in parallelo con il crescente diffondersi di scuole di arti e mestieri finalizzate alla formazione di artigiani e decoratori. Si può quindi concludere che a determinare il declino di questo genere di collezionismo, relegandolo a una posizione minoritaria, fu la diffusione, a partire dalla metà dell'Ottocento, della fotografia.

LA COLLEZIONE DI STAMPE DI FAUSTINO LECHI. LE ACCADEMIE PRIVATE A BRESCIA NEL SECONDO SETTECENTO

Era sin qui passata pressoché inosservata – forse perché menzionata solo incidentalmente entro un volume dedicato alla storia di una straordinaria e documentatissima collezione di dipinti – la notizia che Faustino Lechi (1730-1800) possedesse una raccolta di stampe[4].

L'elenco della collezione compilato in data 28 luglio 1799, a seguito del celebre saccheggio perpetrato in conseguenza della caduta della Repubblica Bresciana, e intitolato *Inventario della Galleria ed altra*

[4] Cfr. *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia. Storia e documenti*, a cura di F. LECHI, Firenze, Olschki, 1968, p. 44.

roba Lechi rubata a Brescia etc., offre una completa e ricca descrizione delle raccolte del conte[5]. Si tratta di un documento scritto a Genova dal conte Faustino, allo scopo di fornire una memoria precisa di quanto distrutto e asportato nel saccheggio: l'inventario, che si assomma ad altri documenti simili redatti dall'agente Gaspare Zani nel tentativo di recuperare i beni rubati alla famiglia, costituisce uno straordinario documento della configurazione complessiva della raccolta e dell'idea che di essa aveva il suo proprietario e artefice[6].

Quella vergata da Faustino è infatti una particolareggiata descrizione topografica della casa di corsetto Sant'Agata, nella quale l'enumerazione dei quadri è accompagnata dal resoconto dettagliato di arredi e forniture delle stanze, con la segnalazione di quanto altro di prezioso fosse in esse contenuto. L'immagine che ne risulta modifica in parte e in parte arricchisce l'idea della raccolta che si potrebbe ricavare dalla semplice elencazione dei pittori in essa rappresentati. L'*Inventario* si apre con una lista di 492 opere d'arte, in gran parte dipinti, distribuite in 18 stanze; all'enumerazione delle stanze e del loro contenuto, sono inframmezzati tre elenchi di natura differente, relativi all'acquisizione dell'eredità del cognato di Faustino, Teodoro Polini.

Negli inventari della galleria Lechi accade sovente di trovare, accanto alla descrizione di un dipinto, la menzione della sua riproduzione incisa[7]. Questo tipo di notizie – e ancor più la presenza all'interno della raccolta delle incisioni menzionate – ha un significato specifico. A partire dal catalogo dei dipinti Tugny e Crozat del 1751, Pierre Jean Mariette, riconosciuto innovatore del genere del catalogo di vendita, aveva introdotto l'uso di portare delle motivazioni a fondamento delle attribuzioni proposte[8]. Tra gli elementi di prova, l'esistenza di incisioni e la provenienza da antiche collezioni ricorrevano con significativa frequenza: l'uso di riferirsi a una stampa come

---

[5] Da qui Fausto Lechi attinse buona parte delle notizie raccolte nell'inventario della collezione di Faustino pubblicato all'interno del volume del 1968; cfr. *I quadri* 1968, op. cit., pp. 7 e 38.

[6] L'inventario è conservato presso l'Archivio Lechi di Brescia; ringrazio Piero Lechi † per la grande disponibilità e l'entusiasmo con i quali ha accolto e seguito le mie ricerche.

[7] Cfr. *I quadri*, 1968, op. cit., nn. 11, 65, 193-200, 279, 301, 403, 464.

[8] Fu infatti Mariette – che oltre che mercante era anche un conoscitore – a introdurre l'uso di classificare i dipinti secondo le scuole e a dare giustificazione delle attribuzioni; cfr. K. POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 193-194.

documento certificante la validità di un'attribuzione e quindi, per traslato, della qualità di un quadro doveva avere, probabilmente già prima di Mariette, larga diffusione, dato che Pierre Remy nel 1755, nella premessa metodologica a un catalogo di vendita, tutta consacrata al tema dell'autenticità, già metteva in luce i limiti di questa pratica, sottolineando come essa non garantisse di distinguere tra copie e originali. Contestualmente, dava alla menzione delle stampe un ulteriore significato: quello di contribuire – se non alla corretta attribuzione – certo alla diffusione della fama di un dipinto[9].

Dall'*Inventario* si ricava che il numero delle stampe esposte nella galleria era limitato[10]. Dalle lettere scambiate tra Faustino e i figli negli anni delle campagne napoleoniche, tuttavia, emerge con evidenza che le «carte», ovvero le stampe, erano ricercate con non minore attenzione dei dipinti – indipendentemente da eventuali loro relazioni con i quadri della collezione[11]. La loro destinazione si ricava proseguendo nella lettura dell'*Inventario* stilato dal conte Faustino, che terminato l'elenco degli ambienti contenenti i quadri della collezione, prosegue con la descrizione dei materiali preziosi conservati in altre stanze, a cominciare da un «camerino sul primo piano vicino alla camera lunga», nel quale era collocata una collezione di stampe:

> Otto, o dieci cartelle legate con filucello verde, grandi, mezzane, e più piccole, ripiene di Stampe, ossiano Carte stampate al n di 1600 circa, di forma grande, mezzana, e piccola, di Antiche la maggior parte, e parte moderne dei più eccellenti maestri. La Trasfigurazione di Raffaello del Dorigny, del Coreggio, del Barocci, dell'Edeling, Steffano della Bella, Caracci, Ritratti, Calott, Bloemart, Berchem Pesca dei Gamberi ed altre, Tiziano, Paulo Veronese, Tintoretto, Palma, [Zuccheri] ed altri moltissimi autori; la maggior parte a bulino, alcune all'acquaforte, e poche a fumo.

La descrizione, pur ridotta ai minimi termini a fronte di una collezione quantitativamente non trascurabile, offre diversi elementi di interesse: la ristrettissima selezione di nomi posta a illustrare la raccolta non lascia trapelare un particolare interesse per la grafica cinquecentesca; inoltre, nel breve elenco di artisti citati si trovano accomunati, senza alcuna distinzione, celebri incisori di riproduzioni e

---

[9] Cfr. P. Remy, *Catalogue de tableaux [...] du Cabinet de feu M. Pasquier*, Paris, Chez Barrois 1755, pp. 5-6.

[10] Cfr. *I quadri* 1968, op. cit., nn. 130, 174, 233, 483.

[11] Ivi, pp. 19-20.

rinomati *peintres graveurs*, a fianco di artisti che mai incisero. Questa apparente confusione di livelli tradisce di fatto uno specifico approccio all'incisione, caratteristico del secondo Settecento e molto diffuso tra i conoscitori dell'epoca. Di fatto, in questo contesto raramente si riscontra un interesse per la stampa intesa come fatto artistico a sé stante: da ciò consegue una scarsa attenzione per l'incisione d'autore e un generale disinteresse per la ricerca delle rarità calcografiche. I collezionisti del secondo Settecento italiano, per la gran parte, guardano piuttosto all'incisione come strumento di documentazione visiva, funzionale alla costituzione di un repertorio figurativo sul quale esercitare l'occhio e a cui attingere per operare confronti stilistici. In tal senso, quindi, il primo elemento di interesse di una stampa non è costituito dal merito dell'incisore ma dall'importanza dell'autore della composizione, ovvero dall'opera riprodotta. L'elenco brevemente tratteggiato da Faustino Lechi va interpretato in quest'ottica. Pur nel prioritario interesse per i pittori e le scuole pittoriche, il collezionista bresciano non manca di citare i nomi di alcuni incisori: ne emerge un gusto coerente e in linea con i giudizi espressi, per esempio, dal *Dictionnaire des Graveurs* di Pierre François Basan, che Faustino Lechi possedeva nell'edizione in tre tomi del 1791[12].

Subito dopo aver ricordato sommariamente la collezione di stampe, Faustino registra nell'*Inventario* la presenza in un «camerino sul solario» di un'altra raccolta sin qui ignorata, la gipsoteca:

> N 105 Gessi. Vari gruppi. La Venere dei Medici, l'Apollo, il Gladiatore, l'Ercole Farnese, il rotino, li Crepuscoli di Michel Angelo, e tanti altri. Busti, cani, mani, piedi, animali di diverse specie etc etc.

Infine, una pagina del manoscritto è riservata al ricordo della raccolta dei «libri Pittorici»:

---

[12] Le caratteristiche della collezione Lechi – pur nella povertà delle notizie disponibili e con i distinguo dovuti al numero esiguo dei fogli, a confronto con quello delle grandi collezioni di oltre 20.000 pezzi – sono comuni a una *koiné* europea, i cui tratti distintivi sono stati indagati in A. GRIFFITHS 1994, op. cit., p. 37: «*This essay will center on the early decades of the eighteenth century. This was a period when the world of high connoisseurship and collecting showed a preoccupation with with drawings and prints that was entirely new […] This is the back-ground to a pattern of print collecting that is surprisingly uniform across Europe, although* avec changements*, if I may borrow the term used in the eighteenth century to distinguish different states of the same print*».

> In un vestario nel muro. Circa n. trecento libri Pittorici, parte piccola Francesi, e Latini e la maggior parte Italiani. Vite de' Pittori con Ritratti; trattati di Pittura; descrissioni delle Pitture di quasi tutte le Città d'Italia, Vienna, Dusseldorf, e altri molti tutti risguardanti la Pittura di edizioni molte Antiche, ed ancora Moderne, come da un libretto alfabettato entro lo stesso armario, che descrive tutti i libri sud. ti. Alcuni ne dirò di quelli, che mi posso qui ricordare. Tre edizioni Vite del Vasari, una di Bologna in tre tomi in foglio, l'altra di Roma con annotazioni di Mon.r Bottari in tre tomi in foglio legati in carta pergamena; e la terza di Livorno in più tomi in quarto grande. Sandrart latino con rami, e ritratti. Lomazzo in due tomi. Baldinucci. Ritratti di Uomini illustri. Basan tre tometti. [Couchin] tre tometti. De Pilles. Bellori. Chiusole. Ratti. Lettere Pittoriche più tomi. Abecedari Orlandi. Guarienti. Ab. Lanzi Storia Pittorica tre tomi. Diari Fiorentini, Vite Pittori. Pitture di Brescia etc etc etc. ed altri tanti altri sino al numero sud. to che presentemente non posso ricordare ma descritti nel Catalogo. Ridolfi, tomi due in Carta Pergamena etc etc etc.

La biblioteca pittorica era separata – fisicamente e concettualmente – dalla normale «libraria» di famiglia, che doveva contenere fra l'altro «una quantità di libri scientifici» e l'edizione livornese dell'*Encyclopédie*[13]. Essa costituisce, pur nell'esiguità delle informazioni, un interessante esempio di biblioteca specialistica e può essere utilmente messa a confronto con quella di un erudito bolognese che Faustino Lechi conosceva personalmente, Marcello Oretti (1714-1787)[14]. Fruttuoso anche il confronto con la «ristrettissima collezione» (il giudizio è di Leopoldo Cicognara) appartenuta al *connoisseur* e collezionista Francesco Algarotti (1712-1764), che contava – come quella di Lechi – poco più di trecento volumi, tra i quali prevalevano quelli di argomento antiquario e i testi contemporanei italiani e stranieri, soprattutto inglesi e francesi[15]. Non dissimili da quanto sin qui

---

[13] Uno degli inventari stilati da Zani dopo il saccheggio ricorda, per esempio, nella stanza adiacente al gabinetto delle stampe e alla libreria pittorica «un vestario infisso nel muro contente l'intera Enciclopedia» e, in un'altra stanza, «libri di storie» e «una quantità di libri scientifici» (Archivio Lechi, Brescia, d'ora in avanti AL, cartella 69, fascicolo 8).

[14] Per l'analisi della biblioteca Oretti cfr. G. Perini, *La biblioteca di Marcello Oretti*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, a. IX, vol. II, 1979, pp. 791-826.

[15] Il catalogo dei libri appartenuti a Francesco Algarotti si trova in *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu signor Conte Algarotti in Venezia*, s. d. (ma 1776), pp. LIX-LXX.

riscontrato sono anche gli esiti del confronto tra le poche notizie relative alla biblioteca pittorica di Faustino Lechi e quanto si sa dell'analoga raccolta di Giacomo Carrara (1714-1796), la cui vicenda di collezionista e mecenate presenta molti punti in comune con quella di Lechi, a cominciare dalla contiguità cronologica e culturale[16]. Analogamente a quanto si può supporre per Faustino Lechi, il conte bergamasco raccoglieva in prevalenza opere di carattere compilativo: biografie e guide *in primis*, alle quali si affiancano cataloghi di gallerie e di vendita, generi questi ultimi che – pur non essendo menzionati nelle poche righe dedicate dal conte Lechi alla biblioteca – potevano verosimilmente incontrare anche i suoi interessi di conoscitore e dilettante. Il senso di una simile raccolta doveva essere quello di rispondere a problemi di ordine pratico, allo scopo di acquisire un corretto metodo di indagine e di valutazione dell'opera d'arte.

La piccola biblioteca artistica di casa Lechi era custodita nel camerino «sul primo piano, vicino alla Camera Longa», ovvero lo stesso che ospitava la collezione delle stampe. La sequenza logica (più che logistica) stampe-gessi-biblioteca d'arte istituita da Faustino nella sua memoria suggerisce l'idea che essi costituissero un insieme ideale, molto prossimo nei fatti al corredo di una piccola accademia privata di pittura. Sembrano condurre in questa direzione anche le notizie che attestano la presenza in casa Lechi di uno specchio convesso e di una camera ottica «con tutti li suoi fornimenti, e cassetta per contenerla»[17].

La presenza in casa Lechi di materiali riconducibili all'esercizio della pratica pittorica, se collegata con altre notizie relative al contesto bresciano dell'epoca, consente di restituire un interessante quadro d'insieme. Merita innanzitutto una sottolineatura la notizia che a Brescia esistesse già prima del 1760 un'accademia pittorica, fondata dal

---

[16] Per l'inquadramento della figura di Giacomo Carrara come conoscitore e collezionista si fa riferimento a G. PERINI, *Count Giacomo Carrara and the Foundation of an Art Academy in Bergamo*, in *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, ed. by A. W. A. Boschloo, 's-Gravenhage 1989 («Leids Kunsthistorisches Jaarboek», 5/6), pp. 139-162 e, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il «Parere» di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n. s., XXVIII-XXIX, 1991, pp. 169-208, e ai diversi interventi raccolti in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo,* a cura di R. PACCANELLI, M. G. RECANATI e F. ROSSI, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 1999. Per l'analisi della biblioteca Carrara cfr. M. BELOTTI, *La Biblioteca*, in *Giacomo Carrara,* 1999, op. cit., pp. 233-243.

[17] AL, cartella 69, fascicolo 8.

nobile Luigi Chizzola (1730-1790) e originariamente ospitata nella sua casa, per poi essere trasferita presso la Biblioteca Queriniana[18]. Si deve presumere che, come le numerose altre accademie fiorite in Italia nella seconda metà del secolo, il curriculum degli studi (o, più semplicemente, la prassi dell'insegnamento) si attenesse al modello parigino: in primo luogo veniva la copia da modelli grafici (disegni o incisioni), poi da calchi in gesso e infine il disegno dal vero, cioè lo studio del nudo[19]. Luigi Chizzola e Faustino Lechi erano uniti da comuni interessi artistici, come prova la notizia, piuttosto nota, che essi – «amantissimi entrambi delle belle arti» – unirono i loro sforzi per assicurare una «benefica assistenza» a un giovane artista bresciano «di scarse fortune», Ludovico Gallina[20]. I due patroni gli assicurarono la possibilità di andare a Venezia

> affinché ammaestrato in quella celebre Accademia, non gli mancassero i modi, onde perfezionarsi nell'arte. Quivi allo studio del nudo unì egli con indefessa applicazione pur anche quello [...] delle statue in gesso greco-romane della famosa galleria Farsetti. Anzi di quella ben presto nella giovanile età d'anni diciotto sopraintendente divenne.[21]

La notizia colloca il giovane pittore, intorno all'anno 1770, in una posizione di rilievo entro il *milieu* di Filippo Farsetti (1704-1774), vero e proprio avamposto in territorio lagunare del classicismo di matrice centro-italiana[22]. Allo scopo di favorire la nascita a Venezia

---

[18] Luigi Chizzola, letterato e verseggiatore nonché studioso di agraria e fisica, fu autore di diversi testi tecnici in tali ambiti. Socio della bresciana Accademia degli Erranti, fondò l'Accademia Agraria che, per un certo tempo, ebbe sede presso la Biblioteca Queriniana (A. Fappani, *Enciclopedia Bresciana*, Brescia, La Voce del Popolo, 1974-2007, II, *ad vocem*).

[19] Cfr. N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, Torino, Einaudi, 1982, p. 181.

[20] Cfr. F. Nicoli Cristiani, *Della vita e delle pitture di Lattanzio Gambara: memorie storiche*, Brescia, Spinelli e Valotti, 1807, p. 160, che si basa sulle memorie manoscritte della vita del Gallina redatte da Marcantonio Paratico, «uno dei suoi primi benefattori».

[21] Cfr. F. Nicoli Cristiani, op. cit., p. 160.

[22] Secondo le fonti, l'abate Filippo Vincenzo Farsetti, discendente di una nobile famiglia di origini toscane, dedicò la vita allo scopo di offrire ai giovani artisti veneziani un valido strumento di apprendimento, per risparmiare loro l'onere di un dispendioso viaggio a Roma, ritenuto allora indispensabile per il compimento di una valida formazione artistica (I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1990, p. 225). Sembra che, dotato di una vasta e illuminata cultura, si esercitasse anche come artista dilettante: lo prova la notizia che, ammirando le «cose di Gasparo Goz-

di una valida scuola pittorica, Filippo Farsetti aveva raccolto nel suo museo «tutte le meraviglie dell'arte antica» e metteva le sue raccolte a disposizione dei giovani artisti e, in generale, degli *amateurs*[23]. L'impresa compiuta da Farsetti con la realizzazione dei calchi dall'antico emulava e superava quella analoga promossa da Luigi XIV e la prima statua che si offriva alla vista di chi visitava il museo veneziano era il Laocoonte, «che giustamente l'Accademia di Parigi antepose a tutte le statue greche pervenuteci»[24]. Alla Francia si può supporre che guardasse anche il *milieu* che si riuniva intorno a Faustino Lechi e Luigi Chizzola, il quale a Parigi frequentò proprio l'ambiente delle accademie, adoperandosi per far associare gli amici bresciani[25]. Circa Luigi Chizzola, desta inoltre interesse la sua registrazione tra gli accademici del Disegno di Firenze, risalente al 1763[26]. Tale nomina attesta che egli rientrava nel novero di quegli «uomini del Disegno» che, pur non essendo pittori, scultori o architetti, erano considerati «degni per il valore del Disegno e del Giuditio [...] havendo reso et rendendo conto per l'opere che hanno fatto et fanno della virtù loro»[27].

L'iscrizione a un'accademia in virtù del «valore del disegno e del giudizio» ha un sottinteso molto preciso, ovvero l'associazione – nel contesto delle arti del disegno – tra attività critica e pratica, rimandando fra l'altro al complesso e poco esplorato tema del dilettantismo pittorico, tanto diffuso nel corso del XVIII sec.[28]. Il significato di

---

zi», le copiasse di propria mano (G. Nepi Scirè, *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia, Arsenale Editrice, 1998, p. 73). Gli studi recenti non registrano la presenza di Gallina in casa Farsetti in qualità di custode, limitandosi a citare Ventura Furlani, Tiziano Mondini e Pietro Tantini (G. Nepi Scirè, op. cit., pp. 80, 83, nota 24). Su Gallina cfr. F. Fisogni, *Memoria storica della vita di Ludovico Gallina*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 2004, pp. 293-389.

[23] P. Frausin, *Il Museo di Filippo Farsetti. Lettera di Natale Dalle Laste alla illustrissima Accademia di Tortona (Venezia 1764)*, «Archeografo Triestino», s. iv, lii, 1992, pp. 441-458, in partic. p. 450.

[24] Ivi, p. 452.

[25] Sulla presenza di membri esterni nelle accademie settecentesche e sul «sistema» istituitosi di conseguenza, cfr. N. Pevsner, op. cit., pp. 183-184.

[26] Cfr. *Gli accademici del Disegno: elenco alfabetico*, a cura di Luigi Zangheri, Firenze, Olschki, 2000, p. 79.

[27] Ivi, p. xi.

[28] Sul fenomeno assai diffuso del dilettantismo pittorico nei secoli XVI-XVIII, e sui suoi legami con lo sviluppo delle accademie e con l'evoluzione della figura del conoscitore, cfr. R. P. Ciardi, *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, «Storia dell'Arte», xii, 1971, pp. 267-283.

questo sottinteso si può cogliere richiamando quanto in Francia era stato elaborato intorno al concetto di conoscitore. Secondo Pierre Jean Mariette, l'amatore «ideale» dovrebbe saper guardare alle opere d'arte con «occhi da artista»:

> Il arrive trop fréquemment que les Sçavans peu touchés des beautés de l'Art, n'y cherchent que l'érudition, tandis que ceux qui les regardent avec des yeux d'Artistes, y admirent l'excellence du travail, sans se mettre en peine de ce qu'elles ont d'intéressant pour l'intelligence de la Fable et de l'Histoire. Ainsi le plaisir n'est presque jamais complet, et cependant quelle satisfaction et quelle utilité ne retireroit-on pas d'une aussi loüable curiosité, si l'on allioit ces deux fortes de goûts, qui ne devroient jamais aller l'un sans l'autre?[29]

Il ruolo della pratica del disegno nella formazione del conoscitore è ribadito in Italia da Pietro Guarienti, accademico clementino dal 1725, nella celebre apostrofe *Al lettore* posta in apertura dell'edizione da lui curata dell'*Abcedario pittorico*:

> Dico che la pratica cognizione de' caratteri e maniere de' grandi maestri non è cosa da poco e neppur di quelli che nella pittura con lode si esercitano; ch'essendo questo uno studio a parte, al fondamento del disegno e dell'esercizio è d'uopo unire e diligenze e viaggi e fatiche ed osservazioni e confronti.[30]

Negli stessi anni in cui si formava la collezione di Faustino Lechi, a Brescia operavano numerosi pittori dilettanti e – entro il quadro di una corrente di gusto classicista, che aveva il proprio riferimento nella

---

[29] P.-J. MARIETTE, *Traité des pierres gravées*, Paris, 1750, I, pp. 49-50. Questo passo, e gli altri citati a seguire, sono presi in analisi – in altro contesto – da K. POMIAN, op. cit., pp. 174-181.

[30] P. GUARIENTI, [Apostrofe *Al lettore*], in *Abecedario pittorico corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico clementino*, Venezia, Giambattista Pasquali 1753, p. [4]. Significativo in proposito il passo di una lettera di Filippo Baldinucci, pubblicata nel 1681 e ristampata almeno sette volte entro il 1822, nel quale lo storiografo fiorentino – pur prendendo partito per i professori – così si esprimeva a proposito dei dilettanti: «sarei di parere che fra gran numero di dilettanti potesse ben trovarsi qualche elevatissimo ingegno, che bene instrutto teoricamente nell'arte, molto e molto avesse veduto, il quale anche *con poco uso di mano* potesse talvolta essere buon giudice di qualche bella o brutta pittura, non però sempre» (F. BALDINUCCI, *Lettera di Filippo Baldinucci, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura, all'illustrissimo, – clarissimo Signor Marchese – Senatore Vincenzio Capponi*, Roma, Nicol'Angelo Tinassi, 1681; il corsivo è mio).

pittura emiliana e che guardava a Bologna come al modello da seguire in fatto di arte e, più in generale, di cultura[31] – diversi esponenti della nobiltà mostrarono uno specifico interesse verso la massima istituzione artistica bolognese, l'Accademia Clementina. Tra gli accademici d'onore associati alla Clementina nella seconda metà del Settecento figurano infatti numerosi bresciani. Dopo Ortensia Maggi Poncarali e Giovanni Antonio Zadei, nel 1762 furono eletti Luigi Chizzola e Gaspare Turbini, che nei documenti relativi alla nomina è definito «professore di architettura civile e militare» e che tenne nella propria casa un'accademia privata, nella quale si insegnavano l'architettura e i principi della prospettiva[32]. Insieme a loro fu ammesso alla Clementina un altro rappresentante di primo piano del mondo delle accademie bresciane, il conte Giambattista Soardi, che fu nel 1760 tra i soci fondatori dell'Accademia di Fisica Sperimentale e Storia Naturale, insieme a Teodoro Polini (il pittore dilettante cognato di Faustino Lechi) e a Luigi Chizzola[33].

Nel 1775 poi il passaggio da Brescia dell'accademico clementino Marcello Oretti – erudito di buona fama, collezionista e artista dilettante – dovette ravvivare nel *milieu* dei dilettanti bresciani l'attenzione per l'Accademia Clementina[34]. Nel 1782 infatti Oretti vendette

---

[31] Cfr. B. PASSAMANI, *Per una storia della pittura e del gusto a Brescia nel Settecento*, in *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra (Brescia 1981), Brescia, Grafo, 1981, che ricostruisce nel dettaglio le presenze di opere e artisti emiliani in città e che per quanto concerne gli orientamenti della cultura e del gusto bresciani del XVIII sec. registra una «oscillazione continua tra pittoricismo veneziano e classicismo di ambito bolognese-romano, con una netta propensione a rivolgersi al secondo soprattutto quando fossero in questione messaggi da codificarsi in forma paradigmatica» (p. 14). Il concetto è stato ripreso e ulteriormente illustrato, in una generale riflessione sulle tendenze classiciste a Brescia nel XVIII sec., anche da V. TERRAROLI, *Brescia*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, a cura di G. PAVANELLO, Milano, Mondadori Electa, 2011. L'adozione del modello culturale bolognese da parte delle *élites* bresciane ebbe uno dei suoi presupposti, nonché dei suoi riflessi, nell'assidua presenza di studenti bresciani presso le scuole della città felsinea (G. P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976, *ad indicem*).

[32] Cfr. M. GIUMANINI, *Catalogo degli accademici d'onore nell'Accademia Clementina (1710-1803)*, «Accademia Clementina. Atti e memorie», n. s., XXXVIII-XXXIX, 1999, pp. 207-283, in partic. p. 225.

[33] Cfr. *Brescia nel Settecento*, a cura di I. GIANFRANCESCHI VETTORI, Brescia 1985, pp. 217-218, 225. Dell'Accademia di Fisica faceva parte anche Luigi Arici, del quale si dirà più oltre.

[34] Cfr. C. BOSELLI, *Marcello Oretti. Gli appunti del suo viaggio nel territorio veneto (1775)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», CXXIV,

«tutti li rilievi di Statuette di Scagliola» al bresciano Ercole Luzzago, che due anni dopo, grazie all'interessamento di Oretti, fu associato alla Clementina in qualità di accademico d'onore «che per sua dilettazione disegna molto pulitamente di Figura»[35].

La piccola Accademia di casa Lechi doveva quindi porsi in naturale continuità con questa tradizione, offrendo ai figli di Faustino – Giuseppe, Angelo, Teodoro e Giacomo – la possibilità di una formazione come conoscitori, e la conseguente acquisizione di quelle competenze che avrebbero messo a frutto negli anni 1797-1798, quando trovandosi al servizio dell'esercito napoleonico in marcia verso Roma, Angelo scriveva: «Ovunque andiamo non possiamo fare a meno di vedere quadri»[36]. Lo scopo era, palesemente, quello di fare

---

1965-66, pp. 169-194. Sulla biografia e la cultura di Marcello Oretti si rimanda a G. PERINI, [*Nota biografica*], in M. ORETTI, *Raccolta di alcune marche e sottoscrizioni praticate da pittori e scultori*, edizione anastatica, Firenze, S.P.E.S., 1983, a cui si può aggiungere M. FANTI, *Sulla figura e l'opera di Marcello Oretti. Spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna (V)*, «Il Carrobbio», VIII, 1982, pp. 126-143; a p. 138 di quest'ultimo intervento, inoltre, si segnala l'interessante notizia di un legame tra l'Accademia Clementina e l'Accademia Farsetti (Benedetto XIV concesse al Farsetti di ricavare i calchi delle più belle statue di Roma, con patto di donare all'istituto bolognese una copia di ogni statua).

[35] *Cronica o sia diario pittorico nel quale si descrivono le Opere di Pittura e tutto ciò che accade intorno alle belle Arti in Bologna. Opera del Sig. re Marcello Oretti Bolognese Accademico d'onore dell'Instituto delle Scienze di Bologna. Tomo primo*, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna (di seguito BABo), ms. B 106, c. 126 (cfr. M. GIUMANINI 1999, op. cit., pp. 252-253) e c. 146 (cfr. G. PERINI 1983, op. cit., pp. XXIV-XXV, nota 19). Il catalogo dei bresciani ammessi nel XVIII sec. tra gli accademici d'onore della Clementina si completa con Nicola Fè, che nel 1780 fu nominato in quanto «dilettante istruito nell'Architettura Civile, e Militare» (cfr. M. GIUMANINI, op. cit., p. 246) e con l'architetto Giovanni Donegani (IVI, p. 267). Fra i bresciani che ebbero frequenza con Oretti si annovera inoltre Luigi Arici (? -1810), giureconsulto, storico, letterato e poeta bresciano, si interessò anche di fisica e di storia naturale; bibliofilo e raccoglitore di manoscritti, fu socio della bresciana Accademia degli Erranti e componente della presidenza della Biblioteca Queriniana (cfr. A. FAPPANI, op. cit., I, *ad vocem*), che fu introdotto all'erudito e collezionista bolognese da una lettera di Giovanni Battista Carboni (cfr. *Giovanni Battista Carboni. Notizie istoriche delle pittori, scultori e architetti bresciani*, a cura di C. BOSELLI, suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1962, pp. 81-82: trascrizione della lettera di Carboni a Oretti, Brescia 25 agosto 1777, BABo, ms. B 121/20; vide etiam *Giovanni Battista Carboni* 1962, op. cit., pp. 86-87, lettera di Carboni a Oretti, Brescia 18 ottobre 1777, BABo, ms. B 120/41). Luigi Arici a Bernardo Onofri, Brescia 2 luglio 1778: «L'onestà e virtù di questo Signore [*i. e.* Oretti] mi è talmente cara, che non mancherò mai averla presente fino che vivo» (BABo, ms. B 121/108; cfr. *Giovanni Battista Carboni* 1962, op. cit., p. 88).

[36] Cfr. *I quadri* 1968, op. cit., pp. 9-21. La citazione è tratta dalla p. 9.

acquisti per la raccolta paterna, come ancora dichiarava Angelo: «Per tutto cercheremo quadri e se ve ne saranno di buoni li spediremo»[37]. Nelle loro lettere, i giovani conoscitori esprimono con entusiasmo pareri e apprezzamenti, tentando attribuzioni («ho pure un quadro che dicesi di Procaccino ma io credo inferiore assai e forse una copia») ed esprimendo articolati apprezzamenti («il disegno, l'espressione, l'invenzione, il colorito, tutto s'unisce a rendere questo quadro degno di una grande raccolta»)[38].

LA COSTITUZIONE DI UNA COLLEZIONE PUBBLICA PRESSO LA BIBLIOTECA QUERINIANA. L'ACQUISTO E L'ORDINAMENTO: CONTESTI E ASPETTI CULTURALI

Nell'estate del 1798 il Governo repubblicano del Dipartimento del Mella acquistò dal conte Ferdinando Martinengo Cesaresco (*post* 1732-1812) una collezione di stampe che destinò alla Biblioteca Queriniana. Il solo documento superstite relativo alla cessione non dà conto né del numero delle stampe acquistate né della somma corrisposta al venditore[39]. Nel 1882 la collezione conservata presso la Biblioteca fu trasferita alla Pinacoteca Civica e unita ad altri fondi col-

---

[37] IBIDEM.

[38] I due passi sono tratti da una lettera di Giacomo spedita da Milano (cfr. *I quadri* 1968, op. cit., pp. 15-16). In conclusione, merita di essere ricordato il rapporto di amicizia che legò Lechi al mercante ticinese Davide Antonio Fossati, cfr. S. BRACCA, *La «nota di quadri» per i Lechi di Brescia. Una tentata vendita di Davide Antonio Fossati*, «Civiltà Bresciana», II, 2010, p. 106. Fiduciario di Giacomo Carrara, fondatore a Bergamo dell'omonima Accademia, e dei genovesi Giacomo e Giacomo Filippo Durazzo, patroni dell'Accademia Ligustica (cfr. O. RAGGIO, *Storia di una passione. Cultura aristocratica e collezionismo alla fine dell'ancien régime*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 59-66). Fossati era stato associato nel 1774 alla Clementina in veste di «Presidente dell'Accademia del Nudo di Venezia»: M. GIUMANINI 1999, op. cit, p. 239.

[39] La data dell'acquisto e il nome di Ferdinando Martinengo si evincono da un *Libro degli Stipendiati della Pubblica Biblioteca*, che registra i compensi versati al pittore Domenico Vantini in qualità di mediatore (Archivio Biblioteca Queriniana, Brescia, d'ora in avanti ABQ, *Conti consuntivi 1801-1808*; *Libro degli Stipendiati della Pubblica Biblioteca*, p. 10; cfr. G. PORTA, *I Giacobini in Biblioteca. La Queriniana in età napoleonica (1797-1814)*, in *1797 il punto di svolta. Brescia e la Lombardia veneta da venezia a Vienna (1780-1830)*, Atti del Convegno a cura di D. MONTANARI, S. ONGER e M. PEGRARI, Brescia, Morcelliana, 1999, p. 324, nota 72).

lezionistici, costituendo il nucleo storico dell'attuale Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Tosio Martinengo[40].

La prima menzione pubblica sin qui rintracciata della collezione Martinengo Cesaresco, risalente a quando essa era già presso la Biblioteca, data al 1812 e figura entro le pagine dedicate a Brescia in una guida edita a Milano e intitolata *Itinerario italiano*:

> In due sale annesse [alla biblioteca] vi sono macchine per la fisica, e disegni e modelli per le belle arti, oltre una copiosissima raccolta di stampe, che altre volte apparteneva alla famiglia Martinengo Ferdinando.[41]

La citazione presenta diversi aspetti di interesse. Innanzitutto poiché essa non figura nelle precedenti edizioni della guida, pubblicata a partire dal 1800, e coincide praticamente con la messa a punto di una copiosa esposizione di stampe all'interno della Biblioteca, nonché con la realizzazione di almeno uno dei due inventari della collezione stessa, di cui si dirà. La puntualità e la rilevanza di tale nota attribuiscono una valida patente di attendibilità alla notizia – pur espressa in un inciso, e sin qui mai recepita dagli studi – che la collezione non appartenesse al responsabile della vendita, Ferdinando Martinengo Cesaresco, ma piuttosto alla sua famiglia. Tale indicazione trova indiretta conferma nei documenti e nelle fonti di prima mano, laddove – almeno nella maggior parte dei casi – Ferdinando è indicato non tanto come l'artefice e il proprietario della raccolta quanto, più genericamente, come colui che la vendette[42]. Non è pos-

---

[40] Sulle origini della raccolta civica si veda M. MONDINI, *Dürer e il collezionismo di stampe a Brescia tra Settecento e Ottocento. Le origini della raccolta civica*, in *Albrecht Dürer. Le incisioni della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia 2005-2006) a cura di E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, con la consulenza di R. D'ADDA, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006.

[41] *Itinerario italiano ossia descrizione dei viaggi per le strade più frequentate alle principali città d'Italia,* Milano, Giovanni Pirotta, 1812, p. 49. Per l'identificazione dell'autore in Giuseppe Vallardi: A. MORANDOTTI, *Gli esperti locali, i conoscitori stranieri: da Giuseppe Vallardi a Otto Mündler*, in *Milano pareva deserta [...] 1848-1859. L'invenzione della patria*, atti dell'incontro di studio (19-21 marzo 1998), a cura di R. CASSANELLI, S. REBORA e F. VALLI, Milano, 1999, pp. 309-325 (poi ristampato, con una nota di aggiornamento, in A. MORANDOTTI, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 243-254).

[42] Nella *Guida* di Paolo Brognoli si dice infatti che la Biblioteca vanta «una numerosa e scelta raccolta comperata dal governo dal conte Ferdinando Martinengo» (P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia, Nicoli Cristiani, 1826, p. 51). La stessa espressione ricorre anche in una lettera scritta da Paolo Brognoli a

sibile, al momento, formulare altro che ipotesi vaghe e incomplete sulle origini più remote della collezione.

Benché i documenti e le fonti di prima mano non lo esplicitino, sembra che l'acquisto della raccolta fosse in diretta relazione con l'ennesimo tentativo di istituire un'accademia di belle arti presso la Biblioteca, che nel giro di pochi decenni dalla sua fondazione si era venuta configurando come struttura coagulante dei fermenti culturali che animavano il panorama cittadino[43]. Del resto, sembra di poter affermare che già nel progetto queriniano fosse insita una visione estesa delle funzioni assegnate alla «pubblica libreria», che infatti disponeva di salette adatte alle riunioni di accademie e sodalizi eruditi, ospitava una tipografia e avrebbe dovuto essere dotata di un osservatorio astronomico[44]. L'alto profilo culturale delle personalità chiamate a costituire la Presidenza della Biblioteca accrebbe del resto l'immagine della Queriniana come luogo depositario di quanto di più alto avesse espresso a Brescia la "repubblica delle lettere".

Già nel 1757, sette anni dopo l'inaugurazione e un anno dopo l'effettiva apertura al pubblico della Biblioteca, il nobile bresciano Luigi Chizzola chiedeva ai deputati pubblici di poter utilizzare dei locali per ospitare i lavori dell'Accademia di pittura che allora si riuniva nel suo palazzo:

> Ad oggetto di coltivare le belle Arti della Pittura, Scultura, Architettura s'instituì sino dall'anno passato una compagnia di scielta gioventù in casa di me Luigi Chizzola umil. mo servid. e delle SS. e V. e Ill. me ch'ebbi il piacere di darle ricetto, onde profittarsi potesse d'un

---

Pietro Zani, per la quale vide infra. Parla invece di una «raccolta di stampe che un insigne amatore [...] (il conte Ferdinando Martinengo) si occupò di formare» la dedica premessa dal conoscitore novarese Alfonso Castellani Tettoni al catalogo ragionato della raccolta, ma il fatto non deve sorprendere poiché, come si vedrà, egli era estraneo all'ambiente bresciano e i suoi interlocutori locali non si prodigarono nel mettere a sua disposizione le necessarie informazioni. Si sottolinea del resto che il nome di Ferdinando Martinengo Cesaresco fu aggiunto da Castellani Tettoni in calce alla pagina per mezzo di un asterisco, come se si trattasse di una specifica della quale, in fase di prima stesura, neppure disponeva.

[43] Cfr. T. MONTANARI, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di stampe di Cristina di Svezia*, in «Prospettiva», 791, 1995, pp. 63-77, in particolare p. 33.

[44] Il cardinale Querini aveva inoltre dotato la Biblioteca di un piccolo ma prezioso nucleo di opere d'arte, fatto che probabilmente contribuì, sul finire del secolo, a determinare la trasformazione di alcuni suoi locali in museo. Su Querini collezionista: E. FERRAGLIO, *Angelo Maria Querini (1680-1755)*, in *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*, a cura di E. LUCCHESI RAGNI e A. B. SPADA, Brescia, Grafo, 2012, pp. 343-346.

così utile, e necessario studio alla civile società. Resasi inopportuna la casa mia alla continuazione di sì lodevole studio, a motivo delle stanze, che ho potuto somministrare, poco adatte e mal comode, e troppo distanti tra concorrenti, si è pensato di ricorrere alle beneficenze di V. S. Ill. me, onde io in nome di tutti abbia a supplicarle con ogni riverenza à volerci accordare le stanze inferiori della Pubb. a Libreria, acciocché ivi raccolti nelle ore op-portune si possa travagliare à vantaggio proprio, ad universale di questa Città, e Provincia.

Nel caso della graziosa concessione, dipenderemo nell'uso e nel modo dà quelle prescrizioni, che pareranno alla prudenza, ed autorità di VV. SS. Illustrissime d'ingiungerci, alle quali con profondo ossequio abbiamo l'onore di rassegnarci.[45]

Sentito il parere della Presidenza, i deputati pubblici accoglievano la supplica di Chizzola:

Gli Ill.mi SS.ri Deputati Pubb.ci inf.ti essaminata la sopras.ta Supplica del Nobile Signor Luiggi Chizzola, e Compagnia, e sentito quanto hanno voluto rifferire li Ss.ri Eletti alla Bibliotheca Quiriniana, considerando non poter essere, che di pubblico vantaggio lo Studio delle Belle Arti nella supplica stessa annunziato, e potersi accordare l'uso delle stanze inferiori della Biblioteca stessa, per lo studio, et essercizio med. mo, sono concorsi ad essaudirla à condiz. ne però, che le spese tutte, che da tale concessione potessero derivare, cadere debbano à carico dè studiosi stessi, così che per niuna immaginabile cosa possa mai darsi carico, né alla Biblioteca, né alla Città. Non dovendo per causa della concess. e pred.ta patire alcuna alterazione le regole di già formate, o che si formassero per la Biblioteca, e finalm.e che le riduzioni de' studiosi stessi non possano eccedere le due ore dalla notte; anzi ché a tale tempo debbano essere restituite di sera in sera per mezzo del Custode, o sia Bidello, le chiavi alli SS.ri Eletti sud.ti, e ciò a divertim.to di qualunque disordine, et per ogni buon fine.[46]

Nel riferimento al «vantaggio universale della città» prospettato dai fondatori, si può cogliere non solo una valutazione di natura culturale ma anche un riflesso delle considerazioni economiche che, in

[45] Archivio di Stato di Brescia (d'ora in poi ASBs), Archivio Storico Civico, Reg. 1266, *Acta Bibliothecae Quirinianae*, c. 19r; la supplica è datata 20 dicembre 1757.

[46] ASBs, Archivio Storico Civico, Reg. 1266, *Acta Bibliothecae Quirinianae*, c. 19r-v; il documento data al 23 dicembre 1757. La mancanza di un sostegno economico contribuì probabilmente a determinare nel volgere di alcuni anni la cessazione delle sedute dell'Accademia.

tutta Europa, svolsero un ruolo fondamentale nella creazione di accademie e scuole d'arte. L'idea che l'insegnamento del disegno potesse contribuire a migliorare anche la qualità della produzione artigianale e quindi a rendere i commerci più fiorenti ricorre infatti nelle fonti tardo settecentesche e si può considerare, come ha sottolineato Nicolas Pevsner, «il risultato naturale della teoria del mercantilismo»[47]. Nelle intenzioni dei promotori, la fondazione dell'Accademia bresciana si poneva in diretta continuità con le iniziative queriniane, come si deduce da un documento che può essere ragionevolmente giudicato la bozza di un manifesto di associazione all'Accademia stessa:

> Alli Amadori delle Belle Arti.
>
> Tanto utile, e vantaggiosa è all'umana società la coltura delle belle arti, che dalli Antichi Greci già da molti e molti secoli per esserne stati in esse li più eccellenti, non solo se ne arricorda con ammirazione la memoria ma ancora ogni minuto ritaglio di quelle antiche opere se lo stima che a guisa di cosa santa ancora […] si conserva la gloria di quelle prime nazioni, non solo illustrarono que tempi, ma ancora ne posteri in modo l'emulazione suscitarono che molti ancora nelli inferiori secoli procurarono imitarli. Questa produsse al certo in Italia dopo lungo tratto di Barbarie il rinascimento delle scienze e delle arti, e fece che varie città e provincie di quella ne acquistassero fama, ed onore.
>
> In quei tempi ben molto si distinse ancora Brescia nostra Patria, e li monumenti che in essa tutt'ora sussistono sono ben chiari e sicuri testimoni dell'abilità e coltura de suoi cittadini. Ma come che le umane cose son sempre in moto, di modo che o salgono, o scendono, così ancora la virtù che risplendeva allora scemò e venne di poi meno come ancora fece in tutta l'Italia, così che ancora in questa nostra Città, se del tutto non si estinse, rimase al certo alquanto incolta, e non curata.
>
> Ma come che il Sovrano disporre delle umane cose suole il più delle volte beneficar noi mortali col mezzo di [naturali] istromenti, così con noi si valse dell'opera del sempre mai Illustre, e Gran Cardinale Querini, il cui nome, e fama, non solo il renderà immortale per l'eccellenza delle virtù sue, ma ancora per esser stato in questa nostra Città, d'ogni più colta Arte e Scienza il Restauratore. Di ciò ne è chiaro

[47] N. Pevsner, op. cit., pp. 168-174, in particolare p. 173. A Parigi nel 1777 il re aveva dichiarato che l'arte doveva contribuire «*à l'avantage ainsi qu'à la perfection de la plupart des arts d'industrie et à rendre plusieurs branches de commerce plus étendues et plus florissantes*». Addirittura, nel mondo tedesco – con il quale il cardinale Querini aveva avuto intensi scambi – si sottolineava come un miglioramento della produzione artistica locale avrebbe determinato un maggiore afflusso di visitatori stranieri (ivi, p. 169).

testimonio la magnifica Pubblica Biblioteca da lui eretta, in cui per avervi racchiuso buona parte dei prodotti de più felici ingegni del mondo ha dato adito ad ognuno di potersi di essi in ogni genere di cose approfitare, e racoliendo poi in un virtuoso ed erudito libro da lui intitolato *De Brixiana Litteratura* ha mostrato a noi Bresciani quali siano stati li esempi de nostri maggiori con additarne in esso le virtù e preggi loro.

Non da altro fonte però noi infrascritti attestiamo aver avuto origine la presente nostra impresa di dover promuovere le più belle, e colte Arti se non per esser stata eretta la Libreria Quiriniana a Pubblico e comune uso d'ogn'uno, perché venendo li uomini illuminati dalle Scienze, queste poi li portano a conoscere la nobiltà delle Arti più colte. Per fermo stabilimento però di questa Società, che Scuola Bresciana delle Belle Arti si chiamerà, Noi infrascritti ci obblighiamo con il più fermo, ed inviolabile vincolo di [puntualità], non solo di sostenere e proteggere personalmente in ogni occorrenza questa Radunanza, ma ancora di contribuire un annuo sborso di un zechino quale dovarà fra tanto servire per suo sostentamento. Sperando che se dalla saggia Provvidenza del Serenissimo nostro Principe sarà questa approvata, e se ancora dalli Ill.ri Sig.ri Deputati Pubblici da quali immediatamente doverà dipendere sarà favorita, e protetta, potrà [per un tempo] dal zelo dei nostri concittadini ricevere un più stabile, e sodo fondamento.[48]

Nella «Relazione per l'anno 1759», indirizzata al Governo cittadino, la Presidenza della Queriniana così riferiva circa le attività della Biblioteca e dell'annessa Accademia:

Ci stimiamo inoltre in debito di testificare, che siccome il buon uso, e la cura che si tiene della Libreria, aprendosi sempre nell'ore, e giorni destinati a pubblico beneffizio, rende frequente il concorso e si spera copioso anche il profitto delli studiosi; così l'Academia de' Pittori continua a farsi ne' soliti tempi d'inverno nelle stanze terranee di essa Libreria, senza alcun suo pregiudizio, né nostro incomodo, anzi con il vantaggio di vederla arricchire di qualche disegno, e modelli, oltre il piacer che risulta dalla speranza di veder rifiorire nella nostra Città le belle arti anche per mezzo della medesima.[49]

---

[48] Biblioteca Queriniana, Brescia (di seguito BQ), ms. H. IV.15. Il testo, privo di data, di intestazione e di qualsiasi ulteriore indicazione atta a precisarne finalità e contesto, è conservato all'interno di un volume miscellaneo, che reca il titolo di *Memorie spettanti alla fondaz. ne della Libraria Quiriniana di L. Arici*; è inframmesso a documenti databili intorno al 1755.

[49] BQ, ms. H. IV.15, cc. 27v-29r.

Il sodalizio – che come si è visto godette di importanti relazioni con le omologhe istituzioni di altri centri italiani, quali Bologna e Firenze, e che fu a Brescia un avamposto del gusto classicista – cessò di riunirsi attorno al 1764, quando le due stanze abitualmente occupate dalle adunanze furono richieste in uso dallo stesso Chizzola per le sedute della neonata Accademia di Agricoltura[50].

Dopo la chiusura dell'Accademia Chizzola, nel 1780 fu istituita presso la Biblioteca una nuova scuola di pittura, fondata su iniziativa di un gruppo di artisti allievi del pittore Sante Cattaneo (1739-1819). L'artista aveva compiuto nel 1776 un viaggio a Bologna, allo scopo «di approfittarsi nello studio del nudo», ottenendo nell'occasione di essere ammesso all'Accademia Clementina[51]. Nella biografia del pittore, pubblicata a Venezia nell'anno stesso della sua morte, si legge che alcuni anni dopo il breve soggiorno bolognese,

> non pago il nostro Cattaneo di sostenere onorevolmente coi suoi lavori la propria famiglia, volle essere utile eziandio alla società, tenendo a tal uopo per alcuni anni in casa propria l'Accademia del Nudo: ma crescendo vie più il numero degli scolari che bramavano di apprendere sotto la sua disciplina la bell'arte del disegno, si presentò [...] una supplica alla città per avere un luogo appartato e più comodo onde esercitarsi in detta accademia.[52]

La supplica rivolta ai Deputati Pubblici data al 1780:

> Il favore dimostrato e usato in tutte le età dal primario Magistrato della città di Brescia verso le Lettere, le Facoltà scientifiche e le Belle Arti, e verso i Genii che le coltivano, ha dato eccitamento e coraggio ad una compagnia di giovani che studiano il disegno e s'incamminano sotto la disciplina di Santin Cattaneo alla bell'arte della pittura, di ricorrere alla protezione di VV.SS. Illustriss.e Nobiliss. per impetrare la grazia della solita Stanza sotterranea sotto la pubblica Libreria Quiri-

---

[50] Cfr. L. APOLLI, *Un palagio magnifico alle muse bresciane eretto: storia progettuale e costruttiva della Biblioteca Queriniana. 1743-1863*, Roccafranca, Compagnia della stampa, 2009 («Annali Queriniani. Monografie», XI), p. 166.

[51] Il virgolettato è tratto dalla biografia dell'artista, pubblicata da un erudito bresciano nell'anno stesso della morte di Cattaneo: G. J. GUSSAGO, *Memorie intorno alla vita, a' costumi ed alle opere di Santo Cattaneo*, Venezia, Alvisopoli, 1819, pp. 20-21.

[52] IVI, p. 23.

> niana, ove potere, come si è altre volte praticato, in quel luogo lontano da ogni strepito esercitare il loro talento negli studii del Nudo, onde avanzare le loro cognizioni, e profittare coll'imitazione della natura in un'arte tanto deliziosa e singolare.[53]

Stando a quanto riporta Germano Jacopo Gussago, autore della biografia pubblicata subito dopo la morte del pittore, l'attività didattica di Cattaneo si protrasse «pel corso di parecchi anni», ed è quindi possibile che la sua scuola fosse ancora aperta, presso la Biblioteca, sul finire del secolo[54].

Trasformata in Biblioteca Nazionale dal Governo provvisorio costituito nel 1797 dopo la cacciata dei veneziani e «aperta tutti i giorni a comodo del pubblico», la Biblioteca divenne un punto di riferimento fondamentale per soddisfare la necessità di pubblica istruzione[55]. L'acquisizione della raccolta Martinengo Cesaresco fu favorita dall'intermediazione di Domenico Vantini (1764-1821), pittore di formazione accademica, collezionista, repubblicano convinto e componente del Comitato di Pubblica Istruzione, che nel periodo repubblicano rappresentò a Brescia la sede più ampia e vivace del dibattito politico e il luogo di elaborazione di proposte per il governo[56]. Nel 1797 il Comitato di Pubblica Istruzione emanò un decreto per il finanziamento di un'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura,

---

[53] BQ, ms. H. IV.15, c. 39 v. La replica dei deputati pubblici, trascritta anche in G. J. Gussago, op. cit., p. 26, è alla c. 40r.

[54] G. J. Gussago, op. cit., p. 26.

[55] Cfr. G. Porta, 1999, op. cit.

[56] ABQ, Conti consuntivi 1801-1808, Libro degli Stipendiati della Pubblica Biblioteca, p. 10; cfr. G. Porta, 1999, op. cit., p. 324, nota 72. Circa la figura di Domenico Vantini, per quanto concerne la ricostruzione della sua attività pittorica, si segnalano per la loro completezza l'intervento di A. M. Zuccotti Falconi, *Per il catalogo di Domenico Vantini. Un'inedita miniatura autografa in collezione privata bresciana*, «Civiltà Bresciana», iv, 1994, pp. 43-48 e gli aggiornamenti presentati in B. Falconi, F. Mazzocca e A. M. Zuccotti, *Giambattista Gigola e il ritratto in miniatura a Brescia tra Settecento e Ottocento*, Milano, Skira, 2001, pp. 161-164 e in B. Falconi e A. M. Zuccotti, *Ritratti di personaggi bresciani di età napoleonica*, in *Brescia e il Risorgimento. I luoghi e la memoria*, Brescia, 2006 (suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 2002), pp. 37-40. Per quanto concerne invece un più ampio inquadramento biografico: R. De Feo, *Domenico Vantini, figura del Romanticismo bresciano*, in *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, Atti del convegno (Brescia, 12 novembre 1992), Brescia, 1995 (suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1995), pp. 39-52; A. Rapaggi, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Brescia, Grafo, 2011, pp. 17-27, da dove si ricava che Domenico Vantini esercitò an-

i cui rapporti con la scuola di Sante Cattaneo – presso la quale anche Vantini si era formato – non sono a oggi stati chiariti[57]. È verosimile che nei progetti di Vantini e del Comitato ci fosse l'intenzione di dotare l'Accademia di uno strumento didattico fondamentale, quale una collezione di incisioni.

---

che, seppur a livello dilettantistico, l'incisione. Recentemente è stato proposto di identificare nel marchio Lugt 797 il timbro della collezione di grafica di Domenico Vantini. La proposta si deve a Sergio Marinelli e Bernardo Falconi: G. ERICANI, *Il piacere del collezionista. Il lascito di Giuseppe Riva al museo di Bassano*, in *Il piacere del collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Muso di Bassano del Grappa*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 2008-2009) a cura di G. ERICANI e F. MILLOZZI, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 25-26 e p. 35, note 53-55. Tale marchio, secondo Lugt, si incontra piuttosto frequentemente su disegni d buona qualità e su stampe di antichi maestri appartenenti a varie scuole (F. LUGT, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, Amsterdam, Vereenigde drukkerijen, 1921, n. 797). Allo stato attuale, è stato individuato un significativo gruppo di disegni contraddistinti dal marchio «DV» e verosimilmente provenienti dalla collezione Vantini: si tratta di 22 fogli suddivisi tra il mercato antiquariale e diversi musei europei e attribuiti per lo più ad artisti italiani dei secoli XVI-XVIII. Dodici disegni con questo marchio, in particolare, sono conservati presso il Museo di Bassano del Grappa, dove giunsero in virtù del legato del collezionista Giuseppe Riva (1791-1872); l'acquisto dovrebbe datarsi ante 1849, come attesta una nota manoscritta del collezionista veneto, secondo il quale i fogli provenivano da Brescia (Marinelli in *Piacere* 2008, op. cit., pp. 172-174, n. 34. Riva era corrispondente del collezionista bresciano Paolo Tosio, per il quale il figlio di Domenico, Rodolfo, progettò un celebre appartamento dedicato all'esposizione delle sue collezioni d'arte. L'elenco dei disegni conservati a Bassano è riportato in G. ERICANI, op. cit., p. 35, nota 53; due sono pubblicati: Marinelli in *Piacere* 2008, op. cit., pp. 172-174, n. 34 e pp. 182-183, n. 42.). A quanto risulta, parte dei disegni Vantini confluirono anche nella raccolta di Giuseppe Vallardi (1784-1863): F. LUGT, 1921, op. cit., n. 1223 e, *Les marques de collections de dessins & d'estampes: supplément*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1956, n. 1223. Ne è riprova un disegno raffigurante un nudo maschile sdraiato, attribuito a Girolamo da Carpi e conservato al Musée Bonnat di Bayonne, che reca i marchi di entrambe le collezioni. A una prima verifica risulta che il marchio figuri anche su alcuni disegni appartenuti al conte bresciano Paolo Tosio (1777-1842), ora conservati nella Pinacoteca Tosio Martinengo.

[57] Si veda l'ancora fondamentale U. DA COMO, *La repubblica bresciana*, Bologna, 1926, che riferisce la fondazione dell'Accademia all'operato della Società di Pubblica Istruzione, e la collega all'istituzione della Biblioteca Nazionale (p. 148). Decreto Governo Provvisorio n. 762 del 15 brumale anno II (*RACCOLTA* 1804, parte IV, pp. 12-13). Sull'operato della Società Patriottica di Pubblica Istruzione si veda *Napoleone Bonaparte. Brescia e la Repubblica Cisalpina 1797-1799*, catalogo della mostra (Brescia 1997-1998), vol. II, a cura di I. GIANFRANCESCHI, E. LUCCHESI RAGNI e C. ZANI, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 90-18, in particolare p. 142. Del Comitato di Pubblica Istruzione faceva parte anche il pittore Giovanni Battista Gigola (1769-1841), che dopo una prima formazione presso la scuola di Sante Cattaneo e un breve alunnato a Brera, negli anni 1791-1796 risedette a Roma frequentando l'Accademia del Nudo in Campidoglio e poi l'Accademia di San Luca.

Il progetto di istituzione dell'Accademia di Belle Arti, la quale fra l'altro avrebbe dovuto comprendere una cattedra di Incisione, dovette essere sospeso a causa del temporaneo rientro in città degli austro-russi, e in seguito non fu ripreso. L'insegnamento del Disegno, però, fu incluso nel piano didattico del Liceo e affidato a Sante Cattaneo[58].

Al momento dell'acquisto della collezione di stampe, la Queriniana custodiva già – oltre al patrimonio di 15.000 volumi donati dal suo fondatore – una piccola raccolta di oggetti preziosi che, via via accresciutasi, avrebbe costituito nel secolo successivo il primo nucleo dei musei cittadini[59]. La presenza di questi oggetti preziosi doveva

---

[58] Risulta che nel 1810 Cattaneo fu nominato pubblico professore di Disegno nel Liceo istituito sulla base delle norme del R. Decreto del 7 marzo 1807: G. J. GUSSAGO, op. cit., p. 27.

[59] G. PORTA, 1999, op. cit., p. 309. Cfr. anche R. BOSCHI e I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Origine e storia dei musei bresciani*, in *Musei bresciani. Storia e uso didattico*, a cura di V. FRATI, Brescia, Grafo, 1985, pp. 9-43. Diversamente da quanto sovente si trova scritto, delle collezioni artistiche della Queriniana non faceva parte prima del 1798 alcun fondo di incisioni e – soprattutto – non una collezione di stampe appartenuta al cardinale Querini. Di «raccolta Querini» parlava già G. PANAZZA, *I Civici Musei e la Pinacoteca di Brescia*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1958, p. 102 e della ripresa di questa notizia nei decenni a seguire si potrebbero fare innumerevoli esempi. Del resto – prima che nel 1997 fossero resi noti i documenti relativi all'acquisto della raccolta Martinengo Cesaresco – non vi erano sostanzialmente evidenze documentarie che potessero suggerire l'infondatezza di questa diffusa opinione. La pubblicazione da parte di Gianfranco Porta dell'unico e pur fondante documento relativo all'acquisto della collezione Martinengo Cesaresco veniva prontamente recepita da E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, 2001, op. cit., pp. 15-29, in particolare p. 17. Tuttavia, l'autorevolezza con la quale era sempre stata affermata l'esistenza presso la Biblioteca di una collezione di stampe appartenuta ad Angelo Maria Querini suggeriva un atteggiamento prudente, dando luogo all'ipotesi che il fondo trasferito nel 1884 dalla Biblioteca alla Pinacoteca Civica fosse composto da fogli provenienti parte dal patrimonio del cardinale e parte dalla raccolta «costituita dal conte Ferdinando Martinengo Cesaresco» (E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, 2004, op. cit., p. 16). Successivamente, M. MONDINI, *Dürer e il collezionismo di stampe a Brescia tra Settecento e Ottocento. Le origini della raccolta civica*, in *Albrecht Dürer. Le incisioni della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia 2005-2006) a cura di E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, con la consulenza di R. D'ADDA, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 12-17, rilevava come «nelle numerose pubblicazioni, anche coeve, che riguardano il cardinal Querini non è dato trovare alcun accenno alla presenza nella sua biblioteca di una collezione di stampe» (p. 18, nota 3, dove si segnala anche un documento del 1892 nel quale si afferma che la raccolta già di proprietà della Queriniana «venne formata principalmente da quella fatta con molta diligenza, cura e dispendio da un appassionato patrizio nostro, un conte Martinengo. Questi negli ultimi anni di sua vita la cedeva al nostro Municipio e così estingueva un debito che la di lui famiglia aveva col Comune»).

richiamare presso la Biblioteca collezionisti e amatori d'arte, rafforzando il ruolo di luogo di incontro, di scambio e di confronto che essa svolse fin dalla sua fondazione.

Negli anni successivi all'acquisto della collezione Martinengo Cesaresco, si susseguirono per iniziativa della presidenza e delle autorità cittadine una serie di iniziative volte a garantire la conservazione della raccolta, il suo riordino, la catalogazione dei fogli e l'esposizione di una loro selezione.

Nel 1798 Domenico Vantini aveva già provveduto a una prima e non meglio documentata «distribuzione» della raccolta Martinengo Cesaresco, attività per la quale gli fu riconosciuto un compenso. Di questa sistemazione, verosimilmente corredata dall'esposizione di una parte dei fogli, dà conto l'abate parmigiano Michele Colombo, in una breve descrizione della città di Brescia scritta in occasione di una visita compiuta nel 1899: «si vede in altre stanze un'ampla collezione di stampe incise de' più rinomati maestri de' passati secoli e del presente»[60].

Sembra tuttavia che si trattasse di una sistemazione piuttosto sommaria o comunque non definitiva, visto che in breve tempo furono presi al proposito ulteriori provvedimenti. Un primo intervento di riordino fu deciso nel 1801, quando la presidenza della Biblioteca ottenne il permesso di procedere alla legatura delle stampe e, parallelamente, alla vendita delle cornici che di conseguenza sarebbero rimaste inutilizzate[61]. Dal successivo svolgimento dei fatti, sembra di evincere che tale legatura non fu realizzata. L'anno seguente, al professore di ornato Vincenzo Viganò fu affidata la direzione del restauro di «tutte le carte delle preziosissime raccolte» di stampe, lavoro eseguito dai suoi allievi Girolamo Joli e Francesco Spada e documentato da vaghi riferimenti contenuti in alcuni documenti[62].

Alcuni anni dopo, tuttavia, la raccolta doveva giacere ancora in una condizione di «confusione», alla quale si pose rimedio negli

---

[60] Cfr. N. AGAZZI, *Luigi Basiletti a Correggio e a Parma: formazione ed amicizie*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1991 (ma 1993), pp. 313-326, in particolare pp. 315-317 e 325-326.

[61] ABQ, Affari generali 1761-1846, decreto della Municipalità Distrettuale, 3 fruttidoro anno IX (21 agosto 1801).

[62] Non è stato possibile rintracciare i relativi documenti, segnalati da G. PORTA 1999, op. cit., p. 324, nota 73 con la segnatura archivistica ABQ, Affari generali 1761-1846, lettere della Commissione della Pubblica Biblioteca al cittadino Bighelli, 23 aprile 1802 e 14 maggio 1802.

anni 1808-1811 con l'estensione di un catalogo ragionato e con la disposizione delle stampe in cartelle[63]. I lavori correlati alla composizione del catalogo ebbero inizio in coincidenza con l'allestimento di due sale di proprietà del Vescovado, che furono destinate all'«esposizione delle carte d'incisioni», sotto forma di una selezione delle «migliori stampe di tutte le scuole»[64]. Pertanto, la raccolta delle stampe trovò ospitalità al primo piano della biblioteca, nelle due sale riservate alle raccolte d'arte dell'istituzione cittadina. La situazione stabilita nel 1811 si mantenne fino al 1839, quando l'annuncio di una visita da parte dell'Imperatore comportò la revisione dell'esposizione[65].

Nel 1811, in coincidenza con le operazioni di riordino, si procedette anche alla vendita di cornici e cristalli divenuti inutili, che risultano acquistati da un piccolo gruppo di collezionisti e artisti, tutti esponenti della "repubblica calcografica" bresciana: il pittore Luigi Basiletti, un «signor Repossi» che si deve identificare nell'avvocato milanese Pietro Bartolomeo Repossi, il pittore Girolamo Joli, il vicebibliotecario Gaetano Fornasini e Paolo Brognoli[66]. Le stampe

---

[63] ABQ Atti d'ufficio da 1804 a tutto 1816, minuta di una lettera indirizzata dalla Presidenza della Biblioteca ad Alfonso Castellani Tettoni, 28 marzo 1811.

[64] Relazione della Presidenza della Biblioteca al podestà di Brescia, 9 agosto 1812; cit. in G. Porta, 1999, op. cit., p. 340. I lavori di adeguamento furono diretti dall'architetto Donegani. L'accordo per la concessione delle sale da parte del Vescovado fu rinnovato nel 1830; la Biblioteca le restituì nel 1857.

[65] In questa occasione, Girolamo Joli, basandosi sulle indicazioni di Alessandro Sala, provvide a riporre nelle cartelle le stampe esposte, sostituendole con una nuova selezione. Fu effettuata una nuova vendita di cornici inutilizzate (ABQ, Affari generali 1761-1846, lettera della Congregazione Generale alla Presidenza della Biblioteca Queriniana, 8 marzo 1839). A quanto risulta, tale esposizione fu smantellata nel 1857. Tra il 1857 e il 1863 i libri provenienti dalle stanze restituite al Vescovado, «la copiosa, e distinta raccolta di stampe, e li preziosi oggetti d'antichità» rimasero ammucchiati «in modo affatto improprio», in attesa che i lavori di ampliamento della Biblioteca mettessero a disposizione nuovi spazi e li restituissero a «leggenti» e visitatori (G. Porta, *La Biblioteca Queriniana negli anni della Restaurazione, 1815-1859: elementi per una storia*, in *Brescia 1849: il popolo in rivolta*, Atti del convegno (Brescia 1999) a cura di S. Onger, Brescia, 2002, pp. 287-339, in particolare p. 335). Le stampe furono definitivamente trasferite alla Pinacoteca Tosio Martinengo nel 1884, a titolo di deposito e con il consenso a procedere alla vendita di eventuali doppi; questa fu effettivamente realizzata negli anni a seguire, fatto che rende purtroppo incompleta e a tratti incerta la ricostruzione di questo primo nucleo della raccolta civica.

[66] ABQ, Atti d'ufficio da 1804 a tutto 1816, Memoria di cornici con cristalli vendute per ordine della Presidenza, 24 maggio 1811. Ai nomi elencati vanno aggiunti quello del pittore Giuseppe Teosa e di un non identificato «signor Vidali».

scelte per l'esposizione dovevano essere 600. Le rimanenti furono sistemate in «cartelle atlantiche».

Si stabilì inoltre di realizzarne l'inventario, redatto sotto forma di catalogo ragionato da un collezionista e conoscitore novarese, Alfonso Castellani Tettoni. I suoi rapporti con la Biblioteca sono attestati da un piccolo ma significativo gruppo di lettere, al quale si deve aggiungere il manoscritto intitolato appunto *Catalogo Ragionato della Raccolta di Stampe in Rame ed in Legno della Pubblica Biblioteca di Brescia*, da lui firmato e datato 1810[67].

Non è stato possibile chiarire in base a quali logiche la stesura dell'inventario sia stata affidata a un forestiero, che per altro non mostrava di avere con la città e con i bresciani alcun particolare legame. È possibile che il suo nome fosse stato imposto dall'alto: nella fattispecie dall'allora prefetto del Dipartimento del Mella, Giuseppe Tornielli, cognato di Castellani Tettoni e novarese anch'esso[68]. Il conte Alfonso Castellani Tettoni – figlio di Luigi, scudiero del principe di Savoia Carignano – fu intendente generale del Ducato di Genova e divenne nel 1817 intendente generale delle Regie Finanze sabaude. Non sembra che, oltre alle stampe, collezionasse anche opere d'arte[69]. La sua raccolta è menzionata nella guida di Modesto Vittore Paroletti, *Turin et ses curiosités*, del 1817:

> *Outre les amateurs de tableaux* [...] *la ville de Turin a aussi des amateurs d'estampes, parmi les quels on cite le marquis de Prié, les héritiers Rignon, l'avocat Vernazza, et surtout le comte Castellani Tettoni, dont la collection est vraiment intéressante*.[70]

Essa è ricordata inoltre da Francesco Sante Vallardi tra i gabinetti e le gallerie italiani da lui visitati, elencati in calce al *Manuale del rac-*

---

[67] BQ, ms. G. V.21.

[68] ABQ, Affari generali da 1804 a tutto 1816, lettera di Alfonso Castellani Tettoni a Gaetano Maggi, 26 settembre 1809. La lettera contiene anche alcuni riferimenti al prefetto, Giuseppe Tornielli, e al fatto che questi conoscesse personalmente Gaetano Maggi.

[69] F. A. Bianchini, *Le cose rimarchevoli della città di Novara*, Novara, Girolamo Miglio, 1828, pp. 185-186 dà conto – con riferimento all'appartamento della contessa Ottavia Tornielli, vedova Castellani – soltanto di «una tavola della scuola del Gaudenzio» raffigurante una Vergine col Bambino, Santa Elisabetta, San Giuseppe e due angeli e di un ritratto del conte Alfonso delineato da Luigi Sabatelli.

[70] M. Vittore Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Torino, Chez Les Fréres Reycend et C., 1817, p. 308.

coglitore e del negoziante di stampe, edito a Milano nel 1843[71]. Evidentemente, la visita di Vallardi dovette svolgersi diversi anni prima dell'edizione del noto manuale, dato che a quanto risulta la raccolta Castellani Tettoni andò dispersa dopo la morte del conte, nel 1822, venduta come lui stesso aveva stabilito nel suo testamento per versare un consistente legato all'Ospedale di Novara.

La consistenza della collezione è documentata dal catalogo stilato in occasione della vendita e stampato a Milano da Giacomo Pirola[72]. Nella breve presentazione si legge che la raccolta, benché non molto numerosa, era una delle più scelte che si potessero trovare, poiché riuniva pressoché tutti i capi d'opera degli artisti più famosi e si distingueva soprattutto per la freschezza e la buona conservazione dei fogli. Castellani Tettoni vi è definito «*un amateur très éclairé et très difficile sur les choix*». La vendita fu affidata a Giacomo Tagliani di Pavia, che aveva bottega in via San Michele e che ne diede notizia sulla «Gazzetta di Milano»[73]. Secondo l'avviso contenuto nel catalogo, la raccolta – che al momento della dispersione si trovava a Novara – sarebbe stata venduta all'asta al dettaglio «in qualche grande capitale europea».

L'estensore dell'avviso di vendita riferiva che la raccolta Castellani Tettoni era stata assemblata nell'arco di ventiquattro anni, cioè a partire dal 1798. Nel 1804, una lettera indirizzata dal conte Castellani Tettoni all'abate fidentino Pietro Zani offre alcuni elementi d'interesse

---

[71] F. S. VALLARDI, *Manuale del raccoglitore e del negoziante di stampe*, Milano, Tipografia di fr. Sambrunico Vismara, 1843, p. 345. Una lettera del 1816 (Archivio di Stato di Lucca, Inventario 30, I, p. 368) mostra inoltre Alfonso Castellani Tettoni nelle vesti di protettore e patrono di giovani incisori: si tratta di un foglio indirizzato da Torino all'incisore genovese Gerolamo Scotto, allievo a Brera di Giuseppe Longhi: in virtù dell'«amore che porta alla nobilissima arte dell'incisione», Castellani Tettoni promette di interessarsi presso la Segreteria degli Affari Interni per far avere al giovane artista una borsa di studio per Firenze. Gerolamo Scotto è elencato tra i «primi allievi usciti già della scuola» in calce a F. LONGHENA, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, Milano, Francesco Sonzogno, 1829, p. 44. G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena, Tipografia Dell'Erede Soliani, 1866, pp. 436-437 pubblica una lettera di Longhi a Scotto, datata Milano 1811.

[72] *Catalogue d'un recueil choisi d'estampes anciennes, et modernes de plus célèbres artistes*, Milano, 1822.

[73] «Gazzetta di Milano», 14 marzo e 14 ottobre 1822, con riferimento ad altre precedenti inserzioni non rintracciate.

circa la figura di questo collezionista e i suoi interessi[74]. Rivolgendosi al dotto conoscitore, Castellani Tettoni si definisce «amantissimo delle stampe» e rivela una sincera attenzione per i suoi studi: il nobile novarese dichiara infatti di aver letto i *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno*, pubblicati due anni prima a Parma. Fa riferimento inoltre alla programmata edizione dell'*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, comunicando di essersi procurato il *Programma* della pubblicazione.

Dalla lettera si evince che Castellani Tettoni aveva ottenuto la copia del programma per tramite di un amico novarese, Damiano Pernati (1769-1841), corrispondente di Zani e collezionista di dipinti, disegni e stampe[75]. Elencando a Zani le conoscenze comuni,

---

[74] Biblioteca Palatina, Parma (d'ora in avanti BP), Epistolario parmense, cassetta 165. Manca a oggi uno studio complessivo sulla figura di Pietro Zani; si segnalano quindi, per un primo orientamento: L. FARINELLI, *Il carteggio di Pietro Zani conservato alla «Palatina» di Parma*, in «Archivio Storico per le Province Parmensi», 38, 1986, pp. 335-377; R. CRISTOFORI, *Agostino Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, con una presentazione di E. RAIMONDI, Bologna, Editrice Compositori, 2005; A. LEANDRI, *Pietro Zani e l'idea enciclopedica*, Fontevivo, Tecnostampa Edizioni, 2006; P. MESOLELLA e M. CAPRETTI, *L'abate don Pietro Antonio Maria Zani fidentino autore dell'Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti. Discorsi preliminari*, s. l. 2010; G. B. FIDANZA, *Parole inedite dalla storia dell'incisione: sei lettere di Adam Bartsch a Pietro Zani nella Biblioteca Palatina di Parma*, «Annali di Critica d'Arte», VIII, 2012, pp. 45-65; C. GAUNA, *Stampe, artisti e collezioni a Parma a Parma nel Settecento*, in *Di modello, di intaglio e di cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. DARDANELLO, Torino, Editris, 2012, pp. 223-234.

[75] Pernati fu pittore e incisore dilettante; godette della protezione del nobile bolognese Ulisse Aldrovandi (1772-1826), collezionista di stampe a sua volta. Rientrato da Roma a Novara nel 1801, Pernati sospese l'attività artistica, ma proseguì negli studi, documentati da alcuni manoscritti di argomento erudito tra i quali figura un *Catalogo di stampe vedute ed annotate co' monogrammi.* Sull'attività di Pernati come collezionista si rimanda a A. CIFANI e F. MONETTI, *Angelica Kauffmann, Luigi Sabatelli, Pietro Benvenuti e Vincenzo Camuccini: disegni inediti nella raccolta di Damiano Pernati*, in «Bollettino d'Arte», 115, 2001, pp. 75-92. La sua collezione di stampe, che doveva constare di un migliaio di fogli, comprendeva opere di incisori settecenteschi quali Raffaello Morghen, Francesco Bartolozzi e Giovanni Volpato, ma anche stampe antiche: gli inventari manoscritti, sui quali non è ancora stato condotto uno studio sistematico, ricordano infatti opere di Dürer, Poussin, Audran e Dorigny. Il suo legame con Pietro Zani è documentato, oltre che da alcune lettere conservate a Parma, da due incisioni di sua mano: un ritratto dell'abate fidentino e uno studio di figure da disegno di Giuseppe Cades che reca la dedica: «Erud. mo Viro Petro Zani Fidentino Amico Car. mo». Per lo scambio epistolare Pernati-Zani, L. FARINELLI, 1986, op. cit., p. 368. Il ritratto di Pietro Zani inciso da Pernati è illustrato in P. MESOLELLA e M. CAPRETTI 2010, op. cit., p. 67, n. 3.

Castellani Tettoni cita anche Jean Rignon[76], del quale dice di aver ammirato in Torino la celebre collezione, e il «defunto amico» Carlo Bianconi[77].

Quella del nobile novarese non era una raccolta particolarmente numerosa: stando a quanto descritto nel catalogo di vendita, la sua consistenza si aggirava intorno ai 2000 fogli, per lo più sciolti. Gli incisori rappresentati erano circa 280, ripartiti tra scuola italiana, francese e – in misura minore – fiamminga, olandese e inglese; tranne alcune significative eccezioni, questi artisti risultano rappresentati da un numero molto limitato di fogli, a volte anche uno soltanto. Pur con le dovute differenze di quantità e di qualità, nonché di gusto, sembra che Alfonso Castellani Tettoni avesse costituito la sua colle-

---

[76] Per la collezione Rignon, vide P. G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino e in Piemonte da Emanuele Filiberto all'Età Napoleonica*, in *«[...] quei leggierissimi tocchi di penna o matita…». Le collezioni di disegni in Piemonte*, a cura di G. C. Sciolla, Milano, Charta, 1996, pp. 15-55, in particolare p. 41 e I. Peano, *Collezioni di stampe a Torino: Turinetti e Rignon*, in *Di modello,* 2012, op. cit., pp. 235-238.

[77] Per un inquadramento generale sulla figura di Carlo Bianconi rimane fondamentale S. S. Ludovici, *Bianconi Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. X, 1968, *ad vocem*, da aggiornare – per quanto concerne lo specifico tema del collezionismo e dello studio delle stampe – con G. Perini, *Un breve trattato inedito per il conoscitore di stampe compilato da Carlo Bianconi*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento*: *interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Bergamo, Editris, 1995, pp. 229-235 e con A. Leandri 2006, op. cit. Formatosi a Bologna, nel contesto dell'Accademia Clementina (della quale fu eletto socio nel 1770), grazie alla sua fama di conoscitore, corroborata da una fitta rete di scambi con eruditi e collezionisti, fu nominato nel 1778 segretario dell'Accademia di Brera. All'attività artistica affiancò quella di studioso e conoscitore – che ne fece fra l'altro il consigliere di Giacomo Carrara – e quella, meno nota, di collezionista. Bianconi possedeva fra l'altro un'importante collezione di stampe; della sua passione e della sua competenza in materia sono testimonianza un nutrito gruppo di lettere inviate a Pietro Zani a partire dal 1784 (cfr. L. Farinelli, 1986, op. cit., p. 352; A. Leandri, 2006, op. cit., pp. 47-73; ulteriori elementi si ricavano dal *Primo discorso preliminare* dell'*Enciclopedia*: P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, Edizioni Bolis, 1817-1824, parte I, vol. I, pp. 5-59). Negli anni 1772-1774, già «nella collezione di stampe peritissimo», Bianconi aveva composto un breve trattatello dal titolo *Instruzione per formare un'idea giusta del pregio delle stampe*, rimasto manoscritto e concepito come un vademecum per collezionisti (cfr. G. Perini, 1995, op. cit.). Da questa *Instruzione* – meglio forse che da un breve manoscritto databile al periodo braidense, nel quale si descrivono le caratteristiche di una raccolta di stampe destinata a uso accademico (A. Scotti, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, Edizioni Centro Di, 1979, p. 44, nota 40) – si possono dedurre i suoi interessi e le sue preferenze in fatto di calcografia.

zione basandosi su principi informatori non dissimili da quelli enunciati da Luigi Malaspina, che – come si vedrà più oltre – fu per l'amatore novarese un ammirato punto di riferimento:

> Non si pretese poi qui di avere per ciascuno degli incisori tutte le singole opere loro, assunto che a pienamente completare riesce inattendibile anche per le più vaste regie collezioni; ma bensì di tutti o quasi tutti gli incisori, e quanto basti a far conoscere la varia loro abilità, e così a viemmeglio apprezzare il merito de' più valenti. Per tali viste a poco riduconsi le stampe degli artisti mediocri, e ancor meno per quelli al disotto della mediocrità; ma assai più se ne estese il numero rapporto ai migliori, e massime per i capi scuola, e che in più generi d'incisioni si distinsero.[78]

Il fondo di Dürer, composto da oltre 400 fogli (tra originali e copie, com'era uso[79]) apre il catalogo, certamente in virtù del suo considerevole valore. Le incisioni sono divise tra silografie (185) e calcografie (133), e la sezione si chiude con l'elenco delle stampe contenute in un volume rilegato del XVI sec., con l'originaria coperta in cuoio e 102 fogli, «*prèsent, que fit Albert lui même, à un seigneur Genois de la plus grande fraicheur et conservation*»[80]. Nell'articolo dedicato a Dürer, così come in alcuni altri, l'elenco dei fogli si apre con le stampe che ritraggono l'incisore, secondo una prassi adottata anche nella raccolta Malaspina[81]. Oltre a Dürer, Raimondi (56 stampe e numerose copie) e Rembrandt (90 fogli), gli incisori più rappresentati sono Robert Nanteuil (con più di 150 fogli), Schelte Bolswert (circa 60 fogli), Raffaello Morghen (circa 70 fogli) e infine Gérard Edelinck (circa 35 fogli), tutti bulinisti.

L'attività di Alfonso Castellani Tettoni per la Queriniana dovette incominciare intorno al giugno del 1808, quando una nota di pagamento emessa dal falegname incaricato dei lavori ai depositi d'arte

---

[78] L. MALASPINA DI SANNAZZARO, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, 5 voll., Milano, Daitipi di Gio. Bernardoni, 1824, pp. LV-LVI.

[79] «Ad alcune poi delle stampe antiche e classiche sonosi talvolta aggiunte copie pregevoli o per incisione o per contemporaneità, onde meglio riconoscere e valutare le originali» (L. MALASPINA, 1824, op. cit., p. LVII).

[80] *Catalogue,* 1822, op. cit., p. 17. È possibile che il volume fosse stato acquistato da Castellani Tettoni a Genova, all'epoca del suo soggiorno in quella città.

[81] «Alla testa delle stampe de' singoli incisori, là dove ebbe luogo, sonosi posti i rispettivi ritratti, e principalmente quelli incisi da loro stessi» (L. MALASPINA, 1824, op. cit., p. LVII).

della Biblioteca registra «dodici giorni in due persone d'assistenza prestata al S.r Co. Castellani, che ha registrato tutte le stampe, quadri, cartelle e libri relativi»[82]. A distanza di oltre un anno, a quanto pare dietro sollecito di Gaetano Maggi, il collezionista novarese scrive di non essersi scordato della «promessa esatta compilazione del catalogo», impegnandosi a inoltrarlo nel giro di qualche mese insieme alla segnalazione di «quelle stampe che più si meritano d'essere esposte al pubblico»[83]. Il catalogo fu consegnato nel maggio del 1810; la Presidenza della Biblioteca inviò tardi il proprio riscontro, che giunse solo nel marzo 1811[84]. Nella lettera, sottoscritta anche dal bibliotecario Vincenzo Bighelli, si annunciava:

> tutto alla fine è disposto ed ordinato. Le migliori stampe, divise per scuole, ornano le pareti delle due grandi stanze che ella conosce, e tutte le altre sono con egual ordine disposte nelle rispettive loro cartelle [...] Così la nostra raccolta di stampe, non ultimo oggetto di questo stabilimento, è finalmente emersa dalla confusione in cui giaceva, e si trova ordinata e illustrata.[85]

Il *Catalogo* Castellani Tettoni si apre con un «Indice Cronologico degli Incisori le cui Stampe compongono la Raccolta annessa alla Pubblica Biblioteca della città di Brescia». Le stampe sono ordinate in base al nome dell'incisore, e gli incisori sono suddivisi per scuole (tedesca, italiana, fiamminga, francese e inglese). Segue una dedica dell'autore «Alli Signori Presidenti della Pubblica Biblioteca di Brescia»:

> L'acquisto della Raccolta di Stampe, che un'insigne Amatore vostro Concittadino (il conte Ferdinando Martinengo) si occupò di formare,

---

[82] Biblioteca Queriniana, Brescia (d'ora in avanti BQ), ms. G. V.21, filza B, n. 81, Poliza di operazioni eseguite nella Pubb. a Biblioteca per ordine del S. r Bibliotecario.

[83] ABQ, Affari generali da 1804 a tutto 1816, lettera di Alfonso Castellani Tettoni a Gaetano Maggi, 26 settembre 1809. In apertura, Alfonso Castellani Tettoni dichiara di rispondere a una «compitissima» lettera di Gaetano Maggi, nella quale probabilmente il presidente della Biblioteca gli aveva annunciato la conclusione degli «adattamenti intrapresi nelle sale [...] destinate all'esposizione della bella raccolta di stampe», per la quale il nobile novarese si dichiara compiaciuto.

[84] ABQ, Atti d'ufficio da 1804 a tutto 1816; minuta di una lettera della presidenza ad Alfonso Castellani Tettoni, 28 marzo 1811.

[85] ABQ, Atti d'ufficio da 1804 a tutto 1816, minuta di una lettera dei presidenti della Biblioteca Queriniana ad Alfonso Castellani Tettoni, 28 marzo 1811.

> e che venne alla Biblioteca stessa riunita vi aggiugne un pregio singolare. Offrendo una non interrotta serie delle migliori produzioni d'ogni Incisore di grido di tutte le principali Scuole d'Europa, dall'origine dell'arte sino a' dì nostri, essa appaga non solo la curiosità dell'Amatore, ma può servire d'utilissimo Studio ai giovani, che coltivano le arti del disegno.[86]

Benché non si conosca nulla dell'originario ordinamento delle stampe e neppure della sistemazione abbozzata – o forse compiutamente realizzata – da Domenico Vantini subito dopo l'acquisto, si può ragionevolmente presumere che la situazione con la quale si misurò il conoscitore novarese fosse quella tipica delle raccolte settecentesche, nelle quali i fogli erano o suddivisi per generi o classificati in base agli inventori delle composizioni, oppure ancora ordinati in maniera da combinare i due criteri[87]. Ciò pare tanto più probabile in considerazione della ipotizzata destinazione didattica della raccolta bresciana, che, come si è visto, avrebbe probabilmente dovuto servire da strumento per la formazione degli allievi dell'Accademia.

L'introduzione da parte di Castellani Tettoni di un ordinamento per incisori costituì, nel piccolo universo della collezione bresciana, una sorta di rivoluzione copernicana, dai non trascurabili risvolti culturali. Essa sottintendeva, nella sostanza, un nuovo approccio al materiale incisorio, non più considerato strumento per la formazione degli artisti e per l'attività dei conoscitori, ma oggetto in sé stesso di un interesse estetico, storico ed erudito. La nuova condizione della raccolta fu sancita nel 1814 da una determina della presidenza della Biblioteca, che stabilì il divieto di «sovrapporre carta oliata sulle incisioni in rame per lucidarle» e di «far uso di altri mezzi che possano menomamente apportare pregiudizio». Era però consentito «il copiar colla sola matita, avvertendo che il foglio in cui si disegna non debba mai essere posto o sui libri o sulle incisioni»[88]. Le «Disposizioni disciplinari» della Biblioteca indicavano inoltre che i libri delle incisioni potevano essere consultati solo con il permesso del bibliotecario, cui spettava il compito di «sorvegliarne l'uso»[89].

---

[86] BQ, ms. G. V.21, pp. [XXXV-XXXVI].

[87] Questo genere di ordinamento si trovava per esempio applicato nella raccolta dell'Accademia Celementina di Bologna, per la quale vide supra, 1. I.10. Per altri esempi nei secoli XVII e XVIII: S. Brakensiek, *Von «Theatrun Mundi» zum «Cabinet des Estampes». Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, Hildesheim – Zurich – New York, 2003, pp. 242-388.

[88] ABQ, cartella B1, determina della Presidenza della Biblioteca, 1 giugno 1814.

[89] Il provvedimento data al 1852 (cfr. G. Porta, 2002, op. cit., p. 303).

Il cambio del sistema di ordinamento rifletteva quindi il passaggio da una storia della pittura illustrata attraverso le stampe a una storia dell'incisione. Tale mutazione, di natura – si potrebbe dire – epistemologica, maturò in Europa nell'ultimo quarto del XVIII sec., suscitata e accompagnata da un'importante serie di pubblicazioni e dallo sviluppo di un collezionismo sempre più specializzato e consapevole, al quale si riferisce un celebre e sagace passo della *Storia pittorica* di Luigi Lanzi:

> Il numero de' lor [*i. e.* delle incisioni in rame] dilettanti è cresciuto oltre modo; ne sorgon nuovi gabinetti in ogni luogo; si aggravano a dismisura i loro prezzi; si moltiplicano i libri che ne discorrono; ed è gran parte della civile coltura sapere i nomi, discernere il taglio, individuar le opere più belle di ogn'incisore.[90]

Il discrimine tra l'approccio fino ad allora tradizionale e la nuova visione che portò alla nascita – nell'alveo delle discipline umanistiche – della storia dell'incisione, è sinteticamente espresso alla voce «Gravure» del *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure* di Claude Henry Watelet e Pierre Charles Lévesque, del 1792:

> *Toutes les fois que l'on regardera la gravure comme un art secondaire, comme un art qui en imite un autre, il faudra que les estampes*

---

[90] L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 2 voll., Bassano, 1795-1796 (ed. critica a cura di M. CAPUCCI, Firenze, 1968-1970, pp. 73-74. Agli albori di questo processo si può collocare il *Dictionnaire des graveurs anciennes et modernes* dell'incisore e stampatore Pierre François Basan, pubblicato a Parigi nel 1767 e poi riedito nel 1789 e nel 1791. Dopo le voci dedicate agli incisori all'interno di repertori più generali quali l'*Abcedario Pittorico* di Pellegrino Orlandi e l'*Allgemeines Kunstlerlexikon* di Hans Rudolph Füssli (1764), si trattava in sostanza del primo repertorio generale riservato con esclusivo interesse agli incisori. L'autore raccoglieva per ogni artista alcune notizie biografiche, e un elenco sommario, per titoli, delle incisioni più rappresentative. Successivamente, a Siena, uscivano nel 1771 le *Notizie istoriche degli intagliatori* di Giovanni Gori Gandellini, suddivise in tre volumi ordinati alfabeticamente e strutturate sulla falsariga del *Dictionnaire* di Basan, rispetto al quale rivelano una maggiore attenzione per l'origine delle composizioni nelle stampe di traduzione. Negli anni 1778-1790 vedeva quindi la luce a Lipsia il *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une notice detaillée de leurs ouvrages gravées* di Carl Heinrich von Heinecken, direttore a Dresda del Kupferstichkabinett del principe elettore Federico Augusto II di Sassonia. Benché incompleto (i quattro volumi pubblicati arrivano solo a esaurire la lettera D), questo repertorio rivela un sensibile progresso rispetto ai precedenti di Basan e Gori Gandellini, poiché per primo – nello stilare gli elenchi delle incisioni – si pone obiettivi di completezza. Parallelamente, si cominciava a sviluppare uno specifico interesse critico per l'operato di singoli incisori, ovvero per particolari problemi critici, *in primis* quello dell'origine delle tecniche incisorie, legato a doppio filo all'incipiente gusto dei primitivi.

faites d'après les tableaux soient classées suivant l'ordre & le nom des peintres, mais si on la considère comme un art original, qui peint la nature par des moyens qui lui sont particuliers, alors on doit classer ses poductions suivant l'ordre & les noms des graveurs seulement.[91].

I primi riflessi in Italia di tale mutamento di approccio si colgono nell'attività di riordino della collezione di stampe degli Uffizi, attuata dal direttore Giuseppe Pelli Bencivenni (1729-1808) a partire dal 1775 e conclusasi nel 1783 con il completamento della stesura dell'*Inventario generale delle stampe*[92].

Nel *Catalogo ragionato* di Castellani Tettoni, alla dedica segue l'inventario delle stampe, ordinato per scuole e, all'interno dei singoli ambiti geografici, per anno di nascita. Di ciascun incisore, oltre all'elenco dei fogli conservati nella raccolta (distinti, ove opportuno, tra stampe in rame e in legno), è offerta anche una biografia. Per gli incisori più importanti si registrano anche, tra parentesi, annotazioni quali «pezzo capitale», «bella prova», «bellissima prova», «prova mediocre», «rarissima». Come dichiara l'autore nel frontespizio, le biografie sono tratte dal *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs, et un catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages, depuis le commencement de la gravure jusque à nos jours* di Michel Huber (Zurich, 1797-1808, 9 volumi). Inizialmente il catalogo avrebbe dovuto essere ordinato su base alfabetica. Ma poi, «il desiderio di renderlo utile anche al forestiere, o al giovine studioso di belle arti», convinse Castellani Tettoni a preferire al «nudo ordine alfabetico» quello per scuole nazionali, che aveva visto praticato «con molto vantaggio» nella raccolta Malaspina di Pavia[93].

È possibile che l'orientamento iniziale a favore dell'ordine alfabetico derivasse da una precisa indicazione dei presidenti della Biblioteca: la produzione letteraria bresciana, infatti, annoverava uno dei massimi raggiungimenti della cultura enciclopedica che tale metodo incarnava, ovvero gli *Scrittori d'Italia* di Giammaria Mazzuchelli, che erano stati concepiti appunto sulla base di un ordinamento

---

[91] C. H. Watelet e P. C. Lévesque, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris, Chez Fuchs, 1792, v. II, pp. 609-610.

[92] L'attività di Pelli Bencivenni è ricostruita, con abbondanza di documenti e di suggestioni in M. F. Mazza, *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze, 2009.

[93] ABQ, Affari generali da 1804 a tutto 1816, lettera di Alfonso Castellani Tettoni a Gaetano Maggi, 26 settembre 1809.

alfabetico. Tale ordinamento, del resto, poteva vantare una sua tradizione anche nel campo delle belle arti, soprattutto per quelle pubblicazioni che miravano a raccogliere e vagliare in modo sistematico notizie di natura storico-artistica: è il caso per esempio dell'*Abecedario* dell'Orlandi (1704 e successive riedizioni) e della già menzionata *Enciclopedia* di Pietro Zani, il cui piano era noto ancora prima della stampa, in virtù del *Prodromo* pubblicato nel 1789 e del *Manifesto* databile al 1794, e nei confronti della quale l'ambiente degli eruditi bresciani dimostrò, come si vedrà, aperto e attivo interesse.

Non mancava tuttavia di fondamento neppure l'ordinamento per scuole, che rivelava un'inclinazione più propriamente storicistica. Nel campo della letteratura inerente l'incisione, questo approccio era stato adottato, per l'appunto, già nel *Manuel* di Michel Huber e trovò la sua consacrazione nel *Peintre Graveur* di Adam Bartsch, edito a partire dal 1803. La rivendicazione da parte di Castellani Tettoni di essere responsabile della scelta a favore dell'ordinamento per scuole costituisce, implicitamente, una orgogliosa dichiarazione della propria capacità di aderire a modelli aggiornati e cosmopoliti. L'idea che una raccolta di stampe dovesse essere ordinata per scuole geografiche era già stata teorizzata in ambito tedesco da Karl Heinrich von Heinecken, direttore del gabinetto delle stampe di Dresda, nell'*Idée Générale d'une Collection Complette d'Estampes* del 1771, edito a Lipsia e a Vienna, e dallo stesso concretamente applicata nel riordino del Kupferstichkebinett di Dresda[94].

I presidenti della Biblioteca, nella lettera datata 28 marzo 1811 che dava annuncio a Castellani Tettoni della conclusione dei lavori di riordino della raccolta e dell'avvenuto allestimento delle sale delle stampe, informavano con *nonchalance* l'amatore piemontese di un fatto non trascurabile:

> Ai noti abbagli dell'amanuense, ed alle omissioni nelle quali ella dovette necessariamente incorrere non essendole, per isbaglio, state

[94] Va chiarito tuttavia che nel caso di Heinecken le stampe di traduzione erano ordinate con riferimento all'inventore, e non all'incisore. In seconda istanza, tale ordinamento era applicato anche agli intagliatori più importanti. Tali principi si trovavano correntemente applicati anche in Italia, come attesta per esempio la situazione della collezione Corsini (cfr. G. MARIANI, *La collezione di stampe dei principi Corsini. Origini e metodologia di ordinamento di una raccolta di grafica tra Settecento e Ottocento*, in *La collezione del principe. Da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra a cura di E. ANTETOMASO e G. MARIANI, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato, 2004, pp. 16-27, in particolare pp. 18-19).

> mostrate alcune cose riposte in armadi a parte, ed avendo dovuto esaminar tante cose in così breve tempo, si è supplito con fare un'aggiunta al catalogo.[95]

Tale aggiunta, tuttora conservata presso la Biblioteca, si presenta sotto forma di una nutrita serie di postille manoscritte redatte su fogli di fortuna[96]. L'autore è da riconoscere nell'erudito e conoscitore bresciano Paolo Brognoli, al quale era stata affidata contestualmente la «parte esecutiva» del riordino della raccolta:

> Dopo che il Sig. Castellani Tettoni ebbe eseguita, come già è noto alla S.V., l'importante opera del catalogo ragionato delle stampe in rame che conservansi in questa Biblioteca, si diede premura la Presidenza di dar mano alla parte esecutiva di esso lavoro facendo disporre le stampe secondo l'ordine portato dal catalogo stesso. Una tale incombenza venne da noi affidata al Sig. Paolo Brognoli, come persona intelligente delle Belle Arti e massime nella parte dell'incisione.[97]

Secondo quanto segnalato in un documento non rintracciato, ma noto agli studi, gli fu affidata anche la scelta dei materiali da esporre[98]. Si può presumere che Brognoli, uomo di fiducia del bibliotecario Vincenzo Bighelli e massima autorità cittadina in fatto di belle arti, venisse in questo modo ricompensato del torto subito vedendo assegnata a un forestiero la catalogazione della raccolta. Nelle postille, del resto, si coglie sovente una certa *vis polemica*, spesso mascherata da erudito puntiglio. In particolare, è frequentemente messa in discussione la scelta di seguire il repertorio di Huber, in particolare per quanto concerne i criteri da questi seguiti per la suddivisione in scuole.

---

[95] ABQ, Atti d'ufficio da 1804 a tutto 1816, minuta di una lettera della presidenza ad Alfonso Castellani Tettoni, 28 marzo 1811.

[96] BQ, ms. G. V.22. L'assegnazione a Brognoli è provata, fuori da ogni dubbio, dal confronto grafologico con i numerosi autografi rintracciati nel corso di questa ricerca.

[97] ABQ, Atti d'ufficio da 1804 a tutto 1816, minuta di una lettera della Presidenza della Biblioteca al podestà, 20 luglio 1811.

[98] La notizia si trova in G. Porta, 1999, op. cit., p. 339; è possibile che essa risalga a una lettera della presidenza al podestà, datata 24 aprile 1812, che lo studioso segnala alla nota 118, ma che non è stato possibile rintracciare.

Tornando alla lettera del 28 marzo 1811, il riferimento all'esistenza di «alcune cose riposte in armadi a parte» che «per isbaglio» non furono mostrate a Castellani Tettoni pone una serie di problemi. Alcune delle postille di Brognoli registrano in effetti l'aggiunta di qualche incisione agli elenchi dell'inventario Castellani Tettoni, ma si tratta di poche unità. Nelle postille, tuttavia, Brognoli fa riferimento anche all'esistenza di un altro elenco («il mio elenco»), che non è stato reperito. Un documento sin qui mai segnalato, inoltre, attesta che il 29 ottobre 1812 Girolamo Joli fu pagato dalla Presidenza della Biblioteca per le 69 giornate impiegate «per formare il catalogo di tutte le incisioni in rame esistenti nella raccolta», redatto in duplice copia[99]. Il catalogo redatto nel 1812 può essere credibilmente identificato in un inventario manoscritto anonimo, conservato presso i Civici Musei d'Arte e Storia e che reca il titolo apocrifo di *Catalogo di tutte le stampe già di proprietà della Queriniana e dalla medesima consegnate con alcuni quadri antichi alla Civica Pinacoteca per deliberazione*[100]. L'analisi calligrafica basata sul confronto tra questo catalogo e un autografo certo di Joli conferma che la paternità del manoscritto va assegnata al pittore bresciano[101].

A quanto risulta dal *Catalogo di tutte le stampe*, i circa 4000 fogli che componevano la raccolta erano distribuiti in cinque tomi, uno per ciascuna scuola[102]. Dai documenti già segnalati, risulta che i fogli

---

[99] ABQ, cartella 9, «Resa di conto per l'anno 1812». Insieme ad altri elementi già segnalati in precedenza – l'incarico per il restauro delle stampe della Queriniana e l'acquisto di alcune cornici dismesse in seguito al riordino della raccolta pubblica – questa notizia induce ad annoverare anche Joli tra i bresciani che si interessavano di stampe; un appunto di Paolo Tosio, che dichiara di aver visto presso di lui una serie completa dei *Fasti di Napoleone* incisi da Giuseppe Longhi e Francesco Rosaspina con vari collaboratori, fa supporre che anche Joli possedesse una collezione di stampe, della quale a oggi non si sa nulla di più; cfr. *Brescia e la Repubblica Cisalpina,* 1998, op. cit. pp. 189-225, in particolare p. 193, nota 15.

[100] Archivio dei Civici Musei d'Arte e Storia, Brescia (d'ora in avanti AMAS), cartella 20. Per il catalogo redatto da Joli e conservato presso l'Archivio dei Musei è stata anche ipotizzata una datazione al 1840 circa (E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, 2004, op. cit., p. 21, nota 45).

[101] Il confronto è stato effettuato sulla base del manoscritto BQ H. VII.9, *Iscrizioni esistenti in tutte le chiese di Brescia raccolte da Girolamo Joli custode del Museo*, 1834. Il manoscritto reca il timbro di Girolamo Joli.

[102] Questo lo schema delle cartelle: Tomo I – Scuola Tedesca, in 2 parti, per un totale di 154 fogli; Tomo II – Scuola Italiana, in 4 parti, per un totale di 310 fogli; Tomo III – Scuola Fiamminga, in 5 parti, per un totale di 372 fogli; Tomo IV – Scuola Francese, in 5 parti, per un totale di 321 fogli; Tomo V – Scuola Inglese, per un totale di 64 fogli.

erano custoditi in «cartelle atlantiche»: si deve presumere che si trattasse di *portfeuilles* entro i quali le incisioni – singolarmente o a gruppi, nel caso dei piccoli formati – erano incollate su cartoni non legati. Nel già citato *Discorso dei metodi diversi, che comunemente si tengono, e si posson tenere nell'ordinare un Gabinetto, o uno Studio, o una Raccolta di stampe*, Pietro Zani esprimeva le proprie riserve circa l'uso di raccogliere le stampe in volumi rilegati, caratteristico delle biblioteche, dimostrando di preferire le raccolte ordinate in «portafogli». Tale soluzione – segnalava – era meno vincolante in caso di ampliamento della raccolta, consentendo di inserire le aggiunte nell'assoluto rispetto dell'ordine predisposto, e permetteva inoltre di effettuare agevolmente i confronti necessari allo studio[103].

PAOLO BROGNOLI, ERUDITO E COLLEZIONISTA

Coinvolto con un ruolo nodale nelle vicende della raccolta di stampe della Biblioteca Queriniana, Paolo Brognoli (1763-1835) fu figura di primo piano nella vita artistica e culturale cittadina, sia in virtù dei numerosi incarichi ricoperti in ambiti attinenti alle "patrie memorie" e alle "belle arti", sia per il prestigio del quale godette personalmente come erudito e collezionista, raccogliendo attorno a sé una fitta rete di relazioni di notevole levatura[104]. Basti ricordare che

---

[103] Cfr. R. CRISTOFORI, 2005, op. cit., pp. LIII-LX.

[104] Sin qui l'unico tentativo di ricostruzione a tutto tondo della sua figura si deve a una breve e informale premessa alla ristampa anastatica della *Nuova guida di Brescia* (Brescia, 1978), firmata da Renzo Bresciani, il quale così descrive l'erudito bresciano: «lo rode lo scrupolo dell'esattezza, lo insegue quello della cognizione, della catalogazione delle testimonianze in cui si imbatte [...] lo esalta la passione del collezionista». Secondo Bresciani, Brognoli ereditò dal padre l'inclinazione all'erudizione antiquaria, unita a una non rara propensione razionalistica, mentre per la pratica della ricerca lo si può considerare a tutti gli effetti allievo di Stefano Antonio Morcelli, archeologo ed epigrammista del quale Brognoli era amico. Si ricordano – fra i numerosi impegni pubblici intrapresi nel campo della cultura e delle arti – il contributo per la realizzazione del *lapidarium* cittadino in San Domenico (1798, sempre ricordato negli studi relativi alla nascita del Museo Patrio e al quale si legano le sillogi epigrafiche riconducibili alle sue ricerche: BQ, mss Di Rosa 12, 37 e 66; cfr. B. PASSAMANI, *La coscienza della romanità e gli studi antiquari tra Umanesimo e Neoclassicismo*, in *Brescia romana*, catalogo della mostra, Brescia, Grafo, 1979, vol. II, pp. 6-49) e il riordino e la selezione dei documenti provenienti dagli enti religiosi soppressi (cfr. D. VECCHIO, *Documenti dei monasteri bresciani alla Biblioteca Queriniana: il Codice Diplomatico Bresciano di Federico Odorici*, in «Annali Queriniani», 2004, pp. 231-263; *L'archivio del monastero di San Benedetto di Leno. I fondi bre-*

– insieme con Domenico Vantini – fu responsabile nel 1798 della costituzione del *lapidarium* cittadino e che a lui si deve la compilazione della *Nuova guida di Brescia* pubblicata nel 1826, fondamentale strumento per la conoscenza della città dopo i rivolgimenti dell'epoca napoleonica e tuttora indispensabile vademecum per chi studi la storia del patrimonio artistico cittadino[105].

Le ricerche sin qui condotte non hanno permesso di stabilire quale sia stato l'iter formativo seguito da Brognoli, il cui esordio piuttosto tardivo – all'età di trentacinque anni – nella vita pubblica bresciana lascia supporre un lungo periodo di studi e, forse, di viaggi. Diversi elementi conducono in ogni caso a ipotizzare – e, di conseguenza, ad argomentare – un suo profondo radicamento nella cultura bresciana del secondo Settecento, divisa tra erudizione e sviluppo di una scuola storiografico-letteraria di tale caratura da essere stata giudicata seconda solo a quella emiliana[106].

Tale indirizzo fu favorito nel giovane Paolo dallo stretto legame intellettuale con il padre Antonio (1723-1807), poeta e letterato, del quale era di fatto considerato l'erede morale[107]. Noto e apprezzato come poeta e come erudito, Antonio Brognoli ricoprì spesso un ruolo di prim'ordine nella vita culturale cittadina: fu a lungo uno dei presidenti della Biblioteca Queriniana, reggente dell'Accademia degli Erranti, preside dell'Accademia di Fisica Sperimentale e Storia Naturale e socio dell'Accademia del Dipartimento del Mella (poi

---

sciani, in «Brixia Sacra», 2004, 3-4, pp. 39-100), F. Nicoli Cristiani, 1807, op. cit., pp. 66-67). Infine, per il precoce interesse di Paolo Brognoli nei confronti della tecnica dello stacco, cfr. R. D'Adda in: V. Terraroli, *Banco di Brescia. Il palazzo e la quadreria*, Milano, UBI Banco di Brescia, 2012, pp. 98-99.

[105] Per una breve riflessione sulla guida di Paolo Brognoli, vide U. Spini, *Per le vie di Brescia: note per una storia delle guide cittadine (1675-1950)*, Brescia, 1994, pp. 39-44.

[106] F. Danelon, in *Napoleone Bonaparte,* 1998, op. cit., p. 96, n. II.12.

[107] Lo provano diverse fonti di prima mano, nelle quali il suo nome e il suo operato sono messi in diretta relazione con quelli del padre; si veda per esempio quanto scrive Federico Nicoli Cristiani allorquando si trova a citare un'opera conservata nella collezione di Paolo Brognoli, che definisce «ottimo intelligente ed amatore delle belle arti e delle patrie cose [...] ben degno figlio del chiarissimo signor Antonio non ha guari dalla morte rapitoci, le virtuose gesta del quale celebrarono in prosa e in rima i suoi dolenti concittadini non meno che altre felici penne dell'Adria e del Mincio», dedicando sostanzialmente al padre ben maggiore spazio che al figlio, al quale pure era debitore di una «ricca suppellettile di materiali e di cognizioni», indispensabile per il suo libro (F. Nicoli Cristiani, 1807, op. cit., p. 144).

Ateneo)[108]. L'erudizione, la critica letteraria e l'antiquaria, espressioni caratteristiche della cultura razionalista, si manifestarono a Brescia sia come fenomeno individuale, sia come fenomeno sociale e collettivo, promosso da alcune accademie cittadine, a cominciare da quella mazzuchelliana, che ebbe Antonio Brognoli tra i suoi frequentatori. Nelle riunioni letterarie di questa società si polarizzò un ampio movimento intellettuale, che nell'erudizione, condotta con criteri rigorosi di documentazione e di verità, applicava, con una coerenza non riscontrabile in altri generi, i dettami metodologici del secolo dei Lumi.

Quello dell'erudizione di matrice settecentesca fu il modello culturale determinante per la formazione di Paolo Brognoli, come si evince dall'intero suo *curriculum*, dal suo epistolario (per come lo si è potuto frammentariamente ricostruire) e da alcune emergenze di particolare significato, a cominciare dalle già menzionate postille manoscritte al *Catalogo ragionato* di Alfonso Castellani Tettoni[109]. Nelle postille Brognoli procede basandosi in maniera pressoché esclusiva sulle fonti scritte – siano esse documenti d'archivio e iscrizioni o, più frequentemente, testi antichi e moderni – e le sottopone a un severo vaglio critico. La cronologia rappresenta un elemento fondamentale, sul quale si concentra il massimo interesse. Secondo un atteggiamento

---

[108] *Napoleone Bonaparte,* 1998, op. cit., p. 182, n. 208. Per un inquadramento generale e documentato della figura di Antonio Brognoli si vedano: A. QUONDAM, *Brognoli Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. XIV, Roma, Ist. Enc. Italiana, 1972, *ad vocem*; L. A. BIGLIONE DI VIARIGI, *Poesia pariniana a Brescia*, in *Le buone dottrine e le buone lettere: Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini*, a cura di B. MARTINELLI, C. ANNONI e G. LANGELLA, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 141-166; P. BLESIO, *Compendio bio-bibliografico dei soci dell'Ateneo dall'anno di fondazione (1802), all'anno bicentenario (2002)*, opera inedita in libera consultazione, [Brescia 2002], *ad vocem*. Tra le fonti di prima mano si segnalano: G. CORNIANI, *Elogio di Antonio Brognoli bresciano*, Brescia, Nicolò Berttoni, 1807 e F. GAMBARA, *Vita di Antonio Brognoli patrizio bresciano*, Brescia, Tipografia Valotti, 1819.

[109] Per l'interpretazione delle postille in rapporto alla teoria e alla prassi dell'erudizione secentesca si fa riferimento a M. CAPUCCI, *Girolamo Tiraboschi e la letteratura artistica a Modena*, in *Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, Atti della giornata di studi (Lecce, 26 maggio 2006) a cura di D. CARACCIOLO, F. CONTE e A. M. MONACO, coordinamento editoriale di M. ROSSI, Lecce 2008, pp. 19-30, che indica nel testo di Tiraboschi il primo esempio di intervento di tipo erudito su temi di storiografia artistica. Per inciso, si segnala che l'operetta di Tiraboschi era ordinata alfabeticamente. Sulla ricezione a Brescia dell'opera dell'erudito bergamasco cfr. R. NECCHI, *I carteggi di Giammaria Mazzuchelli con gli eruditi emiliani*, in *Un erudito bresciano*, Edizioni Torre D'Ercole, 2011, pp. 149-172, pp. 168-172.

caratteristico degli eruditi settecenteschi, Brognoli sembra spingersi nella sua disamina fino alla minuzia, nella convinzione che «alla costruzione del sapere si contribuisce anche con una minuscola pietra»[110]. Spesso, alle acquisizioni certe si accompagna l'illustrazione delle questioni rimaste aperte. Sovente, la *ratio* erudita propende per offrire al lettore una serie di elementi utili in proposito, lasciandolo libero di operare una scelta personale. Il magistero lanziano (al quale in alcuni passi si fa apertamente appello) si riflette in alcuni rari passaggi, nei quali Brognoli affianca alla disamina delle fonti una cauta analisi stilistica. Il più delle volte, però, il giudizio passa in secondo piano rispetto alla storia e la valutazione della qualità di un artista viene affidata a fonti altre, qualificate e autorevoli.

Il riconosciuto ruolo di legittimo continuatore della tradizione erudita del Settecento bresciano, i legami sviluppati grazie all'appartenenza ai circoli colti della città e l'attività di studioso e di collezionista posero Paolo Brognoli in contatto con personalità che svolsero un ruolo rilevante nello sviluppo della storiografia artistica del primo Ottocento: Pietro Zani a Parma, Giovanni de Lazara a Padova e Mauro Boni a Venezia. Tutti costoro, insieme ad altre figure che gravitavano nella loro cerchia e che furono a loro volta in contatto con Brognoli, erano celebrati esponenti della «repubblica calcografica».

Il rapporto con Pietro Zani è documentato da 18 lettere scritte da Brognoli all'abate fidentino, in gran parte conservate a Parma alla Biblioteca Palatina; il carteggio fu avviato da Brognoli, desideroso di avere da Zani – del quale conosceva i *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione* – un parere su alcuni nielli. Dopo questo primo scambio, il carteggio tra Brognoli e Zani proseguì negli anni, anche se sembra di arguire che i due non si incontrarono mai personalmente. Brognoli assunse via via il ruolo di referente bresciano per la verifica e la raccolta di informazioni utili per l'*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, alla quale Zani stava lavorando[111]. Oltre a trasmettere notizie sugli artisti bresciani e ad aggiornare il corrispondente sui propri acquisti (dei quali si dirà più oltre), Brognoli inviava a Parma i libri ricercati dall'erudito fidentino e si teneva costantemente informato sui progressi della sua

---

[110] M. Capucci, 2008, op. cit., p. 27.

[111] Un primo tentativo di ricerca sistematica dei riferimenti a Brognoli contenuti nell'*Enciclopedia* ha dato riscontri nei tomi I.6, p. 156 (su Vincenzo Foppa); I.9, pp. 226, 229 (su Vincenzo Foppa); II.5, p. 359 (sulla *Strage degli Innocenti* di Marcantonio Raimondi).

opera, l'*Enciclopedia*. Per questa raccoglieva adesioni tra gli amici, e nel 1805 si impegnò addirittura – di fronte evidentemente alle difficoltà incontrate da Zani in patria – a trovare un modo per farla stampare a Brescia, raccogliendo la disponibilità dell'editore Niccolò Bettoni[112]. Suggerì inoltre a Zani la possibilità di avvalersi per le tavole illustrative dell'incisore Pietro Becceni e gli garantì che, volendo soggiornare a Brescia per seguire i lavori, sarebbe stato degnamente ospitato. Evidentemente, Zani declinò l'offerta e il primo volume dell'*Enciclopedia* vide la luce solo molti anni dopo, a Parma, nel 1819.

Il vano tentativo di incontrare lo stimato studioso a Parma nel 1804, offrì a Brognoli l'occasione di conoscere il conte Massimiliano Ortalli, e di soddisfare così «alla brama di osservare la ricca, e numerosa raccolta di stampe» da questi costituita con l'assiduo consiglio di Zani[113]. Agiato pittore dilettante e appassionato d'arte, Ortalli possedeva all'origine solo una piccola raccolta, che arrivò poi – sotto l'impulso dell'abate fidentino – a comprendere oltre 65.000 fogli, ordinati in 487 volumi[114].

Un gruppo di otto lettere disseminate in varie raccolte dà poi conto dei rapporti tra Paolo Brognoli e la cerchia di eruditi che a Padova si riuniva intorno al conte Giovanni de Lazara, «una specie di privato istituto Warburg», come ebbe a definirla Giovanni Previtali[115]. La

---

[112] BP, epistolario parmense, cassetta 165, 17 novembre 1805. Si segnalano i nomi degli «amici dilettanti» bresciani proposti per l'associazione, poiché questi potrebbero rivelarsi utili per ulteriori ricerche relative alla storia del collezionismo in città: Carlo Paratico, Giovanni Battista Gambara, Innocenzo Beccalossi, Gaetano Berselli, Lorenzo Appiani e Pietro Da Ponte.

[113] BP, epistolario parmense, cassetta 165, 12 febbraio 1804.

[114] Per la descrizione della raccolta Ortalli si fa riferimento a R. CRISTOFORI, 2005, op. cit., pp. LXVIII-LXX. Si può supporre che la frequentazione di Bodoni e dell'ambiente parmigiano – condivisa con molti altri uomini di cultura bresciani, come si evince dai nomi riportati in A. BOSELLI, *Il carteggio bodoniano della «Palatina» di Parma*, in «Archivio Storico per le Province Parmensi», 13, Franco Angeli, 1913, pp. 157-288 – permise a Brognoli di visitare anche altre collezioni di stampe, considerato che all'epoca (e già dal Settecento) l'interesse per le incisioni era molto diffuso in città. Sugli scambi epistolari tra Brescia e Parma cfr. anche R. TACCHINARDI, *Dal carteggio Bettoni-Bodoni della Biblioteca Palatina di Parma (1802-1813)*, in «La Fabbrica del Libro. Bollettino di Storia dell'Editoria in Italia», 2, Einaudi, 2006, pp. 31-36.

[115] Cfr. G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, nuova edizione riveduta, Torino, Olscki, 1989, p. 146. Per la figura di Giovanni de Lazara si fa riferimento anche a P. L. FANTELLI, *Un noto corrispondente del Lanzi: Giovanni De Lazara*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», 1981-1982, XCIV, parte I, atti, pp. 107-144 e a L. CABURLOTTO, *Private passioni e pubblico bene. Studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni De Lazara (1744-1833)*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 25, 2001, pp. 123-211.

prima, indirizzata a un non meglio precisato «*Monsieur*», data al 1800 e l'ultima al 1815; anche in questo caso, varie evidenze suggeriscono che parte del materiale epistolare debba essere andato perduto.

Giovanni de Lazara (1744-1833) fu, come lui stesso si definì, un «appassionato amatore, e studioso assiduo di tutto quello che appartiene all'incisione ed alle belle arti»[116]. Il suo profondo radicamento nella cultura padovana del XVIII sec. – una cultura classicista, votata agli studi filologici e antiquari – è uno dei non pochi elementi di affinità con Paolo Brognoli, che certamente dovettero risultare determinanti nella definizione del loro rapporto di amicizia. Questo, che appare con evidenza dal tono degli scambi epistolari – si sostanziava anche di incontri e visite, quanto meno da parte di Brognoli, che in una lettera relativa a un niello scrive per esempio: «la prima volta che tornerò a Padova non mancherò di portarlo meco, e presentarlo al saggio suo giudizio, che lo distingue fra li amatori delle belle arti»[117].

Il conte De Lazara possedeva una modesta pinacoteca; la sua attività di collezionista si concentrò – per ragioni economiche ma anche di formazione, essendo egli stato allievo di Cristoforo Ridolfi, «amatore singolarmente delle intagliate stampe» – sulla raccolta di incisioni[118]. Il suo primario e assoluto interesse era rivolto ad Andrea Mantegna[119]. Oltre a Mantegna, raccoglieva con particolare applicazione le opere di Dürer, del quale all'inizio del secolo stava preparando un catalogo generale, mai terminato[120].

---

[116] Cit. in L. CABURLOTTO, *Private passioni*, 2001, op. cit., p. 123. Protettore e consigliere di numerosi artisti attivi a Padova e sostenitore dell'Accademia veneziana di Belle Arti, De Lazara svolse parte attiva nella tutela delle memorie artistiche e storiche cittadine, come provano numerosi fatti della sua biografia. Promosse la realizzazione di scavi archeologici, intervenne nel dibattito che riguardava il rinnovamento architettonico della città, diede il consenso sull'utilizzo dell'estrazione per il recupero delle pitture a fresco, si interessò alla costituzione del lapidario cittadino ed evitò la dispersione di importanti fondi archivistici, in una virtuosa circolarità tra conservazione e conoscenza. Risultano evidenti le molte affinità, da questo punto di vista, tra la biografia di De Lazara e quella di Paolo Brognoli.

[117] Archivio Storico Lendinara (d'ora in avanti ASL), Archivio Giovanni de Lazara, cartella A.5.4.3, n. 324, lettera di Paolo Brognoli a corrispondente ignoto, 17 agosto 1800.

[118] Per il rapporto con Ridolfi e la nascita dell'interesse nei confronti delle stampe: L. CABURLOTTO, *Private passioni,* 2001, op. cit., p. 127.

[119] IVI, p. 129; G. PREVITALI, 1989, op. cit., pp. 148-149.

[120] La fisionomia della sua collezione è restituita dalle parole di un altro intendente padovano suo contemporaneo: A. MARSAND, *Il fiore dell'arte dell'intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal signor Luigi Gaudio*, Padova, Tipografia della Minerva, 1823, pp. III-IV.

Nella ricerca di materiali da inviare a Luigi Lanzi per la compilazione della sua *Storia pittorica*, De Lazara ebbe come compagno il colto libraio Pietro Brandolese, a sua volta affettuosamente ricordato nelle lettere padovane di Brognoli[121]. Animatore presso la sua libreria – la Brandolesiana – di un erudito cenacolo, fu documentista insigne e ricercatore diligentissimo e applicò sempre nelle sue ricerche – così come De Lazara – un rigoroso principio di verifica e riprova delle proprie asserzioni, affiancando per lo più all'indagine documentaria il riscontro visivo sulle opere.

La frequentazione del dotto circolo padovano determinò anche la conoscenza da parte di Brognoli del veneziano Antonio Marsand (1765-1842), letterato, filologo, bibliofilo e numismatico, professore di Economia all'Università di Padova, della quale nel 1818 sarebbe divenuto rettore[122]. In una sua lettera Marsand, commentandone una (perduta) scrittagli da Brognoli e contenente evidentemente la notizia di qualche importante acquisto, mostrava di conoscere e frequentare la collezione dell'amico:

> Mi consolo con Lei de' bei acquisti che va sempre facendo, e del genio suo costante e sempre più vivo per le arti belle. Il mio Federici [*i. e.* Domenico Maria Federici] mi dice che ormai la di Lei abitazione

---

[121] Per Pietro Brandolese, si rimanda a L. CABURLOTTO, *Nella cerchia di Giovanni De Lazara: Pietro Brandolese e Giannantonio Moschini*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del convegno (Udine-Pordenone, 1990), Udine, Editrice Universitaria Udine, 2001, pp. 161-170.

[122] Per Antonio Marsand vide C. CHIANCONE, *Antonio Marsand (1765-1842). Vita, opere e carteggi di un professore padovano*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 2006, 39, pp. 61-134. Nel 1815 Marsand scrisse a Brognoli una serie di lettere molto amichevoli (nelle quali lo chiama «signor Paolino»), proponendogli di fare da «assistente per la provincia bresciana» nella compilazione di un'opera dedicata alle donne illustri italiane. La pubblicazione, per la quale il patrizio bresciano preparò una nutrita serie di materiali, non vide la luce, ma parte delle informazioni raccolte dai cominciatori furono utilizzate dall'abate milanese Ambrogio Levati per il suo *Dizionario biografico delle donne illustri di tutti i tempi e di tutte le nazioni* (1821-1822): lettera di Antonio Marsand a Paolo Brognoli, 28 febbraio 1815 e 12 luglio 1815 (BQ, ms. Di Rosa 37, cc. s. n.); minuta di una lettera di Paolo Brognoli ad Antonio Marsand, s. d. (IVI, c. 84); cfr. C. CHIANCONE, 2006, op. cit., pp. 71-72, nota 30, a cui si rimanda anche per il coinvolgimento dell'editore Niccolò Bettoni, bresciano di adozione, nella vicenda. Il manoscritto che raccoglie i materiali composti da Brognoli per il volume, è lo stesso miscellaneo queriniano Di Rosa 37.

> è un emporio di oggetti preziosi. Molti io già ne ò veduti, e da qua a un mese [...] spero di vedere il resto.[123]

Marsand era a sua volta un collezionista e un conoscitore di libri antichi e di stampe[124]. Della sua competenza in fatto di calcografia rimane come unica traccia uno scritto pubblicato nel 1823 e intitolato *Il fiore dell'arte dell'intaglio*, impreziosito da numerose incisioni di artisti illustri e che gli valse fra l'altro l'apprezzamento di Leopoldo Cicognara e l'associazione all'Accademia romana di San Luca[125]. Lo scritto era dedicato a illustrare la collezione del padovano Luigi Gaudio e si segnalò agli occhi dei contemporanei per la «finezza delle sentenze» e la «sceltezza delle notizie», giudicate senza precedenti[126].

A completare il quadro delle frequentazioni e delle conoscenze di Paolo Brognoli entro la «repubblica calcografica» contribuiscono alcuni passi del carteggio con Pietro Zani, dai quali si evince che l'erudito bresciano era personalmente in contatto con il nobile veneziano Girolamo Ascanio Molin (1738-1814). Questi possedeva un'importante raccolta numismatica e una galleria di dipinti; aveva inoltre un gabinetto di stampe, che contava circa 4000 fogli, una collezione di disegni e una di fossili e *naturalia*[127]. Nel 1804 una lettera di Paolo Brognoli lo introduceva presso Pietro Zani:

> Da qualche tempo ho consegnato una lettera a lei diretta al S.r Ascanio Molin ex-Inquisitore di Venezia persona oltre le conoscenze politiche, letterarie, unisce le belle arti, avendo in casa sua una galleria in pittura, stampe, e storia naturale. Parlandogli della sua opera si è

---

[123] Lettera di Antonio Marsand a Paolo Brognoli, 12 luglio 1815 (BQ, ms. Di Rosa 37, c. s. n.).

[124] Su Marsand come collezionista si veda in particolare C. CHIANCONE, 2006, op. cit., pp. 77-78.

[125] R. CRISTOFORI, 2005, op. cit., pp. XXXVI-XXXVII offre interessanti osservazioni sulla pubblicazione e sulla sua ricezione, alle quali a seguire si fa riferimento.

[126] Il giudizio è tratto da una recensione apparsa sulla veneziana «Gazzetta Privilegiata», cit. in R. CRISTOFORI, 2005, op. cit., pp. XXXVI.

[127] Cfr. L. BOREAN, *Dalla galleria al «museo»: un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe nel collezionismo veneziano del Settecento*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. BOREAN e S. MASON, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 3-47, in particolare pp. 34, 37-38.

> invogliato a ragione di impararla a conoscere, perciò ha bramato questa commendatizia.[128]

Nella formazione della sua collezione, Molin si valse della consulenza dell'abate Mauro Boni (1746-1817), gesuita di origine bergamasca a lungo residente a Venezia[129]. In gioventù, Boni era stato allievo di Luigi Lanzi al collegio gesuitico di Roma; entrato in contatto a Venezia con Giacomo Durazzo, divenne ordinatore della sua collezione di stampe, sviluppando così un duraturo interesse per l'incisione e in particolare per i nielli, ai quali dedicò numerosi studi rimasti inediti[130]. A sua volta, Boni formò una collezione di stampe, che Pietro Zani ebbe modo di vedere nel 1792[131]. Queste competenze, insieme a un marcato interesse per la pittura trecentesca, meritarono a Boni di divenire uno dei principali consulenti di Lanzi nel lungo periodo di elaborazione della *Storia Pittorica*[132]. Sull'opera del suo antico maestro Boni intervenne con numerose puntualizzazioni e correzioni, soprattutto per le parti dedicate alla storia dell'incisione, a cominciare dal lungo paragrafo intitolato «Origini e progressi della incisione in rame e in legno» compreso già dall'edizione 1795-1796 nell'epoca prima della scuola fiorentina e destinato ad ampliarsi notevolmente nell'edizione del 1809.

In Paolo Brognoli l'aspirazione enciclopedica e l'anelito razionalista a una strutturazione metodologicamente solida del sapere storico si accompagnano – anche in questo caso, non discostandosi dal solco dell'erudizione settecentesca – a un vivo attaccamento alle "cose patrie". L'applicazione con la quale Paolo Brognoli si dedicò a tramandare e illustrare le vicende artistiche cittadine, rispecchiata nella *Nuova guida di Brescia*, dovette risultare determinante nel definire la fisionomia della sua collezione di dipinti, che – anche se in

---

[128] Lettera di Paolo Brognoli a Pietro Zani, 11 luglio 1804; BP, Epistolario parmense, cassetta 165.

[129] Sulla figura di Mauro Boni, ha fornito una fondamentale sintesi Paolo Pastres: *Luigi Lanzi. Lettere a Mauro Boni 1791-1809*, a cura di P. PASTRES, Udine, Forum Editrice, 2009.

[130] IBIDEM, pp. 36-37, nota 7. Da uno specifico interesse per il tema del niello muove anche L. ALDOVINI, *Alle origini dell'incisione in Lombardia. Due studi*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici e ambientali, tutor G. AGOSTI, Università degli Studi di Milano, A.A. 2009-2010, pp. 101-116.

[131] P. ZANI, 1817-1824, op. cit., V. I.1, p. 21.

[132] P. PASTRES, 2009, op. cit.

maniera non esclusiva – fu soprattutto una collezione "scientifica" e "di studio".

Nel presentare la propria quadreria entro il capitolo della *Guida* dedicato alle gallerie private, Paolo Brognoli esordiva dichiarando di aver raccolto «in pochi anni» oltre 200 quadri[133]. A questa indicazione faceva seguire un elenco sommario delle opere di maggiore pregio, ordinate secondo un preciso ragionamento. La serie si apre con la pittura bresciana – Moretto, Romanino, Paolo da Caylina il Giovane e Gambara – per poi proseguire con le opere della scuola veneta, con Veronese, Tintoretto, Pietro Liberi, Gregorio Lazzarini, Palma il Vecchio, Tiziano e Giorgione. Tra i pittori lombardi sono menzionati solo Alessandro Moroni e Sofonisba Anguissola. La parte dedicata alla pittura italiana si conclude con Domenico Ghirlandaio, Guido Reni, Guercino, Alessandro e Cristoforo Allori. Sono quindi brevemente ricordati, tra i pittori nordici, Rembrandt, Adriaen Van Ostade, i paesisti Jan Van Kessel, Paul Brill e Jacob Jordaens. L'ultima pagina delle tre dedicate da Paolo Brognoli alla descrizione della propria galleria è riservata alla disamina di due opere leonardesche[134].

Un esemplare annotato della *Guida*, conservato presso gli eredi dell'autore, presenta una serie di preziosi appunti relativi alla collezione, a cominciare dall'aggiornamento del numero delle opere, corretto in 300. A testimoniare la quadreria appartenuta a Paolo Brognoli contribuisce inoltre un ricco elenco manoscritto, intitolato *Catalogo dei Quadri di P. B.*, autografo e datato; attualmente irrintracciabile, fu trascritto e pubblicato nel 1928 da Paolo Guerrini[135]. La perdita

---

[133] P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia, Federico Nicoli-Cristiani, 1826, pp. 203-206.

[134] Dei due dipinti descritti da Brognoli, il primo è stato riconosciuto in una tavola attualmente conservata al Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, forse proveniente dalla chiesa di San Gallo di Cremona; cfr. G. BRAMBILLA RANISE, *La raccolta dimezzata. Storia della dispersione della Pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, Bergamo, Lubrina Leb, 2007, pp. 96-98, n. 23, dove già si segnala la provenienza dalla collezione Brognoli. La puntuale attenzione qui dimostrata da Brognoli nei confronti delle questioni leonardesche riflette un preciso indirizzo della storiografia artistica del primo Ottocento. Avevano infatti visto la luce nel 1810 i quattro libri *Del Cenacolo di Leonardo Da Vinci* del pittore Giuseppe Bossi, rivolti a soddisfare la «curiosità degli eruditi» e ad accrescere «l'istruzione degli studiosi delle cose del disegno».

[135] P. GUERRINI, *La Galleria d'arte del patrizio bresciano Paolo Brognoli*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1927 (ma 1928), pp. 195-256. Paolo Guerrini dichiara di aver rinvenuto il documento nell'Archivio Storico Civico, senza precisarne la collocazione. Le pur approfondite ricerche condotte presso l'Archivio di Stato, che è l'attuale depositario dei fondi civici, non hanno prodotto alcun risultato.

dell'originale inficia in parte il lavoro di analisi del documento, che quasi certamente doveva presentare segni di revisioni e aggiunte delle quali la trascrizione novecentesca non si propone di dare conto.

L'immagine che emerge dalle note conservate è quella di una collezione composita, nella quale un ruolo primario è assegnato – per importanza e qualità delle opere – alla pittura bresciana e veneta del Rinascimento, in un'evidente ottica storicistica che considerava l'una una derivazione dell'altra.

Nell'opera apparsa postuma con il titolo di *Biblioteca bresciana*, lo storico Vincenzo Peroni (1746-1810) registrava una voce dedicata a Paolo Brognoli:

> Figlio del suddetto Antonio, amatore delle patrie memorie e delle belle arti. Fa di ciò luminosa testimonianza la ricca raccolta di scelte pitture, di rare incisioni e di pregevoli manoscritti. [...][136]

Si tratta – insieme a una altrettanto fugace menzione nei «Commentari» dell'Ateneo del 1810 – dell'unica notizia pubblica che riguardi specificamente l'esistenza di una collezione di stampe di proprietà di Paolo Brognoli[137]. Qualche altra informazione su questa raccolta può essere tratta da alcuni brani della sua corrispondenza. Diversamente da quanto avvenuto per quest'ultima raccolta, non è stato possibile seguire le tracce della dispersione delle stampe di Paolo Brognoli. L'unica notizia sin qui riscontrata è contenuta in una lettera dell'incisore tedesco Ludwig Grüner:

> Prof. Vantini è stato veduto in istrada giorni fa, altro io non ho potuto verificare. Vi era anche S.r Brognoli, che mi ha pregato di stimare le stampe del defunto suo zio, alla prima mia venuta a Brescia. Dei quadri vi sarà maggiore difficoltà; non so chi potrebbe stimarli.[138]

Sembra che uno dei principali interessi di Brognoli in ambito calcografico fosse legato alla ricostruzione – attraverso l'indagine storica su opere e artefici – della produzione incisoria bresciana, con parti-

---

[136] V. Peroni, *Biblioteca Bresciana*, Brescia, Bettoni, 1816-1828, v. I, p. 204.

[137] In A. Bianchi, *Agricoltura ed arti*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1810, p. 60 Paolo Brognoli è definito «versatissimo soprattutto nelle arti belle» e «possessore d'una pregiabile raccolta di pitture ed incisioni».

[138] Lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, 5 marzo 1836; ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, fascicolo 47, c. 19.

colare riferimento ai secoli più lontani. In tal senso si devono quindi leggere, nelle lettere indirizzate a Pietro Zani, le notizie relative a due incisori bresciani delle origini, Giovanni Maria e Giovanni Antonio da Brescia. Circa il primo dei due, l'erudito scrive nel 1809 a Zani, in una lettera in gran parte dedicata a confronti stilistici tra pitture e silografie:

> Per fare altri confronti [con Giovanni Antonio da Brescia, *n.d.r.*] non ho mai potuto vedere alcuna stampa dell'altro fratello Giammaria pure carmelitano. Se il C.e Ortalli ne avesse alcuna duplicata, e fosse disposto privandosene di favorirmi, procurerei di compensarlo in quel modo che da ella mi fosse suggerito, e mi sarebbe cosa assai grata.[139]

Similmente, ammette di non aver mai «veduto cosa alcuna» di Girolamo Mocetto, «citato in tutti li Abecedari per Bresciano, e vivente circa il tempo de' Carmelitani», ovvero di Giovanni Antonio e Giovanni Maria da Brescia: «il ricercarne una stampa parmi una cosa indiscreta, ma qualche erudizione azzardo farlo»[140]. A fronte di queste lacune, il collezionista bresciano poteva vantare di possedere un pezzo unico, ovvero la lastra dell'*Ercole e Anteo* di Giovanni Antonio, della cui tribolata acquisizione aveva dato prontamente notizia a Pietro Zani nel 1806:

> l'acquisto fatto del rame originale del nostro Frate Carmelitano Gio. Antonio del quale in altra mia gli ho parlato esser stato possessore, ma che con rincrescimento mi era privato di questo patrio monumento, dandolo in cambio ad estero negoziante di stampe, ora che ho la compiacenza di averlo di nuovo conquistato, è cagione che lo interrompa un momento dalle sue applicazioni.[141]

L'atteggiamento di Brognoli dinnanzi a questo «patrio monumento» è quello dello studioso: descrive lo stato di conservazione della

---

[139] BP, Epistolario parmense, cassetta 165, lettera datata 24 febbraio 1809.

[140] IBIDEM.

[141] BP, Epistolario parmense, cassetta 165, lettera datata 8 maggio 1806. Sul collezionismo delle matrici incise, si veda L. ALDOVINI, *«Mirabile e singolare in suo genere». Una lastra di Giovanni Battista Mazza dalla collezione del marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro*, in *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, a cura di M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI e M. ROSSI, Milano, 2010 ("Quaderni di storia dell'arte», 1), pp. 159-164.

matrice e segnala le particolarità utili a determinare il susseguirsi di diversi stati. Inoltre, a scopo di documentazione, fa a sua volta realizzare una tiratura, che confronta con un esemplare «appena toccato il rame», in suo possesso. Ne invia una prova a Zani, insieme al *Compianto* dell'incisore Bartolomeo da Brescia (Bartolomeo Lolmo), poiché, spiega,

> ambedue questi artefici posteriori uno all'altro hanno inciso sullo stesso solo rame opposta l'una parte dell'altra, e non posso altro supporre che Bartolomeo succeduto a Gio. Antonio divenuto possessore del rame per economia si sia servito di questo rame per scansar la spesa di farne allestire un altro, od anche potrebbe essere per coglier quel momento di fantasia o buona Volontà, estro solito succedere a tali operai.

La notizia di un rapporto di continuità tra la bottega di Giovanni Antonio e quella di Bartolomeo, così incontestabilmente documentata, non è stata – a quanto risulta – tramandata, forse a causa del fatto che Pietro Zani, depositario dell'informazione, non la pubblicò nelle parti edite dell'*Enciclopedia*.

La lettera di Brognoli prosegue poi con un approfondimento sulla figura di Bartolomeo, volto a provare che egli era «posteriore» a Giovanni Antonio, e non viceversa. L'interesse per le enigmatiche figure di Giovanni Antonio e di Giovanni Maria – due personalità artistiche intorno alle quali rimangono a tutt'oggi molti interrogativi aperti – si trova rispecchiato nelle pagine dell'*Enciclopedia* di Zani[142]. È ovvio quindi che l'argomento ritorni con insistenza anche nel carteggio Brognoli-Zani, con l'erudito bresciano impegnato ancora una volta in acquisti di pregevoli rarità utili allo studio delle «patrie memorie»:

> L'acquisto or ora fatto del Dante stampato in Brescia 1487 da Boninus de Boninis de Ragusia, che sarà di sua cognizione per contenere 69 stampe figurate in legno, ed illustrato nelle sue lettere dall'Ab. Mauro Boni, mi desta un pensiero di unire alcune patrie memorie zilografiche, che non possono disunirsi senza parlare delle tipografiche e pittoriche, avendo alcuni artefici lavorato in tutti questi diversi rami. Una delle principali ragioni ella è, che confrontando le pitture ancora esistenti nel Carmine del nostro frate Gio. Ant.o con questi legni, non

[142] P. ZANI, 1817-1824, op. cit., v. II.4, pp. 342-346.

> mi lasciano alcun dubbio possano essere opera dello stesso artefice, cosa che sin'ora da alcuni rimarcata.[143]

L'accenno alle «patrie memorie zilografiche, che non possono disunirsi senza parlare delle tipografiche e pittoriche» sottintende il pensiero di un legame tra diversi ambiti figurativi: quello della pittura, quello dell'incisione e quello dell'illustrazione xilografica. Di questo approccio comparativo dava un primo saggio entro la già citata lettera indirizzata a Zani, confrontando le silografie del Dante 1478 con i dipinti della chiesa del Carmine attribuiti a Giovanni Antonio da Brescia e con l'*Ercole e Anteo*, e traendo le proprie conclusioni:

> Certamente che il disegno, lo stile, la prospettiva, la rassomiglianza de' volti e de' vestiti è tutto lo stesso, e di quel modo secco di que' tempi, ma che preludevano il buon gusto avvenire. Sopra ciò mi riesce un pensiero da farsi, e che ce lo sottometto, che esaminando la stampa dell'Ercole e Anteo, della quale possiedo il rame originale, vi passa una grande differenza nel disegno, che farebbe credere quasi 50 anni distante da quelle opere a questa. Dubiterei molto che il disegno di questo rame non fosse proprio, ma preso da qualche estero pittore dei migliori che viveano a que' tempi. Sentirò volentieri sopra tale riflesso il suo giudizio, e ci sarò molto tenuto di questo favore.

Come usuale in collezioni affini a quella di Paolo Brognoli, alla raccolta di stampe doveva essere annessa – senza soluzione di continuità – una raccolta di nielli. La prima lettera scritta da Brognoli a Zani datava al 1804 e riguardava proprio, come si è detto, l'acquisto di tre nielli:

> Non aveva il coraggio d'importunarla con lettere, ma l'acquisto fatto di tre nielli mi hanno incoraggiato a farlo, colla lusinga di trarne qualche notizia che io non ho saputo rintracciare, e che meglio non posso appoggiarmi per averne.[144]

La lettera, alla quale era accluso il disegno a grandezza naturale di uno dei tre, conteneva un'accurata descrizione delle tre lastrine

---

[143] BP, Epistolario parmense, cassetta 165, lettera datata 24 febbraio 1809. Il riferimento è a un incunabolo bresciano, del quale si era occupato Mauro Boni nelle *Lettere sui primi libri*: M. Boni, *Lettere sui primi libri a stampa di alcune città e terre dell'Italia superiore, parte sinora sconosciuti, parte nuovamente illustrati*, Venezia, Stamperia Carlo Palese, 1794, pp. CXXII-CXXIII.

[144] BP, Epistolario parmense, cassetta 165, lettera datata 28 febbraio 1804.

e notizie relative alla loro provenienza. Uno, raffigurante la *Pietà*, era stato acquistato all'asta dei beni del soppresso oratorio bresciano di Santa Maria di Passione, ma «nello trasporto di tutti i mobili, o anche mancavano prima, sono smarriti li libri antichi di detto oratorio, dai quali poteva trarre qualche memoria». Gli altri due invece erano stati comprati presso un'orefice, che non aveva saputo «dar traccia da dove provenienti». La relazione si chiudeva con un giudizio di valore:

> La grandezza d'ambedue [*i.e.* i nielli acquistati presso l'orefice] è conforme, e di poco inferiore a quella dell'accluso dissegno della prima pace niellata. Benché siano questi due ultimi nielli segnati colle stesse due lettere LI, e dallo stesso argentiere per conseguenza sortiti, nulladimeno vi è una notabile differenza dall'uno all'altro nel dissegno. Quello della Natività ha uno stile più secco e men morbido dell'altro. Il loro lavoro poi è più fino e condotto della prima pace. Sopra questa io non faccio parola, attendendo dalla sua gentilezza il suo parere avendo sott'occhio un esatto dissegno.

Recentemente, i tre nielli sono stati rintracciati nella collezione del British Museum e ricondotti, grazie alle notizie fornite da Brognoli nella sua lettera, alla scuola lombarda[145]. Nel 1826 Jean Duchesne li aveva pubblicati segnalandone la presenza nella collezione di Mark Masterman Sykes (1771-1823): la *Pietà* fu anche riprodotta da Ottley nella sua raccolta di facsimili (1826)[146]. È assai probabile che Paolo Brognoli possedesse almeno un altro niello, menzionato in una lettera del 1800 indirizzata a un ignoto corrispondente padovano, ma contenente informazioni dirette a Giovanni de Lazara:

> la prego [...] dirle [*i.e.* a De Lazara] ancora che mi rincresce il non poterle mandare una prova del Niello che possiedo, a cagione che essendo sovrapposto ad una lamina d'ottone adorato, e che forma anche di cornice rilevata, non mi è possibile levarlo, che quasi con probabile pericolo di spezzarlo. La prima volta che tornerò a Padova non mancherò di portarlo meco, e presentarlo al saggio suo giudizio, che lo distingue fra li amatori delle belle arti.[147]

---

[145] Il felice ritrovamento si deve a L. ALDOVINI, *Lombard Nielli at the British Museum*, in «Print Quarterly», 2012, 2, pp. 35-40.

[146] Successivamente, le tre lastrine passarono nella collezione di Samuel Woodburn (1786-1853).

[147] Lettera di Paolo Brognoli a un ignoto corrispondente padovano, 17 agosto 1800; ASL, cartella A.5.4.3., n. 324.

Sempre attento a informare i suoi corrispondenti circa argomenti cari alla comunità degli studi, nel 1806 Brognoli annuncia a Zani di aver acquistato il «raro libro di 50 stampe denominato il gioco del Mantegna citato dall'Ab. Lanzi T. i f. 81. Progressi della stampa in rame»[148]. Si trattava della serie di cinquanta figure allegoriche (forse carte da gioco) conosciute come «Tarocchi di Mantegna» e attualmente considerate opera di un incisore appartenente alla cerchia mantegnesca, forse sulla base di disegni di un artista ferrarese[149]. Come segnalato da Brognoli, Luigi Lanzi li aveva citati nel capitolo «Origini e progressi della incisione in rame e in legno», incluso nel primo tomo della *Storia pittorica*, legandoli al nome di Mantegna, ma con una formulazione assai cauta[150]. Nell'edizione del 1809 della *Storia*, però, Lanzi avrebbe riconsiderato la questione, indicando che l'identità dell'incisore del *Gioco* era un «vero mistero» e osservando che il disegno «molto ha del Mantegnesco e della scuola padovana», anche se «il taglio non è assolutamente di Andrea, né di altro maestro cognito di quella età»[151].

Altro argomento allora al centro dell'attenzione di conoscitori ed eruditi era la questione degli stati e delle copie della *Strage degli innocenti* di Marcantonio Raimondi[152]. Nel 1812, Brognoli scriveva a Zani:

> L'acquisto di una stampa della Strage degli innocenti marcata coll'acclusa cifra sopra il piedestallo del ponte, e sotto all'iscrizione RAPHA VRBI INVEN, che io non so comprendere da quale bravo incisore provenga, perché è di un bellissimo taglio, che quasi equivale alla celebre originale di M. A., è cagione che mi rinnova alla sua memoria, e ricerchi le sue profonde erudite cognizioni per sapermi suggerire da qual artista possa essere opera. Le esporrò le diversità rilevate a confronto del nominato originale.[153]

---

[148] G. CAMPORI, 1866, op. cit., n. CCCCXXV.

[149] S. POLLACK in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra a cura di M. NATALE, G. SASSO e M. TOFFANELLO, Ferrara, 2007, pp. 398-403.

[150] Cfr. P. PASTRES, 2009, op. cit., p. 42 n. 32 e pp. 57-58.

[151] L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809, v. I, p. 82.

[152] Ne aveva trattato per esempio Zani nel *Manifesto* dell'*Enciclopedia* (1794); in seguito, vi si sarebbe intrattenuto Leopoldo Cicognara, con un articolo apparso sul «Giornale di Belle Arti» dell'ottobre 1833 (pp. 301-11307) e intitolato *Della Strage degl'innocenti di Raffaello, intagliata da Marc'Antonio Raimondi.*

[153] BP, epistolario parmense, cassetta 135, lettera s. d. (incipit: «L'acquisto di una stampa della Strage degli innocenti. […]»).

Seguiva una dettagliata descrizione, degna di un catalogo ragionato, dalla quale si evince che la stampa in questione è da identificare in un intaglio dell'incisore lombardo Aurelio Colombo (1785- post 1836), allievo a Milano di Giuseppe Longhi. Presumibilmente, l'entusiasmo per una presunta scoperta ebbe la meglio sulla valutazione obiettiva dell'opera, inibendo nel collezionista bresciano la capacità di accorgersi che si trattava del lavoro di un suo contemporaneo e portandolo ad affermare che il foglio era «di una bellezza non inferiore» a quelli cinquecenteschi descritti dall'illustre corrispondente nel manifesto di associazione all'*Enciclopedia*, in un assoluto annullamento di ogni prospettiva storica.

Nella stessa lettera, Brognoli descriveva anche un'altra copia della *Strage*, dedicandole però minore spazio, alla luce del fatto che «non è da confrontarsi con la prima ne per la freschezza ne per l'intaglio, e disegno». Tuttavia, trattandosi anche in questo caso di un'incisione non inclusa nella trattazione del *Manifesto*, procede in una sommaria descrizione. Con un invio successivo, i due fogli furono spediti a Parma, per avere un parere di Zani; in un *post scriptum*, però, Brognoli aggiungeva con noncuranza:

> P. S. Se queste due stampe delle Stragi convenissero alla bella raccolta del C.e Ortalli, ora che io ho abbandonata l'idea di unire delle incisioni, e mi sono deciso per le pitture, sarei disposto a farne qualunque cambio con altri capi spettanti alle belle arti, e mi rimetterò a' suoi suggerimenti.

A fare da corredo e da necessario complemento alla collezione dei dipinti e delle stampe, Paolo Brognoli aveva una fornita biblioteca, della quale rimane un elenco parziale steso in funzione della vendita dei volumi e datato 1838[154]. L'elenco è conservato presso la Biblioteca Universitaria di Pavia, che acquistò una parte considerevole dei volumi in esso registrati, facilmente riconoscibili per la presenza sulla costa del numero progressivo riportato nel documento di vendita. Nella numerazione, forse preesistente alla dispersione e risalente a un inventario redatto dal collezionista, si registrano frequenti lacune. Se ne può dedurre che quanto fu offerto sulla piazza pavese costituiva probabilmente una seconda scelta.

---

[154] Biblioteca Universitaria Pavia, ms. Ticinese 655/2.

L'elenco pavese riporta 256 titoli, dei quali circa la metà riferibili ad argomenti artistici. Il numero più alto registrato nel documento è il 671. Ne risulta che, verosimilmente, l'estensione della biblioteca Brognoli non era minimamente paragonabile a quella delle più note biblioteche d'arte dell'epoca, come per esempio quelle di Giuseppe Bossi e Leopoldo Cicognara, entrambe costituite da diverse migliaia di volumi. È tuttavia la biblioteca Brognoli si presenta come una qualificata raccolta, ricca in particolare – com'era uso – di raccolte biografiche e di guide, queste ultime relative soprattutto a città dell'Italia settentrionale.

Un piccolo ma ben fornito settore era riservato ai repertori e ai testi di riferimento per lo studio delle incisioni, a cominciare dall'*Idée générale d'une collection complette d'estampes* di Karl Heinrich von Heinecken (1771). Vi si trovavano il *Dictionnaire* di Basan, i repertori di sigle e monogrammi di Christ e Brulliot, il repertorio di Huber e il *Peintre Graveur* di Bartsch. Brognoli possedeva anche i cataloghi ragionati dell'opera di alcuni singoli incisori: quelli di Luca di Leida, Rembrandt e Guido Reni a opera di Adam Bartsch e l'*Essai d'un catalogue de l'oeuvre d'Etienne de la Belle* di Charles Antoine Jombert (1772).

LO STATUS DEGLI INCISORI IN ETÀ NEOCLASSICA: L'ATENEO E LA PRESENZA A BRESCIA DEGLI INCISORI DELLA SCUOLA BRAIDENSE

Nel corso dei primi decenni del XIX sec. la situazione bresciana si caratterizza per l'intersecarsi di diversi fenomeni legati all'arte calcografica: l'associazione all'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di numerosi incisori, la presenza delle stampe entro le mostre d'arte annualmente organizzate dalla prestigiosa istituzione, la realizzazione di importanti imprese editoriali entro le quali all'incisione era riconosciuto un ruolo di primo piano e, infine, la nascita e lo sviluppo di numerose collezioni.

Entro le principali raccolte bresciane dell'epoca, già note agli studi, assume notevole importanza l'apprezzamento verso la produzione contemporanea; questo fenomeno è il risultato della combinazione di diversi fattori, non ultimo dei quali il prestigio raggiunto dagli incisori attraverso la formazione accademica. In Lombardia l'attività della scuola di incisione di Brera e l'operato di Giuseppe Longhi risultano in tal senso determinanti; a Brescia in particolare, fu deter-

minante l'influsso dell'incisore francese Antoine-François Sergent-Marceau (1751-1847)[155], rifugiatosi in Italia in seguito al colpo di stato del 18 brumaio dell'anno VIII (1799) e stabilitosi in città nel 1809. Qui aprì con la moglie una scuola di disegno; alcuni ritratti, e in particolare uno di Domenico Vantini, attestano la rete di legami che egli seppe stabilire con importanti esponenti della vita pubblica cittadina[156].

Secondo la *Notice Biographique* datata 1848, che costituisce la principale fonte di prima mano sulla sua vita, «*sa réputation comme artiste, et l'estime que son caractère lui avait acquise*» gli meritarono nel 1813 la nomina a socio del locale Ateneo di Scienze Lettere e Arti[157]. Per i due anni che seguirono, prima del suo trasferimento a Milano nel 1815, l'artista francese fu attivo animatore dell'istituzione cittadina, presso la quale lesse, fra l'altro, nel 1813 una memoria relativa alla «natura e varietà degli affetti, dei lineamenti del viso che li appalesano, e sul modo di dar loro dal pittore, dall'incisore e dallo stesso attore in sulle scene la maggior possibile espressione e verità»[158]. Nel 1815 poi, nella rubrica relativa alle belle arti dei «Commentari» dell'Ateneo, il segretario Antonio Bianchi ricorda che Sergent-Marceau

> dottamente ci trattenne dell'arte da lui coltivata della calcografia, arte sconosciuta agli antichi, arte di legittima origine Italiana, arte da tutte le moderne nazioni coltivata; ma dagl'Italiani all'ultimo della perfezione condotta. E come artista esperto e come critico profondo egli

---

[155] Per un inquadramento generale della figura di Antoine-François Sergent-Marceau, si fa riferimento a: N. PARFAIT, *Notice biographique sur A. -F. Sergent, graveur en taille-douce, Député de Paris à la Convention Nationale*, Chartres-Paris, 1848; D. LLOYD DOWD, *«Jacobinism» and the Fine Arts: the revolutionary careers of Bouquier, Sergent and David*, in «The Art Quartelry», 3, 1953, pp. 195-214; H. TOUSSAINT, *Le portrait d'Élisa Garnerin par Sergent-Marceau. Un dessin du Louvre*, in «La Revue du Louvre», 4, 2003, pp. 70-74. Per gli aspetti più specificamente legati alla sua presenza in Italia: J. D. DRAPER, *Thirty Famous People. Drawings by Sergent-Marceau and Bosio, Milan, 1815-1818*, in «Metropolitan Museum Journal», 13, 1978, pp. 113-130; N. ZUFFI, *Introduction*, in A.-F. SERGENT- MARCEAU, *Coup d'œil sentimental, critique et historique sur Venise. Ms inédit de 1805*, introduction et notes de N. ZUFFI («Biblioteca del Viaggio in Italia», 7), Genève, 1981, pp. 7-40.

[156] Vide B. FALCONI, F. MAZZOCCA e A. M. ZUCCOTTI, 2001, op. cit., p. 161, con ulteriore bibliografia. Domenico Vantini utilizzò il ritrattino eseguito da Sergent-Marceau come modello per i due autoritratti ora conservati a Milano e a Firenze.

[157] N. PARFAIT, 1848, op. cit., p. 62.

[158] A. BIANCHI, *Belle Arti*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1813-1814-1815, pp. 106-107.

> l'origine, i progressi, e i vari modi con cui fu ed è tuttavia esercitata, con somma chiarezza ed amenità di stile ci espose.[159]

Nella sua relazione, l'artista si soffermava sulla produzione degli incisori italiani contemporanei, facendo «le debite lodi» ai bulini di Raffaello Morghen, Giuseppe Longhi, Francesco Rosaspina e di Pietro e Faustino Anderloni, nonché illustrando il mezzotinto inglese. Da qui, procedeva a tessere la storia «e la lunga opera dell'incisione a colori dei Francesi». Infine,

> dopo avere di tutti i modi d'incidere esposta l'origine, i progressi, i maggiori o minori pregi, e la maggiore o minore difficoltà, propone come programma da essere discusso dagl'intendenti: «Quale dei mezzi d'incidere ora conosciuti e praticati in Europa meriti la pre ferenza?».[160]

La disamina sui «modi d'incidere» fu accompagnata dalla presentazione del ritratto del cognato, il generale Marceau, da lui stesso inciso con la tecnica a colori detta *manière d'aquarelle.*

Nel 1816, Sergent si trasferì da Brescia a Milano: il suo legame con la città fu comunque mantenuto vivo, soprattutto attraverso la partecipazione dell'incisore francese alle mostre d'arte organizzate a Brescia dall'Ateneo. Alla notizia della sua presenza a Milano fu dato a breve notevole risalto, come attesta il *Proemio* della «Biblioteca Italiana» del 1818, firmato dal direttore Giuseppe Acerbi[161]. La segnalazione si inseriva nel contesto di un ampio «cenno sullo stato attuale delle arti in Milano», nel quale Acerbi – assodato che «Roma fu e sarà sempre la sede delle Belle Arti in Italia» – intendeva dimostrare che «se v'è una città in Italia che possa oggidì in qualche modo gareggiare con Roma, essa è certamente Milano». Entro il panorama della produzione artistica milanese, l'autore riconosceva alla capitale lombarda il «primato sopra tutte le altre città d'Italia» in tre settori: prospettiva (e pittura teatrale), ornato e incisione. L'ampio spazio de-

---

[159] A. Bianchi, 1813-1815, op. cit., pp. 105-106.

[160] Ibidem.

[161] G. Acerbi, *Proemio*, in «Biblioteca Italiana», 1818, IX, pp. III-LVI, in particolare p. XXVI. Sull'interesse, anche di natura industriale e commerciale, suscitato dalle tecniche di coloritura delle incisioni, cfr. F. Mazzocca, *Le Esposizioni d'Arte e Industria a Milano e Venezia (1805-1848)*, in *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino*, («Quaderni del seminario di Storia della critica d'arte», 1), Pisa, 1981, pp. 63-230, in particolare p. 212.

dicato a illustrare centri e tecniche di produzione e a ricordare i principali artisti incisori – decisamente superiore a quello riservato alla prospettiva e all'ornato – si spiega alla luce di un fenomeno che lo stesso Acerbi avrebbe illustrato pochi anni dopo, sulla stessa rivista:

> Chi mai sognato avrebbe all'epoca del Finiguerra, di Marcantonio, di Agostino in Italia, del Rembrant, dell'Edelink, dell'Audran, ecc. ecc. in oltremonte, che a tanta sublimità di stima e di merito giugner potesse l'incisione? Essa veniva allora riguardata come secondaria, dipendente e serva della pittura, e generalmente parlando era stimata solo come un mezzo proprio a moltiplicare a centinaia il pensiero e il disegno del pittore; non mai come un'arte meritevole di un seggio suo proprio, ed emancipata per così dire dalla pittura [...] La disistima d'allora è oggi convertita in un estremo tutto opposto, e la passione per le stampe oltrepassando ogni giusto confine è divenuta una specie di culto cieco e superstizioso.[162]

Nel *Proemio* del 1818 – così come nello scritto successivo appena citato – il ruolo di caposcuola di questo nuovo corso veniva assegnato da Acerbi a Giuseppe Longhi, allora professore di incisione all'Accademia di Brera.

A partire dal 1814 – l'anno successivo a quello dell'elezione a socio di Antoine-François Sergent-Marceau – si registra l'ammissione all'Ateneo di Brescia di numerosi incisori, per lo più gravitanti proprio intorno all'Accademia di Brera[163]. Nel 1814 furono nominati soci Giuseppe Longhi e due suoi allievi: Paolo Caronni (1779-1842), concittadino e cugino di Longhi, che organizzò e diresse a Monza, presso il collegio dei Barnabiti, una scuola di incisione, e Pietro Anderloni (1785-1849), bresciano, allievo e principale collaboratore del maestro monzese, dal quale nel 1831 avrebbe ereditato la cattedra braidense[164]. Inoltre, all'elenco dei soci fu aggiunto in quell'anno il nome

---

[162] G. ACERBI, *Proemio*, in «Biblioteca Italiana», 1821, XXI, pp. 208-209.

[163] Al novero degli incisori associati all'Ateneo, si deve aggiungere anche il bresciano Pietro Becceni (1755-1829), associato nel 1818 e ricordato nei «Commentari dell'Ateneo» del 1829 con un necrologio scritto dal presidente Gaetano Fornasini (p. 196). Un altro bresciano, Giovanni Antonio Bonaldi (1804-?), che frequentava il corso di Longhi all'epoca della morte del maestro, fu associato nel 1835 come uditore. Per entrambi vide P. BLESIO 2002, op. cit., alle rispettive voci.

[164] Su Pietro Anderloni si segnalano: A. PETRUCCI *Anderloni Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Roma, 1961, *ad vocem*; P. BLESIO 2001, *ad vocem*; B. FALCONI, F. MAZZOCCA e A. M. ZUCCOTTI, 2001, op. cit., *ad indicem*. Su Paolo Caronni rimane fondamentale C. ALBERICI, *Caronni Paolo*, in *Dizionario Bio-*

dell'altro grande incisore italiano allora vivente, Raffaello Morghen, che insegnava all'Accademia di Firenze e che Longhi riconosceva come modello per la nitidezza del segno, pur non seguendone la maniera in modo pedissequo[165].

Due anni dopo, nell'elenco dei soci dell'Ateneo fu iscritto il nome di Faustino Anderloni, fratello di Pietro[166]. Considerato uno dei migliori incisori a bulino del primo Ottocento, si era formato a Brescia presso Giovanni Battista Carboni, fu nominato nel 1801 professore di Disegno all'Università di Pavia, carica che mantenne fino al 1830. Prima ancora che entrasse a Brera, nel 1797 il Governo provvisorio di Brescia lo aveva nominato professore di Disegno e Incisione presso il Patrio Liceo: è questa l'unica attestazione dell'intento, da parte delle istituzioni pubbliche bresciane, di istituire un insegnamento di incisione, del quale poi non si trova ulteriore notizia, tanto più che Anderloni dopo pochi mesi fece ritorno a Pavia[167].

Nel 1821 fu nominato socio onorario Giovita Garavaglia (1790-1835), pavese, cognato di Faustino Anderloni, più volte vincitore del concorso di Brera negli anni 1813-1817; nel 1823 Garavaglia divenne direttore della scuola di nudo e incisione a Pavia e poi fu chiamato

---

grafico degli Italiani, vol. 20, Roma, 1977, *ad vocem*; per i rapporti con l'Ateneo di Brescia vide P. BLESIO, 2002, op. cit., *ad vocem*. Per l'attività di Anderloni a Brera, *vide* A. MUSIARI, *Dai difficili inizi alla scuola romantica: Vincenzo Vangelisti, Giuseppe Longhi, Pietro Anderloni*, in *La città di Brera. Due secoli di incisione*, catalogo della mostra (Milano 1996) a cura dell'Istituto di Storia e Teoria dell'Arte e dell'Istituto di Incisione dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, 1996, pp. 72-107, in particolare pp. 96-100.

[165] Le incisioni di Morghen dal *Cenacolo* di Leonardo furono incorniciate e appese a Brera nella classe di incisione, come modello di incisione a bulino puro (C. VOLPI, *Il fondo di incisioni di Raffaello Morghen*, in *La città di Brera. Due secoli di incisione*, catalogo della mostra (Milano 1996) a cura dell'Istituto di Storia e Teoria dell'Arte e dell'Istituto di Incisione dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, 1996, pp. 24-39). Per un inquadramento della figura di Raffaello Morghen si rimanda a M. TOSCANO, *Morghen Raffaello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, Roma, 2012, *ad vocem*, con bibliografia precedente.

[166] Su Faustino Anderloni si segnalano: A. PETRUCCI, *Anderloni Faustino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Roma, 1961, *ad vocem*; L. SANTINI, *Autobiografia breve di Faustino Anderloni*, in «Quaderni Camuni», 25-26, 1984, pp. 155-158; P. BLESIO, 2001, op. cit., *ad vocem*; B. FALCONI, F. MAZZOCCA e A. M. ZUCCOTTI, 2001, op. cit., *ad indicem*.

[167] Per la notizia relativa alla cattedra di incisione istituita presso il Patrio Liceo, cfr. R. NAVARRINI, *L'archivio storico dell'Ateneo di Brescia*, Brescia, Geroldi, 1996, p. 159.

a Firenze, nel 1833, a succedere a Morghen nella cattedra dell'Accademia di Belle Arti[168]. L'ultimo rappresentante della scuola longhiana a essere associato fu, nel 1831, il genovese Michele Bisi (1788-1874), già collaboratore del maestro nell'impresa dei *Fasti di Napoleone*[169].

Tutti gli incisori della scuola braidense associati all'Ateneo bresciano parteciparono alle imprese calcografiche promosse dall'editore – veneziano di origine ma bresciano di adozione – Nicolò Bettoni (1770-1842)[170]. L'esperienza artistica di Giuseppe Longhi e della sua scuola di incisori trova una sintesi e una sistematizzazione nell'unico uscito dei due volumi che avrebbero dovuto comporre l'opera intitolata *La Calcografia propriamente detta ossia l'Arte d'Incidere in Rame, con l'Acquaforte, col Bulino e colla Punta*, alla quale il maestro lavorò per una quindicina d'anni e che uscì pochi mesi dopo la sua morte, sopraggiunta alla fine del 1830[171]. Come chiaramente illustrano i suoi contenuti, il libro nacque da un approccio complesso al tema della calcografia, approccio che univa la conoscenza storica, la speculazione teorica e la competenza tecnica. Per scriverlo, l'incisore monzese attinse alla propria profonda cognizione delle stampe, e delle relative fonti storiografiche e critiche, alle riflessioni che lui stesso aveva sviluppato per la stesura dei discorsi pronunciati a Brera nonché a quanto l'esperienza diretta del lavoro e dell'insegnamento gli avevano trasmesso.

Il discorso si apriva, nel primo capitolo, con una riflessione sull'eccellenza dell'incisione. La consuetudine, da parte di amatori e *con-*

---

[168] Su Giovita Garavaglia vide A. CRESPI, *Giuseppe Longhi 1766-1831 e la scuola d'incisione dell'Accademia di Brera*, Monza, 1999, p. 122. Circa i rapporti con l'Ateneo di Brescia, vide P. BLESIO, 2002, op. cit., *ad vocem*.

[169] Un utile inquadramento della figura di Michele Bisi si trova in A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bisi Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma, 1968, *ad vocem*; per i rapporti con l'Ateneo di Brescia, vide P. BLESIO, 2002, op. cit., *ad vocem*.

[170] Per la biografia di Nicolò Bettoni si fa riferimento a F. BARBERI, *Bettoni Nicolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9, Roma, 1967, *ad vocem*, da aggiornare con R. TACCHINARDI, 2006, op. cit., pp. 31-36 e *Un catalogo di vendita della tipografia bresciana di Niccolò Bettoni*, in «La Fabbrica del Libro. Bollettino di Storia dell'Editoria in Italia», 2, 2010, pp. 30-35; per lo specifico tema della sua attività bresciana, cfr. *Nicolò Bettoni e il suo tempo. Mostra iconografica*, catalogo della mostra, Brescia, 1979.

[171] Cfr. A. MUSIARI, 1996, op. cit., pp. 93-95; A. CRESPI, 1999, op. cit., pp. 64, 75-79. Il progettato secondo volume, che non vide mai la luce, avrebbe dovuto essere dedicato alle tecniche calcografiche alternative al bulino, a cominciare dall'acquaforte.

noisseurs, di collezionare stampe che riproducono dipinti per farne oggetto di studio, nella migliore delle ipotesi, o addirittura pregevoli surrogati di dipinti che non si possono possedere, ha determinato nel tempo il ruolo ancillare della calcografia nei confronti della pittura. Tale prospettiva, però, è fallace, poiché non tiene in considerazione la fondamentale distinzione tra «copia» e «traduzione»:

> Io dico quella essere copia la quale viene eseguita coi mezzi dell'arte medesima produttrice dell'originale, e quella dico traduzione dove il lavoro di un'arte si riproduce coi mezzi di un'altra totalmente differente. Avvi certamente in queste due riproduzioni molto di comune; ma molto altresì di particolare in ciascheduna [...] La traduzione trova nei vari mezzi della differente arte sua di che supplire in modo tutto proprio alla mancanza dei mezzi identici. In una parola la copia è strettamente legata all'originale e nella sostanza e nel modo; la traduzione è vincolata alla sostanza, libera nel modo.[172]

L'interesse dell'*élite* culturale bresciana nei confronti di Milano, nuova capitale artistica, e della sua Accademia ebbe fra gli altri riflessi l'istituzione, a partire dal 1814, di periodiche esposizioni d'arte, organizzate dall'Ateneo in coincidenza della solenne adunanza annuale[173]. Nella prima, programmatica, esposizione del 1814 – anno cruciale che vide, come si è detto, l'associazione di quattro incisori – vi parteciparono Longhi, gli Anderloni e Caronni, il quale in quello stesso anno presentò all'Ateneo bresciano una memoria dedicata alla propria incisione raffigurante *Venere e Amore* (non è chiaro se si trattasse della traduzione da Parmigianino, che nel 1812 gli era valsa a Brera il primo premio al concorso annuale, o di *Venere che ruba l'arco ad Amore*, tratta da Giulio Cesare Procaccini e presentata, con esito non del tutto positivo, alla mostra del 1814)[174]. È possibile che Longhi avesse inviato l'intaglio esposto quello stesso anno a Brera, ovvero la *Galatea* tratta da Raffaello, concreto esempio di quell'ideale del bello moderato illustrato dal maestro nella corrispondente ora-

---

[172] G. Longhi, *La Calcografia propriamente detta ossia l'Arte d'incidere in Rame coll'Acqua-forte, col Bulino e colla Punta*, Milano, Stamperia Reale, 1830, pp. 8-9.

[173] Sulle esposizioni dell'Ateneo, con particolare riferimento alla presenza di opere pittoriche, si veda M. Mondini, *Le esposizioni dell'Ateneo nella prima metà dell'Ottocento*, in *L'Ateneo di Brescia (1802-2002)*, Atti del Convegno (Brescia, 6-7 dicembre 2002) a cura di S. Onger, Brescia, Geroldi, 2004, pp. 539-567.

[174] La notizia si ricava dagli Indici dei «Commentari» per gli anni 1813-1814-1815 (p. 120).

zione annuale. Rispetto al tema della rappresentazione della figura umana – per la quale riconosceva ai greci un'assoluta supremazia – Longhi aveva indicato in Raffaello («vivace per sé stesso e leggiadro, corretto nel contorno [...] castigato nello stile») l'artista moderno che meglio di ogni altro era stato capace di accostarsi ai prodigi dell'arte classica[175]. La *Galatea* costituisce del resto anche un vero e proprio manifesto dello stile di Longhi, nel quale il taglio semilibero consente il superamento della regolarità del segno di Volpato e Morghen, a vantaggio di una maggiore morbidezza e duttilità nella resa degli effetti di luce e di materia.

Della successiva esposizione danno conto i «Commentari» del 1816-1817, da dove risulta che vi presero parte Pietro Anderloni e, di nuovo, Paolo Caronni, entrambi con opere «nelle quali [...] si ammirano dei celebri autori l'intelligenza nel disegno, e la delicatezza nel maneggiare il bulino»[176]. All'esposizione del 1818-1819 partecipò anche Antoine-François Sergent-Marceau, con il ritratto di Antonio Canova, presentato nel 1818 anche a Brera[177]. Dopo una breve sospensione, le incisioni tornano a figurare tra le opere esposte nel 1822 (Giovita Garavaglia, *Sacra Famiglia*) e nel 1825, con due intagli di Pietro Anderloni, tra cui *Mosè al pozzo di Madian*, da Poussin premiata a Brera «per la nitidezza dell'intaglio, per la varietà e il brio dell'esecuzione, per l'imitazione dell'originale e per l'intelligenza delle parti»[178].

Nel 1826, Paolo Caronni presentava la *Visione di Ezechiello*, dal celebre dipinto di Raffaello, che fu premiata con una medaglia. Quell'anno, partecipò con un'incisione anche il tedesco Ludwig Grüner, che si era nel frattempo stabilito a Brescia. Sergent-Marceau inviò due fogli anche l'anno seguente: un ritratto femminile e una *Madonna.* Notevole rilievo fu riservato dai «Commentari» a un'incisione esposta nel 1830, la *Cacciata di Eliodoro* di Pietro Anderloni. Pubblicato quello stesso anno, l'*Eliodoro* fu il primo intaglio della serie

---

[175] Cfr. A. MUSIARI, 1996, op. cit., p. 93.

[176] A. BIANCHI, 1817, op. cit., p. 118.

[177] M. MONDINI in *Da Dürer a Rembrandt a Morandi. Capolavori dell'incisione dalla Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia 2004-2005) a cura di E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, Conegliano Veneto, Silvana, 2004, pp. 118-119; sul ritratto di Canova cfr. H. HONOUR, *A list of artists who portrayed Canova*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, 1998, pp. 155-172.

[178] Cfr. A. MUSIARI, 1996, op. cit., p. 97.

dedicata da Anderloni alle Stanze Vaticane, per la quale era stata aperta una sottoscrizione nel 1825. Dopo una partecipazione assidua negli anni 1825-1832, gli incisori milanesi escono di scena: si registra infatti solo un'ultima apparizione di Faustino Anderloni e Giovita Garavaglia nel 1841[179]. Nel frattempo, l'esposizione del 1831 aveva visto annunciare l'avvento della litografia, con la creazione in città dello stabilimento Filippini e con la scoperta di un locale giacimento di «pietra litografica», grazie al quale «la patria officina» sarebbe stata liberata «dallo spendere all'estero per averla»[180].

LUIGI BASILETTI, INCISORE E COLLEZIONISTA DI STAMPE

Dal 1810 era associato all'Ateneo di Scienze Lettere e Arti anche il pittore e incisore bresciano Luigi Basiletti (1780-1859), che all'interno dell'istituzione ricoprì lungamente la carica di censore (1816-1844)[181]. Grazie alla formazione accademica, alla frequentazione di ambienti artistici all'avanguardia e ai solidi legami con gli esponenti della più illuminata aristocrazia bresciana (a cominciare da Paolo Brognoli e Paolo Tosio), Basiletti fu uno dei protagonisti del neoclassicismo lombardo[182]. All'attività artistica affiancò quella di architetto e di archeologo – esercitata quest'ultima attraverso la direzione di scavi, l'istituzione del primo museo bresciano e la pubblicistica – ottenendo apprezzamenti anche come intendente d'arte e consulente

---

[179] Furono infatti esposte l'*Assunzione della Vergine* da Guido Reni, incisa da Giovita Garavaglia e ultimata da Faustino Anderloni, la *Madonna di Foligno* e il *Ritratto di Raffaello* dell'incisore bresciano. In quello stesso anno Michelangelo Grigoletti esponeva un «medaglione» con il ritratto di Giuseppe Longhi, commissionatogli dal collezionista bresciano Antonio Pitozzi e in seguito passato nelle collezioni dei Civici Musei d'Arte e Storia.

[180] «Commentari dell'Ateneo di Brescia» 1831, pp. 192 (Litografia Filippini) e p. 176 (pietra litografica).

[181] P. Blesio, 2002, op. cit., *ad vocem.* La Censura era la commissione preposta ad aggiudicare i premi annuali destinati ai soci meritevoli in varie discipline.

[182] Per una complessiva ricostruzione della sua biografia su basi documentarie, utile a un primo inquadramento, si rimanda a M. Mondini, 1999, op. cit., recentemente aggiornato da *Luigi Basiletti (1780-1859): scene di conversazione e ritratti*, catalogo della mostra a cura di P. Boifava e B. Falconi, Montichiari, Scripta, 2017; *Luigi Basiletti (1780-1859): paesaggi e vedute nell'Italia del Grand Tour*, catalogo della mostra a cura di P. Boifava e M. Mondini, Montichiari, 2018.

di mecenati e collezionisti. Basiletti fu poi, a sua volta, collezionista di dipinti antichi e di stampe.

Allievo a Brescia del pittore Sante Cattaneo, passò nel 1801 all'Accademia Clementina di Bologna; tra le frequentazioni di questa fase giovanile emergono i nomi di due artisti suoi coetanei, l'ornatista, scenografo e decoratore Antonio Basoli (1774-1843) e il pittore Pelagio Palagi (1775-1860), entrambi protagonisti dell'allora incipiente stagione neoclassica bolognese. Entrambi erano legati a Ulisse Aldrovandi (1772-1826), pittore e incisore dilettante, mecenate e collezionista di dipinti, disegni, libri e stampe; la sua raccolta di incisioni, avviata fin dalla prima giovinezza (1796), era incentrata in particolare sulle opere dei maestri olandesi[183]. Come riferisce Antonio Basoli in una sorta di elogio rimasto manoscritto, la casa e l'*atelier* di Ulisse Aldrovandi erano aperti ai giovani artisti, e presso il suo palazzo si teneva una sorta di informale accademia:

> [Ulisse Aldrovandi] una straordinaria amicizia aveva per tutti li giovani coltivatori che gli faceva vedere tutto ciò che ogni giorno acquistava, e gli prestava tutto quello che abbisognava per acquistar cognizioni; così nulla era suo, ma era dei suoi amici, e sempre erano scorsi per la nostra città li quadri, li disegni, le stampe, i libri del nostro caro Ulisse…
>
> E tanto amava di conversare e stare sempre in compagnia degli artisti giovani, che le prestava la sua casa, le sue camere, e perfino lo stesso locale del suo studio, di modo che la sua casa o il suo palazzo era una specie di Accademia di Belle Arti.[184]

È probabile che anche Luigi Basiletti frequentasse il circolo di Aldrovandi, così come è probabile che la prossimità con Palagi l'avesse portato a prendere parte alle riunioni dell'informale accademia che si riuniva presso la casa dell'incisore Francesco Rosaspina, una sorta di accademia privata che fu immortalata in un disegno di Felice

---

[183] Cfr. ROSSONI *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, in «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 1, 2008, n. n., e i dati pubblicati online dalla Fondation Custodia come aggiornamento al repertorio di Lugt (n. 4160).

[184] L'elogio di Ulisse Aldrovandi scritto da Antonio Basoli è stato reso noto e trascritto da E. MAUCERI, *Antonio Basoli e Ulisse Aldrovandi*, in «Il Comune di Bologna», 8, 1931, pp. 24-28.

Giani, poi inciso, con diverse licenze, da Giulio Tomba[185]. Tra i frequentatori del circolo Rosaspina importa ricordare Pietro Bartolomeo Repossi (1776-1854), avvocato e giudice di origine milanese che con la Restaurazione si trasferì a Chiari, importante centro della provincia bresciana[186]. L'interesse di Repossi per le incisioni nacque durante gli studi di legge compiuti a Bologna[187]: il giovane compagno di studi Paride Zajotti, appassionato amante delle «arti bellissime», lo condusse in casa di Rosaspina a vedere «l'apostolica cena del buon Leonardo incisa da quel miracolo dell'arte Raffaello Morghen, e la Trasfigurazione, e quell'altre sì ammirabili fatture d'altri grandi d'ogni nazione»[188]. La formazione bolognese e il gusto classicista di Pietro Bartolomeo Repossi si riflettono con chiarezza nel nucleo di opere che, alla sua morte, egli legò alla Biblioteca Morcelli, tra le quali spiccano due sculture del ravennate Gaetano Monti (1776-1847): esso si componeva essenzialmente di una raccolta di gessi e di un numero non precisato di incisioni, forse stimabile in circa 1700[189]. La

---

[185] Per il disegno cfr. *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza 2009) a cura di F. Leone e F. Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, p. 83. Sulle riunioni nello studio di Francesco Rosaspina vide A. Bernucci e P. G. Pasini, *Francesco Rosaspina «incisor celebre»*, Cinisello Balsamo, Banca Popolare Valconca. 1995, pp. 44-50.

[186] Una prima riflessione su Repossi amatore d'arte e collezionista si trova in V. Terraroli, *La Pinacoteca Repossi di Chiari: breve storia di un nucleo di opere riscoperte*, in *La Pinacoteca Repossi di Chiari. Catalogo dei dipinti, delle sculture e delle incisioni*, a cura di V. Terraroli, Brescia, Grafo, 1991, pp. 9-15 (cui fa da integrazione G. Vavassori, *Dalla «paideia» alla conservazione del patrimonio: il difficile percorso di un'istituzione di provincia*, in *La Pinacoteca Repossi di Chiari. Catalogo dei dipinti, delle sculture e delle incisioni*, a cura di V. Terraroli, Brescia 1991, pp. 129-137); successivamente, con importanti aggiornamenti per quanto concerne lo specifico tema della collezione di incisioni, si segnala A. Mombelli, *Pietro Bartolomeo Repossi (1776-1854): un uomo dall'agile mente*, in *Ottocento clarense. Fatti immagini personaggi*, Roccafranca, 2004, pp. 51-58.

[187] Di questa fase della biografia di Repossi, che andrà certamente approfondita, dà conto in via preliminare R. Bonfatti, *«La camicia dell'uomo felice»: la corrispondenza inedita tra Paride Zajotti e Pietro Repossi*, in «Studi e problemi di critica testuale», 76, 2008, pp. 153-186, riferendo di alcune lettere inviate al collezionista da un compagno di studi, Paride Zajotti.

[188] Così Zajotti in una lettera a Repossi; cfr. R. Bonfatti, 2004, op. cit., p. 169.

[189] Cfr. A. Mombelli, 2004, op. cit., pp. 54-55. Sembra in ogni caso di poter affermare con certezza che non afferiscono al legato Repossi i notevoli fogli di antichi maestri (tra cui Pollaiolo) attualmente conservati presso la Biblioteca Morcelli – Pinacoteca Repossi; essi sarebbero infatti da ricondurre al successivo legato Ferdinando Cavalli (1888).

raccolta Repossi, che includeva anche una quadreria, doveva costituire – per volontà dello stesso donatore – un piccolo museo, che facesse da corredo a una scuola di disegno, «applicabile specialmente alle arti e mestieri».

Nel 1803, pur mantenendo i legami con la Clementina, Basiletti lasciò Bologna per Roma, dove si fermò per alcuni cruciali anni, rientrando nella città natale soltanto nel 1809. Questo lungo viaggio di studio vide il giovane pittore frequentare lo studio di Antonio Canova, al quale era stato raccomandato e del quale fece nel 1807 un ritratto, perduto, che inviò a Brescia ai fratelli[190]. Nella città pontificia, l'artista bresciano si riunì presto all'amico Pelagio Palagi, che inizialmente sarebbe dovuto partire con lui e che invece si trasferì a Roma solo nel 1806. Qui l'artista bolognese – riprendendo le tradizioni di palazzo Aldrovandi e di casa Rosaspina – diede vita a una libera scuola di disegno, nella quale probabilmente confluirono anche alcuni spunti presi dall'Accademia de' Pensieri, che si riuniva presso la casa romana di Felice Giani[191]. In una lettera inviata nel 1806 proprio a Francesco Rosaspina, Palagi scriveva:

> Son già più di tre settimane, che nel mio palazzo (detto dal vulgo di Venezia) e precisamente nel mio appartamento si è installata una brigata di miei amici per disegnare nella sera dal rilievo, e alla fine di questo mese prenderemo il vero. Guizzardi, che travaglia molto, e che con esso faccio vari studi, è uno dei componenti della nostra Accademia. Come pure Basiletti, Minardi, Comerio, Marchesi, pensionato di Milano, Colignon fiorentino ed altri.[192]

La contiguità con la proteiforme eterogeneità di linguaggi rappresentata nel mondo artistico romano di quegli anni e il contatto con l'ambiente cosmopolita, che aveva nello studio di Antonio Canova uno dei suoi principali riferimenti, a pochi anni dalla fondazione di

---

[190] Il dipinto non è ricordato nel pur ricco repertorio ricostruito in H. HONOUR, 1998, op. cit.

[191] Sul tema dell'Accademia de' Pensieri (poi Accademia della Pace) e dei suoi rapporti con i precedenti bolognesi, con l'esperienza di Palagi e con la successiva nascita dell'Accademia d'Italia (1811) vide F. LEONE, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica,* 2009, op. cit., pp. 18-53, che riconosce in queste esperienze la fucina (o «officina») del Neoclassicismo italiano.

[192] Ibidem, p. 47. Alle riunioni in casa Palagi partecipava anche Pietro Giordani, che allora si trovava a Roma.

quell'Accademia d'Italia, dalla quale sarebbero passati i grandi protagonisti della nascente pittura di storia, costituirono il riferimento fondamentale per Luigi Basiletti, nelle cui opere giovanili si riflette in particolare l'esempio della pittura di Vincenzo Camuccini. È questo l'orizzonte rievocato dalla «memoria sullo stato presente delle belle arti» letta da Basiletti all'Ateneo di Brescia nel 1815[193]. Dopo una premessa di natura storica, nella quale ripercorre il ciclico susseguirsi di periodi di decadenza e di rinnovamento, l'artista giunge al tempo presente ed elenca una serie di artisti legati alla sua esperienza romana: Vincenzo Camuccini, Pietro Benvenuti, Andrea Appiani, Giuseppe Bossi (tutti frequentatori della già menzionata Accademia de' Pensieri, e quindi all'ambiente bolognese al quale lui stesso era prossimo). Menziona inoltre Luigi Landi, professore all'Accademia di San Luca, e per la scultura Canova e Thorvaldsen. Per la calcografia – ricordata dopo i «lavori in pietre dure» e il mosaico – Basiletti menziona Raffaello Morghen, Giuseppe Longhi, Giovanni Folo e Pietro Fontana (collaboratori di Giovanni Volpato), Francesco Rosaspina e i fratelli bresciani Faustino e Pietro Anderloni.

A Brescia, dove aveva fatto ritorno nel 1809, Luigi Basiletti poteva contare sul sostegno e sull'ammirazione di Paolo Brognoli, che quasi certamente svolse una parte fondamentale nell'indirizzare la sua formazione e che nel 1808 aveva pubblicato presso Bettoni un opuscoletto dal titolo *Descrizione di un quadro dipinto dal signor Luigi Basiletti*. Il volumetto comprendeva un testo di Giuseppe Antonio Guattani già apparso, quello stesso anno, nelle «Memorie Enciclopediche Romane di Belle Arti». Successivamente, l'erudito bresciano si premurò di introdurre il giovane artista presso Pietro Zani, presentandolo nel 1812 come un «giovine di ottima famiglia possidente pittore egregio ed incisore ad acqua forte» e suggerendo cautamente all'abate fidentino di includerlo tra gli artisti menzionati nell'*Enciclopedia*[194].

Nel 1810 Luigi Basiletti espose per la prima volta a Brera; nel 1814 divenne accademico di merito della romana Accademia di San Luca

---

[193] Il discorso di Luigi Basiletti è sunteggiato in A. BIANCHI, 1813-1815, op. cit., pp. 102-104.

[194] BP, epistolario parmense, cassetta 135; Basiletti è menzionato in due lettere, entrambe senza data. Inoltre, nella *Nuova Guida di Brescia*, Brognoli include fra i luoghi di interesse l'indirizzo di Basiletti, segnalando che «oltre le proprie opere ed i propri studi possiede alcuni pregiabili quadri per suo diletto» (P. BROGNOLI, 1826, op. cit., pp. 202-203).

e partecipò alla prima esposizione artistica dell'Ateneo di Brescia, presentando due tele di soggetto sacro e un paesaggio. Negli anni successivi, all'attività artistica – dedicata soprattutto alla produzione di paesaggi caratterizzati da colori luminosi e delicati e dal rigore del precisissimo segno neoclassico – si affiancano quella di architetto e quella di archeologo[195]. Coinvolto in prima persona negli scavi del Capitolium e nell'istituzione del Museo Patrio, fin dal 1823 Basiletti aveva dichiarato l'intenzione di illustrare il tempio «per mezzo dell'incisione», così da renderlo «di pubblico diritto, non solo per rettificare le descrizioni che ce ne diedero inesatte i nostri antiquari; ma ben anche perché i dotti e gli artisti rilevino il merito di alcune parti, non tanto comune nei monumenti dell'antichità»[196]. L'idea avrebbe condotto nel 1834 all'avvio dei lavori per l'edizione del primo volume del *Museo Bresciano Illustrato*, opera ispirata – fin dal titolo – alla tradizione settecentesca del *Museo Capitolino* (1741-1748) curato da Giovanni Gaetano Bottari e del *Museo Pio Clementino* di Ennio Quirino Visconti (1782-1807): si trattava cioè non di un itinerario descrittivo ma di una *summa* colta e parziale, incentrata sui più importanti monumenti, illustrati in tavole di grande formato, e destinata essenzialmente a un pubblico di eruditi e di artisti[197]. La pubblicazione, assai curata nella veste tipografica, è corredata quindi da tavole incise di notevole chiarezza e nitore, una trentina delle quali intagliate presso la scuola di incisione di Brera[198]. Di fatto, Basiletti non ebbe

---

[195] Gli anni trascorsi a Roma e le visite a Tivoli e a Pompei – insieme, certamente, alla frequentazione di Paolo Brognoli e di Giovanni Labus – dovettero dotare Luigi Basiletti di competenze in fatto di archeologia, tali che nel 1816 l'antiquario parmigiano Pietro De Lama lo volle al proprio fianco per esaminare lo stato delle rovine di Veleia e per fare l'inventario dei reperti già emersi dagli scavi (cfr. RICCOMINI, *Scavi a Veleia. L'archeologia a Parma tra Settecento e Ottocento*, Bologna, 2005). Delle vicende emiliane del 1816 rimane documento in una notevole lettera di Basiletti a Paolo Brognoli, che descrive l'itinerario compiuto insieme a Pietro De Lama tra Fidenza, Fiorenzuola, Castellarquato, San Genesio e appunto Velleia (Biblioteca Comunale Mantova, Carte Acerbi, busta I; lettera di Luigi Basiletti a Paolo Brognoli, 11 maggio 1816).

[196] «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1823, p. 36.

[197] Per l'analisi di questo genere editoriale si fa riferimento a D. GALLO, *Musea. I cataloghi illustrati delle collezioni di antichità nel Settecento*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno (Ravenna, 15-16 dicembre 1995) a cura di M. G. TAVONI e F. WAQUET, Bologna, Pàtron, 1997, pp. 279-294.

[198] Il volume fu stampato nel 1843, ma con data 1838 (per ragioni di diplomazia, legate al fatto che originariamente la stampa era stata prevista in coincidenza con la visita in città dell'imperatore Ferdinando I, avvenuta appunto nel 1838). All'opera collaborarono diversi disegnatori locali: G. Cherubini, G. Conti, T. Castellini, G.

parte attiva nell'impresa, che fu condotta da Giovanni Labus e Rodolfo Vantini sotto il patrocinio dell'Ateneo.

Nel 1826, alcuni anni prima che quest'opera di scientifica e accurata documentazione filologica vedesse la luce, Luigi Basiletti aveva affidato a una serie di acqueforti la propria visione – pittoresca e dagli intensi accenti preromantici – degli scavi e della grande impresa archeologica bresciana[199]. I caratteri della produzione incisoria di Luigi Basiletti – pur nella mancanza di una complessiva ricostruzione filologica – possono essere sommariamente tratteggiati riferendosi alle opere di maggiore importanza. La prima incisione conosciuta data al 1808 ed è un'acquaforte che riproduce la *Nascita della Vergine* dipinta quello stesso anno dal giovane artista, che allora si trovava a Roma, per il conte bresciano Federico Martinengo[200]. Due anni dopo, nel 1809, Basiletti incise un'acquaforte con *Rovine presso la Cascata Grande di Tivoli*: l'andamento del segno grafico e la complessiva intonazione luministica, nonché la scelta dell'acquaforte, rivelano con evidenza l'adesione dell'artista bresciano a modelli differenti da quelli della scuola braidense, che coltivava in maniera esclusiva il virtuosistico perfezionamento dell'intaglio a bulino.

Tale indirizzo fu determinato dalle frequentazioni romane di Basiletti, che già dal suo primo soggiorno strinse amicizia con due incisori nordici, l'olandese Hendrick Voogd (1768-1839) e il tedesco

---

Rottini e G. Soldi; le tavole furono incise dai fratelli Brusa, a esclusione dei numeri da XXV a XLV, da XLVII a LIV, e infine LX, realizzate a Brera da un gruppo di giovani incisori: G. Barni, G. Bonaldi, A. Alfieri e T. Raggio. La tavola più importante, con la veduta frontale della *Vittoria* (XXXVIII) fu intagliata dal maestro Pietro Anderloni. La tavola LIX reca la firma di Pietro Becceni. Alcuni dettagli circa la preparazione del volume si trovano anche nei carteggi pubblicati da A. Bellezza, *Testimonianze inedite dai carteggi del tempo sull'allestimento del Museo Romano bresciano*, 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)*, supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», I, Brescia, 1975, pp. 95-125, in particolare pp. 107-112 e 118-119. Vide etiam A. Rapaggi, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Brescia, Grafo, 2011, pp. 191-193 per il ruolo svolto nell'impresa da Rodolfo Vantini.

[199] Sulle acqueforti di Luigi Basiletti dedicate a illustrare gli scavi archeologici dell'area del Capitolium, si rimanda a M. Mondini, *Gli scavi ed il «Museo Patrio»*, in *Brescia romana*, catalogo della mostra, Brescia, Grafo, 1979 («Materiali per un museo», II), vol. II, pp. 51-67, pp. 61-67.

[200] *Luigi Basiletti a Roma e a Napoli. «Ricordi di viaggio» di un pittore neoclassico dalle collezioni dei Civici Musei d'arte e storia di Brescia*, catalogo della mostra a cura di M. Mondini, Brescia, Grafo, 1999, p. 23.

Wilhelm Friedrich Gmelin (1760-1820)[201]. Specializzato in paesaggi (che traeva dai propri disegni, eseguiti in luoghi suggestivi della città e dei suoi dintorni), Gmelin incideva all'acquaforte, intervenendo poi con il bulino per ottenere finiture e dettagli, anche molto complessi. Del legame tra lui e Basiletti resta traccia in un ritratto eseguito dal pittore bresciano in occasione di un breve soggiorno a Roma nel 1814, anno in cui fu ammesso all'Accademia di San Luca[202]. Da un punto di vista stilistico, più ancora che a Gmelin, la *Veduta delle rovine della cascata grande, presso Tivoli* ricorda le incisioni che in quegli stessi anni realizzava Johann Christian Reinhart (1761-1847), tedesco anche lui, figura di riferimento per la colonia degli artisti stranieri in Roma[203]. Che i due si conoscessero personalmente, per altro, è assai probabile, visto che Reinhart era molto amico di Hendrick Voogd. Come Reinhart, anche Basiletti avrebbe scelto per i propri esercizi calcografici l'uso dell'acquaforte pura, aderendo a una corrente espressiva specificamente romana che, per quanto concerne la veduta, aveva il suo capostipite in Giovanni Battista Piranesi, ma che trovò declinazioni assai variate, sino a comprendere (da Flaxman in poi) anche l'incisione al tratto[204]. L'impostazione e lo stile di quella veduta si ritrovano poi – seppur aggiornate alla luce di un'indubbia maturazione tecnica – nella serie delle *Vedute pittoresche di antichità bresciane*, realizzate nel 1826 per illustrare le imprese archeologiche culminate nella scoperta del Capitolium. L'andamento grafico delle acqueforti è richiamato, in chiave semplificata, anche nell'unica litografia nota di Luigi Basiletti, illustrante il *Sepolcro di Nerone* e stampata a Roma nel 1820 presso Dall'Armi, la stessa officina litografica della quale si serviva Hendrick Voogd[205].

---

[201] A. Griffiths e F. Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe*, London, British Museum Press, 1994, pp. 136-139.

[202] Il dipinto fu donato da Basiletti all'Accademia di San Luca nel 1814, in occasione della nomina a socio di merito; M. Mondini, 1999, op. cit., p. 21, nota 57.

[203] Per Johann Christian Reinhart si è fatto riferimento a *Classici e romantici tedeschi in Italia. Opere d'arte dei musei della Repubblica Democratica Tedesca*, catalogo della mostra a cura di C. Keisch, Venezia, 1977, pp. 92-93; A. Griffiths e F. Carey, 1994, op. cit., pp. 142-150.

[204] Secondo F. Leone, 2009, op. cit., p. 20, gli artisti del Fuseli *circle* e «il genio oltremodo eccentrico e smisuratamente visionario» di Piranesi costituirono un imprescindibile presupposto per quella generazione di artisti neoclassici che operò a Roma a partire dagli anni Ottanta del Settecento e che si raccolse intorno all'Accademia dei Pensieri e poi all'Accademia d'Italia di palazzo Venezia.

[205] Tornato a Brescia e divenuto fidato consulente del collezionista Paolo Tosio, Basiletti fece per lui da intermediario nell'acquisto di un dipinto di Hendrick Voogd,

Non meno della sua personale produzione, anche la collezione di incisioni appartenuta a Luigi Basiletti è specchio fedele della sua preferenza per l'acquaforte e, più in generale, della sua attenzione per la coeva produzione calcografica romana, con una particolare predilezione per gli incisori che aveva potuto conoscere e frequentare personalmente. Questo è quanto emerge dall'analisi dei fogli un tempo appartenuti al pittore bresciano e ora conservati presso la Pinacoteca Tosio Martinengo, alla quale giunsero nel 1886 per legato del nipote del pittore. Il lascito non è documentato se non in maniera molto vaga, ma è certo che comprendeva «un armadio in noce contenente stampe, disegni e libri» di Luigi Basiletti[206]. A oggi sono stati rintracciati 1400 fogli pertinenti alla sua collezione, ed è possibile che il numero sia destinato a crescere di qualche centinaio[207]. Si tratta per lo più di incisioni dei secoli XVIII e XIX; quelle più antiche sono raramente di pregio, mancando all'appello i nomi dei più grandi maestri, a cominciare dai generalmente immancabili Dürer e Rembrandt. Completamente assenti anche i grandi maestri della stampa di traduzione italiana come Morghen e Volpato, nonché i contemporanei bulinisti braidensi, che pure a Brescia ebbero tanto seguito.

Le stampe raccolte da Basiletti – o per lo meno la parte più organica di esse – riflettono invece con chiarezza gli interessi e le amicizie coltivati al tempo della sua formazione[208]. Alle esperienze bolognesi

---

attualmente conservato presso i Civici Musei di Brescia (cfr. *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di M. Mondini e C. Zani, Brescia, 1981, p. 67).

[206] ASBs, Archivio storico civico, rubrica XIV, cartella 8/6, parte I. Insieme alle stampe e ai disegni, il legato Lorenzo Basiletti includeva anche 6 dipinti appartenuti al pittore, alcuni dei quali sono stati riconosciuti tra le opere conservate presso la pinacoteca bresciana (*vide Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, a cura di E. Lucchesi Ragni e M. Bona Castellotti, Venezia 2011 e 2014, ad indicem. Alcuni altri dipinti già Basiletti giunsero alla Pinacoteca Tosio Martinengo con un legato di molto successivo (cfr. P. Zani in *Pinacoteca Tosio Martinengo,* 2011, op. cit., p. 204, n. 115).

[207] Le stampe inventariate a oggi sono circa 14.000 su 18.000; rimangono da schedare le stampe raccolte in album e in volume, e in questa particolare sezione capita assai frequentemente di trovare serie di fogli pertinenti al legato Basiletti.

[208] L'analisi qui proposta riprende in gran parte quanto già segnalato da E. Lucchesi Ragni e M. Mondini, 2004, pp. 15-16. Sembrerebbe riduttivo attribuire a questa collezione la semplice funzione di «repertorio di modelli figurativi», dato che Basiletti era un artista colto e dotato di gusto, dato che aveva ambizioni collezionistiche anche sul fronte pittorico e che l'ampio riconoscimento tributato all'inizio dell'Ottocento agli incisori e all'incisione faceva di questi materiali veri e propri oggetti d'arte, svincolandoli dal riduttivo ruolo di maneggevoli repertori di immagini.

rimandano per esempio alcuni fogli con traduzioni dei maestri del classicismo emiliano, tra cui un intaglio di Francesco Rosaspina e la *Raccolta di disegni originali di Fra.co Mazzola*, serie di tavole di Benigno Bossi pubblicate in volume a Parma nel 1772. Hanno origine bolognese anche i fogli con scenografie dei Bibbiena incise da Ambrogio Orio (1737-1825) e, soprattutto, la *Raccolta di prospettive serie, rustiche, e di paesaggio, dedicate al merito di alcuni mecenati, professori, amatori di belle arti, ed amici,* datate 1810 e inventate dall'amico Antonio Basoli (1774-1843); una, la numero 26 della serie, recava la dedica «All'amico Luigi Basiletti, pittore figurista».

A un interesse maturato tra Bologna e Roma riportano anche le numerose acqueforti a contorno segnalate nella sua collezione. In questa particolare categoria si segnalano in particolare alcune raccolte pubblicate a Roma. È il caso per esempio della serie dei *Costumi romani* di Bartolomeo Pinelli e, per rimanere nell'ambito delle stampe di traduzione, delle acqueforti di Tommaso Piroli tratte dai bassorilievi di Antonio Canova[209]. Quanto alla documentazione di opere scultoree del neoclassicismo romano, la collezione di Luigi Basiletti comprendeva anche un album con trentadue tavole, raffiguranti *Le statue e i bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Thorwaldsen* (1811); si trattava di un'opera che poteva rivestire per il pittore bresciano molteplici valori, legati alla personale conoscenza con Thorvaldsen (che frequentò certamente nel 1815, se non prima) e con l'autore degli intagli, Franz Riepenhausen, che probabilmente Basiletti ebbe modo di incontrare per tramite del comune amico Reinhart.

Rientrava direttamente nel circolo degli amici romani anche un altro artista documentato nella collezione, ovvero Giuseppe Collignon, che fu in corrispondenza con Basiletti e che da Roma, negli anni appena successivi alla partenza del pittore bresciano, lo aggiornava sulle novità calcografiche[210]. Dall'ambito romano proviene certamente anche la serie delle illustrazioni del *Paradiso* di Dante incise

---

[209] F. Leone, 2009, op. cit., p. 40 include Bartolomeo Pinelli tra gli artisti dell'avanguardia espressiva che si raccolse intorno all'Accademia de' Pensieri: «nella grafica di Bartolomeo Pinelli è la linea – un tratto distribuito in modo fermo, preciso e circoscritto, molto debitore dello *outline drawing* di Flaxman e Gagneraux e con una valenza formidabilmente eloquente – a definire, segnandole con cristallina nettezza e se si vuole con incedere antinaturalistico, le anatomie, i volumi, le attitudini, le tensioni gestuali e le accentazioni espressive dei personaggi».

[210] Archivio Fornasini, Castenedolo (d'ora in avanti AF), Fondo Avogadro del Giglio Tosio, cartella 6, fascicolo 14; in una di queste lettere è menzionato fra l'altro Ulisse Aldrovandi.

da Giangiacomo Macchiavelli (1807), che attestano l'interesse di Basiletti per un tema – quello della *Divina Commedia* – che era all'epoca oggetto di una vera e propria riscoperta, sia dal punto di vista letterario che figurativo[211]. Una parte cospicua della collezione era poi dedicata alle incisioni di paesaggio, tra le quali ricorrono intagli degli amici Wilhelm Friedrich Gmelin e Johann Christian Reinhart. Accanto a questi, si devono segnalare alcuni fogli di Giovanni Battista e di Francesco Piranesi, un unicum nel panorama del collezionismo bresciano.

Circa l'interesse di Basiletti per l'incisione merita infine segnalare l'attività da lui svolta come procuratore. Una recente comunicazione pronunciata presso l'Ateneo di Brescia ha segnalato la presenza presso la Biblioteca Universitaria di Genova di alcune lettere del marchese Leopoldo Cicognara indirizzate al pittore bresciano[212]. Si tratta di frammenti di un carteggio che si può parzialmente ricomporre aggiungendo altro materiale epistolare conservato presso la Biblioteca Queriniana di Brescia e la Biblioteca Labronica di Livorno. Nel complesso si raccolgono quindi sei lettere, inviate dall'erudito e collezionista di origine ferrarese al pittore bresciano tra il 1828 e il 1829, in seguito a una visita a Brescia che impressionò fortemente il conte, tanto per l'accoglienza riservatagli da Basiletti e dal presidente dell'Ateneo Girolamo Monti quanto per le «bellissime cose» viste. Il pittore bresciano, dal canto suo, in un'amichevole lettera a Paolina Tosio riferiva della illustre visita in termini piuttosto scanzonati:

> Abbiamo avuto qui in Brescia un pezzo grosso, un sapientone, il Con. e Cicognara: egli ha trovato bellissima, grechissima la nostra statua [*i.e.* la *Vittoria alata*], ma a lui sembra che invece dell'elmo dovrebbe premere un serpente![213]

---

[211] F. Leone, 2009, op. cit., pp. 20-21. Si segnala che Giangiacomo Macchiavelli era l'incisore di riferimento di Jean-Baptiste Séroux-d'Agincourt e amico personale di Felice Giani.

[212] G. Savio, *Un inedito carteggio fra Leopoldo Cicognara e Luigi Basiletti conservato presso la Biblioteca Universitaria di Genova*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 2010 (ma 2015), pp. 167-178.

[213] AF, Fondo Tosio, cartella 3, lettera di Luigi Basiletti a Paolina Tosio, 15 giugno 1828. Sembra che, forse in occasione di quell'incontro, o in seguito a esso, Luigi Basiletti dipinse un ritratto, non individuato, di Leopoldo Cicognara. Risulta infatti che nel 1930 un tal Gerolamo Pochetti di Milano offerse in vendita alla Pinacoteca Tosio Martinengo un ritratto del «marchese Cicognara» eseguito dall'artista bresciano (AMAS, cartella 25, fascicolo 3).

A quest'epoca Cicognara si era dimesso dalla carica di presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, che aveva diretto dal 1808; afflitto da gravi problemi di salute, ricorreva sempre più spesso al contributo dei suoi corrispondenti per acquistare opere destinate alle sue collezioni, e in particolare alla raccolta di incisioni[214]. Giudicando «*passionées plûtot qu'intelligens*» i privati che tentavano di assemblare collezioni che raccogliessero «*les ouvrages de toutes les maîtres et de toutes les écoles sans distinction*» – e decretando che i loro *cabinets* attestavano «*le luxe et la bonne volonté, sans être pourtant d'aucune utilité réelle pour l'histoire de l'art*»[215] – il colto collezionista aveva deciso di concentrare la propria attenzione sull'epoca più interessante e meno conosciuta della calcografia, ovvero il suo primo secolo di vita, seguendone i progressi tanto sul fronte italiano che su quello tedesco (espressione che corrispondeva all'attuale "nordico"). La collezione, che fu dispersa dopo la sua morte, era quindi incentrata sui primi maestri della calcografia e arrivava ad includere intagliatori del primo Cinquecento, quali Jacopo Caraglio, Adamo Scultori e Giorgio Ghisi.

Dopo la sua visita a Brescia il conte ferrarese commissionò a Basiletti alcuni acquisti per suo conto; dapprima gli chiese di interessarsi a un esemplare del *Giudizio* michelangiolesco inciso da Ghisi che non aveva potuto vedere personalmente durante la visita a Brescia:

> Quel rigattiere d'anticaglie che sta in fondo alla piazza che si sta selciando, sul principio della strada a mano sinistra mi fece vedere alcune carte straccie antiche che non mi convenivano, e mi soggiunse che un pittore suo amico aveva il Giudizio del Bonarroti inciso da Giorgio Mantovano, che non potei vedere. Io la pregherei a voler vederlo per me, e quando non fosse incollato su tela, fosse fresco, senza mancanze e senza gravi macchie, senza gravissime lacerazioni, e si potessero separare dalla colla che li tengono [*sic*] riuniti tutti li diversi

---

[214] Sin qui, l'intervento più organico dedicato a Leopoldo Cicognara collezionista di stampe è quello di E. GRANUZZO, *Il carteggio Cicognara alla Biblioteca Estense di Modena*, in *Le carte vive: epistolari e carteggi nel Settecento*, Atti del Convegno (Verona 2008), a cura di C. VIOLA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 419-427, al quale aggiunge alcune note interessanti circa la condivisione della comune passione per le incisioni con Giovanni de Lazara, L. CABURLOTTO, *Private passioni*, 2001, op. cit., p. 185. Su Leopoldo Cicognara collezionista di nielli vide L. ALDOVINI, 2009-2010, op. cit., pp. 116-118.

[215] A. ZANETTI, *Le premier siècle de la Calcographie, ou Catalogue raisonné des estampes du Cabinet du feu M. le Comte Léopold Cicognara*, Venezia, 1837, pp. XV-XVI.

> pezzi che lo compongono, se si contenta di mite prezzo io lo prenderei volentieri.[216]

Le precise indicazioni relative alla «freschezza» e allo stato di conservazione riflettono un argomento topico fissato dalla letteratura calcografica[217]. Di conseguenza, Basiletti si produceva nella sua risposta in un'accurata descrizione:

> I vari pezzi che la compongono sono incollati malamente sopra della carta grossa: alcuni di questi sono freschi sufficientemente altri poi sono assai scadenti, sicché la stampa presenta un tutt'assieme disagradevole.[218]

Rassicurato da Cicognara sul fatto che «sempre accade di trovarla con difformità di freschezza nei vari pezzi che la compongono», Basiletti procedette all'acquisto e la stampa fu inviata al committente a Milano, per mezzo dell'architetto bresciano Rodolfo Vantini[219]. Una volta giunta a destinazione, si rivelò «una di quelle prove ritoccate nella Calcografia di Roma, come si legge a piedi, dopo che il rame era logoro, e non più servibile»[220].

In una delle sue lettere, Leopoldo Cicognara aveva raccomandato a Basiletti: «Mi tenga vivo in cuore, e nella sua memoria particolarmente per quando possono capitarle carte vecchie». Non è chiaro se su segnalazione dello stesso Basiletti o se per altre vie, all'illustre collezionista giunse notizia di altri fogli interessanti disponibili sul mercato bresciano:

> quel Sig.r Av.to Pallavicini debbe averne alcune che mi converrebbe di Agostino Veneziano, siccome il Sig.r Peroni il Giovine non il Sig.r

---

[216] Biblioteca Universitaria, Genova (d'ora in avanti BUGe), Fondo Da Passano, n. 5878; lettera di Leopoldo Cicognara a Luigi Basiletti, Bergamo, 12 giugno 1828.

[217] A. Zanetti, 1837, op. cit., p. XVII. Per la presenza di questi temi, fra l'altro, in un trattato manoscritto di Carlo Bianconi vide G. Perini, 1995, op. cit.

[218] Biblioteca Labronica, Livorno (d'ora in avanti BL), Autografoteca Bastogi, lettera di Luigi Basiletti a Leopoldo Cicognara, Brescia, 22 giugno 1828.

[219] BUGe, Fondo Da Passano, n. 5880 (lettera di Leopoldo Cicognara a Luigi Basiletti, Milano 28 giugno s. a., ma 1828) e BL, Autografoteca Bastogi, lettera di Leopoldo Cicognara a Luigi Basiletti, Milano, 29 luglio 1828.

[220] BL, Autografoteca Bastogi, lettera di Leopoldo Cicognara a Luigi Basiletti, Milano, 29 luglio 1828.

> Angelo, debbe avere credo un Adamo ed Eva del Robetta che mi piacerebbe.[221]

Delle due collezioni menzionate, Pallavicini e Peroni, disperse probabilmente in quegli anni, non si sono rintracciate altre notizie, a parte altrettanto vaghi riferimenti nella corrispondenza dell'incisore e conoscitore tedesco Ludwig Grüner, nominato anche nella lettera in esame. In particolare, l'attenzione del celebre studioso si concentrò su un *Adamo ed Eva* di Cristofano Robetta. Il carteggio si interrompe senza che il foglio sia stato recapitato all'acquirente; tale intaglio, per altro, non figura tra quelli registrati da Zanetti nel catalogo ragionato della collezione ed è quindi possibile che la trattativa, che pure sembrava volgere a una positiva conclusione, non sia andata a buon fine.

Non fu questa – per altro non particolarmente felice negli esiti – l'unica esperienza di Luigi Basiletti come agente e consulente di importanti collezionisti: all'epoca degli scambi epistolari con Leopoldo Cicognara, infatti, l'artista bresciano aveva già maturato un'importante esperienza al servizio di Paolo Tosio, al quale verosimilmente consigliò anche l'acquisto di parte delle incisioni che formarono la sua collezione.

LA COLLEZIONE DI STAMPE DI PAOLO TOSIO E LA GALLERIA DELLE INCISIONI PROGETTATA DA LUDWIG GRÜNER.

Nella folta schiera dei collezionisti bresciani, la figura del conte Paolo Tosio (1775-1842) è quella che ha goduto di maggiore fortuna critica, non foss'altro che per la straordinaria raffinatezza e ricchezza delle sue raccolte d'arte, nonché per l'esistenza di copioso materiale d'archivio che lo riguarda. Inoltre, il lascito delle sue collezioni al Comune di Brescia (con testamento del 1832, divenuto effettivo nel 1842) e la loro immediata musealizzazione, sancita nel 1851 dall'apertura della Civica Pinacoteca Tosio, hanno naturalmente favorito lo sviluppo degli studi[222].

---

[221] IBIDEM.

[222] Il primo intervento più propriamente dedicato alla sua attività di collezionista si deve a un altro contemporaneo, il pittore bresciano Tommaso Castellini, che nel 1868 – stendendo in qualità di «custode» della Civica Pinacoteca Tosio un catalogo dei dipinti – dedica alcune pagine al munifico fondatore: T. CASTELLINI, *Catalogo dei Quadri, Scolture, Stampe, ed altri oggetti d'arte, conservati nella Civica Pinacoteca To-*

Nel suo testamento, redatto il 12 marzo 1832, Paolo Tosio legò quadri, sculture, cammei, stampe, disegni e libri al Comune «onde siano conservati perpetuamente in Brescia stessa a pubblico comodo»; stabilì inoltre che una commissione appositamente nominata selezionasse entro la sua raccolta le opere giudicate meritevoli di tale destinazione. Grazie alla generosità della moglie del collezionista, Paolina Bergonzi, in tale elenco furono comprese anche alcune opere che, eseguite su commissione di Tosio, erano state consegnate dopo la sua morte[223]. La contessa aggiunse poi nel proprio testamento, divenuto esecutivo nel 1846, la dimora cittadina, «perché abbia a lasciarvi in perpetuo gli oggetti d'arte disposti a favore della città medesima dall'ottimo mio marito e dove potrebbero a piacere collocarsi con tutto comodo quegli altri oggetti che la munificenza d'altri amatori della patria potesse lasciare ad aumento della collezione»[224].

Benché quasi certamente a Paolo Tosio fosse ben chiara (come lo era alla moglie Paolina) che quello che aveva costituito in quasi

---

sio, 1868, ms., Brescia, Archivio Musei d'Arte e Storia, pp. [1-3]. Nel XX sec., apre il percorso critico *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di M. MONDINI e C. ZANI, Brescia, Grafo, 1981, incentrato principalmente sul tema delle importanti commissioni di Paolo Tosio ad artisti suoi contemporanei (rispetto al quale costituisce un aggiornato contributo *Antonio Canova e il suo tempo. Sculture e dipinti dei Musei Civici di Brescia*, catalogo della mostra (Brescia, 2009) a cura di E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, Brescia, Grafo, 2009). Inquadrano i suoi interessi in merito all'arte antica e alle stampe, rispettivamente, I. GIANFRANCESCHI e E. LUCCHESI RAGNI, *Paolo Tosio collezionista*, in *Da Raffaello a Ceruti. Capolavori della pittura dalla Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, 2004-2005), a cura di E. LUCCHESI RAGNI e R. STRADIOTTI, Castelfranco Veneto, Silvana, 2004, pp. 37-48 e E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, 2004, op. cit. Per Tosio collezionista di arti decorative: E. LUCCHESI RAGNI, *Paolo Tosio (1775-1842)*, in *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*, a cura di E. LUCCHESI RAGNI e A. B. SPADA, Brescia, Grafo, 2012, pp. 350-351. Circa la presenza nelle sue raccolte di memorie napoleoniche cfr. *Napoleone Bonaparte,* 1998, op. cit., v. II, pp. 209-225. Tra le numerose tesi di laurea incentrate sulla collezione Tosio, si segnala S. MUSULIN, *La collezione di stampe del conte Paolo Tosio. «Riecheggionsi occhio, esperienza e memoria»*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore M. B. Failla, A.A. 2009-2010, che si basa su un'ampia indagine dell'Archivio Tosio e che propone una lettura della collezione in chiave didattica, condivisibile nella sua sostanza; tale ricerca ha avuto inoltre il merito di avviare un approfondimento della figura di Ludwig Grüner, l'incisore tedesco che fu per alcuni anni consigliere artistico del conte Tosio in fatto di incisioni.

[223] I. GIANFRANCESCHI e E. LUCCHESI RAGNI, 2004, op. cit., p. 37 e nota 4.

[224] Cit. in E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, *La collezione Tosio nei Civici Musei di Brescia. Vicende e progetti*, in *Musei nell'Ottocento alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, Atti delle giornate di studio (Milano 2010) a cura di M. FRATELLI e F. VALLI, Torino, Allemandi, 2012, pp. 75-82, in partic. p. 75.

trent'anni di straordinarie commissioni e acquisti era a tutti gli effetti un museo, esso era per lo più percepito dai contemporanei come un «elegante domicilio»:

> E sia pure che in molte e molte città presso doviziosissimi particolari vedere si possa maggiore quantità di quadri; in pochissimi luoghi però si congiungono quell'eleganza, quell'ordine, quella finezza di buon gusto che tanto piacciono in casa Tosio e che sono il migliore testimonio dello squisito sentire e del retto giudizio de' suoi padroni.[225]

Benché la collezione Tosio potesse vantare notevoli capolavori di pittura antica, l'aspetto che certamente doveva risultare più evidente agli occhi dei visitatori era la massiccia presenza di quadri e sculture di acclamati artisti contemporanei:

> Quello che è pregio distinto e speciale di questa pinacoteca, quello che qualifica il Tosio per benemerito mecenate delle arti, è la copia che vi si trova di produzioni moderne, non essendo quasi artista di nome dell'età nostra del quale qualche lodato lavoro non vi si conti. Ed in questo fu il Tosio si ben fornito dalla fortuna, che non solamente l'opera degli artisti migliori, ma de' migliori artisti le migliori produzioni gli riuscì di ottenere.[226]

Per la parte riservata invece agli antichi maestri, il gusto del collezionista si rivela orientato al classicismo bolognese e centro-italiano e più interessato – sul fronte della pittura lombarda – verso i grandi maestri del pieno Cinquecento, ammirati per la grazia delle loro figure, rilette dalla critica del tempo in chiave purista[227].

La quadreria fu allestita nel palazzo di città, che la famiglia possedeva in contrada della Pace (attuale via Tosio), a pochi passi dalle abitazioni degli amici Paolo Brognoli e Rodolfo Vantini. Si trattava

---

[225] F. GAMBARA, *Cenni intorno alla vita del nobile conte Paolo Tosio*, Brescia, 1842, p. 16.

[226] G. NICOLINI, *Elogio funebre del conte Paolo Tosio*, Brescia, 1843, p. 15.

[227] Per altro, la ricostruzione su basi documentarie della quadreria, fondamentale presupposto alla redazione del *Catalogo generale* della Pinacoteca Tosio Martinengo, ha evidenziato una significativa presenza di opere secentesche nelle quali – accanto all'indirizzo più propriamente classicista – trovano espressione indirizzi neocorreggeschi; pochissime invece le opere settecentesche, e tutte riconducibili a tematiche arcadiche (dipinti di Francesco Zuccarelli e di Francesco Londonio).

di un palazzetto cinquecentesco che il nobile collezionista ampliò e fece quasi interamente ristrutturare[228]. Una prima serie di interventi di ammodernamento fu realizzata negli anni 1810-1814, sotto la direzione di Luigi Basiletti, e interessò nove stanze del piano nobile, nelle quali avrebbe trovato posto gran parte della collezione dei dipinti. Una seconda fase fu poi segnata dall'intervento di Rodolfo Vantini, che ebbe avvio nel 1824 e si protrasse fino al 1834[229]. Fra l'altro, Vantini si occupò della progettazione di un nuovo appartamento, detto «appartamento a sera» per la sua dislocazione nell'ala occidentale del palazzo e concepito come un vero e proprio museo; i lavori furono avviati nel 1825 e si conclusero nel 1829. L'appartamento vantiniano era costituito da due *enfilades* parallele di sale e gabinetti, per un totale di sette ambienti; l'ultimo ospitava una cappella, che restava però nascosta allo sguardo del visitatore, essendo l'altare collocato ortogonalmente rispetto alla sequenza prospettica. Diversamente dagli ambienti dell'appartamento decorato da Basiletti, questi non avevano alcuna finalità funzionale; presentavano inoltre alcuni caratteri architettonici evidentemente ispirati ai saloni della Pinacoteca di Brera, a cominciare dall'assenza di finestre e dalla predilezione per un'illuminazione zenitale, ottenuta attraverso lucernari posti a soffitto.

Il carattere museale di questa parte del palazzo risultava evidente anche agli occhi dei contemporanei, come si coglie per esempio dalle parole pronunciate da Pietro Zambelli nell'elogio funebre di Paolina Tosio:

> Pensando poi quanto sarebbe stato di aggravio e dispendio al Comune trasportare altrove quella raccolta, e quanta profanazione volgere ad altro uso quella casa edificata ed arredata dal marito più a guisa di museo pubblico che a domicilio di privati, la fece col suo testamento proprietà comunale, perché restasse a memoria di quel gentile intendimento, di cui il conte Paolo si era fatto la delizia della sua vita, e di quella ricca eleganza con cui lo pose ad effetto.[230]

---

[228] Su palazzo Tosio si rimanda a C. Zani e M. Mondini, *Paolo Tosio,* Brescia, Grafo, e, con particolare approfondimento sugli interventi di Rodolfo Vantini, a A. Rapaggi, 2011, op. cit., pp. 52-64.

[229] Un intervento aggiornato e organico sull'argomento si deve a A. Rapaggi, 2011, op. cit., pp. 52-64.

[230] P. Zambelli, *Necrologia della contessa Paolina Tosio de' marchesi Bergonzi letta all'Ateneo di Brescia il 9 agosto 1846*, Brescia, Venturini, 1846.

Nella Sala Ionica, quattro tele sovrapporta di Giacomo Trecourt richiamavano il tema dell'educazione: riunite sotto il titolo di *Doveri di una madre verso i figli*, raffiguravano la *Nutrizione*, l'*Esercizio del corpo*, l'*Educazione de' versi* e la *Cattura dello spirito*. Il ritrovamento dei titoli originali – ben più incisivi di quelli convenzionalmente assegnati nel secolo scorso – offre la piena misura del significato allegorico di queste raffigurazioni, nelle quali si potrebbero leggere, per via di metafora, i doveri dello Stato nei confronti dei cittadini, in un'ottica di derivazione giacobina e poi napoleonica che trovava largo assenso nelle *élites* culturali bresciane, sensibili tanto al tema dell'assistenza quanto a quello dell'educazione e della scolarizzazione[231].

La ricorrente presenza nell'apparato decorativo di palazzo Tosio di opere legate ai temi dell'infanzia e dell'educazione dei fanciulli è stata talvolta ricondotta negli studi a un presunto rimpianto dei coniugi Tosio per non aver avuto prole[232]. Non meno verosimilmente, essa potrebbe essere letta in una chiave più alta, come un richiamo di natura civile e culturale e con riferimento all'importanza che il tema dell'educazione scolastica rivestiva negli ambienti culturali prossimi al conte Tosio[233].

---

[231] I titoli con i quali Tosio e Trecourt individuavano il piccolo ciclo nel suo insieme e le singole tele sono ricavati dai documenti conservati in ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 55/1, f. 39; per i più vaghi titoli novecenteschi (*L'educazione infantile; I primi passi; La prima lettura; La madre coi figli; La prima lezione di musica*) si fa riferimento a C. Zani e M. Mondini, *Paolo Tosio,* Brescia, Grafo, 1981, p. 37.

[232] Da ultimo A. Rapaggi, 2011, op. cit., p. 60, laddove elenca i possibili «percorsi mentali» soggiacenti alle scelte del collezionista: il «pantheon» (per la presenza delle effigi di Canova, Raffaello, Galileo e Napoleone), la poesia e, appunto, l'infanzia («forse collegabile alla mancata maternità della contessa»). Per tale proposta vide etiam I. Gianfranceschi e E. Lucchesi Ragni, 2004, op. cit., p. 38.

[233] Si segnala infine la pubblicazione a Brescia nel 1843 del *Ragionamento intorno la istruzione specialmente del popolo e le sue condizioni richieste dalla età nostra*, opera di Giuseppe Saleri, presidente dell'Ateneo cittadino e socio d'onore dell'I. R. Accademia di Belle Arti di Vienna. L'architetto Rodolfo Vantini, per esempio, che aveva avviato la sua carriera insegnando disegno al liceo cittadino e che mantenne questo impegno fino al 1834, nel 1839 istituì una scuola a Botticino; i corsi, di durata triennale, erano rivolti a «gente povera e rozza», che grazie a essi avrebbe potuto apprendere i mestieri di tagliapietre, di marmorario e di scultore ornamentale (cfr. A. Rapaggi, 2011, op. cit., pp. 164-165). Tra i numerosi bresciani impegnati in imprese educative e benefiche insieme, si deve ricordare anche Ludovico Pavoni, al quale il conte Tosio era legato da intima amicizia: spesso si intratteneva famigliarmente in sua compagnia, sostenendolo nelle sue opere assistenziali (*cfr. Brevi cenni del sac. Lodovico Pavoni*, Monza, Figli di Maria Immacolata, 1899, p. 42). Nel 1818 Pavoni aveva fondato presso la chiesa di San Barnaba un istituto per orfani nel quale

In palazzo Tosio, le ricorrenti allusioni al tema della fanciullezza e dell'educazione erano calate entro un complesso di continui richiami alla letteratura, alla scienza (basti pensare alla presenza dei busti di Galileo e di Newton, al quale era anche dedicato il già ricordato dipinto commissionato a Pelagio Palagi) e agli *exempla virtutis*, che costituivano nel loro insieme il rispecchiamento di un moderno umanesimo. D'altro canto, in particolare nell'appartamento vantiniano, la bellezza dell'arte era celebrata al fianco della bellezza della natura, richiamata nei numerosi paesaggi e nelle tele di Giovanni Migliara, tutte giocate sugli effetti della luce[234].

In questa collezione e nel suo allestimento sembrerebbe pertanto trovare concreta attuazione il pensiero di Gian Domenico Romagnosi, il filosofo che il conte Tosio ebbe come primario e assiduo riferimento[235]. Come riferiva il suo allievo Carlo Cattaneo, Romagnosi

> nell'arte voleva unificare l'armonica soddisfazione di tutti i bisogni che accompagnano l'umanità; e quindi all'acquisto dell'utile e alla contemplazione del bello aggiungeva il morale sviluppo sia dell'individuo che di tutta la società. Abbracciava dunque l'uomo intero [...] l'uomo il quale, mentre si ricorda pur sempre d'essere abitatore della terra, stretto dai bisogni, in continuo conflitto colli elementi che il solo progresso delle industrie può trasformare da persecutori in servi ed amici, sa eziandio onorare le facoltà contemplative, stringere i nodi delle istituzioni sociali, e darsi tratto ai conforti della poesia, della musica e delle arti ricreatrici.[236]

---

si insegnavano mestieri per lo più legati all'artigianato artistico: R. CANTÙ, *Ludovico Pavoni e l'istruzione professionale a Brescia negli anni della Restaurazione*, in *Chiesa, educazione e società nella Lombardia del primo Ottocento*, a cura di R. SANI, Milano, Centro Ambrosiano, 1996, pp. 283-328.

[234] «L'affetto portato al bello d'ogni genere dal nostro concittadino co. Paolo Tosi, cominciò in lui fin dalla giovinezza a rivolgersi sempre alla Casa, che per ripetere le sue originali parole, ei voleva «tersa come una conchiglia». Abbellita perciò dalla più squisita e colta gentilezza sì da lui sì dalla sua consorte Paolina dei marchesi Bergonzi di Parma divenne quella sollecitamente il ritrovo d'ogni più distinto ingegno e cultore delle scienze e delle arti belle, di coloro insomma che più amano tutto che offrono di prezioso ed avvenente Arte e Natura» (T. CASTELLINI, 1868, op. cit., p. 1).

[235] I frequenti riferimenti a Giandomenico Romagnosi presenti nelle carte Tosio sono segnalati, in più occasioni, da S. MUSULIN, 2009-2010, op. cit.

[236] Il testo è citato, senza riferimenti, in FERNANDO MAZZOCCA, *La cultura di Cattaneo e il sistema delle arti*, in *I volti di Carlo Cattaneo 1801-1869. Un grande italiano del Risorgimento*, catalogo della mostra a cura di F. DELLA PERUTA, C. G. LACAITA e F. MAZZOCCA, Milano, Skira, 2001, pp. 129-138, p. 131.

In quest'ottica contemplativa e di sviluppo morale, meglio si comprende come il percorso dell'appartamento vantiniano si concludesse nella cappella, sul cui altare del resto era posta una scultura di Pompeo Marchesi, raffigurante il Cristo fanciullo al momento della disputa coi dottori del tempio[237]. Lo stesso pensiero si rispecchiava nell'epitaffio posto da Rodolfo Vantini sul monumento agli artisti bresciani da lui edificato nel camposanto di Brescia: «levan da terra al ciel nostro intelletto»[238].

La collezione di stampe del conte Paolo Tosio divenne anch'essa proprietà civica con il legato testamentario del conte; la sua consistenza originaria non può essere stabilita con certezza: non esiste infatti un inventario completo delle stampe, ma solo alcuni elenchi parziali. Si segnalano in particolare un inventario contenuto nel manoscritto intitolato *Oggetti d'arte esistenti nella Galleria Tosio in Brescia*, datato 1844, che registra 579 fogli, e un inventario intitolato *Elenco delle stampe esposte sulle due pareti della galleria*, ma che include anche le stampe conservate in cartella, per un totale di 608 pezzi[239]. Il numero complessivo delle stampe conservate in palazzo Tosio doveva essere nettamente superiore, visto che la catalogazione informatizzata della collezione di stampe della Pinacoteca Tosio Martinengo, per quanto non ancora completata, registra 1147 fogli afferenti al legato Tosio[240].

---

[237] C. ZANI e M. MONDINI, *Paolo Tosio*, Brescia, Grafo, 1981, p. 40.

[238] Per il Monumento agli artisti bresciani: V. TERRAROLI, *Il Vantiniano. La scultura monumentale a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia, Grafo, 1990, p. 44, n. 16; *Schemi e modelli vantiniani per le sculture funerarie contemporanee*, in *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, Atti del convegno (Brescia, 12 novembre 1992), Brescia, 1995 (supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia»), pp. 281-289, in partic. p. 286.

[239] ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 58, N77. In calce al secondo inventario, è registrata una nota di Paolina Tosio, nella quale si legge: «Le stampe ritenute per la Città di Brescia sono nell'inventario del Libro bollato [*i. e.* il manoscritto *Oggetti d'arte esistenti nella Galleria Tosio in Brescia*] e sottoscritto, ecc., presso la Comune uno, ed un altro presso di me»: se ne deduce che non tutti i fogli che componevano la collezione alla sua origine furono acquisiti per la Civica Pinacoteca.

[240] I dati registrati nel catalogo elettronico sono ricavati dagli inventari redatti da Luigi Cicogna, che però non sempre risultano attendibili, come è emerso nel corso di un'indagine condotta sui fogli dureriani (R. D'ADDA, *Il fondo dureriano della Pinacoteca Tosio Martinengo: costituzione e consistenza*, in *Albrecht Dürer,* 2006, op. cit., pp. 20-25 2006, in partic. p. 25, nota 8).

La ragione della considerevole differenza dovrebbe almeno in parte risiedere nel fatto che gli inventari del 1844 e del 1846 non includevano le stampe edite in volume, che in effetti ammontano a circa 500.

Nell'Archivio Tosio sono conservati numerosi documenti che attestano l'interesse del conte per la calcografia: si tratta di un nucleo di testimonianze occasionali e non organiche, custodite in massima parte tra le carte anticamente raccolte sotto il titolo 26 «Letteratura e Arti Belle». Qui sono custoditi elenchi di stampe acquistate, stralci della corrispondenza intrattenuta con vari mercanti, trascrizioni parziali di repertori e fonti bibliografiche e, soprattutto, il notevole carteggio intercorso tra i coniugi Tosio e Ludwig Grüner, l'incisore tedesco che per diversi anni, nel periodo tra il 1826-1836, fu assiduo frequentatore del palazzo di contrada della Pace e della casa di Sorbara, divenendo fidato consigliere del conte per i suoi acquisti, soprattutto in fatto di stampe. A lui fu affidato fra l'altro l'allestimento della Galleria delle Incisioni entro l'appartamento vantiniano.

Dalla documentazione, già in parte nota, si evince che la prima attestazione di un interesse da parte di Paolo Tosio nei confronti del collezionismo delle incisioni può essere fatta risalire al 1812, quando Giuseppe Vallardi – noto editore e commerciante di stampe e oggetti d'arte in Milano – procurò al conte due intagli di Thomas Holloway tratti dagli arazzi di Raffaello[241]. Sembra assai probabile che in questa fase iniziale Luigi Basiletti abbia giocato un ruolo fondamentale nell'indirizzare (e forse nel suscitare) gli interessi dell'amico e committente. Da una lettera al conte, non datata ma collocabile attorno al 1811, si evince che Basiletti fece dono al nobile collezionista di un'incisione raffigurante la *Morte di Socrate*, identificabile nell'acquaforte di Pietro Fontana tratta da un bassorilievo di Antonio Canova su disegno di Giuseppe Collignon e databile al 1809[242].

Nel corso del secondo decennio, e anche di quello successivo, in coincidenza con i lavori condotti nell'appartamento, Basiletti si occupa anche dell'esposizione di alcune stampe: questo allestimento, poi parzialmente modificato in conseguenza della realizzazione della Galleria delle Incisioni negli anni 1834-1836, è attestato da una serie di disegni a penna e acquerello conservati tra le carte dell'Archivio

---

[241] La notizia si evince da un elenco intitolato *Memorie per le stampe desunte dai registri*, conservato in AMAS, cartella 2.

[242] AF, Fondo Avogadro del Giglio Tosio, cartella 3, fascicolo 8.

Tosio[243]. I documenti attestano con chiarezza il ruolo svolto da Basiletti in qualità di sovrintendente ai lavori. In una lettera del 1815, per esempio, l'artista scrive: «Ho osservato le stampe e ho ordinato le cornici. La Madonna della seggiola è già stata consegnata da Michele al signor Rattoni», riferendosi al celebre intaglio di Raffaello Morghen e al fatto che fosse già stato affidato al corniciaio. Nel 1821, ancora impegnato nei lavori, Basiletti segue l'arrivo di una cassa contenente alcune stampe tratte dai dipinti di Le Brun con le *Battaglie di Alessandro*, che furono con ogni probabilità destinate anch'esse alla Camera del Fuoco, dove rimasero – come attesta un inventario topografico datato 1846 – anche in seguito ai successivi aggiornamenti. Si trattava di cinque incisioni degli Audran, per le quali Basiletti mostra particolari preoccupazioni:

> Oggi per mezzo del Sig.r Salvetti spedizioniere sono state [danneggiate] due casse le quali sono state riposte nella sala terranea. Suppongo che esse contenghino le battaglie di Lebrun, ed essendo oggetti di carta stimarei bene, al caso che differisca il vostro ritorno in Brescia, di discassarle affinché non sieno pregiudicate dall'umidità.[244]

In una lettera di poco successiva, tale premura trova nuova espressione:

> Questa mattina ho fatto discassare le stampe le quali nulla hanno sofferto, abbenché l'umidità fosse già penetrata nella cassa, ed i rettagli di carta posti dentro per far letto alle cornici fossero già bagnati.[245]

Oltre a inviare altre stampe in dono a titolo personale – «un bel ritratto di Alfieri inciso da Isaac e Toschi» nel 1824, due sue acqueforti raffiguranti il Capitolium e una «piccola raccolta di alcune opere di Canova e Thorvaldsen che mi sembra che non vi dispiacessero» nel 1826 – Basiletti si fa anche mediatore di offerte altrui:

> Vengo raccomandato da persona che non vuole essere nominata di farvi vedere le 18 stampe che vi mando [...] Io posso assicurarvi della

---

[243] ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 58, N2. La documentazione è segnalata e commentata da S. MUSULIN, 2009-2010, op. cit., pp. 133-137.

[244] Lettera di Luigi Basiletti a Paolo Tosio, Brescia 18 giugno 1821, AF, Fondo Avogadro del Giglio Tosio, cartella 3, fascicolo 8.

[245] IBIDEM.

> loro originalità. In quanto alla freschezza ne ho vedute poche che possono eguagliarle e quelle che sono in Biblioteca sono assai inferiori. O non tutte originali.[246]

È questo uno dei pochi casi dai quali emerga un'attenzione di tipo filologico nell'approccio di Tosio al materiale calcografico. Più in generale, il collezionista bresciano sembra interessato all'acquisto di esemplari avanti lettera, adeguandosi in questo a una diffusa tendenza di gusto che Giuseppe Acerbi aveva stigmatizzato nel *Proemio* della «Biblioteca Italiana» del 1821[247]. Sembrano inoltre stargli a cuore le due caratteristiche che buona parte degli amatori dell'epoca valutavano, ovvero la «freschezza» e la «conservatezza»[248]. Lo dimostra un elenco datato 1826, nel quale sono registrati alcuni acquisti: il collezionista indica per ciascun intaglio il soggetto, l'incisore, il disegnatore, il pittore, le misure, la tecnica, lo «stato» (declinato nelle due specifiche, appunto, di «freschezza» e «conservatezza»), il prezzo e, infine, il venditore. Dal documento si ricavano pertanto informazioni relative ai canali commerciali attraverso i quali il collezionista bresciano si procurava le stampe: tra i venditori figurano infatti i nomi di Paolo Brognoli (per la *Clizia* di Bartolozzi), del «tirolese» Giovanni Battista Granello e del suo «compagno» Sebastiano Stroppa, presso i quali il conte acquistò diverse stampe di traduzione e un esemplare del *Figliol prodigo* di Albrecht Dürer.

Queste notizie si vanno ad aggiungere a quelle presenti in numerosi altri documenti, per lo più di natura epistolare, e contribuiscono a tratteggiare un significativo spaccato del mercato calcografico. Emerge il ruolo di primo piano svolto dai Vallardi di Milano (Giuseppe, ma anche Pietro e Paolo); accanto a loro i fratelli Bettalli, anch'essi attivi sulla piazza milanese come editori, e Luigi Valeriano

---

[246] La prima notizia si ricava da una lettera di Luigi Basiletti a Paolo Tosio, Brescia 23 luglio 1824, AF, Fondo Avogadro del Giglio Tosio, cartella 3, fascicolo 8: «Il pacco contiene un bel ritratto di Alfieri inciso da Isaac e Toschi che forse avete veduto nel loro studio a Parma. Mi sembra di ravvisare in esso, massime nelle carni, la bella maniera di incidere dello scorso secolo che distinse la Francia». La seconda notizia si ricava da una lettera senza data, ma databile sulla base del riferimento alle due acqueforti di Basiletti; la lettera è conservata in AF, Fondo Avogadro del Giglio Tosio, cartella 3, fascicolo 8. Il brano relativo alle 18 stampe offerte in vendita «da persona che non vuole essere nominata» è tratto da una lettera, senza data, conservata in AF, Fondo Avogadro del Giglio Tosio, cartella 3, fascicolo 8.

[247] G. Acerbi, 1821, op. cit., pp. 210-212.

[248] Per la fortuna di questi due concetti, vide G. Perini, 1995, op. cit.

Pozzi[249]. A Brescia, oltre a Brognoli, gli fornì delle incisioni anche il pittore Faustino Joli[250]. A Milano il conte Tosio ebbe un ulteriore riferimento in Lorenzo Appiani, di nobili origini e deputato alla Congregazione Centrale, ma evidentemente assai attivo sul fronte del mercato artistico[251]. In una lettera datata 1821, Appiani fornisce a Paolo Tosio le indicazioni utili per recarsi a vedere a Milano le «stampe del fu medico Rugier», a quanto si capisce una collezione finita sul mercato in seguito alla morte del suo possessore[252]. Dalla corrispondenza conservata si evince che comunicazioni di questo genere – relative cioè alla cessione di eredità – erano assai frequenti. Risulta in particolare che il conte bresciano si interessò a due importanti dispersioni: quella della collezione appartenuta a Giuseppe Bossi, nel 1818, e quella della raccolta padovana di Andrea Mayer, «peritissimo nelle stampe e possessore, non solo di tutte quelle che attribuite vengono a Tiziano, ma bensì di molte altre distinte e sceltissime, con somma diligenza raccolte»[253].

---

[249] Luigi Valeriano Pozzi è menzionato nell'elenco intitolato *Memorie per le stampe desunte dai registri* (AMAS, cartella 2): se ne ricava che Tosio acquistò presso di lui due esemplari della *Trasfigurazione* di Raffaello intagliata da Morghen (uno avanti le lettere, e uno dopo le lettere).

[250] Un elenco – pressoché illeggibile – di incisioni acquistate presso Joli, datato 1823, è conservato in ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56/1, N49B, c. 33. A Joli si fa riferimento anche nelle *Memorie per le stampe desunte dai registri* (AMAS, cartella 2), da cui si evince che vendette a Tosio una *Santa Cecilia* (forse quella incisa da Robert Strange *d'après* Raffaello), un *San Girolamo* e il «Cavallo di Morghen», ovvero la celebre incisione con *Moncada a cavallo*, tratta dalla tela di Van Dyck.

[251] Il breve carteggio con Lorenzo Appiani è conservato in AF, Fondo Avogadro del Giglio Tosio, cartella 3.

[252] IBIDEM.

[253] Della dispersione della collezione di stampe di Luigi Bossi resta traccia nel *Catalogo della collezione di stampe formato dal defunto Cav. G. Bossi*, Milano, 1825, redatto in occasione della vendita; per la collezione Bossi (con particolare riferimento però ai disegni) si rimanda a F. LUGT, 1921, op. cit., n. 281 (il cui utile aggiornamento è per il momento consultabile solo online). Circa l'interessamento da parte di Tosio, si segnala il già menzionato elenco intitolato *Memorie per le stampe desunte dai registri,* il quale riporta per l'anno 1819 la voce: «Cartella di Bossi Pittore defunto». A tale indicazione, dalla quale sembrerebbe di arguire che Tosio riuscì a effettuare un acquisto, non è stato possibile a oggi dare ulteriore seguito. La collezione di Andrea Mayer fu messa in vendita dalla figlia Lucia nel 1837; presso la Biblioteca Queriniana si conserva una copia annotata del catalogo di vendita, appartenuta a Paolo Tosio; la succinta descrizione della collezione Mayer sopra riportata è tratta da A. NEUMAYR, *Collezione Manfredini di classiche stampe*, Venezia, 1833, p. VI.

Oltre che a Milano, Tosio acquistava sul mercato veneziano: sono documentati contatti relativi allo scambio e all'acquisto di incisioni con l'abate Luigi Celotti (noto fra l'altro per l'acquisto di un consistente nucleo di disegni della collezione di Giuseppe Bossi) e con il tipografo ed editore Giuseppe Battaglia[254]. L'ultimo acquisto attestato dai documenti data al 1839, anno in cui il mercante di Innsbruck Ludwig Wieser (a quanto risulta attivo sulla piazza milanese) procurò a Tosio un esemplare della *Cena in Emmaus* di Antoine Masson *d'après* Tiziano[255], incisione che godeva di straordinaria fama, come attestano le tre pagine a essa dedicate nel vademecum per collezionisti intitolato *Le classiche stampe*, pubblicato da Giulio Ferrario a Milano nel 1836:

> Premetteremo altresì per ciò che spetta in generale al merito incisorio di questa stampa, che fino allora, ad eccezione di alcuni ritratti, non ne era comparsa alcuna, in cui il valore delle tinte pittoriche fosse conservato sì bene come in questa; che di simili tinte Tiziano tenne gran conto, e che Masson sentì la necessità di farle spiccare con evidenza nella sua traduzione, ben più che non fecero gli incisori di Rubens, i quali non osarono variare col variar delle tinte originali il loro tratteggio, come egli fece, portando all'arte potabilissimo incremento da questo lato.
>
> Espresse Masson questa *Cena*, così un dotto amatore, con tanto ingegno e tanta abilità di bulino, che in tutte le parti imitò perfettamente il dipinto di Tiziano, ed il di lui rotondo rilievo nel movimento de' muscoli e delle membra; e tanto esatto fu nell'accordare i chiaroscuri, che di una tal diligenza se ne valse ancora in tutti gli acessorii; anzi sì squisitamente ritrasse le proprietà di tutti gli oggetti, che si asserirebbe esser vere le carnagioni, veri i capelli, i panneggiamenti, ed al vivo espressi i colori nel *tappeto*, bellissima la *tovaglia*, lavorata all'uso di quelle di Fiandra, che per esser intagliata con somma finezza

---

[254] Nel 1822 Celotti scrive da Verona a Tosio chiedendogli: «Sarebbe mai possibile ch'ella mi facesse una grazia, qual sarebbe di cedermi la stampa dell'Offerta di Tiziano [*i. e.* l'*Offerta a Venere*], che possede? Ho fatto pulire il mio quadro, ch'ella conosce, il quale riuscì meravigliosamente e vorrei pur accompagnarlo colla stampa». Propone in cambio «la stampa della Sacra Famiglia incisa dal Vendramini di Londra da Paolo avanti le lettere», oppure «una copia in carta velina del Cenacolo – opera del Bossi che già conosce» (AF, Fondo Avogadro del Giglio Tosio, cartella 4, fascicolo 3). Per i contatti di Tosio con Giuseppe Battaggia, documentati da una lettera datata 1823: ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56/1, N49A, c. 13.

[255] Il breve carteggio Wieser-Tosio è conservato in ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56/1.

> d'artificio, i Francesi sogliono per antonomasia chiamare questa stampa la *Nappe de Masson* e non la *Cena in Emmaus.*[256]

Risulta quindi evidente come, nel pur preminente interesse per la stampa di traduzione, Paolo Tosio aspirasse a radunare nella sua collezione capi d'opera fondamentali per la storia della calcografia. In una sorta di ideale ricostruzione della storia dell'incisione, la sua collezione includeva numerose opere degli antichi maestri (Schongauer, Dürer, Marcantonio Raimondi e Luca di Leida), per poi passare al Seicento con Rembrandt (unico *peintre-graveur* del XVII sec. ben documentato nella raccolta) e i grandi protagonisti della stampa di traduzione francese (Nanteuil, Masson, Drevet ed Edelinck). Per il Settecento il tema dominante era, ancora una volta, quello della stampa di traduzione, con i massimi rappresentanti di tutte le scuole europee (Wille, Balechou, Woollett, Earlom, Müller, Bartolozzi). Infine, erano ampiamente rappresentati i più celebrati incisori moderni: Bervic, Sharp, Morghen e Longhi.

All'illustrazione di questa storia era riservata la Galleria delle Incisioni – una delle sale più grandi dell'appartamento vantiniano e, stando alle notizie sin qui raccolte, un unicum entro il panorama del collezionismo italiano del XIX sec. – che fu allestita negli 1834-1836 con l'assistenza dell'artista e conoscitore tedesco Ludwig Grüner.

Wilhelm Heinrich Ludwig Grüner nacque a Dresda nel 1801; nel 1816 entrò all'Accademia Imperiale di Dresda, dove studiò incisione sotto la guida di Ephraim Gottlieb Krüger (1756-1834)[257]. All'Accademia strinse amicizia con i coetanei Ludwig Richter (1803-1884), anch'egli incisore, che nel 1823 lasciò Dresda per trasferirsi in Italia, dove rimase fino al 1826, legandosi ai paesaggisti che animavano la colonia tedesca in Roma, e Wilhelm von Kügelgen (18021-1867), pittore, compagno di viaggio di Richter[258]. Anche

---

[256] G. Ferrario, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente […] scelte e proposte a dilettevole ed istruttivo ornamento di una galleria*, Milano, 1836, pp. 205-208.

[257] La biografia di Ludwig Grüner è ricostruita da D. Böckmann, *Grüner Ludwig*, in *Allgemeines Künstlerlexicon die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 63, München – Leipzig, 2009, *ad vocem*.

[258] La sua attività come acquafortista lo vide impegnato in maniera esclusiva nella produzione di paesaggi, per lo più pubblicati in serie e ispirati al suo viaggio in Italia; parallelamente, fu molto prolifico come illustratore in silografia (A. Griffiths e F. Carey, 1994, op. cit., pp. 226-229).

Grüner lasciò Dresda in quello stesso anno, interrompendo gli studi all'Accademia e trasferendosi a Praga; nel 1825, ottenuta una borsa di studio, il giovane artista intraprese a sua volta il viaggio in Italia, scegliendo come meta Milano, dove fu ammesso alla scuola di incisione dell'Accademia di Brera, allora diretta da Giuseppe Longhi. L'anno successivo si trasferì a Brescia, dove rimase per circa un anno e fu ospite, a quanto si ricava da una sua lettera, del conte Paolo Tosio, sperimentando la sua «bontà» e rimanendo legato a lui da un più volte richiamato vincolo di gratitudine[259]. In città, in un anno cruciale segnato dalla scoperta dei bronzi del Capitolium, partecipò all'annuale esposizione dell'Ateneo, presentando alcuni disegni a matita e un'incisione tratta da un dipinto di Velázquez, *Il cacciatore spagnolo*[260]. Le cronache registrano una serie di suoi disegni anche alla mostra del 1827: tre ritratti presi dal vero e la copia di uno *Sposalizio della Vergine* che allora si trovava nella quadreria Tosio[261]. Non è chiaro a quali ragioni fu dovuto il suo trasferimento da Milano a Brescia, ma è assai probabile che di esso sia stato tramite Rodolfo Vantini: risulta infatti che a lui Grüner fu presentato da Federico Frizzoni, al quale il giovane incisore tedesco era legato da un non meglio precisato rapporto di parentela[262]. A quell'epoca i lavori per l'appartamento «a sera» di palazzo Tosio erano da poco stati avviati e Vantini doveva essere assai assiduo presso la casa del collezionista.

A partire dal 1827 e fino al 1841 un nutrito gruppo di lettere indirizzate da Grüner a Paolo Tosio e alla contessa Paolina e conservate parte presso l'Archivio di Stato di Brescia e parte presso l'Archivio Fornasini di Castenedolo documentano con puntualità le vicende biografiche dell'artista. Nel 1827, lasciata Brescia, il promettente in-

---

[259] «[...] assai mi rincrescerebbe se V. S. Ill. a mi vorrebbe tenere per un ingrato per tanta bontà che esperimentò per più che un anno in Sua casa»; lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, 24 ottobre 1827, ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F46, c. 2.

[260] I disegni esposti nel 1826 erano: «la Maddalena di Lionardo da Vinci, il Nazareno risorto preso dal quadro esistente presso il Nob. Sig. Conte Paolo Tosio nostro socio e la Psiche tolta dal quadro di C. L. Vogel» (A. Bianchi, *Manifatture ed arti*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1826, pp. 106-112, in particolare pp. 109-110).

[261] A. Bianchi, [*Manifatture ed arti*], in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1827, pp. 105-109, in partic. p. 108.

[262] L. Costanza Fattori, *Rodolfo Vantini architetto. 1792-1856*, Lonato, 1963, p. 193.

tagliatore è di nuovo stabilmente a Milano, dove rimane fino al 1831 mantenendo intensi e continuativi rapporti con gli amici bresciani e impegnandosi in diversi lavori calcografici. In particolare, Grüner è impegnato a fornire alcune tavole per un'opera fondamentale per l'avvio degli studi raffaelleschi in Italia, ovvero l'*Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino* tratta dal testo di Quatremère de Quincy. Tra le quattro tavole incise da Grüner una raffigurava il «Nazareno risorto» di proprietà di Paolo Tosio. La realizzazione del rame, inciso a Milano sulla base di disegni presi a Brescia, fu assiduamente seguita dal conte, che non mancò di esprimere all'artista anche alcune riserve[263].

Già in questa fase del soggiorno milanese, il contatto epistolare con Tosio non era determinato solo dalla realizzazione dell'intaglio del *Redentore*, ma anche dalle prime commissioni affidate a Grüner in qualità di agente specializzato in ambito calcografico. Data infatti al 10 ottobre 1827 la prima lista di stampe ordinate dal conte e acquistate presso il mercante Carl Gustav Boerner di Lipsia[264]. Si tratta di un elenco molto dettagliato, che include 29 voci, per lo più dedicate a incisori dei secoli XVII-XIX; l'unico maestro antico è Luca di Leida, con la serie raffigurante Cristo e gli apostoli, «8 buone prove ma strette tagliate e aggiuste a bulino». A giudicare dai prezzi (rispettivamente 31,50 lire austriache il primo e 29,50 il secondo), i pezzi più importanti acquistati in quell'occasione furono il ritratto di Jan Lutma di Rembrandt, «eccellente prova e ricercatissima», e un'acquaforte di Paul Potter, in quarto, «eccellente». Delle incisioni spedite a Brescia in quest'occasione, l'artista tedesco scrive:

> La maggiorità di quelle carte, segnate con marca P. sono parte d'una scieltissima raccolta a Lipsia, che spesse volte vidi ma che per disgrazia furono vendibili; è conosciuta quella raccolta per la gran intenzione del raccoglitore.[265]

Il marchio in questione può essere identificato senza dubbio in quello ricondotto da studi recenti alla collezione di Ludwig Puttrich (1783-1856), giurista e storico dell'arte originario di Dresda ma vis-

---

[263] ASBS, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F46, c. 5; lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, Milano, 8 gennaio 1828.

[264] ASBS, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F46, c. 1.

[265] ASBS, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F46, c. 2; lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, Milano, 24 ottobre 1827.

suto a Lipsia[266]. Nella raccolta della Pinacoteca Tosio Martinengo sono stati rintracciati sei fogli con questo marchio, provenienti certamente dalla collezione Tosio[267]. Sono opere di Adriaen van Ostade, Rembrandt, Jacob Matthias Schmutzer e Jonas Suyderhoff.

Nel 1831 Grüner, passando da Brescia, lascia l'Italia per Dresda, da dove manca – dice – da sette anni[268]. L'anno successivo compie un importante viaggio che lo porta in Olanda, in Inghilterra e in Scozia. L'obiettivo è naturalmente quello di aggiornarsi sui fatti artistici di quei Paesi, e di aggiornare a sua volta l'amico e patrono bresciano: «di quanto io vedrò di bello e di remarcabile Ella al mio ritorno ne avrà conto esatto e con piacere»[269]. Nel frattempo, continua la sua attività come incisore con la conclusione di due lastre importanti: la traduzione dell'*Autoritratto* di Mengs e un'*Adorazione dei pastori* tratta da un dipinto del pittore tedesco Carl Christian Vogel. Un esemplare di questo secondo intaglio fu utilizzato da Grüner a Londra nel 1832 come biglietto da visita per presentarsi, raccomandato dallo stesso Vogel, presso Samuel Woodburn[270], il principale mercante di opere d'arte su carta attivo all'epoca in Inghilterra[271].

---

[266] Cfr. F. LUGT, 1921, op. cit., e 1956, op. cit., n. 2064, dapprima interpretato come il marchio di una presunta collezione Petersen e in seguito ricondotto a Cornelis Ploos van Amstel. Solo i recenti studi hanno permesso di risalire al nome di Ludwig Puttrich, come attesta l'aggiornamento post 2010 del repertorio di Lugt, consultabile al momento esclusivamente nella versione online.

[267] Si tratta degli invv. 4770, 5654, 6295 e 6561: opere di Adriaen van Ostade, Rembrandt, J. M. Schmutzer e J. Suyderhoff. Altri fogli con questo marchio presenti nella raccolta della pinacoteca risultano provenire dal legato di Camillo Brozzoni, e forse se ne può dedurre che già a questa data egli fosse tra i clienti bresciani di Ludwig Grüner (invv. 1199, 1373, 3071, 3545, 4772, 4773, 5616, 5643, 6385, 6557, 7036 e 7294).

[268] Lettera di Ludwig Grüner a Paolina Tosio, Milano 18 dicembre 1831; ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F46, c. 9.

[269] Lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, Dresda, 15 luglio 1832; ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, c. 4.

[270] La notizia si ricava dall'esemplare dell'incisione conservato presso il British Museum (1849,0512.11), sul quale si legge l'annotazione: «*a Monsieur Samuel Woodburn a London St Martins Lane; Mr Gruner porteur et auteur de cette gravure est bien recommendé [...] Dresde 12 Juliet 1832 par son très humble serviteur C Vogel*».

[271] Su Woodburn, e sulle sue più importanti acquisizioni – tra le quali l'acquisto nel 1828 dell'intero fondo Rembrandt di proprietà di Dominique Vivant Denon, si veda A. GRIFFITHS, *William Smith (1808-1876) and the Rise of Interest in Early Engraving*, in *Landmarks in Print Collecting. Connoisseurs and Donors at the British Museum since 1753*, catalogo della mostra a cura di A. GRIFFITHS, London, British Museum Press, 1996, pp. 90-112, in particolare p. 92.

Nel 1834 Ludwig Grüner è di nuovo a Milano, dove rimane fino a tutto il 1836 e dove certamente le novità portate dall'Inghilterra suscitano molto interesse:

> Professor Anderloni, vedendo un giorno fra le mie stampe una bella prova del «Canterbury Pilgrimage» presso Stothard mi disse che io gli farei un piacere nel cedergli questa stampa poiché V.S. Ill.a [*i.e.* Paolo Tosio] abbia espresso il desiderio di possederla; ora nulla mi può accadere del più grato di secondare i desideri di V.S. Ill.a ed io la offro con tutto piacere questa ultima grande opera del povero Schiavonetti tenente per me l'acqua forte più necessario all'incisore; la prova è buona ma avendo qualche macchietta di muffe nel margine, grave oggetto per il commercio, di nessun importanza per il vero conoscitore; io l'ebbe per guinee due a Londra, che corrispondono per quando io sappia a austriache lire 60.50.[272]

In questi anni i suoi legami con la società milanese si fanno sempre più stretti, mentre non smette di aggiornare gli amici di Brescia sui fatti artistici della capitale e di procacciare per loro stampe e anche dipinti. Tra le novità artistiche milanesi, Grüner segnala per esempio a Tosio l'uscita del volume di Giulio Ferrario, *Le classiche stampe*, pubblicato nel 1836. Negli anni che precedettero il trasferimento a Roma, avvenuto all'inizio del 1838, Grüner era impegnato soprattutto nella realizzazione delle lastre per l'opera di Passavant *Rafael von Urbino und seine vater Giovanni Santi* (che sarebbe uscita nel 1839) e, parallelamente, in una grande «operazione» (come lui stesso la definisce) per il conte Tosio: l'allestimento della Galleria delle Incisioni nell'appartamento vantiniano.

Stando a quanto risulta dall'epistolario, i lavori per l'allestimento della Galleria delle Incisioni ebbero inizio nel 1834[273]. L'ambiente progettato da Vantini, situato nella parte finale del percorso del nuovo appartamento, a fare da raccordo tra la sala ottagonale e il vesti-

---

[272] Lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, 9 maggio 1834, ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, c. 7.

[273] Ne fa menzione per la prima volta una lettera di Grüner a Tosio del 3 settembre 1834: «La nostra operazione va a meraviglia ed io assicuro V. S. Ill. che quandunque mi preme di portarmi per qualche giorno a Milano io non tralascierò di mettere prima ogni cosa mi ordina acciò che io trovi al mio sollecito ritorno le cose disposte a esser messe in opera» (lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, 9 maggio 1834, ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, c. 8). Sulla Galleria si è già soffermato M. MONDINI, 2005, op. cit., pp. 14-15.

bolo della cappella, presenta un carattere monumentale, definito dalla presenza di due coppie di colonne doriche che reggono una volta a botte decorata a lacunari e aperta in un ampio lucernario. Il riferimento all'architettura delle sale napoleoniche di Brera risulta evidente[274]. Lungo il cornicione che regge la volta a botte, corre un fregio vegetale entro il quale trovano posto sedici cartelle che recano i nomi di celebri incisori, tutti (tranne uno) ancora leggibili: Morghen, Müller, Earlom, Longhi, Raimondi, Edelinck, Balechou, Bervic, Woollett, Audran, Sharp, Rembrandt, Dürer, Wille e Callot.

Sulle due pareti lunghe furono realizzate due file di vetrine, alte circa 90 cm e destinate verosimilmente a contenere libri e cartelle. Sulle pareti lunghe, Grüner delineò con l'ausilio di una matita l'ingombro di ciascun foglio e un breve richiamo (il soggetto, il nome dell'incisore) utile a identificarlo. Si deve quindi presumere che le stampe fossero applicate sul muro, senza l'eventuale diaframma di una tappezzeria o di una pannellatura; se non tutte, certamente quelle che mancavano di margini furono montate su cartoncini di controfondo, per il reperimento dei quali Tosio diede precise indicazioni, creando però non poche difficoltà al suo agente, impegnato a soddisfarlo[275]. Le incisioni erano fissate al muro per mezzo di «punte d'acciaio»: qualcosa di simile, si può supporre, a degli spilli o delle puntine da disegno. Nel montaggio dovevano svolgere un qualche ruolo anche delle non meglio precisate «rosette»[276]. I documenti non fanno alcun cenno alla presenza di lastre di vetro o di cornici, anche se non

---

[274] Sul finire dell'Ottocento, verosimilmente in coincidenza con il trasferimento delle stampe a palazzo Martinengo da Barco, il volto originario della galleria fu alterato: sulle pareti le incisioni, disposte da Grüner secondo uno schema armonioso e simmetrico, furono sostituite da una serie di dipinti del paesaggista Giovanni Renica, al quale furono dedicati anche due affreschi eseguiti sui lunettoni delle pareti corte.

[275] «Adesso qualche parola intorno ai Cartoncini; Ella è riuscito di darmi piccola difficoltà di soddisfarla; in questo rapporto io sono andato da tutti quei cartolaj che ordinariamente sono provisti di tal generi in grande, ma invano, anche alla Fabrica del Castagna, il premiato fabricatore di cartoni lucidi; ma nemmen lui può prestarci mano non avendo cilindro di tal misura; Ubbicini e Bianchi e Castagna stanno facendo esperimenti, ma […] voglino riuscire? E le spese ed il tempo che costeranno questi cartoni. Ebbene, […] almeno, non sarà effetto né di mia impacienza, né inavvertenza se Ella alla fine non resta intieramente contento; ma io vego che per questo il vorrà ancor molto» (lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, 3 marzo 1835, ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, c. 18).

[276] «Le punte d'acciajo e la metà delle rosette sono arrivate, per la carta di mettere sotto le stampe che trovansi senza margine sufficiente io troverò a Brescia o a Milano» (lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, 5 novembre 1834, ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, c. 9).

si può escludere che ve ne fossero, soprattutto in considerazione del fatto che la manualistica d'epoca ne prescriveva l'uso. In un passo della *Calcografia* di Longhi si offrivano concrete indicazioni sull'allestimento delle esposizioni:

> in poche stanze [le stampe scelte] si potrebbero appendere sotto cristallo alle pareti, prescindendo così da qualunque ordine pittorico od incisorio; ed avendo soltanto riguardo ad una convenevole simmetria. In tal guisa collocate, mentre formano un gaio ed istruttivo ornamento dell'abitazione, sono sempre visibili senz'incomodo; è tolto il rischio di sfregarle, di piegarle o di lordarle, come sovente avviene nello svolgere i portafogli, ed il cristallo stesso, quando sia bene applicato e diligentemente incollato in giro alla cornice, difende le stampe dagl'insetti e dal contatto dell'aria, le conserva ottimamente, e servendo loro quasi di vernice le rende più vivaci, più nitide e più belle.[277]

A quanto risulta, il progetto dell'esposizione fu realizzato a partire da una serie di capolavori già in possesso di Tosio, a cominciare da quelli esposti nella Camera del Fuoco, che furono in gran parte trasferiti nella galleria. Tuttavia, le esigenze legate a una «convenevole simmetria» imposero l'acquisto di ulteriori incisioni, che presentassero non solo caratteri di interesse ma anche dimensioni adatte a completare la composizione[278]. Non di meno, mancavano all'appello alcune opere capitali, che furono assiduamente ricercate allo scopo di completare la selezione presentata sulle due pareti principali della sala. Inoltre, nella scelta dei fogli da acquistare non si poteva trascurare di considerarne la «freschezza» e la «conservatezza»:

> Io vidi ancora la prova del pesator de l'oro presso gli Ubbicini, ma la prova non è bella abbastanza di entrare nella di lei galleria; anche la Nappe del Masson, la prova della quale io parlava e che io doveva vedere prima di partire per Brescia, io vidi questa volta; la prova è veramente bella ma danneggiata un poco per la muffa e l'aria perché ha preso delle macchie scure le quali si distinguono essaminandola, nel tovaiolo. Ho offerto 8 zecchini, ma il venditore mi chiede dieci per l'ultimo prezzo, vederemo come accaderà, certo è che anche dieci zecchini sono un prezzo discreto per questa prova.[279]

---

[277] G. LONGHI, 1830, op. cit., p. 274.

[278] Lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, 3 settembre 1834, 29 maggio 1836, 25 agosto 1836: ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, cc. 9, 21, 31.

[279] Lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, 3 marzo 1835; ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, c. 18.

Una delle stampe che ancora mancavano per completare il progetto era quindi la *Nappe* di Masson, che Tosio cercò lungamente e che, come si è visto, riuscì a procurarsi dapprima presso Vallardi e in seguito, nel 1839, presso Ludwig Wieser (1801-1888), amatore di origini tirolesi noto per il cospicuo lascito al Ferdinandeum di Innsbruck di circa 10.000 fogli tra disegni e stampe[280]. Trasferitosi a Roma nei primi mesi del 1837, Grüner scrisse al conte di questa e di un'altra incisione da lui fortemente desiderata, la *Strage degli innocenti* di Marcantonio Raimondi, che gli aveva dato mandato di cercare fin dal 1834:

> Quella Sua galleria di stampe si sarà augmentata? Qualche cambio avrà avuto luogo? Quella prova della Nappe di Vallardi io non conosco se altrimenti non è quella di Vallardi in piazza de' Mercanti ove io vidi una prova la quale però non sarebbe da prendere per i tanti ritocchi. Per la Strage converrà ancora aspettare per trovare una prova veramente squisita, ma io sto sul procinto di fare l'acquisto di una bella prova di quel [Abrahammo] davanti la sua casa in ginocchio con Dio Padre portato da Angeli. Se io riesco di averla a buon patto la prova sarà per Lei.[281]

Nel settembre del 1839, l'argomento è ancora di vivo interesse per il conte Tosio, che scrive a Roma al suo agente:

> Attendo qualche cosa di bello ancora da Lei. Un Marc'Antonio sia la Strage, sia Abramo, Venere ecc. purché sia prova rara e soggetto interessante. Come già le scrissi, la Cena di Masson (proveniente da Germania) è una meraviglia. Ed è ancora in cartella p. essere da Lei collocata a suo posto nella Galleria.[282]

In generale, a parte piccoli ritocchi e sostituzioni come quella appena menzionata, sembra di capire che l'allestimento progettato da Grüner e pressoché ultimato prima della partenza per Roma fu mantenuto nella sua integrità. Alla selezione operata dall'artista tedesco

---

[280] Per Ludwig Wieser si segnala un necrologio in «Zeitschrift des Ferdinandeums», 1888, pp. III-X.

[281] Lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, Roma, 30 ottobre 1837; ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, c. 12.

[282] Lettera di Paolo Tosio a Ludwig Grüner (minuta), Brescia, 3 settembre 1839; ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, c. 39.

(Tosio non mancava di riconoscere i suoi meriti, parlandogli espressamente della «mia e sua galleria») fu compiuta una sola aggiunta, ma sostanziale, relativa a un notevole gruppo di opere di incisori nordici del Cinquecento, esposto entro una «cornice grande in oro bianco» e in altre cornici più piccole, poste probabilmente sui lati brevi della galleria. Si trattava di circa settanta intagli, per lo più di Albrecht Dürer e dei cosiddetti Piccoli Maestri di Norimberga, acquistati in gran parte nel 1839 presso gli eredi del bresciano Giovanni Pallavicini, che nel 1836 era stato una delle numerose vittime di una tragica epidemia di colera che aveva colpito il bresciano[283]. Pallavicini era stato uno dei clienti di Grüner, e non si può quindi escludere che i fogli – alcuni dei quali, di notevole qualità, sono ancora conservati presso la Pinacoteca Tosio Martinengo – provenissero dal mercato tedesco. L'acquisto fu effettuato da Tosio per un prezzo assai conveniente e non risulta che il collezionista abbia preventivamente consultato il suo consigliere, fatto che sembrerebbe comprovare che gli esemplari Pallavicini erano in qualche modo garantiti.

Nel marzo del 1837 Grüner lascia Milano per trasferirsi a Roma, che vedeva allora per la prima volta. Nelle lettere agli amici bresciani mandava descrizioni entusiastiche e aggiornamenti sulle novità artistiche e archeologiche. Nel 1838 seguì per conto di Paolo Tosio la complessa acquisizione di un importante «vaso etrusco», affare che lo vide in contatto con il tedesco Istituto di Corrispondenza Archeologica e con il suo segretario Emil Braun. Continuava frattanto nella sua attività di incisore e nel 1838 licenziò il *Mosè al pozzo di Madian*, tratto da una composizione di Friedrich Overbeck; l'anno successivo lo vide impegnato in un'altra traduzione dallo stesso artista, ovvero una *Pietà*, che fu pubblicata a corredo del volumetto *Four lectures of on the offices and ceremonies of the Holy Week* di Nicholas Wisemann. La vicinanza al celebre pittore e al circolo dei Nazareni non mancarono di attirare l'attenzione di Tosio, che nel 1839 scrisse una lettera traboccante di entusiasmo:

> Non lo conosco ma non può [fare] a meno di essere un'anima bella quel suo amico Overbeck. Giorni sono ritrovai una litografia francese, di una commozione così evangelica, che non può farla se non chi la

[283] Cfr. l'elenco «Stampe Alberto Durero n. 44 dal s. Avv. Francesco Pallavicini quale erede del fratello Av. o Giovanni» in ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, N44.

> sente nel suo cuore. *Il nazareno che picchia alla porta*. Questa appartiene ad una serie di stampe religiose-morali, io ne ho scomposte diverse di queste serie, p. appropriarmi il solo Nazareno, che vale p. tutto. Una copia p. me, e le altre in dono agli amici che mi sono simpatici. Ma non sono ancora contento. Quel buon Overbeck non potrebbe farmi di sua mano il Nazareno tale e quale che picchia, che ha picchiato e che picchierà ancora stando attento all'orecchio se si sente qualche pedata o voce?
>
> Non so se un tale soggetto riesca meglio a colori o a chiaro-scuro. Basta che l'imaginazione abbia un movimento, un impulso di godere al di là. Questo è l'effetto dei disegni originali quando l'artista vi sa dare l'impronta del proprio sentimento. È certo che quella litografia mi ha fatto, per sé sola, una grande sensazione, ma è pur certo che molto maggiore sensazione farebbe un disegno originale dell'artista stesso. Ella forse avrà veduto e il disegno e la pittura, e potrà giudicare in quale dei due l'artista meglio manifesti l'anima propria. Io dunque mi prevalgo di Lei, come amico comune, p. interessare il S.r Overbeck ond'io abbia di sua mano il Nazareno in tutta quella espressione veramente evangelica. In quanto al prezzo, ella sarà buon mediatore.[284]

Di fatto, come gli segnalò Grüner, la composizione che tanto l'aveva colpito non era ricavata da un'invenzione di Overbeck ma di un altro sodale della Confraternita di San Luca, Philipp Veit, al quale l'incisore si offriva di presentare l'eventuale commissione. Il conte Tosio, però, rimase fedele al suo iniziale proponimento di avere un lavoro di Overbeck, e chiese quindi che il celebre artista realizzasse un disegno con il *Buon pastore*, per farne il *pendant* del tanto ammirato *Cristo che bussa alla porta*, che aveva esposto nella Camera del Fuoco. Non risulta che il disegno sia mai stato eseguito, anche se merita attenzione il fatto che nel 1841 fu stampato un rame di Grüner raffigurante *Cristo come buon pastore* e tratto da un'invenzione di Friedrich Overbeck, da identificare verosimilmente in un piccolo dipinto ora al Thorvaldsens Museum.

La principale impresa calcografica che vide impegnato l'incisore tedesco nel corso dei suoi anni romani fu la pubblicazione della serie intitolata *I mosaici della cupola nella Cappella Chigiana di S. Maria del Popolo in Roma*, ennesimo omaggio al culto raffaellesco e notevole prova delle sue abilità. Nel 1841, di passaggio da Brescia, fece

---

[284] Lettera di Paolo Tosio a Ludwig Grüner (minuta), Brescia, 3 settembre 1839; ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, c. 40. La vicenda è segnalata per la prima volta da S. MUSULIN, 2009-2010, op. cit., pp. 59-60.

dono all'amico e patrono Paolo Tosio di una copia dell'importante album, incaricandolo per altro di recapitarne una seconda all'Ateneo, che nell'occasione lo nominò socio d'onore[285].

In quell'anno lasciò l'Italia per stabilirsi a Londra. Rimane una sola missiva di Grüner successiva alla sua partenza e precedente alla morte di Tosio, il quale nel marzo del 1841 gli aveva scritto una breve e affettuosa lettera, che cominciava così:

> Ora mi conviene ricercarla in mezzo a un milione di abitanti e dopo averla ritrovata, non potrò trattenerla con me che per pochi momenti. Ma ella goda pure il mondo e tutto il mondo, giacché Ella ha le ali ai piedi, ha il genio pronto, e ovunque vada e Ella può trovarsi contenta di se stessa![286]

Nella stessa lettera, il conte chiedeva notizie di un comune amico:

> Mi saranno care le nuove di Welesley (*sic*), sono certo che la loro conoscenza sarà omogenea, e quando in un milione di abitanti si riesca a ritrovare anche un amico solo, è una gran fortuna. La prego di salutarmelo nuovamente.

Il passo si riferisce a Henry Wellesley (1794-1866), uomo di lettere, conoscitore d'arte e collezionista inglese che era stato in contatto con Tosio e con il suo *milieu* durante il viaggio compiuto in Italia[287]. Figura ancora da indagare nella sua pienezza, svolse certamente un ruolo non secondario nella circolazione di oggetti, informazioni e idee che si istituì tra Brescia e l'Inghilterra. Della sua prima visita a Wellesley, Grüner fornisce un vivido racconto nell'unica lettera scritta a Tosio da Londra:

> Appena guarito io andai in campagna per passare alcuni deliziosi giorni coll'amabile e cordiale nostro amico Henrico Wellesley il quale vive alla distanza di 50 miglia da Londra essendo un buon pastore di

---

[285] ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F46, cc. 14-15.

[286] Lettera di Paolo Tosio a Ludwig Grüner (minuta), Brescia s. d. (ma marzo 1841); ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F46, c. 16.

[287] Per un inquadramento biografico di Henry Wellesley e uno sguardo generale sulle sue collezioni di grafica: F. LUGT, 1921, op. cit., n. 1384 e S. BAILEY, *Wellesley, Henry (1794-1866)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, vol. 58, Oxford – New York, Smith Elder and Co., 2004, *ad vocem*.

> piccola parrocchia, vivendo una vita tranquilla ed indipendente abbellita per amabile famiglia, le scienze e le belle arti. Con molto piacere egli ricevette le sue nuove ma era dolente di sentire che ella non aveva ricevuto né lettere né libro mandati tempo fa per mezzo de' Sigg.ri [Brida e Mortora] di Lucca. Wellesley mi ha incaricato di scriverle tante cose care e di ringraziarla per la lettera data a me. Le sue raccolte si sono […] assai; egli ha un numero fortissimo di disegni originali de' primi autori, in particolare una raccolta di disegni originali del Claude intorno qual maestro egli prepara una operetta. Di stampe di Marc'Antonio e di autori anteriori e di nielli egli è ricchissimo e così di libri rari. Egli è sempre stato fedele all'Italia egli parla tuttavia l'Italiano fluentemente e giornalmente. Sua graziosa sposa gli assiste in tutto e ha acquistato per lui le stesse inclinazioni; senza averlo imparato egli incide in acqua forte e disegna e legge con lui i classici italiani. Quei pochi giorni che io passai con quella famiglia mi hanno dato tanto piacere che senza dubbio io approfitterò de' caldi inviti di ritornare ma di stare là più a lungo. Per questa, che sin ad ora è l'unica cosa grata che mi sia arrivata in Inghilterra io sono tenuto a Lei e ne preserverò viva memoria e gratitudine.[288]

Il soggiorno bresciano di Wellesley va collocato nel 1825, come attestano alcuni riferimenti occasionali presenti nell'epistolario di Paolo Tosio; verosimilmente, il viaggiatore inglese aveva conosciuto il conte a Milano e in seguito aveva visitato Brescia, per poi lasciare la Lombardia diretto verso sud. A Brescia, riferisce la contessa Paolina in una lettera, la sua presenza suscitò non poco interesse circa le sue illustri parentele, sulle quali probabilmente si mantenne vago essendo figlio illegittimo di un importante uomo di stato; divenuto «in moda» grazie alla positiva presentazione fattane dal conte, egli seppe lasciare «desiderio di sé», mostrandosi molto educato e legando soprattutto con Rodolfo Vantini, «il quale poco mancò che non si mettesse a viaggiare coll'inglese»[289]. Il collezionista bresciano gli affidò il compito di effettuare acquisti per suo conto:

> Se mai ritrovate qualche bella stampa di Marc'Antonio p. e. il Giudizio di Paride o qualche altro soggetto interessante (che per la vostra raccolta fosse un duplicato) vi pregherei a farne acquisto per me.[290]

---

[288] Lettera di Ludwig Grüner a Paolo Tosio, 27 maggio 1841; ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F46, c. 17.

[289] Le lettere di Paolina Tosio al marito nelle quali si menziona Wellesley sono conservate in ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F107, cc. 43-45.

[290] Lettera senza data di Paolo Tosio a Henry Wellesley (minuta, s. d.). Ringrazio Silvia Musulin per avermi segnalato questo documento.

Un conto saldato con il mercante e restauratore Luigi Gualla dà a intendere che a Brescia Wellesley fece degli acquisti per la propria collezione, la quale era principalmente dedicata alle opere grafiche e si distingueva soprattutto per una notevole serie di incisioni di Marcantonio Raimondi e della sua scuola nonché per i numerosi fogli di primitivi italiani quali Domenico e Giulio Campagnola, Girolamo Mocetto, Nicoletto da Modena, Andrea Mantegna e Giovanni Antonio da Brescia[291].

Non vi è dubbio che Ludwig Grüner mantenne duraturi rapporti con l'importante collezionista, come prova fra l'altro l'esecuzione di un'incisione da uno dei disegni più celebri della sua collezione, il cosiddetto *Ritratto della marchesa di Pescara* di Michelangelo. Dopo il difficoltoso avvio evocato nella lettera indirizzata al suo patrono bresciano («questa, che sin ad ora è l'unica cosa grata che mi sia arrivata in Inghilterra»), l'incisore tedesco ottenne in breve incarichi prestigiosi presso la corte inglese, che lo portarono a ricoprire un ruolo di primo piano nel mondo artistico londinese e a intrecciare una serie di rapporti che avranno notevoli riflessi anche sul contesto bresciano, dove dopo il 1842 (anno della morte di Paolo Tosio) Grüner dovette certamente mantenere proficui contatti con Rodolfo Vantini e con Camillo Brozzoni.

«UNA STORIA SOMMARIA DELL'INCISIONE»: LA COLLEZIONE DI CAMILLO BROZZONI

La personalità di Camillo Brozzoni (1798-1863) è stata oggetto in anni recenti di numerosi studi, che hanno tentato di aggirare il

---

[291] Le notizie della collezione sono ricavate dai cataloghi delle numerose vendite che si susseguirono negli anni dal 1838 (ben prima della morte di Wellesley) al 1865. La collezione di stampe comprendeva anche un cospicuo fondo di opere di Rembrandt; le vendite più importanti per la dispersione della raccolta di incisioni furono effettuate nel 1858 (558 lotti), nel 1860 (stampe di antichi maestri italiani) e nel 1865 (stampe antiche di diverse scuole, 727 lotti). Per quanto concerne i disegni, furono dispersi in due aste, una a Parigi nel 1865 e una, postuma, a Londra nel 1866; in quest'ultima passarono uno straordinario fondo di disegni di Claude Lorrain e il fondo dei maestri italiani, con opere di Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Leonardo da Vinci, Mantegna, Pollaiolo e Bramante. Su alcuni specifici aspetti della collezione Wellesley si rimanda inoltre a P. G. TORDELLA, *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno proto barocca*, Firenze, 2011, p. 107 e a L. ALDOVINI, *The Prevedari Print*, in «Print Quarterly», London, 2009, 1, pp. 38-45, p. 44, nota 24.

grave ostacolo costituito dalla totale assenza di documenti relativi alle sue vicende biografiche e alla formazione della sua collezione[292]. Le ricerche condotte a partire dagli anni Novanta del secolo scorso hanno progressivamente consentito di superare la tradizionale interpretazione di questa figura di collezionista, spesso sbrigativamente classificato come un emulo – in tono minore – del più anziano conte Tosio. Questa interpretazione riduttiva ebbe origine presso i contemporanei bresciani del collezionista:

> Sono oramai parecchi anni, che seguendo le tracce del nostro Tosi, e per quanto suona la fama, ereditandone le magnanime intenzioni, questo signore va raccogliendo una pinacoteca sceltissima de' più valenti pennelli di nostra età.[293]

Di fatto, invece, si può affermare che le raccolte di Brozzoni ebbero solo alcuni aspetti in comune con quelle di Tosio, mentre molti furono gli elementi di aggiornamento e di novità, pur maturati a partire da un comune universo artistico di riferimento, ovvero quello che trovava espressione nelle esposizioni dell'Accademia di Brera. Non fu questo del resto l'unico terreno comune ai due mecenati, che condivisero anche l'amicizia con Luigi Basiletti, Rodolfo Vantini e Ludwig Grüner[294].

L'orientamento di apertura già mostrato da Tosio verso una dimensione di livello europeo – mediato dapprima dall'attenzione per il *milieu* internazionale frequentato a Roma da Basiletti e in seguito dalla lunga amicizia con Grüner – trovò piena espressione nell'attività collezionistica di Camillo Brozzoni, il quale, a differenza del nobile

---

[292] Si segnalano: F. Peroni, *Camillo Brozzoni un collezionista bresciano dell'Ottocento*, in «Civiltà Bresciana», 2003, 1, pp. 25-54; E. Lucchesi Ragni e M. Mondini, Brescia, 2004, op. cit., p. 15; F. Peroni *Camillo Brozzoni e Rodolfo Vantini: spazi per due*, in «Civiltà Bresciana», 2007, 3, pp. 95-122; I. Gianfranceschi, *Camillo Brozzoni, collezionista e mecenate*, in *Gli artisti bresciani e il concorso Brozzoni (1869-1950)*, catalogo della mostra a cura di L. Capretti e F. De Leonardis, Brescia, Edizioni AAB, 2009, pp. 33-42; A. Rapaggi, 2011, op. cit., pp. 118-122; M. Mondini, *Collezioni e collezionisti tra Brescia e l'Europa*, in *Collezioni e collezionisti*, Brescia, Grafo, 2012, op. cit., pp. 19-33, pp. 25-30.

[293] F. Odorici, 1853, op. cit., pp. 1194-197, in particolare p. 194; T. Castellini, 1868, op. cit., pp. [4-5].

[294] La notizia dei rapporti tra Camillo Brozzoni e Ludwig Grüner, sin qui inedita ma certo non trascurabile per le sue implicazioni, è ricavata dalla lettura del carteggio tra Grüner e Paolo Tosio.

precursore, compì molti viaggi fuori dal territorio nazionale. Costituisce inoltre un interessante elemento di continuità la scelta da parte di Brozzoni di donare alla città le proprie collezioni e la propria dimora. Verosimilmente il mecenate, che non aveva eredi diretti, concepì molto presto l'idea di destinare il suo patrimonio all'uso pubblico. Già nel 1853, infatti, Federico Odorici nella sua *Guida di Brescia* ne segnalava le «magnanime intenzioni». Il suo testamento, di fatto, fu tutto orientato da ambizioni filantropiche e, soprattutto, didattiche e pedagogiche:

> Lego al Comune di Brescia i miei stabili [...] con l'obbligo di impiegarne i redditi nel pensionare convenientemente giovani di buone speranze della città e provincia di Brescia onde attendano agli studi di belle arti. [...] Lego allo stesso Comune di Brescia il mio giardino colla casa, serre, vasi e piante [...] con raccomandazione di stipendiare un professore di Agraria. Lego al medesimo Comune di Brescia tutta la mia raccolta di quadri antichi e moderni, di stampe antiche e moderne, di monete e medaglie, di piatti e vetri, di scolture ed altri capi di belle arti. Lego al Museo di Brescia i miei libri di numismatica. Lego alla Biblioteca Queriniana di Brescia tutti gli altri miei libri.[295]

A quanto risulta, la quadreria di Camillo Brozzoni era ospitata nella casa di città, in contrada San Francesco; nel 1853 Federico Odorici le dedicava un capitoletto della sua *Guida*[296]. La collezione è segnalata in particolare per gli sceltissimi dipinti «de' più valenti pennelli di nostra età»; e in effetti sembra che la presenza di qualche opera di antichi maestri fosse piuttosto casuale e non significativa, entro una raccolta che invece annoverava, tra i moderni, Francesco Hayez, Giuseppe Canella, Luigi Migliara, Giuseppe Bisi e Massimo D'Azeglio[297]. La collezione dei dipinti fu assemblata a partire dagli anni Trenta del secolo, attraverso commissioni e acquisti effettuati direttamente presso gli artisti, che Brozzoni amava frequentare, e alle esposizioni periodiche, in particolare a Brera. Il 1837 segna la prima partecipazione di Brozzoni, in qualità di prestatore, all'annuale mo-

---

[295] Cit. in I. GIANFRANCESCHI, 2009, op. cit., p. 36.

[296] F. ODORICI, *Guida di Brescia*, Brescia, 1853, pp. 194-197.

[297] Per un inquadramento d'insieme della collezione di pittura si rimanda a F. PERONI, 2003, op. cit., pp. 31-39; per un primo censimento delle opere di antichi maestri presenti nella sua collezione si rimanda agli indici del *Catalogo generale* della Pinacoteca Tosio Martinengo.

stra organizzata dall'Ateneo[298]. La data ben si accompagna alla prima menzione del collezionista entro l'epistolario Grüner-Tosio, che risale al 1836 e che lo vede attivo nell'acquisto di stampe[299].

La netta predominanza di artisti viventi determinò lo scarso interesse della raccolta Brozzoni agli occhi di Otto Mündler, che visitò la casa del collezionista nel dicembre 1857, probabilmente accompagnatovi da Rodolfo Vantini, che fu per lui costante punto di riferimento in città[300]. L'elemento di maggiore interesse agli occhi del conoscitore tedesco doveva essere costituito dalla collezione di medaglie già appartenuta a Giammaria Mazzuchelli, che Brozzoni aveva acquistato presso gli eredi:

> *S.r Camillo Brozzoni, the actual proprietor of the numismatic treasures of the Museo Mazzuchelliano has, besides, a collection of articles of virtù; antiquities; prints; modern paintings – some ancients ones – indifferent. I obtained a sight of the (2 or 3 different) medals of Isotta da Rimini, whose supposed likeness is among the Lombardi pictures.*[301]

Gli interessi di Mündler, e le ricerche che lo avevano portato in Italia, lo rendevano indifferente a quella parte della collezione che egli nomina infatti solo *en passant*, ma che molti contemporanei riconobbero come vera e propria perla del museo Brozzoni: la raccolta di «*articles of virtù*», ovvero *objets d'art*, che Federico Odorici nella *Guida di Brescia* descriveva come «oggetti svariati di antichità e manifatture del medioevo». L'inventario sommario del legato, stilato all'atto dell'acquisizione delle raccolte da parte del Comune, registra infatti – oltre ai dipinti, alle stampe, alle monete e alle medaglie – un lungo e articolato elenco di oggetti, che include fra l'altro 67 piatti di maiolica faentina, figurati e smaltati, 262 vasi di maiolica e di vetro, 66 armi, 25 camei e 2 nielli[302].

---

[298] Cfr. M. MONDINI, 2004, op. cit., pp. 553-555.

[299] ASBs, Archivio Avogadro del Giglio Tosio, cartella 56, F47, c. 27. Minuta di una lettera di Paolo Tosio a Ludwig Grüner, 5 luglio 1836.

[300] Cfr. *The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-1858*, a cura di C. TOGNERI DOWD, Leeds, Walpole Society by W. S. Manny and Son, 1985; per i diversi contatti con Vantini, *vide ad indicem.*

[301] *The Travel Diaries,* 1985, op. cit., p. 190.

[302] L'intero inventario è trascritto in I. GIANFRANCESCHI, 2009, op. cit., pp. 37-38.

Questa parte delle collezioni era esposta in mobili appositamente concepiti ed era conservata nella «sala prima» della casa di città, insieme alle incisioni[303]. A Brescia fu riconosciuto che tali raccolte erano la parte più originale della collezione Brozzoni:

> [...] quindi cammei avori nielli bronzi porcellane e una doviziosissima raccolta in Ceramiche della quale la stessa sua fragilità unita all'antichità aggiunge pregio e nella quale il Brozzoni esce dall'imitazione e noi dobbiamo onorarlo dell'originalità come pure nei vetri antichi ambi generi di difficilissima conservazione.[304]

Sembra tuttavia di poter affermare che in città mancasse nei confronti di questi materiali quella modernità di visione e di giudizio che è invece riflessa nelle parole riservate al Museo Brozzoni in un articolo commemorativo pubblicato a Milano nel 1863, sulla rivista «Il Politecnico. Repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e alla cultura sociale», diretta da Carlo Cattaneo e da sempre schierata a favore del progresso e dello sviluppo, in una prospettiva dichiaratamente europea:

> Specialmente [Camillo Brozzoni] applicò l'animo a raccogliere oggetti in cui potesse specchiarsi la vita intima italiana del medio evo, che formassero a così dire il romanzo dell'industria. Perciò raccolse maioliche di varie fabbriche italiane, notevolmente di *Mastro Giorgio da Gubbio*, quali firmate, quali anonime ma sagacemente classificate; non che vasi etruschi e stoviglie dissotterrate ad Ercolano e Pompei. Una bella raccolta di lavori in avorio fè venire di Francia; picciol compenso alle molte raccolte nostre che passano le Alpi. Cercò pure bronzi, lavori all'agemina, intarsii e intagli, smalti, nielli e curiosità di vario genere; sempre guidato da istinto felice.[305]

---

[303] F. ODORICI, 1853, op. cit., p. 195.

[304] T. CASTELLINI, 1868, op. cit., p. 5.

[305] V. GUASTALLA, *Commemorazione. Camillo Brozzoni e Giuseppe Gelmini*, in «Il Politecnico», 1863, 85, pp. 142-144. La linea editoriale del «Politecnico» rispecchiò – dalla fondazione nel 1839 fino agli anni 1862-63 – il «pensiero unificante» di Cattaneo, inserendosi nel grande processo di modernizzazione europeo; la rivista pubblicava quindi, oltre ad articoli di argomento tecnico-scientifico e artistico, anche scritti di viaggiatori ed esploratori e saggi storico-antropologico-geografici (C. G. LACAITA, *L'organizzazione di cultura e «Il Politecnico»*, in *I volti di Carlo Cattaneo 1801-1869. Un grande italiano del Risorgimento*, catalogo della mostra a cura di F. DELLA PERUTA, C. G. LACAITA e F. MAZZOCCA, Milano, 2001, pp. 63-72).

La presenza di questa commemorazione sulle pagine del «Politecnico» assume ulteriore rilevanza se si considera, oltre alla già ricordata vocazione europeista, l'attenzione riservata sulla rivista al tema delle arti decorative[306]. Tale interesse si alimentava non solo della convinzione che la produzione industriale – e per conseguenza il progresso – potesse giovarsi di quanto si andava elaborando in questo settore, ma sul riconoscimento della necessità di «addomesticare per tempo il popolo al senso del bello, e quasi seminarne nella sua immaginazione gli elementi»[307]. Nell'elogio di Brozzoni, l'icastico riferimento al «romanzo dell'industria» richiama con efficacia il generale processo di rivalutazione su scala europea delle arti decorative, tanto dal punto di vista estetico che storico, e il dibattito allora fervente sul rapporto tra produzione artigianale e industriale[308].

Se sin qui l'assenza di qualsiasi documento al di là delle poche e vaghe notizie riferite dai biografi costringe a mantenersi nell'ambito della suggestione e delle ipotesi, nuovi elementi contribuiscono invece a fornire maggiore solidità ai supposti rapporti con i collezionisti inglesi[309].

Lo studio condotto sull'epistolario Grüner-Tosio ha rivelato che Camillo Brozzoni va annoverato tra i clienti bresciani dell'incisore tedesco, che verosimilmente mantenne vivi i contatti anche oltre il suo trasferimento in Inghilterra, avvenuto nel 1841. Nel 1851 Rodolfo Vantini, cognato di Brozzoni e suo architetto di fiducia, chiese (ma non ottenne) il passaporto per l'Inghilterra, allo scopo di visitare l'Esposizione Universale del 1851, meta che, stando ai biografi, fu invece raggiunta da Brozzoni: a Londra lo aspettava Grüner, il quale gli scriveva che Otto Mündler, in qualità di amministratore della National Gallery, sapendolo «confidente e consigliere, pieno di sapere, disinteressato e amabile», desiderava interpellarlo circa il possibile acquisto di quadri di scuola bresciana «che non possono essere conservati in patria», per i quali «meglio sarebbe collocarli in Pinacoteca

---

[306] Cfr. F. Mazzocca, *La cultura di Cattaneo e il sistema delle arti*, in *I volti di Carlo Cattaneo 1801-1869. Un grande italiano del Risorgimento*, catalogo della mostra a cura di F. Della Peruta, C. G. Lacaita e F. Mazzocca, Milano, 2001, pp. 129-138, in particolare p. 131.

[307] C. Cattaneo, *Collezione di oggetti ornamentali ed architettonici inventati e disegnati da Domenico Moglia*, recensione, in «Il Politecnico», 3, 1840, pp. 154-166, p. 156.

[308] Cfr. M. Mondini, 2012, op. cit., pp. 29-30.

[309] Una prima riflessione sui possibili modelli inglesi si trova in M. Mondini, 2012, op. cit., p. 30.

pubblica con maggior certezza di conservazione»[310]. Successivamente, in occasione del suo viaggio in Italia, Mündler ebbe come riferimento bresciano proprio Vantini, a documentare una (pur sotterranea) continuità di relazioni e di scambi.

La conoscenza personale con Ludwig Grüner (al quale è stato recentemente riconosciuto di essere stato «*an outstanding networker*») dovette permettere a Brozzoni di avere accesso alle più importanti collezioni inglesi dell'epoca, ma soprattutto di confrontarsi con uno dei protagonisti del *revival* delle arti decorative Oltremanica[311]. A partire dal 1843 Grüner aveva infatti incominciato a lavorare per la casa reale, ottenendo nel 1845 il titolo (mai assegnato ad altri né prima né dopo di lui) di "*Adviser in Art to the Queen*", al quale corrispose l'assegnazione di una pensione annuale[312]. A corte il suo compito fu essenzialmente quello di consigliere e procacciatore per l'acquisto di dipinti[313]; parallelamente, gli fu affidato il settore della decorazione, sia per quanto concerneva la progettazione e il coordinamento di grandi progetti destinati al rinnovamento e all'ampliamento delle dimore reali, sia per il disegno e la realizzazione di singoli oggetti. Tra i compiti assegnati a Ludwig Grüner dal principe Alberto vi fu anche la progettazione della Print Room di Windsor Castle, e sembra verosimile ipotizzare che i sovrani mettessero a buon frutto anche le

---

[310] Cfr. A. RAPAGGI, 2011, op. cit., p. 343.

[311] La definizione si deve a J. MARSDEN, *Mr Green and Mr Brown: Ludwig Grüner and Emil Braun in the service of Prince Albert*, in *Victoria & Albert. Art & Love*, Essays from a study day (London - 6 giugno 2010), a cura di S. AVERY-QUASH, London, 2012, p. 4.

[312] Per l'attività londinese di Grüner al servizio della coppia reale si fa riferimento a *Victoria & Albert. Art & Love*, a cura di J. MARSDEN, London, 2010, *ad indicem*, e a J. MARSDEN, 2012, op. cit.

[313] In qualità di procacciatore di dipinti l'artista tedesco dovette mettere a buon frutto la sua esperienza bresciana: fra il 1854 e il 1856, infatti, acquistò otto affreschi di Lattanzio Gambara strappati da casa Pedrocca Scaglia, a opera probabilmente del restauratore Bernardo Galizioli: E. LUCCHESI RAGNI e R. STRADIOTTI, *Affreschi di Lattanzio Gambara dal chiostro di Sant'Eufemia e da casa Pedrocca in Brescia: due casi esemplari*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia 2007-2008) a cura di E. LUCCHESI RAGNI e R. STRADIOTTI, Cinisello Balsamo, Officina Libraria, 2008, pp. 50-61, in particolare pp. 56-61. Altre notizie circa l'attività di mediazione svolta dall'artista tedesco nell'ambito delle opere di antichi maestri italiani sono riportate da D. THIÉBAUT e da S. L'OCCASO in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi 2008-2009) a cura di G. AGOSTI e D. THIÉBAUT, Milano, 2008, pp. 226-227, 234-237.

sue competenze in fatto di incisioni. Nel 1853, infatti fu avviata una campagna di riordino delle collezioni reali di disegni e di stampe, seguita da sistematiche acquisizioni condotte per singoli artisti «*to illustrate the growth and progress of their genius as completely as possible, rather than to attempt the exhibition of the growth and progress of art generally*»[314].

Non è da escludere che in occasione dei suoi viaggi a Londra Camillo Brozzoni abbia potuto conoscere Felix Slade (1790-1868), figura di collezionista al quale lo avvicinano molte affinità[315]. Di origini borghesi, conosciuto più attraverso asciutti resoconti biografici postumi che non attraverso documenti diretti (irrintracciabili), Slade previde nel suo testamento alcuni lasciti benefici, che ne determinarono la fama imperitura. Lasciò infatti un cospicuo fondo in denaro allo scopo di istituire tre cattedre per l'insegnamento delle belle arti e di dotare l'University College di Londra di sei borse di studio per istruire giovani studenti di disegno, pittura o scultura, concludendo: «*I have made the aforesaid disposition from a sincere wish and in the hope thereby to confer a benefit on society*»[316].

Slade legò inoltre la sua straordinaria collezione di vetri antichi e moderni – genere che spiccava anche entro le raccolte del Museo Brozzoni – insieme alle ceramiche e gli avori giapponesi al British Museum, al quale lasciò anche la sua collezione di oltre 8000 stampe sciolte e in volume, raccomandando che ne fosse mantenuta l'integrità. Questa collezione era composta di due parti, una riservata più propriamente alle illustrazioni librarie e l'altra, che ammontava a circa 2000 fogli, era invece concepita secondo il criterio della «scelta raccolta» (criterio già illustrato nei testi di Longhi e Ferrario e ripreso fra l'altro nel manuale di Joseph Maberly, *The Print Collector*, 1844), ovvero attraverso una rigorosa selezione delle opere più rappresentative nella storia dell'incisione.

Se un contatto tra Slade e Brozzoni non può essere provato ma solo ipotizzato, riscontri più concreti si hanno circa un altro collezionista inglese di origini borghesi, Richard Ford (1796-1858), intimo

---

[314] *Victoria & Albert,* 2010, op. cit., pp. 176-177. Risulta per altro interessante il fatto che la regina Vittoria e il principe Alberto praticassero come dilettanti l'acquaforte *(*IVI., pp. 431-433).

[315] Per Felix Slade si è fatto riferimento a A. GRIFFITHS, *Felix Slade (1790-1868)*, in *Landmarks,* 1996, op. cit., pp. 113-133.

[316] Cit. in A. GRIFFITHS, 1996, op. cit., p. 113.

amico di Henry Wellesley, stimato conoscitore e appassionato di pittura antica e di maioliche italiane[317]. La sua collezione di stampe era votata in particolare alle traduzioni da Correggio e da Parmigianino; nel 1837 Ford vendette la raccolta dei *d'après* Correggio al British Museum, al quale in seguito cedette anche circa 1800 fogli (tra disegni e incisioni) di maestri italiani. Non risultano altre vendite di incisioni prima della sua morte o a breve distanza da essa che giustifichino la presenza, tra le stampe appartenute a Camillo Brozzoni, di un'incisione con il marchio della collezione Ford. Un insieme di elementi – non ultima la presenza, al verso del foglio, di quella che a tutti gli effetti sembrerebbe una firma di Richard Ford – induce a pensare che si sia potuto trattare di un dono fatto dal collezionista inglese al suo omologo bresciano. Si tratta di un'acquaforte di Ignace-Joseph de Claussin (1766-1844) raffigurante un ritratto maschile; l'esemplare è privo di iscrizioni e le ricerche sin qui condotte allo scopo di identificare il soggetto sono state infruttuose[318].

L'inventario sommario del legato Brozzoni, datato 1863, registra 1310 incisioni, «parte in cornice e parte senza», valutate 2389 lire (a fronte delle 21.348 dei 96 dipinti e delle 7430 del ricco monetiere)[319]. Acquisito dal Comune, questo fondo fu subito accorpato a quello della collezione Tosio e fu effettuata una prima selezione e cessione dei duplicati; successivamente, l'aggiunta del fondo proveniente dalla Biblioteca Queriniana determinò un'ulteriore revisione, tale per cui a oggi non è possibile ricostruire un'immagine d'insieme di questa raccolta, della quale esiste solo un elenco parziale[320]. A oggi – con

---

[317] Per un inquadramento generale della figura di Richard Ford, cfr. I. ROBERTSON, *Richard Ford 1796-1858. Hispanophile, Connoisseur and Critic*, London, 2004. Per la collezione di maioliche: B. RACKHAM, *The Ford Collection of Italian Maiolica*, in «The Connoisseur», 142, 1958, pp. 148-150.

[318] Pinacoteca Tosio Martinengo, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2269. Ignace-Joseph de Claussin, incisore, fu anche collezionista di stampe e disegni. Di origine francese, visse per un certo periodo (tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX sec.) a Londra, per poi stabilirsi a Parigi; come incisore realizzò soprattutto copie e *d'après* da opere di altri artisti, in particolare Rembrandt, per il quale nutriva una vera e propria venerazione. Pubblicò fra l'altro, nel 1824 e poi ampliato nel 1828, un *Catalogue raisonné des estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt*. La sua famigliarità con le principali collezioni inglesi e olandesi lo mise in condizione di rivestire per più di un cinquantennio un ruolo di primo piano in tutte le più importanti vendite; cfr. F. LUGT, 1921, op. cit., n. 485.

[319] I. GIANFRANCESCHI, 2009, op. cit., pp. 37-38.

[320] Conservato presso la Biblioteca Queriniana (MS Fè 58. B, m 18.35, cc. 266-273), entro una raccolta miscellanea, è anonimo e privo di data; non è ordinato per scuola e neppure per autore. Fu a suo tempo segnalato da F. PERONI, 2003, op. cit.,

circa il 70% delle collezioni storiche inventariate – sono stati individuati 900 fogli afferenti al legato Brozzoni[321].

Nella sostanza, la fisionomia di questa collezione non si discosta da quella della collezione Tosio: uguale è l'incidenza delle stampe di traduzione rispetto a quelle di invenzione (65% le prime, 35% le seconde) e analoga la predilezione per le opere del XVIII sec., con particolare riferimento ai grandi maestri dell'incisione *d'après*. Si segnala però, al confronto, l'elevato numero di fogli di maestri stranieri, in particolare francesi e fiammingo-olandesi, a riprova dell'orientamento più marcatamente internazionale dei gusti collezionistici di Camillo Brozzoni. Tale indirizzo si spiega anche in parte per la sua attenzione nei confronti del paesaggio e della scena di genere, ampiamente rappresentati dalla grafica olandese e fiamminga del XVII sec.; non va trascurata però la presenza di maestri quali Goltzius e Van Dyck, nonché quella di numerose traduzioni da Rubens[322].

È assai probabile che una buona parte degli acquisti di stampe fossero stati effettuati da Camillo Brozzoni in occasione dei suoi viaggi, o tramite mediatori stranieri, come testimonia anche un passo della breve memoria di Tommaso Castellini, il quale riferisce di

> numerose ordinazioni e ricerche di incisioni preziose in Germania, in Francia, in Italia. Né mai acchetavasi il suo spirito fino a che non ne rinvenisse le più belle, possibilmente le prove avanti lettera e i disegni originali dei migliori Artisti.[323]

In ogni caso, la sua collezione rispondeva alle caratteristiche prescritte, fra gli altri, da Giulio Ferrario e da Francesco Santo Vallardi, che la tra quelle visitate a Brescia, a fianco della collezione Tosio e

---

p. 40, nota 26; reca il titolo *Catalogo delle incisioni antiche contenute nella cartella del legato Brozzoni.*

[321] L'indice percentuale si riferisce al completamento del catalogo informatizzato, indispensabile ausilio in indagini come quella sulle provenienze.

[322] Anche sotto questo aspetto, i gusti collezionistici di Camillo Brozzoni si mostrano affini non tanto a quelli dei contemporanei italiani, che perseguivano il modello della «scelta raccolta» di capolavori dei massimi maestri, quanto piuttosto a quelli di collezionisti stranieri, come per esempio – per le incisioni dei maestri nordici – il suo contemporaneo inglese John Sheepshanks (1787-1863), per il quale vide M. Royalton-Kisch, *John Sheepshanks (1787-1863) and his Dutch and Flemish Etchings*, in *Landmarks,* 1996, op. cit., pp. 113-133.

[323] T. Castellini, 1868, op. cit., p. 5.

di quella, altrimenti sconosciuta, di Giuseppe Lechi[324]. Essa infatti si presentava come una selezione delle opere migliori dei più grandi intagliatori, finalizzata a ricostruire una storia dell'incisione[325]. Tale è anche la lettura offerta da Valeriano Guastalla nel già menzionato articolo apparso sul «Politecnico»:

> [Camillo Brozzoni] ebbe altresì vaghezza di compiere una storia sommaria dell'arte dell'incisione fra noi, cominciando da Maso Finiguerra e al venendo Morghen, al Jesi, al Toschi e ad altri più vicini a noi.[326]

Di fatto, a parte il riferimento topico a Maso Finiguerra (forse spiegabile con la presenza di una tiratura moderna da niello inviata a documento di una proposta d'acquisto rimasta però senza seguito), le incisioni di primitivi presenti nella collezione Brozzoni sono in tutto 15 e i fogli più interessanti sono non di maestri italiani, ma tedeschi, a cominciare da Israel van Meckenem e Martin Schongauer. Anche il Cinquecento, rispetto a quanto si vedeva nella collezione Tosio, risulta poco documentato, con un centinaio di esemplari soltanto, tra i quali spiccano opere di Robetta, Dürer, Raimondi e dei Piccoli Maestri di Norimberga.

Quest'ultimo dato potrebbe essere interpretato come un diminuito calo d'interesse – nel passaggio da una generazione a quella successiva – nei confronti delle opere del Rinascimento italiano, tanto care ai collezionisti neoclassici. Parallelamente, si registra una maggiore attenzione per gli incisori del XVII sec., la cui presenza è – in proporzione – triplicata a quanto si poteva rilevare nella collezione Tosio. Concretamente, queste linee generali determinano, per esempio, che l'incisore più rappresentato nella raccolta sia Rembrandt, con quarantuno incisioni.

Tra gli incisori italiani del suo tempo, Brozzoni si mostrò particolarmente attento all'opera di Giuseppe Longhi e degli incisori della scuola di Brera, a cominciare dai bresciani fratelli Anderloni, e all'attività di Paolo Toschi, che gli dedicò un esemplare avanti lettera dell'*Ingresso di Enrico IV a Parigi*, da Gérard, e uno della *Madonna*

---

[324] F. S. VALLARDI, 1843, op. cit., p. 345.

[325] Un'analisi complessiva della collezione di incisioni appartenuta a Camillo Brozzoni si trova in F. PERONI, 2003, op. cit., pp. 43-44 e E. LUCCHESI RAGNI e M. MONDINI, 2004, op. cit., p. 15.

[326] V. GUASTALLA, 1863, op. cit.

della tenda, da Raffaello[327]. Fondatore della Scuola di Incisione di Parma e direttore della cittadina Accademia di Belle Arti, Toschi fu nominato nel 1833 socio onorario dell'Ateneo di Brescia[328]. Tra i contemporanei, spicca inoltre il nome di Auguste Desnoyers, documentato da numerosi fogli contrassegnati dal celebre marchio dei Tolomei, che l'autore apponeva sulle tirature migliori dei suoi rami[329].

L'artista francese, *premier graveur du Roi*, apprezzato soprattutto per le sue traduzioni da Raffaello e Leonardo, fu a sua volta nominato socio onorario dell'Ateneo di Brescia nel 1840[330].

Nella collezione di Camillo Brozzoni l'intero pantheon della stampa di traduzione era poi rappresentato da scelti intagli di Nanteuil, Masson, Drevet, Wille, Balechou, Edelinck, Müller, Dietrich, Bartolozzi, Bervic e Morghen, spesso più riccamente documentati che nella collezione Tosio. Il fondo degli incisori inglesi (con circa 80 fogli) comprendeva oltre ai più celebri Sharp, Strange, Woollet, Earlom, Baillie e Green anche opere dei meno noti Henry Birch, Robert Dunkarton, Thomas Frye, Thomas Park, John Raphael Smith, William Ward e James Watson, tutti specialisti – questi ultimi – dell'incisione a mezzotinto.

---

[327] Pinacoteca Tosio Martinengo, Gabinetto Disegni e Stampe, rispettivamente inv. 6639 e 6642.

[328] P. BLESIO, 2002, op. cit., *ad vocem*.

[329] Per i marchi distintivi delle migliori prove dei rami di Desnoyers, vide F. LUGT, 1921, op. cit., nn. 101, 102 e 2789.

[330] P. BLESIO, 2002, op. cit., *ad vocem*.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

ALBERTO ZAINA*

A CINQUECENTO ANNI DALLA COSTRUZIONE DI SAN PIETRO IN OLIVETO

Qualche nuovo documento e qualche indicazione per la decorazione pittorica**

Il 1515 si può porre come termine convenzionale per il quinto centenario della costruzione di San Pietro, sulla base di una delibera del 1514 con la quale la dirigenza della Congregazione di San Giorgio

* Archivista.

** Il presente scritto riguarda la lettura svoltasi il 20 febbraio 2015. Ringrazio in particolar modo il presidente Sergio Onger e il segretario del tempo Pierfranco Blesio e l'attuale Luciano Faverzani per avermi dato l'occasione di concludere un argomento di ricerca iniziato con gli studi relativi al quinto centenario della pubblicazione degli *Opera Omnia* di Lorenzo Giustiniani con cui ho iniziato una serie di indagini su San Pietro e sulla committenza artistica dei canonici bresciani della Congregazione di San Giorgio in Alga (A. Zaina, *La memoria storica di Girolamo Cavalli umanista nell'editoria e nell'arte,* «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 2006, Brescia, 2009, pp. 169-200), che vide una "tappa" con la relazione nel 2011 su Leone Bugatto non pubblicata, ma i cui risultati sono confluiti nel presente saggio che tiene conto, oltre che della cortese possibilità di consultazione della sua tesi da parte di Alessandra Lombardi (A. Lombardi, *La chiesa di San Pietro in Oliveto della Congregazione di San Giorgio in Alga*, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, relatore prof. Bruno Adorni, A.A. 1996-1997) degli utilissimi suggerimenti di Valentino Volta e di alcune novità emerse tra la data della lettura e la stampa del saggio. Ringrazio anche altri studiosi con cui mi sono confrontato: Fiorella Frisoni, Barbara Maria Savy, Filippo Piazza, Vito Zani, Daphne Agazzani, Angelo Loda e il restauratore Gian Maria Casella. Un particolare ringraziamento al priore di San Pietro in Oliveto, padre Giuseppe Furioni, al rettore di Santa Maria in Vanzo, don Giampaolo Dianin, e, *ad memoriam* a padre Ermenegildo Reato, già rettore di San Rocco a Vicenza.

Per le illustrazioni si rimanda a quelle dei più noti cataloghi dei pittori citati, dove si possono ammirare i colori, invece del bianco e nero della presente edizione, e ci si limita a riprodurre solo qualche immagine tra le meno note e non facilmente reperibili.

in Alga di Venezia, a cui apparteneva il monastero[1], nel Capitolo generale del 7 aprile 1514, dopo aver eletto le maggiori cariche, incaricava il rettore generale, il bresciano Bernardino Ganassoni, di sopraintendere alla fabbrica di San Pietro indicando che l'opera, che si era rivelata lenta sia per la grandezza dell'impresa sia per l'impegno finanziario, in breve fu terminata, con sculture e pitture e di tutto quanto serviva ad un luogo sacro, comprese le reliquie, non mancando anche una critica circa la passata gestione della costruzione[2].

È il solerte storico della Congregazione, Giacomo Filippo Tomasini, a dare queste notizie nei suoi *Annales*[3]. La delibera seguiva la

---

[1] Il monastero di San Pietro in Oliveto, edificato in forme romaniche nel XII sec. sul luogo di una chiesa già testimoniata nel IX sec. e affidato a canonici di regola agostiniana, dall'inizio del XV sec. giaceva in stato di semiabbandono e per questo motivo fu affidato alla Congregazione dei canonici secolari di San Giorgio in Alga di Venezia su richiesta del Podestà di Brescia, Francesco Barbaro a papa Eugenio IV; i canonici ne presero possesso nel 1438. Nel 1446 a San Pietro in Oliveto fu aggregato il monastero, già benedettino, di San Pietro in Monte di Serle, sul monte San Bartolomeo, con i suoi ricchi possedimenti. I canonici alghensi, dopo averlo riattato con integrazioni di carattere tardogotico negli anni Quaranta e Cinquanta del Quattrocento e averlo dotato del famoso polittico di Antonio Vivarini *Sant'Orsola con le compagne e i Santi Pietro e Paolo* (1444 circa), verso la fine del secolo avevano avviato la completa riedificazione rinascimentale.

[2] «*Hisce ipsis comitiis Bernardinus Ganassonus, Petrus Bergomensis cum Rectore S. Petri Oliveti fabricae praeficiuntur. Opus magnifice inceptum, ob rei magnitudinem et graviores expensas lentum fuit; sed quod compositas Venetorum rebus Patres Brixienses, penes quos omni fere erat Societatis nostrae administratio, marmore, picturis tandem absolutum, Sanctorum reliquiis et preciosa supellectili sic exornarunt, ut non sine reprehensione dicterium iactaretur, ei extruendo reliqua caenobia fuisse expoliata*» (G. F. Tomasini, *Annales canonicorum secularium Sancti Georgii in Alega*, Udine, 1642, p. 494). Girolamo Cavalli, il promotore della ricostruzione in forme rinascimentali di San Pietro, diventato visitatore nel 1501 e nel 1505 rettore generale, fece prevalere nettamente la componente bresciana di San Pietro nella conduzione della Congregazione che aveva la gestione della fabbrica e che era stata oggetto di forti critiche da parte degli altri monasteri della Congregazione, probabile causa dell'abbandono del Cavalli nel 1513 per assumere la prepositura di Sant'Agata. Per i particolari di questa vicenda cfr. Zaina, *La memoria storica*, 2009, op. cit.

[3] L'opera del Tomasini, ripercorre la storia della Congregazione dalle origini fino al 1637, col metodo annalistico, riportandone i principali atti della stessa, o che la riguardavano (privilegi, bolle papali) citando anche alcuni dei fatti più rilevanti dei singoli monasteri ovviando anche alla difficoltà di accesso alla documentazione dei singoli monasteri conservata all'Archivio Segreto Vaticano. Tomasini (Padova 1595 – Cittanova d'Istria 1655) fu canonico ed anche visitatore generale della Congregazione, prima di essere nominato vescovo di Cittanova in Istria nel 1642, ebbe quindi conoscenza diretta della vita della Congregazione dimostrando di conoscere bene le situazioni locali avendo visitato personalmente i monasteri. Poligrafo, tra l'altro curò la prima edizione delle lettere della bresciana Laura Cereto.

crisi interna della Congregazione in seguito ai dissensi tra la componente veneta e quella bresciana, che riprendeva il controllo della stessa, riaffidando ai bresciani la conclusione della fabbrica dopo l'abbandono di Girolamo Cavalli, che aveva promosso e seguito la costruzione fino al 1512, per approdare poi alla prepositura di Sant'Agata.

Balza subito all'occhio che le tele cinquecentesche della chiesa, tra cui alcune famose opere di Moretto, secondo le più consolidate analisi storico-critiche, sono tutte assegnate a date posteriori al 1540 e non potevano essere state collocate sugli altari nel 1515 o poco dopo. Forse una conclusione dei lavori poco tempo dopo la delibera del 1514 poteva essere plausibile per gran parte della struttura architettonica e della correlata decorazione scultorea, visto che vi sono vari appigli documentari indicanti che i lavori erano in corso già dall'ultimo decennio del XV sec. e che nel primo decennio del XVI sec. non si era lontani dalla conclusione, quando, poco prima del Sacco, il 2 novembre 1510, appare, come testimone in un atto di San Pietro, Antonio Medaglia, l'architetto-lapicida della fabbrica[4].

Non sono ostacolo insormontabile nemmeno le vicende che videro Brescia protagonista dei fatti detti "della Lega di Cambrai" (1509-1516) che culminarono nel Sacco del febbraio 1512, nel corso del quale, nonostante che il monastero si fosse trovato al centro dello scontro, non riportò danni sostanziali. Ciò avrebbe potuto far ritenere plausibile che la "fabbrica" fosse ripresa non molto tempo dopo, quando i francesi dovettero cedere il governo di Brescia nell'ottobre del 1512 e, nonostante le alterne vicende belliche fino al giugno 1516

---

[4] Già dal 1497, secondo una nota del solerte cronista Nassino, si stava operando nella navatella laterale affiancata al coro, sulla sinistra, per sistemarvi le reliquie di San Paolino (*Registro di molte cose seguite scritte da domino Pandolfo Nassino*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms C. I.15. f. 14. r; l'intera nota è trascritta in A. ZAINA, *Il Sacco di Brescia, un assedio nell'assedio. Nel mezzo di otto anni di passione nasce la "scuola bresciana del Cinquecento"*, in *Brescia contesa*, a cura di A. BRUMANA *et alii*, Misinta ed., Brescia, 2013, p. 319); i lavori in questa cappella erano pressoché compiuti nel 1508, mentre padre Stipi, autore dell'unico libro che narra le vicende del monastero nei secoli, sull'arcone del coro adiacente segnalò la data 1507, probabile data di termine dell'innalzamento della struttura edilizia (cfr. Dionisio Stipi, *Invito a San Pietro in Oliveto. Storia, tradizione, arte e folklore*, Ed. Il Moretto, Brescia, 1985, p.114) per le vicende costruttive si veda: A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, II, Fondazione Treccani degli Alfieri, Brescia, 1964, pp. 619-887); cfr. V. ZANI, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia*, Compagnia della Stampa, Rudiano (Bs), 2010, pp. 30-31.

(quando i veneziani ritornarono in possesso della città), si ebbero alcuni momenti di relativa tranquillità. Del resto Pandolfo Nassino, che fu spettatore oculare e partecipe dei fatti del Sacco, scrisse nel suo famoso *Registro* che San Pietro «del 1512 in qua fu refabricata» un'espressione ambigua, ma che certamente indica una ripresa dei lavori dopo lo *shock* del Sacco, e che i lavori potevano essere stati completati in breve, nonostante la stasi generale delle grandi imprese artistiche "pubbliche", in quanto alla fabbrica non provvedeva il Comune, ma direttamente la Congregazione con le proprie risorse; e anzi il blocco dei lavori della fabbrica della Loggia nel 1509, poteva aver favorito l'impiego di maestranze specializzate, come le botteghe dei Sanmicheli e di Gasparo, Cairano la cui presenza è stata individuata in San Pietro[5].

1514-1534: DUE DELIBERE CIRCA LA FABBRICA A DISTANZA DI VENT'ANNI

Lascia quindi un po' perplessi quanto riferisce il Tomasini che negli stessi *Annales*, vent'anni dopo, quando un altro grande personaggio della Congregazione, il bresciano Leone Bugatto, dopo aver avuto accesso alla massima carica della Congregazione quale rettore generale nel 1533, nel 1534, assumendo la carica di visitatore, ottiene «la facoltà di fabbricare la chiesa di San Pietro»: una delibera "strana" poiché in contrasto con quanto riportato negli *Annales* del 1514[6].

L'unica ad aver rilevato la "contraddizione" circa la *facultas fabricandi* è stata la sola Alessandra Lombardi, che però, non aveva

---

[5] Cfr. V. ZANI, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1495-1517 ca)*, Roccafranca (Brescia), Compagnia della stampa Massetti Rodella, 2010.

[6] Circa l'elezione di Bugatto a Rettore Generale nel 1533 gli *Annales* riferiscono: «*Aucto in dies Brixiensium nostrorum numero summa rerum ad ipsos continuata veluti serie tendere videbatur. Hoc namque Anno die V Maij Leo Bugatus huius loci Generalatus honore affulsit, Visitatores electi D. Donatus Planerius* [che era bresciano. *n.d.r.*] *et Ugo Benedictus Patavinus*» e quindi l'anno successivo: «*Bugattus ne suis nimium favere Brixiensibus videretur, officio excedens die XX Aprilis Benedictum Ugum Patavinum sibi subrogat: Visitatores electis Anselmo Veronensis atque Leone Bugato. Capitulum approbavit facultatem fabricandi Ecclesiam S. Petri Leoni Bugati concessam*» (TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 444).

approfondito il problema; la studiosa indicava come possibile la conclusione dei lavori da parte del Medaglia prima del 1520, anno in cui egli era sicuramente a Trento, dove fino al 1524 si occupò della costruzione di Santa Maria Maggiore per il grande vescovo principe Bernardo Cles, ma indicando anche possibili lavori più tardi, in alcune parti, quelle superiori, della facciata[7]. Valentino Volta mi faceva notare come alcuni particolari costruttivi fossero chiaro indice di lavori posteriori al 1520, in quanto caratterizzati soprattutto dall'impiego dell'ordine ionico in uno dei due chiostri e nella facciata, che si distingueva per la "strana" terminazione con un fastigio a volute, che a Brescia costituiva un *unicum*, che però egli ritrovava in un progetto per la facciata di Santa Maria presso San Celso a Milano, attribuito a Cesare Cesariano, l'autore del commento al *De Architectura* di Vitruvio edita a Como nel 1521, in cui, come ho potuto rilevare, ricorrono anche altri disegni simili (vedi figg. 1c, 1d)[8].

Nella mia ricerca su Girolamo Cavalli avevo reperito una serie di prestiti fatti dal Cavalli al monastero fin dal 1516, ma che si fanno molto più consistenti nel periodo 1525-1530, indicati esplicitamente "per la fabbrica", quando risultano alla guida di San Pietro alcuni "vecchi amici" del Cavalli, senza però avere appigli per capire in che

---

[7] I dati biografici del Medaglia sono estremamente ridotti: originario di Pellio Superiore, in val d'Intelvi, in cui risulta la sua famiglia nel XV sec., («Antonio filio de Piero dal Faré da Pel de val d'Intelo») Pietro risulta nella fraglia degli scultori di Vicenza nel 1491, quindi nel 1510 a San Pietro in Oliveto come architetto e lapicida e quindi tra il 1520 e il 1524, quando, con la qualifica analoga a quella di San Pietro in Oliveto, "cura" la costruzione di Santa Maria Maggiore a Trento. Dopo tale data non risultano altri documenti circa il Medaglia (cfr. V. VOLTA, *Per una cronaca della prepositurale, in Sant'Agata la chiesa e la comunità*, Brescia, Vannini, 1986, p. 78).

[8] Cesare Cesariano (Olgiate Olona 1487 - Milano 1543) pittore e soprattutto architetto di formazione bramantesca, dopo aver lavorato come pittore in Emilia, nel 1513 è a Milano dove lavora come architetto. La sua opera, che ebbe una vicenda editoriale piuttosto tormentata è il commento al *De Architectura* di Vitruvio (VITRUVIO, *De Architectura translato et affigurato da Cesare Cesariano*), edito a Como nel 1521. Nel 1513 fu incaricato di lavori per Santa Maria presso San Celso a Milano progettando i chiostri e la facciata, questa però realizzata molto più avanti dall'Alessi, in modo assai diverso dal disegno del Cesariano. Ad uno dei disegni per San Celso fa riferimento la facciata di San Pietro in Oliveto per la disposizione su due ordini e il fastigio a volute; tale disegno (che è custodito nella Raccolta Bianconi della Biblioteca Trivulziana) non è unanimemente attribuito al Cesariano, ma nel *Vitruvio* vi sono varie illustrazioni che presentano elementi che ritroviamo nella facciata di San Pietro, tra cui il portale "prospettico" bramantesco.

cosa consistessero precisamente i lavori[9]; ma che dovevano essere al termine lo si poteva intuire dal fatto che il 20 giugno 1531 Leone Bugatto, che coadiuvava, come priore e procuratore di San Pietro, il "vecchio amico" di Cavalli, Filippo da Monticelli, succedendogli poi come rettore generale e visitatore, commissiona la cassa dell'organo a Battista Piantavigna[10].

DUE "FABBRICHE" COLLEGATE NEI LAVORI DEGLI ANNI TRENTA E DUE DISEGNI PER SAN PIETRO

Sulla traccia della commissione della cassa dell'organo di San Pietro in Oliveto, ho avuto la fortuna di reperire alcuni altri documenti, nella stessa filza del notaio che roga l'incarico al Piantavigna, in cui risultano molti atti, promossi tra la fine del 1530 e la commissione dell'intaglio dell'organo, denotanti una notevole attività amministrativa di Leone Bugatto, relativi a importanti lasciti e donazioni, in cui si registrano varie presenze, in qualità di testimoni, di vari "operatori artistici" a San Pietro in Oliveto sfuggiti al *Regesto* di Boselli. In un

---

[9] Dopo la morte, nel 1519 di Bernardino Ganassoni, vero e proprio *alter ego* di Girolamo Cavalli nell'elenco dei priori e dei rettori generali troviamo vari "amici" che erano presenti nel famoso atto del 2 novembre del 1510 con il quale Girolamo Cavalli confermò la prevalenza della componente "bresciana" nella conduzione dell'intera Congregazione; tra di essi vi era Filippo Stancario da Monticelli, collaboratore del Cavalli nel 1506 nella redazione degli *Opera Omnia* di Lorenzo Giustiniani, che rientra a Brescia come priore nel 1526, per poi assumere le maggiori cariche della Congregazione (Cfr. V. ZAINA, *La memoria storica*, op. cit.); Leone Bugatto, era nato probabilmente intorno al 1490 in quanto presente, quale giovane chierico di San Pietro in Oliveto nell'atto del 2 novembre 1510 («*dominus Leo de Brixia et dominus [...] clerici omnes canonici*», Archivio Segreto Vaticano, Fondo Veneto, San Pietro in Oliveto, n. 2454).

[10] Il contratto è stato reperito e pubblicato da C. BOSELLI, *Regesto storico artistico dei notai roganti in Brescia tra il 1500 e il 1560*, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1976, Brescia, F. lli Geroldi, 1977, II, p. 42). L'intagliatore Battista Piantavigna, di famiglia bolognese, risulta, sempre dal *Regesto* del Boselli, presente a Brescia la prima volta solo qualche mese prima dell'atto di San Pietro, residente in Sant'Agata in una casa che nell'Estimo del 1534 risulta del "cartaro" Bernardino Moreschi, il "povero vergognoso" per la cui figlia il Moretto si fa carico nella sua polizza d'Estimo del 1548 (cfr. P. V. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto*. Brescia, Ed. La Scuola, 1988, p. 602). Battista è il capostitipite di una famiglia di intagliatori, tra i quali emerge il figlio Giovan Maria che nella seconda metà del secolo fu architetto del Comune; l'insediarsi della famiglia Piantavigna a Brescia, vista la provenienza bolognese, può forse essere dovuta al Filippo Stancario da Monticelli, che era stato più volte priore a Bologna.

atto troviamo infatti nel febbraio come testimone Gervaso "marangone" di Poncarale e soprattutto il 7 aprile 1531 si registra la presenza, come testimoni in un importante testamento, dell'intagliatore Giovanni Antonio da Soresina, del marangone Sebastiano da Caravaggio e del lapicida Giovanni Domenico da Campione, evidentemente impiegati in lavori in San Pietro[11].

Giovan Domenico "da Campione", proveniva dal borgo omonimo sul lago di Lugano, terra da cui venivano moltissimi *picapreda* e *lapidici*: la sua presenza registrata in San Pietro in Oliveto è la prima in assoluto a Brescia, una piccola novità rispetto a quanto rilevato dal *Regesto* del Boselli, che ne registra la presenza dal 1533 al 1538; si tratta del figlio di Giacomo da Campione della Vigna, capo di una bottega famigliare campionese che, con Giovan Domenico e l'altro figlio Simone, risulta presente a Brescia dove insieme ad un altro campionese, Giovan Giacomo Busatta, realizza il nuovo portale di Sant'Agata iniziato verso la fine del 1533, ma al quale i "campionesi" dovettero dedicarsi intensamente solo dopo il 1536 terminandolo dopo un biennio; nello stesso lasso di tempo le botteghe del Busatta, e di un altro campionese, Gian Giacomo Bussara, insieme a Giacomo (Fostinelli) da Bornato realizzano il famoso "monumento Bargnani" in San Barnaba dove poco dopo, nel 1540, fu collocata la famosa *Adorazione dei Pastori* del Savoldo. Questi campionesi lavoravano spesso collaborando tra di loro per far fronte alle commesse, come fa capire

---

[11] Sono tutti atti contenuti nella filza del notaio che roga l'atto del Piantavigna (Archivio di Stato di Brescia, Notarile di Brescia, n. 2419), tra la fine del 1530 e i primi mesi del 1531, in cui agisce il Bugatto nella sua qualità di priore dell'annata 1530 (terminante il 24 aprile 1531); il 3 febbraio 1531 vi è una *donatio inter vivos* del canonico di San Pietro, don *Magnus*, atto a cui è presente tutto lo "stato maggiore della Congregazione" e di San Pietro in Oliveto: il rettore generale Stefano da Provaglio, il visitatore Bernardino da Faenza e Leone Bugatto come priore del monastero, nonché tutto il Capitolo del convento in cui si nota la presenza di Filippo da Monticelli, che diventerà rettore generale pochi mesi dopo; nello stesso giorno il Bugatto, come priore, sbriga nella propria cella anche la pratica della *promissio* di una *donatio inter vivos* di Aurelia e del suo fratello il canonico Ippolito Chizzola (componente di un'importante famiglia bresciana) che verrà formalizzata con il testamento del 3 marzo e, sempre per sue iniziative come priore, il 7 aprile viene registrato il testamento di un altro canonico, Apollinare de' Tosinis, in cui è presente anche un fratello del Bugatto, canonico (Francesco, figlio del *quondam* Andrea Bugatti), e con testimoni, tra gli altri, Giovanni Antonio, figlio del fu Filippo da Soresina (*magistro Johanne Antonio, filio q (uondam) Phlippi de Soresina marengoni, seu sculptoris*), Francesco da Caravaggio (*magistro Sebastiano filio magistri Francini de Caravatio*) e Giovan Domenico, figlio del lapicida Giacomo da Campione (*Johanne Domenico filio magistri Jacobi de Campeono lapicidi*).

il fatto che Gian Domenico della Vigna, intervenendo anche nell'atto finale del monumento Bargnani, doveva essere una sorta di "coordinatore amministrativo" dei lapicidi campionesi[12]; la presenza di questi campionesi si riscontra a Brescia solo tra il 1531 e il 1538, così che è più che plausibile pensare che essi, chiamati dai canonici alghensi nel 1531 fossero a lavorare in San Pietro per un grosso impegno, come la costruzione del chiostro ionico e il completamento della facciata e che, terminata tale incombenza, si dedicassero a finire il portale di Sant'Agata, una committenza collegata a quella di San Pietro in quanto il prevosto era Girolamo Cavalli junior, il nipote a cui Girolamo senior aveva lasciato in eredità la prepositura. Infatti il contratto è del 1533, ma dopo che Battista da Milano nel 1534 aveva fornito un nuovo disegno, i lavori dovevano essere andati a rilento, riprendendo nel 1537 e concludendosi nel 1538[13]. Si tratta di lavori dello stesso genere di quelli praticati in San Pietro "sospettati" di una realizzazione più tarda rispetto a quella del Medaglia, con impiego di colonne e capitelli, così che forse non a caso nel "documento Bargnani" si sottolinea che debbano essere corinzi: i committenti erano forse al corrente del fatto che i campionesi avessero realizzato opere con capitelli ionici, che compaiono a San Pietro sia nel più piccolo chiostro, sia nella facciata.

Alla luce anche di questi documenti si può riesaminare la facciata di San Pietro in Oliveto che riflette chiaramente il modello di un disegno del Cesariano, forse lo stesso disegnato per la facciata di Santa Maria presso San Celso, presentando una chiesa a due ordini sormontata da un fastigio a volute. Oltre all'evidente stacco che c'è tra

---

[12] Il contratto con i due campionesi, Bussara e Busatta, e con Giacomo da Bornato è dell'8 giugno 1536 (cfr. BOSELLI, *Regesto* II, op. cit,. Brescia, 1977, documento n. 26) e il pagamento è del 30 dicembre 1538 nel quale è presente anche Giovan Domenico della Vigna, non nominato nel contratto iniziale; ma poiché interviene per sé e rappresenta anche il Bussara assente, risulta chiaro che doveva essere intervenuto in aiuto agli altri campionesi (cfr. BOSELLI, *Regesto* II, op. cit., doc. n. 27).

[13] Gerolamo Cavalli junior, subentrato nel settembre 1532 allo zio Gerolamo nella prepositura di Sant'Agata, curò, come esecutore testamentario, la sua sepoltura in San Pietro in Oliveto sulla quale fu apposta una lapide collocata nel maggio 1533 e pagata al priore di San Pietro in Oliveto per il *taiapreda* il 21 novembre 1533 (cfr. V. ZAINA, *La memoria storica*, p. 199). Occasioni in cui il Cavalli junior avrebbe potuto ingaggiare i lapicidi operanti in San Pietro per il portale di Sant'Agata, visto che la stipula del contratto è del 15 novembre del 1533, come risulta dal documento del 14 ottobre 1537, in cui si ricorda che il compenso venne modificato a causa del nuovo modello a cui i lapicidi dovevano attenersi, fornito nel 1534 da Battista da Milano. Nel definire il prezzo definitivo, i lapicidi vengono impegnati a finire il portale entro il maggio 1538 (BOSELLI, *Regesto* II, op. cit., doc. 25, pp. 31-32).

il fastigio e il resto della costruzione, rammento un'acuta osservazione di Alessandra Lombardi, che ha notato come parecchi elementi denuncino una discontinuità tra il primo e il secondo ordine, rilevando anche talune difficoltà di raccordo tra l'ordine superiore e quello inferiore, soprattutto sopra il famoso portale "prospettico" di stampo bramantesco al centro del primo ordine[14]. Nel secondo ordine di San Pietro in Oliveto, infatti, invece delle strette finestre monofore del primo ordine, si optò per due finestre con disegno rettangolare, adottando il modello di San Celso ma accostandole al centro fornendo ampia luce al secondo ordine, mentre ai lati, in corrispondenze delle strette finestre del primo ordine quasi a prolungarne l'effetto, si posero due nicchie che simulano il disegno delle finestre sottostanti, il tutto racchiuso in fasce di lesene con capitelli ionici che, con una specie di "reticolo", come dice la Lombardi, rendono più unitaria la facciata (Figg. 1a-1e).

La facciata di San Pietro si differenzia parecchio rispetto alle facciate che tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento erano state realizzate nei "rifacimenti edilizi" delle chiese della Congregazione, molto semplici e con un disegno a un solo ordine con timpano triangolare e un oculo centrale e due monofore ai lati molto alte e strette. Lo si può vedere nella facciata di due chiese della Congregazione che, come San Pietro, avevano registrato opere di riedificazione tra la fine del XV e l'inizio del XVI sec.: in Santa Maria in Vanzo di Padova e soprattutto San Rocco a Vicenza (Figg. 2c e 2d) le cui due altissime, strette monofore, molto caratteristiche, sembrano quasi ripetersi nella facciata di Brescia, ma come "tagliate a mezzo" dal secondo ordine facendo pensare che il Medaglia, prima di arrivare a Brescia, si fosse occupato di San Rocco, dato che nelle sue rarissime attestazioni documentarie, risulta iscritto alla fraglia degli scultori a Vicenza nel 1491 e che a San Rocco vi sono alcuni particolari dei chiostri che si ritrovano a Brescia[15]. Si può pensare che il Medaglia,

---

[14] Alessandra Lombardi annotava: «l'ordine ionico che organizza la facciata […] si presenta con precisione sorprendente», ma nello stesso tempo rileva che il suo inserimento risulta «problematico», facendo pensare che «la griglia originata dall'ordine ionico superiore ed inferiore non facesse parte con tutta probabilità del disegno originale della facciata, ma sia stata un'aggiunta posteriore» (Lombardi, *La chiesa di san Pietro*, op. cit., p. 77).

[15] La chiesa di San Rocco a Vicenza fu costruita a partire dal 1485 e affidata alla Congregazione che nel monastero fece confluire i canonici della sede vicentina di Sant'Agostino, diventando quindi la sede principale della Congregazione in quella città. Per la costruzione è stato indicato dagli studiosi locali (cfr. R. Cevese e E. Reato, *La chiesa e il monastero di san Rocco a Vicenza. Storia e Arte*, La Serenissima,

a Brescia fino a poco prima del Sacco, se ne fosse allontanato nel 1512 lasciando incompiuto il paramento lapideo della facciata, fino alla quota di circa la metà complessiva della costruzione, annotando che fino al primo ordine si nota l'impiego dei medaglioni rotondi e romboidali neri usati anche nell'interno.

Giovanni Antonio da Soresina, vista la sua specializzazione e la tradizione famigliare, probabilmente con l'aiuto di Sebastiano da Caravaggio, doveva trovarsi in San Pietro per dare compimento, con la realizzazione degli stalli e di opere in legno, al tipico coro "a barco" (pontile) caratteristico della Congregazione[16], a cui i canonici conferivano grande importanza e che dai carmelitani subentrati venne

---

Vicenza, 2001) quale architetto Lorenzo da Bologna (1450 circa-1508) per il quale fu supposto un intervento anche per la chiesa di Santa Maria in Vanzo che, passata ai canonici tra il 1456 e il 1461, vide un ampliamento architettonico di rifacimento iniziato nell'ultimo decennio del XV sec.; si deve però notare che a Santa Maria in Vanzo sono presenti lapicidi luganesi-comaschi di cui uno (Francesco di Cola) documentato tra il 1505 e il 1512, ma anche un lapicida "Pietro" che nel 1472 lavora con Lorenzo da Bologna; questi potrebbe essere il padre del Medaglia, anziché Pietro Lombardo, come vorrebbe il Lorenzoni, cosa su cui, però Matteo Ceriana non è affatto d'accordo (cfr. G. Lorenzoni, *La chiesa di Santa Maria in Vanzo dei canonici secolari di San Giorgio in Alga*, in *Il Seminario di Gregorio Barbarigo. Trecento anni di arte, cultura e fede*, Seminario vescovile di Padova, Padova 1997; M. Ceriana, *Pietro Lombardo*, «Dizionario Biografico degli Italiani, 2005»). Forse il Medaglia, seguendo la tradizione dei lapicidi della sua zona al servizio della Congregazione operò prima come lapicida a Vicenza, dove è registrato nel 1491 nella fraglia degli scultori, per poi assumere la funzione di "architetto", che si dava a capimastri "murari" che dirigevano i lavori complessivi di un edificio, qualifica che risulta in San Pietro in Oliveto e quindi a Trento (su Antonio Medaglia si veda il recente articolo di G. Sava, *Antonio Medaglia "lapicida et architecto" tra Vicenza e la Lombardia: il cantiere di San Pietro in Oliveto a Brescia,* «Arte Veneta» n. 67, 2010). Si deve anche tener presente che vi sono alcuni elementi architettonico-scultorei che hanno una qualche attinenza con l'intervento del Medaglia in San Pietro in Oliveto anche nella chiesa veronese di San Giorgio in Braida, la cui riedificazione rinascimentale fu avviata proprio da Girolamo Cavalli e da Bernardino Ganassoni, che furono priori in quel monastero nei primissimi anni del Cinquecento, oltre che rettori generali e visitatori della Congregazione.

[16] Il coro "a barco" era posto quasi a metà della lunghezza complessiva della chiesa, tra la fine della navata e il profondo presbiterio; permetteva ai monaci di accedervi direttamente dal convento e di assistere alle funzioni religiose distinguendosi dai fedeli "comuni"; un uso tipico "veneto" adottato dalla Congregazione in quasi tutte le chiese, compreso San Pietro in Oliveto (si veda la pianta nella Fig. 4a). Possiamo farcene un'idea da varie chiese veneziane in cui esiste ancora, come a san Giorgio in Isola a Venezia, e anche in qualche chiesa della Congregazione, come a Santa Maria in Vanzo a Padova e a San Rocco di Vicenza (Fig. 4b).

indicato anche come lussuosamente decorato[17]. In seguito la commissione della cassa al Piantavigna, qualche mese dopo la presenza rilevata del Soresina, andava a completare l'apparato del coro che sorgeva praticamente in mezzo alla chiesa, interposto tra la navata e il profondo presbiterio, e che fu abbattuto, poco dopo il loro ingresso, dai Carmelitani scalzi, subentrati agli alghensi nel 1669; un intervento "pauperistico" con cui fu scialbata anche la ricca ornamentazione del refettorio, ritenendo tali elementi non consoni al loro ordine mendicante. Sono fatti notissimi a tutta la letteratura artistica, ma dove non si è mai dato il giusto rilievo al particolare che l'abbattimento del coro aveva causato anche lo smontaggio dell'organo, con le relative ante, e ciò vuol dire che si trovava proprio sul pontile, come peraltro è testimoniato nella descrizione del Tomasini, quale parte integrante del coro[18], elemento fondamentale per le esigenze della Congregazione che aveva particolare cura per la musica e il canto nell'officiatura liturgica. È questo un elemento ulteriore per ragionevolmente supporre che all'incarico al Piantavigna dovette seguire

---

[17] Giovanni Antonio da Soresina è il figlio del famoso Filippo Morari da Soresina, a cui è attribuito il coro di San Francesco a Brescia realizzato intorno al 1490, capostipite di una famosa famiglia di intagliatori. Egli è costantemente presente nella documentazione bresciana dal 1504 al 1560; nei primi anni Venti realizza gli stalli del coro del Duomo Vecchio e tra il 1542 e il 1549 realizza il coro ligneo di Sant'Afra, risultando personaggio di notevole importanza nel paratico dei marangoni (cfr. BOSELLI, *Regesto* I, op. cit., p. 162); possiamo pensare che a San Pietro fosse impegnato in analogo lavoro. Francesco da Caravaggio viene rilevato dal Boselli nel 1510 e quindi nel 1530 e 1531 (BOSELLI, *Regesto* I, op. cit., p. 139); è figlio di Francino *sculptor* (*quondam Martini*) rilevato in San Cristo nel 1510 (cfr. BOSELLI, *Regesto* I, op. cit., p. 141); la minor importanza di questo "marangone" mi fa pensare che fosse un "aiuto" al Soresina. Tra l'altro potrebbe essere il Francesco da Caravaggio, scambiato da Valentino Volta per il pittore omonimo, Francesco Prata da Caravaggio, che risulta pagato per alcuni «lavoreri» in Sant'Agata (cfr. VOLTA, *Per una cronca*, op. cit., p. 133) e definito però come *sartor*, ma che svolge alcuni lavori tipici da "marangone" (pagato per acquistare *mazoti*, cioè legna) in Sant'Agata per Girolamo Cavalli senior nel terzo decennio del Cinquecento (cfr. A. ZAINA, *Una Sant'Agata e due Salomé*, «Civiltà Bresciana», anno XVII, n. 1-2, pp. 83-86). Teniamo presente che, secondo i carmelitani, il coro era dotato anche di un lussuoso baldacchino (cfr. Stipi, *Invito a San Pietro*, cit., pp. 142-143), in cui poteva essersi esplicato il lavoro di un *sartor* nonché *marangone*.

[18] Nel descrivere il monastero di San Pietro dice: «*in medio aedis chorus columnis innititur. Cui adest organum auro et coloribus distinctum*» e usa quasi la stessa espressione circa la collocazione dell'organo sul coro a Monselice «*Medium templo chorus columnis innixus cum organo occupat*» (TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 199 e p. 106).

di lì a poco la commissione delle ante al Moretto, in contemporanea con la conclusione dei lavori architettonico-scultorei della chiesa[19].

Ma quel che più colpisce è che il Moretto, sulla facce esterne delle ante d'organo, dove dipinge *La Chiesa sostenuta dai Santi Pietro e Paolo,* disegna la facciata di un edificio chiesastico che risulta letteralmente copiata da un'altra illustrazione del *Vitruvio* del Cesariano che, fra i vari modelli esemplificativi del suo commento del *De Architectura,* ci fornisce una facciata ad ordine unico con il timpano triangolare e oculo centrale (vedi Figg. 2a e 2b) che, salvo le finestre dal particolare disegno rettangolare, è assai vicino al modello seguito per le chiese della Congregazione.

IL PRIMO DIPINTO REALIZZATO PER SAN PIETRO IN OLIVETO; LE ANTE DEL MORETTO E LA LORO VALENZA SIMBOLICA

La comunanza delle fonti illustrative per il completamento architettonico dell'edificio e per il disegno della chiesa nelle ante non può essere una semplice coincidenza. Le ante, come è noto, costituiscono uno dei principali capolavori del Moretto; in queste opere alla grande realizzazione pittorica uniscono un forte sentimento religioso "cattolico", in cui si manifesta l'adesione convinta dell'artista alla Controriforma, con una forte componente filopapale, espressa dalla vigorosa azione raffigurata nelle ante chiuse (*I Santi Pietro e Paolo sorreggono la Chiesa)* che, aperte, si spalancavano con l'episodio, tratto dalla *Legenda Aurea*, del *Volo di Simon Mago*, si articola in due scene: nella prima parte, a sinistra, l'*Innalzamento,* e a destra la *Caduta,* in cui Simon Mago: volendo sfidare gli apostoli Pietro e Paolo, si fece

[19] Dopo la pubblicazione da parte del Boselli (1977), il documento circa la commissione della cassa dell'organo al Piantavigna, è stato ignorato da tutti gli studi storico artistici successivi – salvo una pura citazione della Savy (B. M. SAVY, *Romanino per organo. Musica e decorazione a Brescia nel Rinascimento*, Padova University Press, Padova, 2015, p. 51), che non hanno mai tenuto in conto reale tale documento, in relazione alla commissione delle ante. Ignorata è anche la costruzione del primo organo di San Pietro, deliberata nella riunione del Capitolo generale del 1483 («*Addebatur Brixiae in cenobii templo pridem aedificato organum erigendum esse*», TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 369); il primitivo organo si trovava sopra l'altare di San Paolino (sul lato sinistro del presbiterio) nella stessa posizione in cui si trova oggi quello ottocentesco del Serassi. La nuova collocazione rese necessario, come gentilmente mi ha spiegato l'esperto "organologo" Ugo Ravasio, anche il rifacimento del "pozzetto" specificamente indicato nel contratto.

innalzare su un'alta torre per dimostrare di essere capace di volare, ma poi, lanciatosi dall'alto, lo si vede iniziare la precipitosa caduta, simbolo chiaro della fallacia delle eresie, qual era considerato il luteranesimo. Si tratta di una tematica ben nota ed analizzata, dove, però, pare utile rimarcare l'ambientazione paesaggistica che ha riferimenti alla Brescia coeva, come è stato più volte sottolineato, con la presenza nell'*Innalzamento* di Simon Mago di un paesaggio urbano sullo sfondo, su cui emerge la rotonda del Duomo Vecchio; ma vi sono altri particolari fino ad ora sottovalutati che conferiscono un'ancor più decisa "attualità" al messaggio. Infatti nella *Caduta di Simon Mago,* dove, se, come è molto noto, gli elementi figurativi ed architettonici si rifanno a una stampa del Raimondi[20], vi è però da osservare che in luogo dei capitelli corinzi del colonnato a cui si appoggiano due personaggi, Moretto disegna colonne con capitelli ionici, che appunto furono impiegati nel più tardo intervento costruttivo nei chiostri del monastero; inoltre, al centro della scena della *Caduta* altri astanti guardano in alto, dove sta precipitando Simon Mago, radunati in uno spiazzo dove la visuale è la medesima di quella che oggi si può avere stando ai bordi del piazzalino su cui si erge la facciata di San Pietro[21], con allusioni alla vista dei Ronchi sullo sfondo; infine la chiesa posta sullo spiazzo, sembra proprio alludere a San Pietro che si stava costruendo (vedi Figg. 3a-3d)[22].

---

[20] La stampa del Raimondi è il *Martirio di Santa Felicita*, una delle tante incisioni che furono tratte dall'artista da opere di Raffaello (in questo caso un affresco, eseguito nel 1516-18, quasi completamente perduto), come fu indicato dal Rathe e poi ripreso da tutta la critica successiva (cfr. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino*, op. cit., scheda n. 125, pp.480-485, e V. TERRAROLI, *Moretto e alcune desunzioni iconografiche: da Raimondi a Dürer, in Alessandro Bonvicino*, catalogo della mostra, monastero di Santa Giulia, 18 giugno-20 novembre 1988, Nuova Alfa, Bologna, 1988, pp. 280-282).

[21] Vi è uno sfondo collinare simile alla veduta di chi guardava un po' dall'alto la città, come se la osservasse dalla spianata su cui si adagiano le costruzioni dei chiostri di San Pietro e anche altri particolari che conferiscono alle scene un'attualizzazione del messaggio che intendono trasmettere.

[22] Nella scena con la vista si può correre al centro verso lo sfondo collinare retrostante dove sullo sfondo il paesaggio collinare allude a quello dei Ronchi, allora visibile, prima della costruzione dell'alto bastione della Pusterla eretto nel 1570; sulla destra la fiancata dell'edificio dipinta dal Moretto sembra proprio alludere a un tratto della fiancata nord di San Pietro con una sua muratura alta e compatta su cui si aprono alcune finestrelle molto simili a quelle che si scorgono in alto sulla fiancata nord dell'edificio; a sinistra si scorge poi un tratto della facciata di una chiesa, la quale, piuttosto che essere "in rovina" – come pare intenda Begni Redona – appare in costruzione innalzandosi con i mattoni ben squadrati sopra il primo ordine. Begni Redona, infatti, nel descrivere *La caduta di Simon Mago* cita la scena di ugual sog-

Tali particolari, fanno pensare che nello sforzo immane dei due apostoli si volesse non solo significare il "sostegno" alla Chiesa di Roma, ma anche alludere alla chiesa "fisica" dei canonici che era in via di costruzione, unendo al ruolo simbolico anche quello "devozionale" della dedicazione, genialmente rinnovando la tradizione della raffigurazione della chiesa offerta dal Santo titolare, disegnando, in luogo di un modellino assai convenzionale, come era d'uso[23], un prospetto fisico dell'edificio sacro vicino alla realtà, citando alcuni particolari architettonici realmente presenti nell'architettura della "fabbrica". Le ante sviluppano una tematica in cui prende rilievo anche una "rivendicazione" del ruolo del monastero nella vita cittadina e nella salvaguardia del messaggio evangelico confermato in terra dal papato, erede della missione evangelizzatrice di Cristo; infatti i canonici potevano vantare, con la lapide apposta sul frontone della Cappella di San Barnaba che nel loro monastero vi fosse il luogo della prima evangelizzazione cristiana della città dove Barnaba era stato inviato da Pietro[24], come si narra negli episodi degli affreschi interni della Cappella nei quali c'è un'attualizzazione del messaggio diretto ai contemporanei con cui si esalta il ruolo dei canonici quali fedeli custodi dell'autorità apostolica "romana"; è una tematica che si ritrova nei dipinti della sagrestia vecchia, con *Storie della Cattedra di San Pietro*, anche queste opere in gran parte del Caylina, dipinte in varie tornate, presumibilmente tra il 1515 e il 1530-1535. Sono dipinti che, per tematica, "anticipano" le ante e in cui c'è già una "rivendicazione" di un preciso ruolo anche nei confronti della comunità religiosa e civile[25].

---

getto dipinta dal Pordenone per il Duomo di Spilimbergo, dove Simon Mago cade dall'alto nei pressi di una chiesa effettivamente in rovina; lo si nota dalle volte come scoperchiate, ma non è chiaro se consideri in rovina anche l'edificio della chiesa che appare nella tela del Moretto (cfr. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino*, op. cit., p. 485).

[23] La tradizione iconografica è molto antica. Possiamo ricordare alcune raffigurazioni del genere dipinte in occasione di lavori di completamento e rifacimento in una delle superstiti tavole del Romanino del polittico di San Cristo, e ancora Romanino nella grande pala di San Domenico.

[24] La lapide è nota e riportata con grande enfasi anche dal Nassino (*Registro*, op. cit.): «*sacellum hoc in virginis Marie honore dicatum inter brixianas ecclesias primun fuisse eoque in loco Barnabas Christi apostolus primus divina celebrasse misteria perhibetur*».

[25] Ai lati della lapide il Caylina raffigurò la *Doppia Traditio delle chiavi a San Pietro* (a destra) *e delle tavole della Legge a Mosé* (a sinistra) e per stile è la più tarda delle sue opere (1530-35) che andava a coronare la tematica "similare" sviluppata dallo stesso pittore e da altri nella sagrestia vecchia, con il ciclo delle *Storie dell Cat-*

Mi pare pensabile che il disegno del Cesariano fosse stato scelto essendo molto vicino a quanto si intendeva realizzare, molto simile a quello delle facciate delle altre chiese della Congregazione, progetto poi cambiato in corso d'opera nel completamento della facciata, ma rimasto nel dipinto già avviato.

A chi si dovette la scelta del disegno? Non è escluso che ci fosse stato un contatto milanese del Moretto, dato che proprio verso la fine del 1530 era a Milano per «certi suoi affari»[26] che forse avevano a che fare con l'ambiente di Santa Maria, presso San Celso dove, nel 1541-1542 circa, consegnò la famosa pala del *San Paolo caduto da cavallo*, ancor oggi nella cappella di San Paolo, dove si pensa che abbia anche realizzato affreschi[27]. Potrebbe anche essere stato "por-

---

tedra di Pietro in cui la scena che appare la più tarda (e non del Caylina), parzialmente mutilata a causa dell'apertura a ovest di una finestra, potrebbe anche questa raffigurare la caduta di Simon Mago. Per le immagini e le analisi della tematica religiosa rimando a De Leonardis (F. DE LEONARDIS, *Paolo da Caylina il Giovane, Le opere*, in *Paolo da Caylina il Giovane e la bottega dei da Caylina nel panorama artistico bresciano tra Quattro e Cinquecento*, a cura di P. V. BEGNI REDONA, Villa Carcina (Bs), 2003, schede, 42 e 43, pp. 149 e segg.) che riprende l'esame della tematica "tridentina" del Guazzoni; vanno però tenuti in conto gli opportuni "aggiustamenti" circa la datazione che va molto anticipata rispetto a quella proposta da De Leonardis e Guazzoni, come ho esposto in ZAINA, *La memoria storica*, op. cit.) per gli affreschi della Cappella di San Barnaba e per quelli della Sagrestia Vecchia) da assegnare al periodo giovanile o della prima maturità (cfr. A. ZAINA, *L'Archivio interroga la storia dell'arte*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 2010, Brescia, pp. 142-152). Ricordo, quale segnale dell'autocoscienza e dell'esaltazione del proprio ruolo da parte dei canonici nell'ambito della comunità civile e religiosa, un episodio poco conosciuto, ma credo significativo, che a noi può sembrare "strano" ma che allora rivestiva una grande importanza: una controversia circa l'ordine delle processioni, per il quale nel 1522 i canonici di San Pietro in Oliveto avevano fatto esplicita richiesta che a Brescia nelle processioni a loro venisse riservato un posto di estremo rilievo, secondo solo ai canonici della cattedrale, così come avveniva a Venezia, ottenendo quanto chiedevano con una "ducale" da Antonio Grimani diretta al Podestà e al capitano di Brescia (cfr. TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 424).

[26] Il Moretto il 23 dicembre 1530 è a Milano, «per certi suoi affari», come scrive nella lettera inviata a monsignor Donato Savallo, eminente personaggio della curia bresciana e suo committente delle pale "eucaristiche" di Marmentino e Castenedolo. Da notare che la lettera riguarda questioni connesse all'organo degli Antegnati, famiglia con cui il Bonvicino risulta più volte collaboratore (il documento è pubblicato in BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino*, op. cit., p. 595).

[27] Gli affreschi della volta della cappella di San Paolo, prima assegnati a Calisto Piazza, sono stati attribuiti recentissimamente al Moretto in una campagna di ricerche promossa dal Dipartimento di Arti dell'Università di Milano; cfr. F. M. GIANI, *Moretto a San Celso «reloaded»*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. AGOSTI e J. STOPPA, Officina Libraria, Milano, 2017.

tato" da quel Battista da Milano che nel 1534, agli stessi lapicidi impegnati in San Pietro, fornisce il nuovo disegno per il portale di Sant'Agata. Questo personaggio, praticamente sconosciuto alla letteratura artistica, ma che doveva avere una certa importanza, risulta presente a Brescia nel 1514 e ricompare nella documentazione dopo vent'anni, in perfetta coincidenza con le due delibere della Congregazione circa la "fabbrica", così che potrebbe essere "indiziato" di avere avuto una qualche parte nei lavori immediatamente dopo il Sacco, nel caso che il Medaglia si fosse allontanato da Brescia, come tanti altri, a causa di quell'evento tragico e traumatico e magari avesse fornito le istruzioni per portare a compimento il primo ordine della facciata. Doveva avere un certo rilievo a Brescia per le sue relazioni con Stefano Lamberti che, proprio nel 1536-1537, nel portale della Loggia si rifà agli stilemi decorativi di San Pietro in Oliveto[28].

---

[28] Camillo Boselli alle date del 24 novembre e 11 dicembre 1514 lo indica presente a Brescia, in due documenti in cui regola gli affari matrimoniali della moglie Caterina de Visnardis, in cui risulta anche, mi pare significativamente, Stefano Lamberti. Viene segnalato nel 1529, presente nella Scuola del Sacramento del Duomo (cfr. B. M. SAVY, *Manducatio per visum*, Bertoncello, Padova, 2006, p. 271) e in seguito in vari incarichi di una certa importanza: massaro più volte nella disciplina di San Faustino e del paratico dei marengoni nel 1552 e 1556 (cfr. BOSELLI, *Regesto*, vol I., p. 32). Boselli, come ha opportunamente rilevato Valentino Volta, lo scambia col Piantavigna inserendolo nell'elenco relativo a queste per il disegno per il portale di Sant'Agata (V. VOLTA, *Per una cronaca*, op. cit., pp. 246-247). La conoscenza col Lamberti potrebbe far supporre che Battista da Milano potesse aver avuto un ruolo nel repertorio decorativo dell'intervento del Medaglia in San Pietro, che Lamberti usa molto più avanti, proprio poco dopo il ritorno a Brescia di Battista da Milano, quando nel 1536-37 realizza il portale marmoreo della Loggia, dove, come disse il Peroni, «prevale una grande sottigliezza di profilature, cornici che sembrano ispirarsi all'esempio di san Pietro in Oliveto» e compaiono affinità riscontrabili «nell'uso di borchie circolari [a cui è da aggiungere anche quello degli inserti a losanga, *n.d.r*], di marmi policromi, nelle lesenature delle ghiere, nelle basi marmoree» (A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, op. cit., p. 789), elementi che sono del tutto insoliti nelle opere di Stefano Lamberti. A mio parere Battista è anche lo stesso che, nel 1543 per la casa dei Mondella, fornisce il disegno e i modelli ai quali doveva attenersi Faustino da Cadignano, con modalità simili e quelle per il contratto del portale di Sant'Agata (cfr. BOSELLI, *Regesto*, II pp. 176-177) indicato nel contratto solo col nome di Battista (*Baptista intaliador*) e potrebbe anche essere anche colui che nel 1534, per la casa di Girolamo Roberti, fornisce il disegno dei "*cornison*" e del "cordone" a Zaccaria Fostinelli da Bornato (della stessa famiglia di coloro che collaborano per il "monumento Bargnani"); non è però il Battista Piantavigna che nei documenti viene sempre indicato sia col cognome, sia con la provenienza "da Bologna" (cfr. BOSELLI, *Regesto*, II, doc. 2, pp. 20-21).

Quando esaminai la figura di Leone Bugatto, quale "committente" del "manierismo bresciano", nel sottolineare il suo primo documentato interessamento alla "fabbrica" di San Pietro, la commissione dell'intaglio della cassa dell'organo a Giovan Battista Piantavigna, avevo suggerito una datazione delle ante del Moretto al 1535-1537, un ragionevole lasso di tempo per l'esecuzione di un'opera di questo genere, che mi pare debba essere confermata proprio per quanto emerso dalla mia ricerca.

La data del 1536, tra l'altro, va a incastonarsi quasi alla perfezione nel mosaico dell'attività del Bugatto «nell'abbellire templi e monasteri» della Congregazione, in cui oltre a San Pietro in Oliveto, uno dei maggiori suoi impegni fu quello per la grande chiesa veronese di San Giorgio in Braida, che serve molto a comprendere il suo ruolo nelle committenze della Congregazione e a chiarire anche il procedere dei "lavori" in San Pietro. Nel 1540 vengono infatti allogate in San Giorgio le ante d'organo del Romanino e una grande pala, le *Cinque Sante* del Moretto, opere tuttora in loco, che vanno a "dotare" la chiesa nella zona presso il presbiterio, che proprio nel 1536 aveva visto terminare una fase, l'intervento dell'architetto Michele Sanmicheli, con la conseguente consacrazione di vari altari, alcuni in quel medesimo anno. Si tratta di due opere che trovano riscontro "speculare" in San Pietro, dove Romanino e Moretto avevano svolto "ruoli scambiati" rispetto a quelli di San Giorgio, ricordando che il quadro, recentemente "ritrovato" del Romanino, *La Vergine con la Sante Caterina e Cecilia,* si trovava all'origine in San Pietro e probabilmente, visto la tematica, su un altare della chiesa, vicino all'organo, come ha supposto Barbara Maria Savy; una collocazione analoga a quella di Verona della *Pala delle Cinque Sante* (vedi Fig. 4d) tra le quali sono rappresentate le stesse due sante raffigurate a Brescia accanto alla Vergine, Caterina d'Alessandria e Cecilia, la "santa della musica"[29]. È molto poco plausibile, nonché molto improbabile, che

[29] Le ante del Romanino rappresentano il *Martirio di San Giorgio*, sulle due interne e *San Giorgio davanti all'imperatore* sulle due esterne, (cfr. F. PETROPOLLI, scheda 33b in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra, a cura di F. FRANGI, Trento, 29 luglio-29 ottobre 2006, Cinisello Balsamo (Mi, pp. 179-181) che sono tuttora in San Giorgio in Braida, dove vi è l'opera realizzata dal Moretto nel 1540, *La Vergine in gloria e le sante Barbara, Agnese, Lucia, Agata, Caterina* (cfr. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino* op. cit., scheda 77 pp. 348-351), posta sotto l'organo, dove la Savy pensa che vi fosse un altare con il quadro del Romanino. *La Madonna col Bambino santa Cecilia santa Caterina, san*

lo stesso "committente", il Bugatto, avesse incaricato di realizzare due importanti opere per San Giorgio in Braida, se prima non fossero state "almeno" terminate le ante per San Pietro, tanto più che, salvo il polittico del Vivarini, la chiesa non aveva alcun altro apparato pittorico che servisse all'officiatura liturgica, mentre San Giorgio, la cui ricostruzione in forme rinascimentali, iniziata quasi in contemporanea con San Pietro in Oliveto, intorno alla data 1536 era già ben dotata di parecchie opere pittoriche, tra cui probabilmente anche due ante d'organo di Giovanni Caroto[30].

IL RUOLO DI LEONE BUGATTO NELLA CONGREGAZIONE

Occorre a questo punto precisare il ruolo del Bugatto nella Congregazione, in cui esercitò, insieme ai "bresciani" di San Pietro in Oliveto, un'effettiva e lunga "egemonia" nella direzione dellla stessa: un trentennio, tra il 1533, quando diventa rettore generale, e il 1562, anno in cui muore. Il Tomasini nell'occasione lo ricorda per aver ricoperto per ben dieci volte il ruolo di rettore generale, aver operato mirabilmente per lo «splendore» della Congregazione, e aver «ornato templi e monasteri». Uomo di grande capacità e cul-

---

Giovannino e due angeli reggicortina, ora nella cappella del collegio gesuitico Aloisianum di Gallarate (Mi), la cui originaria provenienza da San Pietro in Oliveto fu posta in rilievo in occasione del restauro che precedette la mostra del Romanino a Trento nel 2006, dove fu esposto (*Romanino, un pittore in rivolta*, op. cit., è stata riconosciuto come la pala che alcune antiche guide bresciane segnalavano in San Pietro e di cui erano state perse le tracce in quanto, secondo il restauro fatto poco prima della mostra di Trento ha rilevato che lo stesso Romanino ridipinse quasi tutto il quadro, mutando sostanzialmente la figura della Santa Cecilia con in mano uno strumento musicale, facendola diventare Santa Brigida con la spada e il libro per collocarla non molto tempo dopo nella chiesetta urbana intitolata a santa Brigida (cfr. E. PALMIERI, in *Romanino, un pittore in rivolta*, op. cit., scheda 44, pp. 202-203); la chiesa (situata tra l'attuale Via Laura Cereto e Via Agostino Gallo, inglobata nel negozio di ortopedia Bonzio) nel 1532 era passata ai canonici (cfr. TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 443).

[30] Tra le opere pittoriche già esistenti nella chiesa: un'altra opera del Caroto, il polittico di San Sebastiano, databile intorno al 1515, la pala di Girolamo dei Libri, la *Madonna della Cintura con San Lorenzo Giustiniani* (1530 circa); opere tuttora in loco, mentre una grande *Crocefissione*, opera di Michele da Verona, datata 1501, era nel refettorio (ora è a Brera).

tura, un elogio che nessuno dei rettori generali, salvo Lorenzo Giustiniani, mai ebbe[31].

Gli storici dell'arte, rilevando la presenza in altri monasteri "veneti" della Congregazione (a Verona, Monselice, Lonigo e Vicenza) di artisti impiegati in San Pietro a Brescia (Romanino, Moretto e i "moretteschi" Agostino Galeazzi e Francesco Ricchino) a partire dal contributo del Guazzoni, del 1988, in occasione della mostra del Moretto di quell'anno aveva rilevato la "prevalenza" nel XVI sec., della componente bresciana nella Congregazione e l'importanza del Bugatto per San Pietro in Oliveto e anche San Giorgio in Braida[32].

---

[31] Nell'anno 1562 «*Romam prior mittitur Leo Bugatus senili aetate XV Augusti obiit, postquam decies Generalis titulo insignitum multa praeclara in Societatis nostrae spendorem egisset, Vir bonis litteris instructus compendium quorundam Privilegiorum, indulgentiarum et immunitatum nostrarum vulgavit, anno MDXXX. Monasteria et templa ornavit, fervens in istruendis iuvenibus et acerrimus religiosae disciplinae magister fuit*» (TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 509).

[32] Valerio Guazzoni, *De potestate Pontificis, Riflessi tridentini nell'opera tarda del Moretto*, in *Alessandro Bonvicino, il Moretto*, catalogo della mostra, Brescia Museo di Santa Giulia, 18 giugno – 20 novembre 1988, Nuova Alfa Bologna, 1988, pp. 264-272. È il primo a notare netta prevalenza della "componente bresciana" nella Congregazione e del ruolo del Bugatto: «Col Cavalli è la componente bresciana a prevalere nettamente all'interno della Congregazione. Lungo tutta la metà del primo Cinquecento, e ancora in seguito, fino la metà del Cinquecento le cariche principali diventano appannaggio di canonici bresciani e in quanto sede del priore generale, cresce il prestigio del monastero di San Pietro. Da Bernardino Ganassoni a Stefano da Provaglio, da Pacifico di Sant'Eufemia a Leone Bugatto sono almeno otto i generali bresciani ricordati negli *Annali* del Tomasini che si alternarono alla guida della Congregazione fra il 1515 e il 1550. Per il suo attivismo si distinse particolarmente il Bugatto che completò la fabbrica di San Pietro e fece ricostruire San Giorgio in Braida a Verona nel 1551. Alla sua mediazione si dovette probabilmente nel 1540, anno in cui ricopriva la carica di generale l'invito rivolto ai due maggiori pittori bresciani del momento, Romanino e Moretto, a fornire dipinti per il coro della chiesa veronese. Per il Moretto si trattava di un lungo rapporto che l'avrebbe visto attivo per la congregazione per la congregazione prima a Monselice (1544) e Lonigo, poi a Brescia […] le due commissioni devono inquadrarsi nella sempre più fitta circolazione di prelati bresciani all'interno della Congregazione» […] Nel 1546 la preminenza bresciana era stata sancita dalla nomina a protettore di Uberto Gambara [cardinale, *n.d.r*]» Per la precisione si deve dire, per non confondere le idee, che la qualifica di "priore" era attribuita al superiore di un monastero, mentre la carica massima della Congregazione era il rettore generale, la cui sede era sempre a Venezia, in San Giorgo in Alga. Molto deciso l'intervento del Marinelli che, circa le opere veronesi, individua molto precisamente il Bugatto e la relazione tra la sua carica e la committenza artistica: «San Giorgio in Braida a Verona ospita nel 1540 opere di Moretto e Romanino e, fatto ancor più interessante, è soggetta per le scelte artistiche tra il 1533 e il 1557 al Generale dei canonici di San Giorgio in Alga, bresciano, che nel 1551 terminò ufficialmente la fase sanmichelianiana dell'edificio (S. MARINELLI, in *I Piazza da Lodi*, a cura di G. C. SCIOLLA, Electa, Milano, 1989, p. 211).

Nella letteratura artistica ancora non si riconosce appieno l'importanza del Bugatto, considerandolo come "ispiratore", o "patrocinatore" di opere artistiche e non come effettivo "committente artistico", quale egli effettivamente fu, non solo per gli interventi di artisti "bresciani" nelle chiese della Congregazione. Tali osservazioni valgono anche per Barbara Maria Savy che ha pur riconosciuto al Bugatto un ruolo importante[33]. Infatti bisogna aver ben presente l'organizzazione dei canonici alghensi, puntando l'attenzione, piuttosto che sui priori dei singoli monasteri, sul vertice direttivo della Congregazione il cui potere era fortemente centralizzato a Venezia; qui, infatti, nella "sede" di San Giorgio in Alga, annualmente si svolgeva il Capitolo generale che, nella riunione non solo esprimeva una "triade" formata dal rettore generale e da due visitatori, che avevano compiti di "sorveglianza" e decisione sugli "affari generali", in cui rientravano le grandi imprese architettonico-edilizie dei vari monasteri – ma nominava anche i singoli priori dei monasteri. Tutti tali incarichi erano soggetti alla rotazione annuale. Ciò aveva come conseguenza che i singoli priorati dei monasteri per realizzare "grandi opere", che richiedevano molti anni e a cui provvedevano con le proprie risorse (soprattutto le dotazioni fondiarie e le donazioni), dovevano far riferimento al Capitolo e alla dirigenza gestita dalla "triade", come ha molto bene sottolineato Alessandra Lombardi. Il fatto che il Capitolo generale fosse saldamente in mano ai "bresciani" di San Pietro in Oliveto faceva sì che, pur nell'alternanza della cariche, essi fossero determinanti anche nelle decisioni operative dei priorati, dove pure si registrano nel Cinquecento numerosi i bresciani e talvolta proprio alcuni di coloro che ruotavano al vertice

[33] B. M. Savy, che pure ha individuato bene la figura del Bugatto, pensa a lui come committente solo «verisimile» («è del tutto verisimile, come è stato più volte suggerito, che questi possa avere avuto un ruolo sia nella commissione delle ante a Romanino che in quella contemporanea a Moretto») indicando più avanti il ruolo del Bugatto come «patrocinatore»: «al patrocinio di Bugatto si deve con ogni probabilità la presenza di altre opere nella Congregazione, quali la *Cena in casa del fariseo*, dipinta nel 1549 per il refettorio del convento di San Giacomo di Monselice (Padova)e le *Nozze di Cana* per quelli del monastero di San Fermo e Rustico a Vicenza» ma aggiunge che «egli abbe un ruolo attivo in'esperienza nel vivo della Roma farnesiana come priore del convento di San Salvatore in Lauro promosse varie interventi nella chiesa e la costruzione del secondo ordine del chiostro, oltre a riconoscere il riconoscimento papale di un altare privilegiato», indicando poi anche che «nei primi anni Cinquanta quando Francesco Salviati dipinse nel refettorio del convento romano l'affresco con le *Nozze di Cana*, il frate bresciano si trovava consecutivamente nel ruolo di priore e visitatore generale» (cfr. B. M. Savy, *Romanino per organo*, pp. 51-52).

della Congregazione, ma che negli anni in cui non ne facevano parte, andavano a presiedere questo o quel priorato. È una "egemonia" che, iniziata nei primi anni del secolo con Girolamo Cavalli, ha il suo massimo nel "trentennio del Bugatto", il quale, non solo, come disse il Tomasini, ricoprì per ben dieci volte la carica di rettore generale, ma anche per ben sette volte fu visitatore; in questo trentennio nella triade furono quasi sempre due bresciani su tre, tutti fedeli alla linea del Bugatto, che gli si accompagnano o si alternano senza soluzione di continuità, producendo una sempre più marcata prevalenza della componente bresciana che nel 1546 poté contare su Uberto Gambara quale "cardinale protettore" della Congregazione[34]. Se non si può parlare di Leone Bugatto nel senso "tradizionale" del "committente" egli di fatto lo fu, proprio perché tutta la gestione delle "fabbriche" era ricondotta alla Congregazione; anche le donazione dei "privati" ovvero delle famiglie facoltose, che pure risultano numerose, erano tutte ricondotte nell'alveo della gestione della stessa, nelle cui chiese non vi era, in genere, l'uso del giuspatronato o la presenza di "scuole" che gestissero quasi come "proprietà", altari e cappelle, tant'è che in linea generale nemmeno erano permesse le

---

[34] Nei trentadue mandati annuali tra il 1531 (quando generale è Filippo da Monticelli) e il 1562, ben 23 volte i bresciani furono presenti in coppia nella "triade", sei volte ve ne fu uno solo e solo in due annate (1535 e 1561) nessuno, ma in una tornata (1541)in tutte e tre le maggiori cariche. Gli altri bresciani presenti ai massimi vertici in quel periodo furono: Pietro da Cignano, una volta generale e quattro visitatore, scomparso anche lui nel 1562 mentre era priore a San Giuliano di Rimini e del quale il Tomasini tesse le lodi in quanto "emulo" di Leone Bugatto, anche se non al pari per la cultura («*D. Petrus Cignanus Bugati in rebus bene gerendis emulus, licet bonis litteris ipso inferior, in coenobio S. Iuliani e vivis discessit*», TOMASINI, *Annales*, op. cit., 509-510); Pacifico di Sant'Eufemia e Luca Piceni de Goiono (Prevalle), furono entrambi due volte generali e sei volte visitatori (Pacifico tra il 1530 e il 1541, il Piceni tra il 1541 e il 1556); e quindi Giulio da Verola, tre volte generale e due visitatore tra il 1556 e il 1562 (cfr. TOMASINI, *Annales*, op. cit., *ad annum*). Da notare che questa "egemonia", che era iniziata con l'assunzione della carica di visitatore generale da parte Girolamo Cavalli nel 1501, e quindi con l'accesso alle maggiori cariche del suo alter ego Bernardino Ganassoni, col quale si alternava nelle cariche di visitatore e rettore generale, quasi sempre in coppia, viene esercitata in modo più marcato da Leone Bugatto che, nell'alternanza delle cariche della "triade", si fa accompagnare nel corso degli anni da più figure di bresciani, che si alternano al suo fianco mentre lui rimane sempre e costantemente ai vertici, e, anche quando non è nella triade riveste la carica di priore in alcuni dei più importanti monasteri: San Pietro in Oliveto, dove è priore nel 1528 e nel 1530 e quindi nel 1553, e San Salvatore al Lauro a Roma, monastero che serviva ai canonici anche come "base" per i necessari rapporti con la curia pontificia, dove era stato priore nel 1527 prima di rientrare a Brescia, e in seguito nel 1536 e nel 1547, e anche, come visto, proprio nell'anno della sua morte.

sepolture dei laici nelle chiese. Ciò è rilevabile non solo dagli atti della Congregazione citati dal Tomasini, ma anche dall'analisi dei documenti degli atti di alcuni monasteri, come San Pietro in Oliveto e Santa Maria in Vanzo di Padova e dall'azione per San Giorgio in Braida; in cui, tra l'altro, negli anni Cinquanta, in occasione della costruzione della cupola su progetto del Sanmicheli, gli *Annales* del Tomasini al 1551 annotano che il Bugatto «provvide a conferire una "migliore forma" alla chiesa di San Giorgio, con risorse da lui messe a disposizione», risorse che sono della Congregazione e messe nella disponibilità del Bugatto proprio nella sua qualità di rettore generale[35]; un'azione non nuova per il Bugatto che per le chiese della Congregazione aveva già fatto avere finanziamenti nel 1537, quando era a San Salvatore al Lauro, a Roma[36] (un'altra chiesa in cui il Bugatto non mancò di lasciare un segno concreto della sua opera di "committente"). Teniamo presente, infine, che, se per il proprio ruolo al Bugatto poteva essere "facile" suggerire o "influenzare" la scelta di pittori bresciani in monasteri "periferici" del Veneto, a Venezia, "capitale" della Congregazione, certamente dovette far valere tutto il suo prestigio di rettore generale per introdurre a Santa Maria i quadraturisti bresciani Rosa, che proprio per questo furono ricono-

---

[35] «*Bugatus ex proventibus sibi traditis templum S. Georgii in Braida in meliorem forma redigit*» (TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 501). A quest'annotazione dà il giusto rilievo la Savy, fugando talune "incertezze" circa il ruolo decisivo del Bugatto a Verona; egli infatti era già intervenuto in altre occasioni a favore dei canonici di San Giorgio in Braida, come nel 1549, per assicurare fondi confermando le loro prerogative, indicando il Tomasini che all'anno 1549 scrive: «*multa pro incrementis montium S. Geotgi in Braida Leo Bugato horum cura committitur*» (SAVY, *Romanino per organo*. op. cit., p. 52-53). Su quanto rilevato dalla Savy occorre precisare che i "proventi" portati dal Bugatto rientravano nella disponibilità diretta del rettore generale per le fabbriche, secondo un deliberato dell'anno 1550, in cui, essendo rettore generale Giulio da Verola e visitatori Pacifico da S. Eufemia e Lazzaro da Schio, veniva data facoltà al rettore di spendere fino a cinquanta ducati annui per una fabbrica, aumentabili a duecento, sentito il parere dei "deputati" che era l'organismo di controllo del Capitolo generale che agiva a fianco della "triade" («*Comitiis indictis D, Iulius de Virola Praeses nominatur. Visitatores Lazarus de Scledo et Pacificus Brixiensis. Fabrica ad arbitrium Rectorum annua conceditur ad summam quinquaginta ducatorum, et Consilio Deputatorum usque ad ducatos ducentos*.», cfr. TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 500).

[36] Nel 1537 il Bugatto, priore a San Salvatore al Lauro di Roma, di fronte a una richiesta della camera fiscale vaticana di 1000 fiorini era riuscito a ottenere dalla Santa Sede non solo la riduzione alla metà del debito, ma anche l'autorizzazione ad effettuare vendite il cui ricavato fu distribuito ai monasteri dello Stato Pontificio (200 a San Salvatore al Lauro, 100 a San Gregorio di Bologna, 100 a San Giuliano di Rimini) e il restante ai monasteri veneti (cfr. TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 478).

sciuti in quella Venezia che a metà del Cinquecento era di fatto diventata la capitale artistica italiana ed europea.

Ci si può domandare: se il Bugatto era in grado di esercitare una effettiva "egemonia" nella conduzione della Congregazione, come mai nel 1534 ottiene "la facoltà di costruire San Pietro"? Si può notare che egli, pur garantendo la propria gestione con la presenza dei bresciani, nella conduzione della Congregazione fu sempre attento a lasciare uno spazio alla componente "veneta" che aveva i personaggi di maggior rilievo non più a Venezia, ma soprattutto a Padova, nel monastero di Santa Maria in Vanzo; lo si può notare, sempre nelle brevi note del Tomasini, e proprio in quella del 1534, in cui Bugatto, lasciando per la consueta rotazione la carica di rettore generale a un "veneto" sceglie per sé la carica di visitatore, premurandosi però di garantire per sé la *facultas fabricandi* di San Pietro, per la quale aveva operato negli anni precedenti come procuratore e priore di San Pietro, avendo come "referenti" il rettore generale o il visitatore generale che, secondo la prassi evidenziata nelle delibere (tra cui quella del 1514) erano i responsabili verso la Congregazione della conduzione dell'opera. Nel 1534, dopo che erano venuti meno i bresciani della generazione precedente e soprattutto Filippo Stancario da Monticelli, che l'aveva preceduto nelle massime cariche, il Bugatto si "cautela" facendosi formalmente incaricare dal Capitolo, in quell'anno presieduto da un "veneto", in modo che non nascessero contestazioni "a posteriori", come era accaduto nella gestione del Cavalli. Inoltre non è da sottovalutare il fatto che la sorveglianza sulle fabbriche comportava anche la realizzazione di modelli simili nelle architetture e quindi può far pensare che il mutamento del disegno della facciata, così diverso dal modello prevalente adottato nelle chiese della Congregazione, fosse elemento aggiuntivo di "cautela"[37]. Il fatto di dare

[37] Alessandra Lombardi ha sottolineato che nelle varie delibere del Capitolo generale, e anche nelle descrizioni che dà per le varie chiese il Tomasini, si comprende che vi era un modello di massima preferenziale per "fabbriche" delle chiese, come la navata unica a botte (*unico fornice*). L'accenno a un modello a cui attenersi si evince da una delibera del 1505 in cui, dopo l'elezione delle cariche della "triade" (formata tra l'atro tutta da bresciani), si dà l'incarico a Francesco Paradisi, visitatore, insieme ad altri due canonici, di curare l'adeguamento ad un modello preciso (*typum*) nella costruzione di Santa Maria in Vanzo: «*Convocatis decima Aprilis die Comitiis Hyeronimus de Caballis Generalis electus, Visitatores habuit Franciscum Paradisum atque Bernardinum de Ganassonibus, Francisco vero de Paradiso una cum Dorotheo atque D. Francisco Mauro commissum fuit ut Templi Sanctae Mariae in Vantio extruendum typum curarent*» (TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 400).

spazio ai "veneti", ma comunque di tener ben salde nelle sue mani quanto più gli stava a cuore, è un atteggiamento confermato anche più tardi, proprio in relazione a San Giorgio in Braida[38].

PITTORI BRESCIANI IN SAN PIETRO IN OLIVETO E NELLA CONGREGAZIONE

Sarà bene esaminare in breve il succedersi dell'intero apparato delle pale cinquecentesche di San Pietro, che rientra pressoché interamente nel trentennio del Bugatto. Una realizzazione delle ante d'organo quale primo elemento dell'apparato decorativo di San Pietro non contrasterebbe con una più tarda realizzazione di altre opere "primarie" per la chiesa, e in particolar modo la pala dell'altar maggiore che in genere è la prima ad essere commissionata, ma non è in contrasto con la situazione di San Pietro in Oliveto, se si pensa che probabilmente sull'altar maggiore, in attesa di un'opera "moderna" come quella più tardi realizzata dal Moretto, nel frattempo, visto il suo soggetto, doveva essere stato collocato il prezioso polittico di Antonio Vivarini, *Sant'Orsola con le compagne e i Santi Pietro e Paolo*, venendo spostato dopo la realizzazione della pala dell'altar maggiore da parte del Moretto, andando ad occupare un altare laterale, o meglio, due con lo smembramento del polittico in due parti. Infatti alle tavole del Vivarini evidentemente si riferisce il Faino quando nel secolo successivo, intorno al 1630-1640, fornendo la prima descrizione delle opere della chiesa, dopo aver indicato la dotazione dell'area del presbiterio e del coro, con le ante d'organo e la pala del Moretto sull'altar maggiore (*La Trinità incorona la Vergine e consegna ai Santi Pietro e Paolo i simboli del loro mandato, con la Sapienza e la Giustizia)* e le quattro grandi tele del Ricchino con le

[38] Dopo l'elezione a generale nel 1539 (visitatori sono Lazzaro da Schio e Pacifico di Sant'Eufemia) l'anno seguente, assumendo la carica di visitatore, ripetendo quasi le parole dell'elezione a visitatore del 1534, Tomasini non solo sottolinea la scelta, da parte del Bugatto, del suo successore bresciano nel generalato, Pacifico di Sant'Eufemia, ma nello scegliere per sé il ruolo di visitatore (l'altro è ancora il padovano *Benedictus Patavinus*), si riserva il diritto di "visitare" tutti i monasteri: «*Bugatus die xii aprilis accitis comitiis, D. Pacificum de Sancta Eufemia brixiensem cum successorem procurasset, ipse Visitator titulo, omnem inspectionem sibi adsiscebat, altero visitatore D. Benedictum Patavino*» (TOMASINI, *Annales*, op. cit., ad annum 1540, pp. 481-482).

Storie di Mosè indica gli autori delle pale delle sei cappelle laterali (tre per lato) della navata, elencando quattro opere di autori del Cinquecento (una del Moretto, due di Galeazzi e una di Paolo da Caylina il Giovane) e quindi due opere "del Foppa" («Vi è doi altre pale antiche di manno di Vincenzo Foppa Bresciano») un'identificazione che perdura poi fino all'Ottocento[39]. Dalla successiva e molto particolareggiata descrizione del Paglia (scritta intorno al 1675 circa, poco dopo l'ingresso dei carmelitani nel 1669) risulta la situazione dell'area del presbiterio: vi sono le opere elencate dal Faino, ma con la distruzione del coro e dell'organo e la relativa collocazione delle ante del Moretto alle pareti laterali della chiesa, là dove prima vi era il coro pensile[40]. Troviamo immutata la presenza delle quattro pale cinquecentesche delle cappelle elencate per autore dal Faino, nella collocazione che rimarrà poi definitiva fino all'Ottocento: a destra nella prima cappella *Il Beato Lorenzo Giustiniani con San Giovanni e la figura della Sapienza* (ora al Museo Diocesano); nella seconda *L'Epifania* di Galeazzi, datata 1551 (ora nella chiesa dell'Istituto Paolo VI); a sinistra, nella prima cappella la cosiddetta "Pala Luzzago", *La Madonna con il Bambino tra le sante Caterina e Cecilia con San Giovannino e due donatori* (ora in vescovado), datata 1552, sempre del Galeazzi, e nella seconda *L'Andata al Calvario* di Paolo da Caylina il Giovane non datata, ma assegnabile ai primi anni Cinquanta. Le «doi tavole del Foppa» non ci sono più e sul terzo altare di destra i carmelitani avevano già collocato la pala con *Santa Teresa e il Cristo flagellato,* mentre nella terza di destra il Paglia non indica alcun quadro; poco tempo dopo qui viene collocata la pala del Tortelli nella campagna decorativa di dipinti teresiani posti sugli altari e nelle lunette della navata e del presbiterio, con cui poco prima della

---

[39] Cfr. B. FAINO, *Catalogo delle Chiese riverite in Brescia et delle Pitture e scolture memorabili che si vedono in esse*, Brescia, Biblioteca Queriniana ms. E. VII.6, ed. critica a cura di C. BOSELLI, supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1961», p. 53. L'attribuzione corretta ad Antonio Vivarini, si deve al Cavalcaselle. Il Sala nella sua guida del 1834 testimonia che le tavole erano nella sacrestia divise in due parti: «In sagristia vi è del Foppa seniore la Sant'Orsola con compagne martiri, come pure i Santi Pietro e Paolo, in tavole separate con fondo dorato» (A. SALA, *Pitture ed altri oggetti di Belle Arti di Brescia*, Brescia, Francesco Cavalieri ed., Brescia, 1834, p. 61).

[40] Cfr. F. PAGLIA, *Il Giardino della Pittura, manoscritti queriniani G.4.9 e Di Rosa 8*, edizione critica a cura di Camillo Boselli, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1967, 2 voll., Brescia 1675-1713 circa, Brescia, 1967, pp. 512-546.

fine del Seicento i carmelitani diedero una propria caratterizzazione alla chiesa. Con la sistemazione del coro con la balaustra e l'altare settecenteschi, la situazione della chiesa rimane invariata fino all'inizio dell'Ottocento.

La probabile presenza del polittico del Vivarini sull'altar maggiore per qualche tempo, può far pensare che i canonici non avessero un'esigenza immediata di avere una pala di soggetto adeguato sull'altar maggiore e che, prima di far realizzare al Moretto una pala "moderna", probabilmente si preoccuparono di avere un'altra opera per loro assai importante dedicata al "santo" della Congregazione, Lorenzo Giustiniani che era stato beatificato nel 1524, per passare poi a quella dell'altare affidato all'arte del Moretto (*La Trinità consegna i simboli del mandato apostolico ai Santi Pietro,* ora sull'altar maggiore della chiesa del centro pastorale Paolo VI) un vero e proprio "concentrato" di dottrina che prosegue il "discorso teologico" della missione della chiesa apostolico-romana, con la consegna ai santi Pietro e Paolo dei simboli della loro autorità e missione. Il forte significato teologico dell'apparato coro-altar maggiore, si compirà poi con i quattro grandi teleri del Ricchino, posti due per lato accanto alla pala del Moretto, sulla parete absidale ultimati nel 1566, dove il mandato apostolico della chiesa viene confortato dalle veterotestamentarie *Storie di Mosé*.

Le pale del Moretto non sono datate, mentre lo sono quelle del Galeazzi (1551 e 1552) che con l'*Andata al Calvario* del Caylina, databile allo stesso giro di anni, indicano che le pale del Moretto furono realizzate entro la metà degli anni Quaranta del secolo, prima di realizzare i grandi "teleri" per i refettori dei monasteri alghensi: per Lonigo (Vicenza) le *Nozze di Cana* per Lonigo (Vicenza), e la *Cena in casa di Simone Fariseo* per quello di Monselice (Padova).

Occorre infatti sottolineare il rapporto tra Moretto e i suoi "seguaci"; considerando la stretta correlazione dell'impiego di pittori bresciani nelle chiese della Congregazione e l'operato in merito del Bugatto, si può osservare che i cosiddetti "moretteschi" subentrano al Moretto dopo essere stati impiegati in San Pietro, come si è visto per la committenza per San Giorgio in Braida, e lo si constata, con l'impiego di Galeazzi a San Rocco Vicenza nel 1558 e, sempre in questa chiesa, di Francesco Ricchino che, dopo aver concluso nel 1566 la decorazione cinquecentesca di San Pietro nel 1566 dipinge anch'egli nella chiesa vicentina una pala databile al 1572.

Tale modo di procedere rende poco probabile, anche per motivi temporali, che il Galeazzi collabori col Moretto nelle pale di San Pietro e nelle "cene" per i refettori dei monasteri alghensi di Lonigo, *Le Nozze di Cana*, che è indicata come realizzata intorno al 1545 e tanto meno in quella di Monselice, che per quasi tutti gli storici dell'arte viene indicata come realizzata nel 1544 secondo la data che appariva fino a poco prima della mostra del Moretto del 1988, ma che nei restauri precedenti la mostra si è rivelata come 1549, senza che nessuno degli storici dell'arte, salvo Ballarin e pochi altri, ne tenessero conto nelle loro considerazioni[41]. Non pare possibile, anche solo per l'alta qualità da quasi tutti gli storici dell'arte riconosciuta alla *Cena* di Monselice, la collaborazione del Galeazzi che in San Pietro, soli due anni dopo, realizza l'*Epifania* (datata 1551), e l'anno seguente la cosiddetta "Pala Luzzago", opere in cui il pittore ha ancora qualcosa di "faticato", incompatibile sia con la più alta qualità del Moretto nelle opere di San Pietro (nonostante qualcuno noti in esse una certa "stanchezza") e ancor più incompatibile con la supposta collaborazione nella *Cena* di Monselice (vedi Figg. 5a-5e), sia che si tenga conto della data 1549, sia del 1544 quale "vecchia" data.[42]

---

[41] Cfr. A. BALLARIN, *La Salomé del Romanino*, a cura di B. M. SAVY, Padova, 2006, pp. 189, in cui si riporta il testo della lettura *La cappella del Sacramento nella chiesa di San Giovanni Evanglista a Brescia*, Padova, Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, del 22 giugno 1988. La data rinvenuta, non ha trovato posto nelle pubblicazioni del 1988, in occasione della mostra del Moretto e del catalogo generale di P. V. Begni Redona (e nessuna delle successive pubblicazioni sul Moretto e dopo il 2006 solo nelle pubblicazioni della Savy e nel contributo di M. PAVESI *Romanino, Moretto, Savoldo: i tre grandi del loro tempo*, in *Duemila anni di pittura*, I., Brescia, 2007, p. 270)

[42] Nell'*Epifania* di San Pietro in Oliveto il Galeazzi rivela una certa rigida impostazione della scena e soprattutto nelle figure, rispetto a quelle assai più eleganti successive, e in particolare nell'analogo soggetto nel 1559 dipinto per il monastero di San Rocco di Vicenza (datato e firmato), mentre la Pala Luzzago, se ha i ritratti dei due coniugi di una certa intensità se non morettesca, almeno vicina alla buona vena del Moroni, presenta però la figure della Vergine e delle due Sante quasi imbambolate, fatte come «di zucchero filato», come bene dice Fusari, e le figure sono come statuine "ingessate" ben diverse dalla gestualità mossa, manieristica, dell'*Epifania* di Vicenza o della Pala di Preseglie (datata e firmata 1562). Considerando poi la "vecchia data" 1544 la valutazione di Guazzoni è ancor più inaccettabile: possibile che in sette-otto anni di collaborazione con il Moretto, le sue prime opere autonome risentissero ancora di una certa fatica compositiva? Occorre chiarire, al proposito, che la decorazione pittorica della chiesa, è, salvo il refettorio, tutta posteriore a quella di altri ambienti del monastero, contrariamente a quanto osservato dal Guazzoni in relazione all'analisi tematica delle principali opere del Moretto che, molto giustamente inserite nel clima antiluterano e filopapale, hanno causato anche fuorvianti

Le due *Cene* del Moretto rientrano anche nel programma decorativo cinquecentesco della Congregazione nel rinnovo degli apparati decorativi dei refettori collocandovi scene di significato eucaristico, e che interessa anche San Pietro in Oliveto: dove, come testimoniato dal Paglia, vi erano tre tele che si inserivano negli archi della parete di fondo del refettorio a formare una sorta di trittico: *La Cena in Emmaus, Le Nozze di Cana* e *Il pranzo in casa del Fariseo*[43]; con attribuzioni da parte del Paglia a "Paolo Foppa" (cioè Paolo da Caylina il Giovane) o da parte di altri al Galeazzi; sembra che di queste nessuna sia rimasta nel monastero. Nella decorazione del refettorio di Brescia, quella «occasione di fasto, di cerimoniosa simmetria, di circostanze civili», così ben individuate nella *Cena* di Monselice dal Longhi, e "imputate" all'influenza – assai negativa secondo Boselli – dei committenti, i quali avrebbero così "soffocato" il Moretto più autentico e "realistico"[44], è ottenuta dalla lussuosa decorazione delle volte, opera, a dire del Paglia, dei fratelli Rosa, che poi nel 1556 interverranno nella chiesa alghense di Santa Maria all'Orto di Venezia realizzando le quadrature prospettiche, causa del loro successo a Venezia e in seguito a Brescia[45]. Anche in questa occasione, gli artisti

---

considerazioni circa il rapporto con coloro che dopo il Moretto completano la decorazione della chiesa (Galeazzi, Ricchino e Caylina), causando un grosso "equivoco" circa modalità e tempi di esecuzione. Infatti Guazzoni ha pensato a un impiego prima a Monselice (per lui 1544) a cui avrebbero fatto seguito le tre opere in San Pietro, dove avrebbe lavorato quasi in contemporanea con gli "allievi" comprendendo non solo il "morettesco" Ricchino ma anche Caylina. Questa datazione delle opere di San Pietro, già improponibile tenendo conto della vecchia data 1544 della cena di Monselice, risulta ancora più improponibile tenendo conto dell'esatta data 1549: in circa tre anni si sarebbe realizzata quasi tutta la decorazione pittorica cinquecentesca degli altari della chiesa, in una sorta di "furore realizzativo" senz'altro fuor da ogni prassi operativa, tanto più illogica se si tien conto che nello stesso giro di pochissimi anni si sarebbe realizzata anche la decorazione degli ambienti interni del monastero, in cui intervenne in larga parte Paolo Caylina il Giovane, pensando che alcune tematiche "filopapali" siano realizzate praticamente in contemporanea con quelle di analogo tema nel coro della chiesa, mentre, come visto, sono di qualche decennio prima (cfr. nota 25).

[43] Cfr. PAGLIA, *Il Giardino della Pittura*, op. cit., pp. 545-548.

[44] Cfr. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino*, op. cit., scheda n. 95, pp. 395-397.

[45] Cfr. PAGLIA, *Il Giardino della Pittura*, op. cit., pp. 545 e 548; del soffitto poi scialbato dall'intervento "pauperistico" dei carmelitani poco prima del 1680 (cfr. STIPI, *Invito San Pietro*, op. cit., pp. 142-146) rimangono alcuni lacerti. Sull'argomento si veda il recentissimo studio di F. PIAZZA, *Tra decorazione e illusione. Architetture dipinte a Brescia e il "primo tempo" di Cristoforo e Stefano Rosa*, in *Brescia nel Secondo Cinquecento. Arte e società*, a cura di F. PIAZZA e E. VALSERIATI. Ateneo di

bresciani vengono impiegati in San Pietro in Oliveto, prima di essere "inviati" *extra moenia* dal Bugatto.

Occorre sottolinare che certa "stanchezza" imputata alle opere del Moretto per la Congregazione, sia in San Pietro sia in quella *extra moenia*, che ha fatto pensare alla collaborazione di "allievi", si deve ad una certa farraginosità inventiva che dipende proprio dall'impostazione iconografica "teologica" della Congregazione che, molto ben argomentate circa il contenuto ha però prodotto, nell'analisi di Guazzoni un capovolgimento cronologico presupponendo che l'alto contenuto teologico delle tele del Moretto si fosse riversato in soggetti aventi la stessa valenza simbolico-religiosa realizzati quasi in contemporanea da pittori, "allievi del Moretto" comprendendo, oltre al Galeazzi e al Ricchino, anche Paolo da Caylina il Giovane, che di morettesco non ha proprio nulla e che dipinge, come visto, soggetti analoghi nel monastero ma negli anni Venti e Trenta, mentre il Ricchino inizia a lavorare in San Pietro in Oliveto, quando il Moretto era morto almeno da un quinquennio.

Infatti circa l'intervento del Ricchino va detto che, per le *Storie di Mosé,* pur essendo stato consegnate quando il Bugatto era scomparso da quattro anni, non si può non pensare che egli sia stato l'effettivo committente di questa grandissima opera, iniziata presumibilmente appena il pittore ritornò dalla Germania, nel 1560 o forse anche prima, e il 1560 è l'ultima tornata in cui Leone Bugatto riveste la carica di rettore generale[46]. *Le Storie di Mosé* si inscrivono in un

---

Brescia-Morcelliana, Brescia, 2016). Alla Savy è invece sfuggito questo intervento dei Rosa nella chiesa di Santa Maria all'Orto a Venezia nel 1556 per realizzare l'illusionistica quadratura, antefatto del successivo impiego nel 1559 nel cantiere della Libreria Marciana a Venezia, un'importantissima committenza di cui per primo parlò il Vasari nelle sue *Vite* del 1568, in cui disse che l'intervento dei Rosa alla Madonna dell'Orto fu la causa del successo a Venezia degli stessi, e poi in Brescia con la decorazione del soffitto del "salone" della Loggia a Brescia per "incorniciare" le tele di Tiziano (1565), opere, come noto, tutte bruciate nel 1575.

[46] Leone Bugatto riveste la carica di generale della Congregazione per l'ultima volta nel 1560 (eletto il 14 aprile 1560 e durato in carica fino al 20 aprile 1561). Da notare che, come ha messo in evidenza Maria Fiori, nello sfondo architettonico di una scena, *Mosé difende le figlie di Ietro*, il Ricchino cita alcuni particolari della cupola di San Giorgio in Braida a Verona, per la cui costruzione si era speso proprio il Bugatto; la studiosa ha anche rilevato che certamente il Ricchino era a Brescia, ritornato dalla Germania, il 25 giugno 1560 e che il suo soggiorno in Germania non era stato del tutto continuativo: «1553 circa, lo vide lavorare al servizio di Maurizio di Sassonia e prendere parte, verosimilmente, alla perduta decorazione del castello di Dresda. Nel secondo, prolungatosi almeno tra l'autunno del 1554 e l'estate del 1555, fu al servizio del successore, il fratello Augusto, presso cui ebbe luogo anche

disegno iconografico-teologico che non è unico nella Congregazione, ma che trova riscontro anche alla Madonna dell'Orto dove il Bugatto riuscì a introdurre l'arte dei quadraturisti Rosa, quando egli era ancora vivo e attivo, e che facevano magnifico coronamento alla grande decorazione della chiesa negli anni in cui furono realizzate le ante d'organo del Tintoretto, una serie di soggetti che nello stile drammatico del Robusti, sono una traduzione "teologica" molto vicina al complesso del coro di San Pietro, dove si risente anche del clima religioso da porre in relazione alla fase conclusiva del Concilio di Trento[47]. Davvero non capisco perché il Guazzoni, pur avendo constatato l'operosa attività del Bugatto non abbia pensato a questo eccezionale personaggio quale reale "ispiratore" teologico della decorazione pittorica di carattere "tridentino" in San Pietro in Oliveto, invece di pensare al canonico Domenico Savallo, che risulta ai vertici della Congregazione solo nel 1563, dopo la morte del Bugatto, e che tra

---

il terzo soggiorno, collocabile forse tra la primavera del 1556 e almeno fino al 1557» (M. FIORI, *Francesco Ricchino,* «Dizionario Biografico degli Italiani 2014»). Le opere davvero maestose e impegnative potevano aver avuto inizio molto prima. Sono quattro grandi "teleri" ognuno di oltre 12 metri quadrati (cm 480x265) con quattro episodi: *Mosè salvato dalle acque, Mosè difende le figlie di Ietro al pozzo di Madian, fa scaturire l'acqua dalla roccia* e *Mosè spezza le tavole della Legge* (con cenno all'adorazione del vitello d'oro), quest'ultimo firmato e datato. Sono composizioni ricchissime di figure e di particolari architettonici naturalistici (cfr. anche per le immagini, A. ZAINA, *La grande maniera del Ricchino (1566)* in *Intorno alle mura. rinascimentale*, a cura di I. VOLTA, Studium, Brescia, 2015, pp.156-163).

[47] Le ante rappresentano *La Presentazione di Maria al Tempio* e *Il Martirio di San Pietro e di San Paolo* e furono finite proprio nel medesimo anno dell'intervento dei Rosa, a cui più tardi, nei primi anni Sessanta si affiancheranno i grandiosi teleri *Giudizio Universale* e l'*Adorazione del Vitello d'oro*. Da notare che nel compimento della decorazione absidale a San Giorgio in Braida, con la tela dell'altar maggiore del Veronese, *Il martirio di San Giorgio*, che si ritiene consegnato tra il 1562 e il 1564, ma il cui progetto risale probabilmente a vari anni prima (cfr. SAVY, *Romanino per organo*, p. 52), si può notare che il soggetto della pala è incentrato, anche a Verona sul santo titolare della Chiesa, con l'osservanza della nuova impostazione del Concilio di Trento puntando all'esaltazione della santità mediante raffigurazioni descrittive la scena del martirio dei santi e della loro glorificazione, presentando elementi che ritroviamo in San Pietro; infatti, nella pala del Veronese nella sfera celeste vi è la Vergine, affiancata dai Santi Pietro e Paolo che, alla presenza delle tre virtù teologali, invia un angelo con la corona del martirio al Santo, in modo analogo con cui nella pala dell'altar maggiore di San Pietro in Oliveto a far da "raccordo" tra la sfera celeste, dove sta l'*Incoronazione della Vergine*, e quella terrena è un cherubino che consegna i simboli del mandato apostolico ai Santi Pietro e Paolo, accompagnati dalla Sapienza e dalla Pace.

l'altro proprio in relazione al clima tridentino non fu particolarmente zelante nel suo rettorato del 1569[48].

QUALCHE IPOTESI SU DUE OPERE CINQUECENTESCHE INEDITE

Per concludere circa la decorazione pittorica cinquecentesca, occorre citare un episodio pittorico di grande intensità, un affresco "scoperto" nei recentissimi lavori di restauro al di sotto di una delle sei tele che occupano le lunette degli altari laterali decorate nel ben noto intervento dei carmelitani scalzi, a fine Seicento, con una serie di soggetti "teresiani"[49]. Nella lunetta della terza cappella di destra in seguito allo smontaggio della tela dipinta dal Segala è apparso un affresco monocromo di color giallo-ocra dorato che al centro, tra un contorno di fronde, presenta in un tondo la scena *L'Arcangelo Michele caccia gli angeli ribelli* (Fig. 7a) dove il gesto dell'angelo sovrasta il volo verso il basso dei corpi accolti tra ghigni di diavoli, dal volto di mascheroni antichi; uno stile veramente alto e capace di condensare

---

[48] Viene indicato dal Guazzoni, penso, in virtù della supposta parentela col famoso Donato, figura di spicco della Curia bresciana, e committente delle pale eucaristiche del Moretto a Marmentino e Castenedolo, parrocchie di cui era beneficiario. Domenico Savallo prima di essere rettore generale, risulta procuratore del monastero nel 1550, come riferisce Guazzoni (GUAZZONI, *De potestate*, op. cit.,) e secondo Barbara Maria Savy priore di San Giorgio in Braida nel 1557, in ruoli, quindi "subordinati" al Bugatto. Ebbe accesso alla "triade" della Congregazione solo dopo la morte del Bugatto: rettore generale nel 1563 e visitatore nel 1564 e quindi nel 1569 proprio quando, in relazione ai decreti del Concilio di Trento, ai canonici di San Giorgio in Alga, che erano "secolari", fu imposta la "regola" che prevedeva la professione dei "tre voti" trasformando la Congregazione in un vero e proprio ordine religioso. Egli, in occasione della professione dei "tre voti" davanti all'incaricato pontificio, premise una dichiarazione di farlo malvolentieri e solo per obbedienza al Pontefice: «*Congregationis nostrae non aequi animo impono, sed quia voluntatis Pontificis resistere nequeo, id ago*» (TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 535). Lo ritroviamo, per l'ultima volta nella "triade" ancora nel 1571 come visitatore, quindi si ha notizia di lui nel 1583 a San Pietro in Oliveto come semplice canonico (il priore è Girolamo de Andreis) nell'elezione del conservatore del monastero (riportato in STIPI, *Invito a San Pietro*, op. cit., p. 121).

[49] Cfr. *Aut Pati aut mori. Il restauro delle lunette teresiane di San Pietro in Oliveto*, a cura di G. FUSARI e A. LODA, Compagnia della Stampa, Roccafranca (Bs), 2015.

in breve spazio una scena dove la concitazione e il dramma si manifestano con estrema eleganza. Si tratta di un pittore di cultura indubbiamente manierista, che potrebbe richiamare Pietro Marone per il soggetto (si veda la pala di Brozzo) e soprattutto i "mascheroni" del Gambara, ma che non mi pare identificabile con nessuno dei due e per il quale ho pensato all'estroso Giovanni de Mio, uno dei pittori che dipinse alla Marciana nel 1556 e che realizzò due importanti pale intorno al 1558-59 a Padova per la chiesa alghense di Santa Maria in Vanzo[50]. L'affresco era probabilmente la prima di una serie di scene che dovevano occupare tutte le lunette, un programma non continuato per gli altri altari, come ha rivelato lo smontaggio dei dipinti

[50] Giovanni De Mio, nativo di Schio intorno al 1520, è un pittore di grande talento, che dopo gli anni giovanili trascorsi in Veneto, ma anche con alcune puntate nel Bresciano, dimostrando di conoscere Romanino e Moretto, operante anche come mosaicista, diventa "itinerante" in Italia venendo a contatto in Toscana a Roma anche nella Venezia di Salviati e Vasari diventando un interprete "lombardo-veneto" del manierismo tosco-romano, con gli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Milano (1542 -1545 ca). Dopo una puntata nel Centro sud, ritornato nel Veneto viene impiegato nella decorazione freschiva della palladiana di Villa Thiene a Quinto Vicentino (1553-1555) e quindi nel 1556-1557 nell'impresa della Marciana a Venezia, insieme a una compagine dei migliori "manieristi" di quel momento, quindi a Santa Maria in Vanzo a Padova, nel 1558-59 e poi ancora in vari andirivieni tra il nord e il centro Toscana fino a Napoli. A me pare di scorgere la mano del De Mio correlandola alla decorazione della palladiana villa Thiene a Quinto Vicentino, dove Vittorio Sgarbi dice che il pittore «scopre le carte di un'elaboratissima e personale ricerca manieristica (V. SGARBI, *Palladio e la maniera*, catalogo della mostra, Electa, Venezia, 1980, p. 11) con un «vitalismo quasi diabolico dei nudi aggrovigliati e compressi» che «vive ancora, appena un po' più controllato nei tre tondi della Libreria Marciana» (R. PALLUCCHINI, *Da Tiziano a el Greco*, op. cit., p. 23) in cui è da notare un colore dominante dorato-brunito che li riduce quasi a monocromi; l'evidenza plastica del monocromo di San Pietro è senza dubbio minore, ma ciò può essere dovuto anche a un'inevitabile consunzione della pellicola pittorica, tenendo anche presente che i tondi della Marciana hanno la brillantezza dell'olio senz'altro superiore, come resa cromatica, a quella degli affreschi. È da notare che tra i personaggi della "componente veneta" della Congregazione, negli anni Quaranta e Cinquanta del secolo nella "triade" troviamo un concittadino del De Mio, Lazaro da Schio (*Lazarus de Scledo*) che si affianca al Bugatto (due volte visitatore e quattro volte rettore generale tra il 1542 e il 1555) mentre tra i padovani di Santa Maria in Vanzo, proprio negli anni in cui il De Mio realizza le sue opere, troviamo, prima visitatore nel 1557 e quindi generale nel 1558, Giacomo Filippo Zanardi, che il Tomasini, indica come uomo coltissimo e «grazie alla cui liberalità in San Maria in Vanzo rimangono molti monumenti» (cfr. TOMASINI, *Annales*, op. cit., p. 505) prospettandosi come il committente delle due tele del De Mio a Padova. Il De Mio prima di trasferirsi definitivamente, almeno per quel che si sa, a Napoli, dopo il 1560, potrebbe aver dipinto qualche tempo prima la lunetta, tra 1555 e 1560 circa, una data per la quale si può, ancora una volta chiamare in causa il Bugatto e le sue relazioni nell'ambito della Congregazione

delle lunette, il cui spazio sottostante delle altre cinque lunette è risultato decorato da un semplice *trompe l'oeil* di un velario dipinto a fresco (Fig. 7b) poi ricoperto dalle tele "teresiane" che forse fu dipinto negli anni della decorazione del refettorio da parte dei Rosa[51].

Nel concludere sulla decorazione cinquecentesca si può solo rammentare che l'apparato pittorico della chiesa allo stato attuale si presenta, dopo i numerosi mutamenti dei secoli che lo hanno trasformato a causa dei vari passaggi di proprietà, i quadri del Moretto e del Galeazzi, ad esempio, sono tutti in sedi diverse, così che oggi, sopravvivono solo la tela del Caylina sul primo altare a sinistra e i quattro grandi teleri del Ricchino del coro. Nei complessi e non sempre chiari spostamenti delle tele di San Pietro in Oliveto verificatisi nell'Ottocento, e nelle risistemazioni novecentesche ad opera dei carmelitani scalzi, rientrati nel convento nel 1872, è emersa anche una tela di cui non è chiara la provenienza, ma chiaramente tardocinquentesca, descritta da padre Stipi nel 1985 come «stupenda pala di Pompeo Ghitti raffigurante la *Natività di Maria* in attesa di restauro per essere ricollocata in chiesa» e che si trova oggi sul secondo altare di sinistra (almeno dal 1988 quando la notai), dove prima c'era l'*Andata al Calvario* del Caylina, spostata sull'altare accanto sullo stesso lato[52]; questa pala (Fig. 6a) che non è mai stata da alcuno esaminata, è stata da me attribuita a Camillo Pellegrini, identificando come sua anche l'analoga *Natività di Maria* di Villongo (Bg) datata 1589 e siglata dall'autore (vedi Fig. 6b), fino ad ora non riconosciuta, occasione questa per costruire un piccolo *corpus* di questo pittore tardomorettesco-mombellesco raccogliendo intorno a essa alcune altre pale del territorio quasi tutte firmate o documentate[53].

---

[51] Il Paglia parla del refettorio «con ornamenti dipinti dal Rizzi e dai Rose», ma in altro luogo dei manoscritti, riprendendo la descrizione del refettorio. Passando poi a descrivere le sculture della chiesa con le «dodeci mezze figure de Apostoli in pietra bianca», che sono nella navata accostatati a due a due alle colonne che dividono le cappelle. Prende l'occasione per dire che si trovano «sopra pilastri oltre gli archi dipinti a a chiaro scuro del sud. o [suddetto *n.d.r*] Stefano Rizzi» (PAGLIA, *Il Giardino della Pittura*, cit., pp 647 e 645). Il Rizzi è un pittore nominato anche in relazione al Romanino, ma di cui non si nulla di certo; comunque la sua citazione serve a confermare che prima della collocazione delle opere "teresiane" era già stata intorno agli anni Cinquanta realizzato il *trompe l'oeil*, probabilmente poco prima dell'andata dei Rosa a Venezia.

[52] cfr. STIPI, *Invito a San Pietro*, op. cit., pp. 224-225.

[53] La *Natività di Maria*, di Villongo, in provincia di Bergamo, datata 1583 fino ad ora non assegnata a un preciso autore (cfr. *Villongo. Storia in immagini*, Comune di Villongo 1997, p. 202), in quanto non era stata riconosciuta nella scritta "Camillus

Con queste due annotazioni, concludendo questo *excursus* veloce su alcuni aspetti del grande patrimonio artistico di San Pietro in Oliveto, non posso non osservare che il vasto complesso monastico, a cinquecento anni dalla sua "rinascita" rinascimentale ancora offre un vasto campo di possibili indagini per la migliore conoscenza del patrimonio storico artistico bresciano, che si correla, per l'importanza intrinseca e per i grandi uomini che contribuirono a crearlo, al più vasto e ricchissimo patrimonio artistico dell'Italia.

Pereg" la firma abbreviata del Pellegrini (*Peregrinus*), e che è del tutto analoga a una pala, di ugual soggetto nella Pieve di Quinzano che il Paglia indica come iniziata dal Mombello e terminata dal Camillo Pellegrini, autore nella stessa chiesa dell'*Albero di Jesse* siglato e datato 1588. Al Pellegrini si devono altre due opere, *L'imposizione delle mani a San Giovanni Battista* nella parrocchiale di Pralboino firmata e datata (1583), e la pala dell'altar maggiore della parrocchiale di Ome dedicata a Santo Stefano documentata al 1583-1584.

Figura 1a – Facciata della chiesa di San Pietro in Oliveto.

Figura 1b – Facciata della chiesa di San Pietro in Oliveto; particolare del primo ordine con ricostruite le borchie e i rombi neri della decorazione asportata.

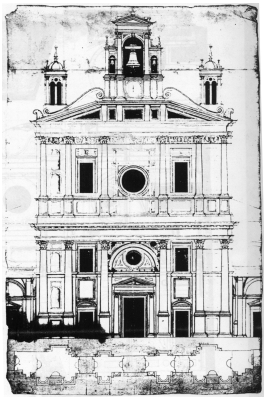


Figura 1c – Disegno per la facciata di Santa Maria presso San Celso, disegno attribuito al Cesariano.

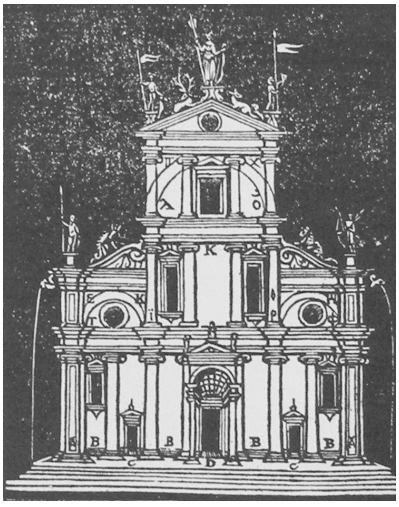


Figura 1d – Illustrazione dal *De Architectura*, in cui si possono notare elementi che rimadano alla facciata di San Pietro in Oliveto, come le volute che sormontano il secondo ordine e il portale prospettico.

Figura 1e – A sinistra *Il portale dell'ingresso della Loggia*.

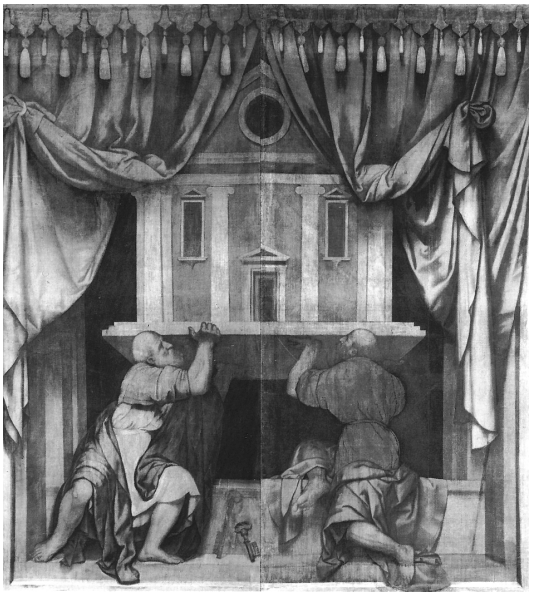


Figura 2a – Moretto, *San Pietro e San Paolo sostengono la Chiesa*, facciata esterna delle ante d'organo di San Pietro in Oliveto.

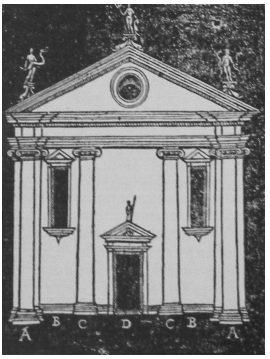


Figura 2b – Facciata di chiesa, dal *De Architectura del Cesariano.*

Figura 2c – Facciata della chiesa di San Rocco a Vicenza.

Figura 2d – Facciata della Chiesa di Santa Maria in Vanzo a Padova.

Figura 3a – Moretto, *Caduta di Simon Mago* facciata interna delle ante di San Pietro in Oliveto.

Figura 3b – Marcantonio Raimondi, particolare del *Martirio di Santa Felicita,* da Raffaello.

Figura 3c – San Pietro in Oliveto: parte della facciata (fino al primo ordine) e la fiancata nord con visuale sullo sfondo dei Ronchi.

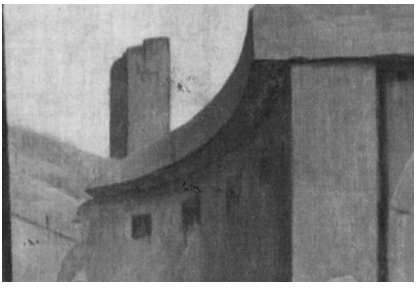


Figura 3d e 3 e– *A sinistra*; le finestrelle che si aprono nella fiancata nord di San Pietro e; *a destra* il particolare nel dipinto del Moretto nella *Caduta di Simon Mago*.

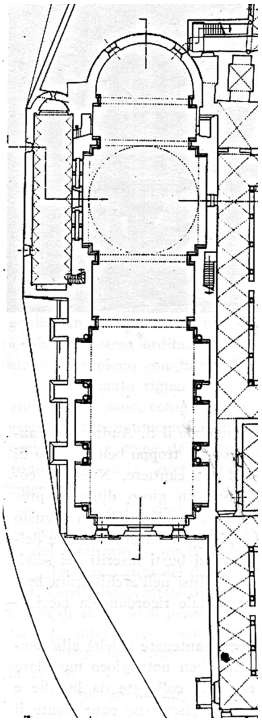


Figura 4a – Pianta della chiesa di San Pietro in Oliveto; nella parte centrale, tra il presbiterio e la navata, il grande spazio rettangolare su cui sorgeva il coro pensile.

Figura 4c – San Pietro in Oliveto; due cappelle laterali (seconda e terza a destra) con la caratteristica architettura del Medaglia, con addossati ai capitelli gli *Apostoli* dovuti alla bottega di Gasparo Cairano.

Figura 4b – Il coro pensile della chiesa di San Rocco a Vicenza.

Figura 4d – San Giorgio in Braida a Verona: l'organo con ai lati le ante del Romanino, e sotto la cantoria, il luogo dove è la tela delle *Cinque Sante* del Moretto.

Figura 5a – Alessandro Bonvicino detto il Moretto. *Cena in casa di Simone Fariseo*, 1549, Museo Diocesano di Venezia, dipinto per il Monastero di Monselice (Pd).

Figura 5b – Agostino Galeazzi, *Epifania*, 1551 già in San Pietro in Oliveto; ora nella chiesa dell'Istituto Paolo VI, Brescia.

Figura 5c – Agostino Galeazzi, *Madona con Bambino e San Giovannino* (?), 1552, già in San Pietro in Oliveto, ora in Vescovado.

Figura 5d – Agostino Galeazzi, *Epifania*, 1559, Vicenza, chiesa di San Rocco.

Figura 6a – *Natività della Vergine*, attribuito a Camillo Pellegrini, Chiesa di San Pietro in Oliveto (secondo altare a sinistra).

Figura 6b – *Natività della Vergine,* di Camillo Pellegrini, 1589, Villongo, chiesa di Sant'Anna.

Figura 7a – *San Michele caccia gli angeli ribelli*, affresco, affiorato sotto la tela del Segala nella lunetta del secondo altare a destra, opera di Giovanni De Mio (?) (foto Casella Restauri).

Figura 7b – Velari dipinti sottostanti alle lunette degli altari della navata di San Pietro in Oliveto, opera di Stefano Rizzi (?) (foto Casella Restauri).

PIERFABIO PANAZZA*

APPARATI DECORATIVI E LITURGICI DEI COMPLESSI MONASTICI IN TERRA BRESCIANA TRA ALTO MEDIOEVO E FINE DEL TRECENTO

RICERCHE E STUDI DEGLI ULTIMI CINQUANT'ANNI**

Nel 1969 Wolfgang Braunfels pubblicava il suo acuto studio dedicato all'architettura monastica occidentale e, sulla scia ideale di quel lavoro, nonché dei due volumi curati da Gabriel Le Bras apparsi un decennio più tardi, nel 2004 ha visto la luce la versione italiana del vasto repertorio dei monasteri europei di Bernhard Schütz[1]. Dall'esame di queste opere di sintesi, tra le più note nello smisurato panorama della letteratura specialistica riservata alla tradizione monastica dell'Europa cristiana[2], emerge con evidenza quale sia stato il

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo venerdì 13 marzo 2015.

[1] W. BRAUNFELS, *Abendländische Klosterbaukunst*, DuMont Schauberg, Köln, 1969; *Les Ordres religieux. La vie et l'art*, sous la direction de Gabriel Le Bras, 2 voll., Flammarion, Paris, 1979-1980; B. SCHÜTZ, *L'Europa dei monasteri. Architettura, arte e storia*, edizione italiana a cura di R. CASSANELLI, Jaca Book, Milano, 2004.

[2] Impresa titanica e velleitaria quella di indicare in modo completo la letteratura sull'argomento, anche perché a esempio, a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, l'orientamento di stampo razionalista diffusosi ampiamente nel settore della vita monastica ha determinato la fioritura di studi specialistici soprattutto sulla nascita e diffusione dei cistercensi e sulla trasmissione di quel modello tramite la capillare espansione degli ordini mendicanti (R. CASSANELLI, *Prefazione all'edizione italiana*, in B. SCHÜTZ, *L'Europa dei monasteri*, op. cit., p. 7). Necessariamente si fa qui riferimento agli importanti, se pur parziali, compendi ricavabili in *Enciclopedia dell'arte medievale*, s. v. *Abbazia* e s. v. *Monastero*; inoltre si vedano: *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987 e B. SCHÜTZ, *L'Europa dei monasteri*, op. cit., pp. 472-473. Per Brescia e provincia si può consultare online il censimento delle istituzioni monastiche curate dal Progetto CIVITA (http://www.lombardia beniculturali. t/docs/istituzioni/monasteri.pdf): *Fondazioni degli ordini religiosi in Lombardia (secoli VIII-XVIII)*, luglio 2006, pp. 24-41.

ruolo dei monaci nell'evoluzione della concezione dello spazio, delle tecniche costruttive e decorative e nella trasformazione del paesaggio umano per oltre un millennio, dall'età tardo antica alle soglie della modernità.

Risulta altresì evidente che lo sviluppo di tali fenomeni, intrecciati al percorso di fede e cultura connaturato alla vita monastica, abbia segnato fortemente talune tappe essenziali dell'arte europea, anche se non sempre si può parlare di vere e proprie scuole artistiche di matrice claustrale. Tuttavia, in particolare per l'età romanica e per quella gotica (con alcuni attardamenti di carattere locale), l'insediamento e la diffusione delle comunità monastiche hanno determinato la nascita di nuove soluzioni architettoniche e l'affermarsi di un vasto apparato iconografico e decorativo, secondo modalità differenziate ma della cui evidenza è pleonastico sottolinearne l'importanza e la consistenza, nonostante molte testimonianze siano andate disperse o perdute.

L'irradiamento degli ordini monastici, che ha interessato anche Brescia e il suo vasto territorio, ha offerto una ricca e complessa casistica di approfondimento a quegli studiosi che si sono interessati al fenomeno, sia sotto il profilo più squisitamente religioso, sia dal punto di vista storico, archeologico e artistico. L'obiettivo di questa ricerca si propone di sintetizzare, in modo ci si augura circostanziato e proficuo, quei lavori che nell'arco di oltre mezzo secolo, dalla pubblicazione della *Storia di Brescia* tra il 1963 e il 1964, hanno riguardato la presenza del monachesimo e dei suoi risvolti storico-artistici nel Bresciano, secondo il metodo tracciato dal convegno tenutosi presso l'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Brescia (1-2 ottobre 2010), i cui atti costituiscono il primo volume della neonata collana degli «Annali di storia bresciana»[3].

Indispensabile supporto è costituito da quegli strumenti di sintesi storica fioriti in tempi abbastanza recenti e che costituiscono una rivisitazione dei principali temi messi in luce dai saggi di Enrico Cattaneo, Cinzio Violante e Antonio Cistellini all'interno dei primi tre volumi dell'opera promossa e diretta da Giovanni Treccani degli Alfieri[4]. In particolare ricorderei il contributo di Giovanni Spinelli,

---

[3] *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di Sergio Onger, «Annali di storia bresciana», 1 (2013), Morcelliana, Brescia, 2013.

[4] E. Cattaneo, *Le chiesa bresciana dalle origini*, in *Storia di Brescia*, I, Morcelliana, Brescia, 1963, pp. 343-359; C. Violante, *La chiesa bresciana nel Medioevo*, in *Storia di Brescia*, I, op. cit., pp. 1001-1124; A. Cistellini, *La vita religiosa nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, II, Morcelliana, Brescia, 1963, pp. 397-473.

pubblicato nel 1992[5], e i successivi quadri tracciati da Gabriele Archetti, Giancarlo Andenna, Nicolangelo d'Acunto e Gianmarco Cossandi[6], cui sono da aggiungersi gli approfondimenti riguardanti alcuni degli aspetti più locali del monachesimo bresciano[7].

Secondo la tradizione, la diffusine del cristianesimo in città, con la presenza pur senza sede stabile di un vescovo forse già nel IV sec., si sarebbe accompagnata allo sviluppo delle prime comunità religiose, per opera soprattutto del vescovo Sant'Onorio che sullo scorcio del VI sec. avrebbe avviato la nascita di una comunità di vergini presso la cattedrale (il *Monasterium Honorii*) e data origine a quella maschile presso Santa Maria *ad silvas* (in corrispondenza dell'area poi occu-

---

[5] G. Spinelli, *Ordini e congregazioni religiose*, in *Diocesi di Brescia*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi e L. Vaccaro, La Scuola, Brescia, 1992, pp. 291-355.

[6] G. Archetti, *Il monachesimo bresciano nella storiografia di fine secolo*, in *Dove va la storiografia monastica in Europa? Temi e metodi per lo studio della vita monastica e regolare in età medievale alle soglie del terzo millennio*, atti del convegno internazionale (Brescia-Rodengo, 23-25 marzo 2000) a cura di G. Andenna, Vita e pensiero, Milano, 2001; G. Andenna, *Il Medioevo*, in *Brescia nella storiografia*, op. cit., pp. 327-344; G. Andenna, *L'episcopato di Brescia dagli ultimi anni del XII secolo sino alla conquista veneta*, in *A servizio del Vangelo, 1. L'età antica e medievale*, a cura di G. Andenna, La Scuola, Brescia, 2010, pp. 98-210; N. d'Acunto, *La pastorale nei secoli centrali del Medioevo. Vescovi e canonici*, in *A servizio del Vangelo, 1.*, op. cit., pp. 15-95; G. Cossandi, *Il monachesimo maschile a Brescia*, in *A servizio del Vangelo, 1.*, op. cit., pp. 373-398.

[7] A. Moreschi, *Gli Umiliati nel bresciano*, in «Quaderni camuni», 1 (1978), 4, pp. 351-393; *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Silvana editoriale, Milano, 1983, *passim*; *Francescanesimo in Valle Camonica*, atti del convegno di studio VIII centenario della nascita di San Francesco (Breno, 17-19 dicembre 1982), Breno, Consorzio dei comuni del B.I.M. di Valle Camonica, Vannini, Brescia, 1984; *S. Francesco nel Bresciano*, atti del convegno *Il francescanesimo in Franciacorta e sul Sebino* (V Primavera Culturale in Franciacorta e Sebino, 1997) a cura di G. Donni, Tipografia Mario Squassina, Brescia, 1998; G. Archetti, *Medioevo cluniacense. Monaci, chiese e priorati nel territorio bresciano*, in «Civiltà Bresciana», 15 (2006), n. 1-2, pp. 10-58; *I Domenicani a Brescia e la presenza di Nicolò Boccasino (papa Benedetto XI, beato di Treviso)*, atti del convegno (Salone Vanvitelliano, Palazzo Loggia, Brescia, 22 aprile 2005) a cura di M. Franchi, San Liberale, Treviso, 2006; *Vallombrosa a Brescia, IX centenario di fondazione. Dall'abbazia dei santi Gervasio e Protasio ai villaggi marcoliniani della Badia e del Violino*, atti del convegno di studio (Brescia 19 novembre 2007, Salone Vanvitelliano, Palazzo Loggia) a cura del Gruppo ricerca Badia Trenta, Tipografia camuna, Breno, 2009; G. Archetti, *Fraternità, obbedienza e carità. Il modello cluniacense*, in *A servizio del Vangelo, 1.*, op. cit., pp. 483-513; E. Filippini, *La diffusione del monachesimo femminile in diocesi: il cenobio dei santi Cosma e Damiano e le comunità benedettine tra città e campagna*, in *A servizio del Vangelo, 1.*, op. cit., pp. 515-565.

pata dal monastero di San Faustino maggiore)[8]. Se questi episodi sono per noi ancora avvolti da un'aura leggendaria e apologetica, maggiori certezze relative alla presenza di monaci eremiti vengono fornite da indagini archeologiche condotte più di un decennio fa da Gian Pietro Brogiolo e dalla sua équipe in ambito gardesano[9]. Il fenomeno si origina probabilmente già intorno alla metà del VI sec., forse grazie all'iniziativa di un monaco di provenienza costantinopolitana, se prestiamo fede alla leggenda di San Ercolano[10].

Nell'alto medioevo, con le fondazioni longobarde dei monasteri benedettini di San Salvatore-Santa Giulia a Brescia, di San Salvatore-San Benedetto a Leno e di San Salvatore a Sirmione, il quadro si delinea in termini più precisi, grazie specialmente all'approfondimento degli studi in questi ultimi decenni[11].

---

[8] G. Panazza, *Brescia e il suo territorio da Teodorico a Carlo Magno secondo gli studi fino al 1978*, in G. Panazza e G. P. Brogiolo, *Ricerche su Brescia altomedioevale. Vol. 1. Gli studi fino al 1978. Lo scavo di via Alberto Mario*, *Supplemento* ai «Commentari dell'Ateneo» per l'anno 1988, Brescia, Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, Stamperia Fratelli Geroldi, Brescia, 1988, p. 20; *Storia, arte e architettura nei monasteri della città*, a cura di V. Terraroli, C. Zani e A. Corna Pellegrini, Banca Credito agrario bresciano, Brescia, 1989, p. 100; G. Spinelli, *Ordini e congregazioni*, op. cit., p. 291; G. P. Brogiolo, *Brescia altomedievale. Urbanistica ed edilizia dal IV al IX secolo*, «Documenti di Archeologia», 2, Mantova, 1993, p. 68 (dove si cita solo il monastero sorto presso il complesso episcopale); infine, sul *Monasterium Honorii*, si vedano le importanti precisazioni di P. Trotti, *San Cosma e Damiano a Brescia: per una rilettura critica delle origini del monastero femminile*, in «Brixia sacra», 3 serie, 5 (2000), n. 1-2, pp. 52-54.

[9] G. P. Brogiolo,V. Gheroldi e M. Ibsen, *Insediamenti rupestri nell'Alto Garda bresciano*, in «Archeologia Medievale», XXIX (2002), pp. 75-96; G. P. Brogiolo et alii, *Chiese dell'Alto Garda bresciano. Vescovi, eremiti, monasteri, territorio tra tardoantico e romanico*, Documenti di archeologia, 31, SAP, Mantova, 2003.

[10] G. P. Brogiolo et alii, *Chiese dell'Alto Garda bresciano*, op. cit., pp. 152-153.

[11] Recentemente si è avanzata l'ipotesi che anche il monastero dei Santi Cosma e Damiano possa essere stato istituito già tra la fine del VII e la prima metà dell'VIII sec. nell'area di fronte alla futura sede del Broletto (P. Trotti, *San Cosma e Damiano a Brescia*, op. cit., p. 57). Inoltre, prima del Mille, sono databili alcune dipendenze dei maggiori monasteri benedettini bresciani, come l'*ecclesia* di San Benedetto pertinenza urbana del cenobio di Leno, oltre che la piccola chiesa del monastero di San Giorgio a Montichiari (A. Breda, *Archeologia degli edifici di culto di età medievale nella diocesi di Brescia. Atlante*, in *Società bresciana e sviluppi del romanico (XI-XIII secolo)*, atti del Convegno di studi (Università Cattolica, Brescia 9-10 maggio 2002), a cura di G. Andenna e M. Rossi, Vita e Pensiero, Milano, 2007, p. 265). Anche per l'abbazia di Maguzzano recenti scavi archeologici hanno messo in evidenza l'anteriorità dell'insediamento, quindi in anticipo rispetto alla prima attesta-

Per il cenobio giuliano, da poco inserito nella *élite* del Patrimonio Mondiale Unesco[12], la natura di questo contributo esula dall'analisi delle questioni archeologiche che lo caratterizzano[13], ma è inevitabile qualche riferimento allo straordinario repertorio decorativo e liturgico di cui era dotato.

In questo senso, rilevante è stato l'apporto di revisione storica e critica connesso alla fondamentale mostra "Il futuro dei Longobardi", allestita negli ambienti del Museo della Città presso il complesso monasteriale nel 2000. Nel volume del poderoso catalogo e in quello dei *Saggi*, editi per l'occasione, diversi specialisti hanno analizzato le pitture parietali, gli stucchi, le decorazioni marmoree e lapidee, ma anche i codici miniati, gli avori, le oreficerie e la Croce di Desiderio che formavano il prezioso e venerato tesoro del monastero[14].

---

zione scritta del vescovo veronese Raterio nel 966 (A. Chavarría Arnau, *Risultati preliminari dello scavo archeologico presso l'abbazia di Santa Maria Assunta di Maguzzano, 2005-2006*, in «I quaderni della Fondazione Ugo Da Como», 6 (2007), n. 12, pp. 63-84; G. P. Brogiolo e A. Chavarría Arnau, *Chiese e insediamenti rurali tra V e VIII secolo: prospettive della ricerca archeologica*, in Ipsam Nolam barbari vastaverunt. *L'Italia e il Mediterraneo occidentale tra il V secolo e la metà del VI*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Nola-Santa Maria Capua Vetere, 18-19 giugno 2009), a cura di C. Ebanista e M. Rotili, Tavolario edizioni, Cimitile, 2010, p. 55).

[12] Dal 25 giugno 2011 il sito seriale "I Longobardi in Italia. I luoghi del potere (568-774 d.C.)" è nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO e in esso trova posto anche il monastero bresciano con l'annessa area archeologica del Capitolium-teatro romano. Per le fasi della candidatura si veda: Italia Langobardorum. *Centri di potere e di culto (568-774 d.C.): Cividale del Friuli (UD), Brescia, Castelseprio-Torba (VA), Spoleto (PG), Campello sul Clitunno (PG), Benevento, Monte Sant'Angelo (FG). unesco World Heritage List: dossier di candidatura* (coordinamento tecnico-scientifico Angela Maria Ferroni; coordinamento per Brescia: Francesca Morandini e Renata Stradiotti), Nuova eliografica, Spoleto, 2008.

[13] *San Salvatore di Brescia. Materiali per un museo. I*, 2 voll., Grafo, Brescia, 1978; *I chiostri di Brescia*, op. cit., pp. 122-125; S*. Giulia di Brescia. Archeologia, arte, storia di un monastero regio dai Longobardi al Barbarossa*, Atti del convegno (Brescia, 4-5 maggio 1990), Grafo, Brescia, 1992; G. P. Brogiolo, *Brescia altomedievale*, op. cit., pp. 85-96; *Santa Giulia museo della città. L'età altomedievale. Longobardi e Carolingi. San Salvatore*, Electa, Milano, 1999; *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti, Skira, Milano, 2001; G. P. Brogiolo et alii, *Ulteriori ricerche sul San Salvatore II di Brescia (Preliminary communication)*, in «Hortus Artium Medievalium», 16 (2010), pp. 209-232; *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore – Santa Giulia di Brescia*, a cura di G. P. Brogiolo con F. Morandini, SAP Società Archeologica Srl, Mantova, 2014.

[14] *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 18 giugno-19 novembre 2000), a cura di C. Bertelli e G. P. Brogiolo, Skira, Milano, 2000, pp. 467-530;

In particolare la chiesa, edificata contestualmente alla fondazione desideriana del monastero nel 753 sui resti di un sacello più antico, sia nella soluzione planimetrica basilicale a tre navate sia nella ricchezza decorativa ad affresco e in stucco, oltre che nella scelta dei raffinati materiali reimpiegati, denota un'attenzione particolare alla tradizione classica e bizantina che si fonde mirabilmente con le sollecitazioni tipiche dell'arte ravennate e con i caratteri più originali dell'arte longobarda. L'erezione della basilica come elemento di maggior spicco all'interno delle strutture del cenobio femminile rappresenta per la committenza il degno e prestigioso suggello di precise scelte politiche e tutto ciò che vi era contenuto doveva conformarsi a esse, esibendo, attraverso ricercate formule estetiche, riferimenti colti di particolare pregnanza comunicativa, spendibili anche in chiave dinastica, se è plausibile l'ipotesi che il San Salvatore di Brescia sia stato concepito come chiesa-mausoleo[15].

G. P. Brogiolo, *Desiderio e Ansa a Brescia: dalla fondazione del monastero al mito*, in *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno. Saggi*, a cura di C. Bertelli e G. P. Brogiolo, Skira, Milano, 2000, pp. 143-155; G. Sena Chiesa, *La croce di Desiderio*, in *Il futuro dei Longobardi. Saggi,* op. cit., pp. 157-161. Un successivo intervento, riguardante il riesame architettonico e decorativo del San Salvatore è stato tratteggiato da S. Lomartire, *Architettura e decorazione nel S. Salvatore di Brescia tra alto medioevo e "romanico": riflessioni e prospettive di ricerca*, in *Società bresciana e sviluppi del romanico*, op. cit., pp. 117-151, mentre indicazioni bibliografiche più complete sugli oggetti preziosi in dotazione del monastero giuliano sono in P. Panazza, *L'archeologia bresciana nella bibliografia. L'età romana*, in *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, Atti del convegno a cura di S. Onger, «Annali di storia bresciana», 1, Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze Lettere ed Arti-Morcelliana, Brescia, 2013, pp. 50-51, cui sono da aggiungersi il *Codex Brixianus* o *Codex purpureus* (o anche *Breviarium Ansae*), manoscritto della fine dell'VIII o degli inizi del IX sec. contenente la versione latina della *Bibbia di Vulfila*, proveniente dalla biblioteca di Santa Giulia (*Biblioteca Queriniana. Brescia*, a cura di A. Pirola, Nardini Editore, Prato, 2000, p. 104), e il codice necrologico liturgico del IX sec. (*Der Memorial-und Liturgiecodex von San Salvatore-Santa Giulia in Brescia*, a cura di D. Geuenich e U. Ludwig, in *Monumenta Germaniae historica. Antiquitates. Libri memoriales et necrologia*, Nova series, 4, Hahnsche Buchhandlung, Hannover, 2000; *Il coro delle monache. Cori e corali*, a cura di E. Lucchesi Ragni, I. Gianfranceschi e M. Mondini, Skira, Milano, 2003, pp. 43-48).

[15] G. P. Brogiolo, *Desiderio e Ansa*, op. cit., pp. 150-153. Sugli apparati decorativi della seconda chiesa di San Salvatore, eretta da Desiderio e da Ansa, di grande interesse è la recente monografia *Dalla corte regia*, op. cit., nella quale, in particolare, si segnalano i contributi di Vincenzo Gheroldi, Monica Ibsen, John Mitchell, Stefania Tonni e Bea Leal. Per la decorazione pittorica interna della basilica, inoltre, si sono potuti accertare importanti affinità con quella di Santa Maria in Valle a Cividale, tanto da far pensare all'identità di maestranze che operarono in entrambi i cantieri (V. Gheroldi, *Evidenze tecniche e rapporti stratigrafici per la cronologia del sistema decorativo della basilica di San Salvatore II*, in *Dalla corte regia*, op. cit., pp. 97-119).

Nulla resta in alzato, invece, dell'antico monastero benedettino di Leno la cui storia è ricostruibile solo in base a dati documentari ed epigrafici, attraverso l'analisi dei risultati emersi da recenti campagne archeologiche e da poche testimonianze scultoree in parte conservate nel Museo della Città in Santa Giulia a Brescia e in parte presso privati[16]. Fondato nel 758 dal re longobardo Desiderio, che vi pose come primo abate il monaco cassinese Ermolao, il cenobio svolse un ruolo importante nel processo di riorganizzazione del territorio e nel controllo strategico delle principali vie di comunicazione (terrestri e fluviali) fra Brescia e Cremona. Fra i materiali lapidei, oltre ad alcuni frammenti di cornici decorate a intreccio, si segnala la presenza del coperchio di un'urnetta pertinente al reliquiario per i resti mortali di San Vitale, traslati a Leno con quelli di San Marziale in occasione della fondazione del monastero[17]. Infine, di notevole rilevanza sia dal punto di vista archeologico, sia per la qualità e la rarità del manufatto, si ricorda la tomba a vasca rinvenuta addossata presso la muratura esterna settentrionale della chiesa abbaziale con pareti intonacate e decorate da croci gigliate a monocromo rosso, databile alla seconda metà dell'VIII sec.[18].

Tra le testimonianze più antiche di architettura religiosa, presenti sulla riviera bresciana del Garda, sono da annoverare anche quelle della chiesa e del monastero di San Salvatore a Sirmione, oggi ridotte a pochi lacerti superstiti: in alzato, infatti, si riconoscono solo le tre absidi della chiesa dedicata al Salvatore[19]. Le notizie storiche, relative

---

[16] G. Panazza, *Reliquie di due monasteri longobardi nel Bresciano*, in «Arte lombarda», 4, 1 (1959), pp. 17-28; L. Cirimbelli, *Dove sorgeva un'antica abbazia*, Gabaldi, Leno, 1971; A. Baronio, Monasterium et populus. *Per la storia del contado lombardo: Leno*, (Monumenta Brixiae Istorica. Fontes, 8), *Supplemento* a «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1983, Brescia, 1984; L. Cirimbelli, *Leno. Dodici secoli nel cuore della Bassa. Il territorio, gli eventi, i personaggi*, 3 voll., Litografica bagnolese, Borgo Poncarale (Bs), 1993; *L'abbazia di San Benedetto di Leno. Mille anni nel cuore della pianura Padana*, atti della giornata di studio (Leno, Villa Seccamani, 26 maggio 2001) a cura di A. Baronio, Associazione per la storia della Chiesa Bresciana, Brescia, 2002; *San Benedetto* ad Leones. *Un monastero benedettino in terra longobarda*, a cura di A. Baronio, in «Brixia sacra» 3 serie, 11 (2006), n. 2.

[17] P. Panazza, *Per una ricognizione delle fonti artistiche dell'abbazia di Leno: la scultura* in *San Benedetto* ad leones, op. cit., pp. 196 e 217.

[18] S. Strafella, *Una sepoltura dipinta nell'abbazia di San Benedetto di Leno*, in *San Benedetto* ad Leones, op. cit., pp. 159-186.

[19] M. Mirabella Roberti, *La Basilica di San Salvatore a Sirmione*, in *Verona in età gotica e longobarda*, atti del convegno del 6-7 dicembre 1980, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, Verona, 1982, pp. 133-142; G. P. Brogiolo,

all'antichità del cenobio, si ricavano dal documento con cui Carlo Magno il 16 luglio 774 concedeva i beni che il grande monastero bresciano di Santa Giulia aveva nella zona di Sirmione e della Lugana a quello di San Martino di Tours. Fra questi beni è esplicitamente ricordato anche il «*monasteriolo illo infra ipso castro quem Ansa novo opere constructo, quod est in honore S. Salvatoris*». Tale concessione fu riconfermata da Carlo il Grosso (887) e da Ottone II (980); poi il piccolo cenobio sirmionese ritornò alle dipendenze di quello bresciano. É quindi sicuro che il "monasteriolo" fu costruito dalla regina Ansa (seconda metà dell'VIII sec.) all'interno del castro e ai piedi della collina di Cortine. Tuttavia nell'area adiacente, dove dovevano estendersi le pertinenze del monastero, sono stati costruiti nel secolo scorso alcuni edifici pubblici: queste attività hanno distrutto per lunghi tratti le stratificazioni archeologiche e precludono ora l'adeguata comprensione dell'intero complesso. Per la ricchezza e la particolarità decorativa si segnalano diversi frammenti lapidei con motivi geometrici e figurati di una certa ricercatezza esecutiva, probabilmente pertinenti all'arredo interno della chiesa monastica. Inoltre, assume particolare rilievo il frammento di ciborio con l'iscrizione che ricorda Desiderio e Adelchi. Le dimensioni reintegrabili del manufatto fanno pensare che esso rientri nella tipologia di quelli destinati ad essere appoggiati sulla mensa dell'altare, come quello di San Giorgio in Valpolicella[20].

A cominciare da Carlo Magno, e poi per tutta l'età carolingia, i monasteri benedettini continuarono a godere di estrema rilevanza sia per quanto riguarda l'attività pastorale, sia per il ruolo centrale cui erano destinati nella struttura politica e nell'organizzazione socio-economica dei territori del Sacro Romano Impero. Dai documenti sappiamo che i sovrani riconfermarono in più occasioni anche i privilegi dei cenobi bresciani, preoccupandosi di dare nuovo impulso a quelli di fondazione longobarda e promovendo l'istituzione di nuovi.

Il monastero di S. Salvatore di Sirmione, in G. P. Brogiolo, S. Silvia Lusuardi e P. Sesino, *Ricerche su Sirmione longobarda*, ricerche di archeologia altomedievale e medievale, 16, All'insegna del giglio, Firenze, 1989, pp. 36-48; L. Cervigni, *Nuove ricerche sul monastero di San Salvatore di Sirmione*, in *Nuove ricerche sulle chiese altomedievali del Garda*, III Convegno Archeologico del Garda (Gardone Riviera, 6 novembre 2010) a cura di G. P. Brogiolo (Documenti di Archeologia, 50), SAP, Mantova, 2011, pp. 65-82.

[20] G. P. Brogiolo, S. S. Lusuardi e P. Sesino, *Ricerche*, op. cit., pp. 98-103; D. Sgarzi, *Iscrizioni bresciane tardo-antiche e altomedievali (V-IX secolo)*, in «Brixia sacra», 3 serie, 10 (2005), n. 3-4, pp. 67-68.

Nell'ottica di un rinnovato *mundeburdium* regio, rinsaldato dall'inserimento nelle comunità monastiche - anche bresciane - di tanti figli appartenenti all'altissima aristocrazia carolingia, da un lato, e dalla recita di preghiere durante le liturgie per i membri della famiglia imperiale, unitamente alle litanie recitate in suffragio dei nobili benefattori defunti, dall'altro, si assiste a un importante arricchimento artistico dei tre cenobi benedettini. Il fenomeno assume connotazioni eclatanti per il monastero di San Salvatore[21], che, entro la metà del IX sec., viene dotato dell'oggetto più venerato e prezioso del suo già consistente tesoro: la cosiddetta Croce di Desiderio. Straordinario prodotto di oreficeria altomedioevale, creato da maestranze norditaliche, nonostante i rattoppi e i restauri intervenuti nel corso della sua storia più che millenaria, la grande croce processionale mantiene ancora oggi il suo grande fascino e con i suoi duecentoundici inserti, tra gemme, pseudo-cammei, paste vitree, pietre preziose e vetri colorati, costituisce un unicum esemplare della rinascenza carolingia[22].

Se la decorazione pittorica e gli stucchi della basilica di San Salvatore, che ancora oggi animano il dibattito cronologico-stilistico di archeologi e storici dell'arte, sembrano da attribuirsi al momento dell'apertura della cripta al di sotto della chiesa desideriana del monastero cittadino[23], per gli apparati decorativi di Sirmione e Leno la

---

[21] Sul *Liber vitae* (codice necrologico-liturgico) di San Salvatore, riedito da Dieter Geuenich e Uwe Ludwig fra i libri memoriales dei "Monumenta Germaniae historica" (*Der Memorial- und Liturgiecodex von San Salvatore, Santa Giulia in Brescia*, in *Monumenta Germaniae historica. Libri memoriales et necrologia*, nuova serie, 4, a cura di D. GEUENICH e U. LUDWIG, con la partecipazione di A. ANGENENDT, G. MUSCHIOL, K. SCHMID e J. VEZIN, Hahnsche Buchhandlung, Hannover, 2000) si veda anche G. ARCHETTI, *Il monachesimo bresciano*, op. cit., pp. 460-463.

[22] Fra gli studi più recenti sulla croce bresciana si segnalano in particolare: *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, a cura di G. SENA CHIESA, Hoepli, Milano, 2002, pp. 147-227; M. CADARIO, *Cammei "mitologici" e "di stato" nella tarda antichità: tre esempi dalla «Croce di Desiderio» a Brescia*, in «Acme», 66 (2003), pp. 65-96.

[23] A. PERONI, *Gli stucchi decorativi della basilica di S. Salvatore in Brescia: appunti per un aggiornamento critico nell'ambito dei problemi dell'arte altomedievale*, in *Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur Vortragstexte 1968*, Verlag Philipp Von Zabern, Mainz am Rhein, 1969, pp. 25-45; A. PERONI, *Architettura e decorazione nell'età longobarda alla luce dei ritrovamenti lombardi*, in *La civiltà dei longobardi in Europa*, Atti del Convegno tenutosi a Roma e Cividale del Friuli nel 1971, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1974, pp. 331-360; *Seminario internazionale sulla decorazione pittorica del San Salvatore di Brescia*, atti (Brescia, 19-20 giugno 1981) a cura di M. T. MAZZILLI, Tip. del libro, Pavia, 1983; C. BERTELLI, *I cicli pittorici e gli stucchi della basilica di San Salvatore*, in *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia*, op. cit., pp. 71-83.

collocazione cronologica tra i regni di Ludovico II e di Carlo il Calvo appare sufficientemente consolidata.

Il ciclo pittorico che ornava le pareti della cripta e delle absidi della chiesa monastica di Sirmione, oramai del tutto dilavato, ma descritto in passato con sufficiente precisione, può mettersi in relazione con gli analoghi temi decorativi presenti nella cripta del San Salvatore bresciano[24], mentre per il monastero leonense sopravvivono due solenni Madonne in stucco di chiara iconografia bizantina[25]. In entrambi i casi siamo di fronte all'utilizzo di modelli colti, che da una parte sottolineano il desiderio di reinterpretare il ricercato linguaggio della tradizione italica e dall'altra offrono significative aperture nei confronti dell'oriente bizantino.

Il progressivo sfaldamento dell'impero di Carlo Magno, allorquando i conflittuali rapporti tra Ludovico il Pio e i suoi figli degenerarono in scontro aperto, e l'azione riformatrice promossa da Bernardo di Aniane costituiscono lo scenario sullo sfondo del quale a Brescia, da un lato, continua a esercitare un ruolo sempre più egemonico il monastero femminile di San Salvatore-Santa Giulia e, dall'altro, si assiste alla fondazione del nuovo monastero maschile de-

---

[24] G. PANAZZA, *L'arte dal secolo VII al secolo XI*, in *Storia di Brescia*, I, Morcelliana, Brescia, 1963, p. 553; M. MIRABELLA ROBERTI, *La basilica*, op. cit., pp. 136-137; G. P. BROGIOLO, *Il monastero di S. Salvatore*, op. cit., pp. 38-41.

[25] P. PANAZZA, *Note a margine di due sculture in stucco altomedioevali del Museo di Santa Giulia*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 2002, Brescia, 2005, pp. 177-194; M. TAGLIAPIETRA, *La Madonna in stucco conservata presso il museo della città in Santa Giulia a Brescia*, in *Stucs et décors de la fin de l'antiquité au Moyen Age (Ve-XIIe siècle)*, actes du colloque international tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004 sous la direction de Christian Sapin (Bibliothèque de l'antiquité tardive, 10), Brepols, Turnhout, 2006, pp. 197-202.

Il problema della decorazione plastica in stucco dei complessi altomedioevali bresciani è ancora in fase di studio, soprattutto per quanto riguarda la basilica di San Salvatore (G. P. BROGIOLO ET ALII, *Ulteriori ricerche*, op. cit.), cui si aggiungono gli stucchi della cripta; a essi appartiene, per esempio, il busto virile acefalo panneggiato con *volumen* nella mano sinistra, che tradizionalmente veniva assegnato a età romanica (*San Salvatore di Brescia*, op. cit., I, p. 126), ma che più recentemente è stato avvicinato alla plastica altomedioevale (S. LOMARTIRE, *Architettura e decorazione*, op. cit., pp. 146-147). Personalmente, anche in ragione del confronto che si può istituire fra il linearismo del panneggio della figura superstite bresciana e le pieghe stilizzate delle vesti che avvolgono i santi apostoli intagliati sul fianco di un cofanetto in avorio del Victoria & Albert Museum (n. A.543-1910: http://collections.vam.ac.uk/item/O130070/casket-with-christ-the-virgin-casket-unknown/) ritengo ancora valida la cronologia più bassa, entro la fine del XII sec.

dicato ai Santi Faustino e Giovita. Poco prima della metà del IX sec. (mercoledì 31 maggio 841) il vescovo Ramperto, esponente di un nobile e potente casato longobardo[26], istituisce, presso la basilica sorta in onore dei Santi patroni e dove riposavano le loro reliquie, il nuovo cenobio destinato a divenire – grazie alle ricche dotazioni di cui poté beneficiare fin dalla sua fondazione e al costante favore esercitato dai successori di Ramperto – una delle istituzioni più importanti della diocesi. Nel corso del tempo il nuovo monastero esercitò un ruolo preminente sia nella azione pastorale sia come centro di potere in seno alla comunità civica, divenendo -con il complesso episcopale- il fulcro dell'autorità vescovile, in antitesi con il cenobio femminile e imperiale di Santa Giulia[27].

Della basilica altomedioevale, sorta sulla preesistente chiesa dedicata a Santa Maria *ad silvas* forse ad opera del vescovo Anfridio già nell'816, non conosciamo tracce monumentali: le sole sopravvivenze carolingie sono costituite da alcuni capitelli[28], reimpiegati nella torre campanaria duecentesca, e il famoso gallo segnavento in lamina di rame dorato e argentato, che Ramperto aveva commissionato a *Modoaldus*, come si evince dall'iscrizione a sgraffio sul lato posteriore delle piume caudali più corte del volatile[29]. Si tratta di uno dei più antichi anemoscopi altomedioevali conservati, reso ancora più rilevante dal testo epigrafico che non solo ricorda il venerabile commit-

---

[26] Ancora oggi non è chiaro se il presule bresciano appartenesse all'etnia longobarda, come a suo tempo sostenne Cinzio Violante e come ribadisce in tempi più recenti Angelo Baronio, o se la sua famiglia fosse di origine franca, secondo il parere di Simona Gavinelli (C. VIOLANTE, *La chiesa bresciana*, op. cit., pp. 1005-1006 e 1010; A. BARONIO, *Il monastero di San Faustino nel Medioevo*, in *San Faustino. Il monastero della città*, a cura di G. ARCHETTI e A. BARONIO, Atti della giornata nazionale di studio, Brescia, 11 febbraio 2005, in «Brixia sacra», 3 serie, 11 (2006), n. 1, pp. 65-72; S. GAVINELLI, *Il gallo segnavento del vescovo Ramperto di Brescia*, in «Brixia sacra», 3 serie, 9 (2004), n. 3-4, p. 26).

[27] A. BARONIO, *Il monastero di San Faustino*, op. cit., pp. 73-74.

[28] A. BREDA, *Aggiornamento archeologico sul sito di S. Faustino. Una sintesi*, in *San Faustino. Il monastero della città*, op. cit., p. 453 e pp. 456-457, figg. 11-13.

[29] Il riesame dell'iscrizione incisa sulle piume della coda del gallo consente di datare la commissione dell'opera all'830: S. GAVINELLI, *Il gallo segnavento del vescovo Ramperto di Brescia*, in «Brixia sacra», 3 serie, 9 (2004), n. 3-4, p. 25; S. GAVINELLI, *Il gallo di Ramperto: potere, simboli e scrittura a Brescia nel secolo IX*, in Margarita amicorum. *Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, a cura di F. FORNER, C. M. MONTI e P. G. SCHMIDT (Bibliotheca erudita. Studi e documenti di storia e filologia, 26), I, Vita e pensiero, Milano, 2005, pp. 401-427; D. SGARZI, *Iscrizioni bresciane*, op. cit., pp. 104-106.

tente, ma anche il nome dell'artista che l'ha eseguito, proprio come l'altare d'oro di Sant'Ambrogio a Milano voluto dall'arcivescovo Angilberto II e realizzato dal *magister phaber* Vuolvinius.

Del resto i legami che unirono Ramperto con Angilberto II sono stati ampiamente sottolineati anche per ciò che riguarda gli aspetti più strettamente pastorali, a iniziare dall'invio a Brescia da parte del presule milanese dei due monaci franchi Leodegario e Ildemaro per avviare la nuova comunità di fondazione rampertiana[30]. Seppure di estremo interesse, questo contatto non fu di sicuro un fenomeno isolato: in realtà tutti e tre i grandi monasteri benedettini sono stati al centro di una rete di strettissimi rapporti internazionali, sia con la corte imperiale, sia con gli altri potenti luoghi di spiritualità tra Italia e centro-Europa, da Montecassino a San Gallo e a Reichenau, non solo tramite le visite di personaggi di alta levatura morale e spirituale, ma anche e soprattutto attraverso lo scambio di libri manoscritti[31].

Più ci si concentra nell'analisi dell'altomedioevo, anche grazie alle poche tracce che le fonti scritte hanno lasciato di quel periodo, più ci si accorge che la vecchia teoria, secondo la quale il "buio" medioevo era un'età di immanente immobilismo, fosse in effetti solo un pregiudizio mal fondato. Se si guarda all'età longobarda e carolingia attraverso la lente d'ingrandimento costituita dall'affermarsi di taluni fenomeni culturali e artistici scopriamo che quel periodo è stato più vitale e dinamico di quanto si supponesse in passato. Inoltre, in quell'humus carolingio e poi ottoniano, quasi fosse un terreno di coltura, è maturato il seme della civiltà romanica che, pur nelle differenze di espressione e nelle autonomie dei linguaggi, ha rappresentato per l'Europa cristiana un momento di fondamentale identità sovraregionale.

> *Igitur infra supradictum millesimum tercio iam fere imminente anno contigit in universo pene terrarum orbe, precipue tamen in Italia et in Galliis, innovari ecclesiarum basilicas; licet pleraeque decenter locatae minime indiguissent, emulabatur tamen quaeque gens Christico-*

---

[30] M. BETTELLI BERGAMASCHI, *Gaudenzio e Ramperto vescovi bresciani*, studi di storia del cristianesimo e delle chiese cristiane, 5, Edizioni biblioteca francescana, Milano, 2003, pp. 95 e 103-104.

[31] In particolare per il monastero di San Faustino si veda G. ARCHETTI, *Il monachesimo bresciano*, op. cit., pp. 475-477.

larum adversus alteram decentiore frui. Erat enim instar ac si mundus ipse, excutiendo semet, reiecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret[32]

Il notissimo passo di Rodolfo il Glabro si adatta perfettamente anche a una situazione locale come la nostra; basti prendere in esame il censimento – se pur *in fieri* – proposto qualche anno fa da Andrea Breda. Infatti, nel suo *Atlante* degli edifici di culto medioevali della diocesi, viene enumerata una nutrita serie di fabbricati religiosi, frutto del vitalismo costruttivo romanico cui allude il cronista cluniacense[33].

Per le nostre contrade il XI sec., durante il quale – dopo il superamento della fatidica scadenza millenaria – la storia europea è attraversata da una serie convulsa di fatti e di fenomeni legati al conflittuale rapporto tra papato e impero, si apre con la fondazione del nuovo monastero suburbano di Sant'Eufemia in *monte Denno* o della Fonte[34]. Nel 1008 il vescovo Landolfo II, fratello di Arnolfo II arcivescovo di Milano, in contrasto con l'abate di Leno, fonda un nuovo cenobio benedettino alle porte della città che, a partire dal 1025, verrà dedicato a San Paterio, ventitreesimo vescovo di Brescia (prima metà VII sec.) in occasione della traslazione delle sue spoglie mortali

---

[32] R. IL GLABRO, *Historiarum*, III, 13 («Mentre ci si avvicinava al terzo anno dopo il Mille, in quasi tutto il mondo, ma specialmente in Italia e nelle Gallie, furono rinnovati gli edifici delle chiese. Sebbene molte, per essere ancora in buone condizioni, non avessero bisogno di tali restauri, tuttavia le genti cristiane sembravano gareggiare tra loro per edificare chiese che fossero le une più belle delle altre. Si sarebbe creduto che il mondo, scuotendosi di dosso i vecchi cenci, volesse rivestirsi di un bianco mantello di chiese.»).

[33] A. BREDA, *Archeologia degli edifici di culto*, op. cit., pp. 240 e 263-265. In aggiunta e a completamento dello studio di Andrea Breda è opportuno citare le osservazioni relative alle tecniche murarie di età romanica, che investono, tra gli altri, anche alcuni edifici monastici citati nel presente lavoro (D. GALLINA, *Tecniche costruttive e tipologie dell'architettura bassomedievale nei paesi del Sebino bresciano e bergamasco*, in Casa abitazioni nostre. *Archeologia dell'edilizia medievale nelle province di Bergamo e Brescia*, Atti del Seminario di Studi, Brescia, 8 giugno 2009 a cura di M. SANNAZARO e D. GALLINA, «Notizie Archeologiche Bergomensi», 17 (2009), pp. 47-137).

[34] Per le vicissitudini che indussero i monaci benedettini a trasferire la loro sede *intra moenia* nel 1438, dopo il devastante assedio di Nicolò Piccinino, si veda il recente M. ANNIBALE MARCHINA, *Monastero benedettino maschile di S. Eufemia di Brescia*, in *Intorno alle mura. Brescia medievale*, Edizioni Studium, Roma, 2014, pp. 66-70.

da San Fiorano nella nuova chiesa monastica[35]. Dell'originaria costruzione, nella cui cripta il vescovo fondatore volle farsi seppellire[36], in alzato non resta nulla e solo gli scavi archeologici attuati fra il 2001-2004 e il 2011 hanno consentito di definire la posizione, la forma e le proporzioni della chiesa landolfiana, oltre che la pluristratificazione delle fasi successive che hanno segnato l'evoluzione del monastero[37]. Ciò che è possibile ricostruire della sua storia più antica lo si deve alla ricca raccolta di documenti manoscritti che, recentemente riordinati e inventariati[38], rappresentano uno dei fondi più ricchi e unitari fra quelli monastici bresciani.

Fino a qualche tempo fa si conosceva un secondo monastero benedettino maschile di XI sec., quello di San Pietro in Monte Orsino a Serle, solo grazie a fonti documentarie e a pochi frammenti lapidei sparsi[39]. Oggi, a seguito di importanti scoperte archeologiche sul colle di San Bartolomeo, la grande chiesa romanica ha restituito le sue imponenti strutture che dovevano rendere visibile anche da molto lontano l'intero complesso, affacciato in posizione dominante e strategica verso la pianura e il lago di Garda. Le più recenti indagini storico-archeologiche, in concomitanza alla pubblicazione dell'archivio del monastero[40], hanno dimostrato l'inaffidabilità della tradizione che attribuiva all'età longobarda l'origine del cenobio, mentre esso è stato sicuramente costituito dal vescovo bresciano Olderico I nel

---

[35] S. GAVINELLI, *Cultura e scrittura a Brescia in età romanica*, in *Società bresciana e sviluppi del romanico*, op. cit., p. 68. Per l'attività costruttiva, specialmente cittadina, del vescovo Landolfo si veda anche C. TOSCO, *La committenza vescovile nell'XI secolo nel romanico lombardo*, in *Bischöfliches Bauen im 11. Jahrhundert. Archäologisch-historisches Forum*, a cura di J. JÖRG, A. KÖB e M. WEMHOFF (Mittelalter Studien, 18), Wilhelm Fink Ferlag, München, 2009, pp. 20-21.

[36] M. ROSSI, *Le cattedrali di Brescia in epoca medievale*, in *Società bresciana e sviluppi del romanico*, op. cit., p. 95.

[37] A. CROSATO e A. BREDA, *Brescia. Località S. Eufemia della Fonte. Chiesa monastica medievale di S. Paterio*, in «Notiziario Soprintendenza Archeologica della Lombardia», Milano, 2010-2011, pp. 108-110.

[38] G. COSSANDI, *L'archivio antico del Monastero di Sant'Eufemia*, in «Commentari dell'Ateneo» per l'anno 2008, Stamperia Fratelli Geroldi, Brescia, 2013, pp. 295-318.

[39] Per un riesame delle fonti e degli studi storici relativi a Serle si veda G. ARCHETTI, *Il monachesimo bresciano*, op. cit., pp. 479-481; per le sopravvivenze lapidee del monastero si veda G. PANAZZA, *Reliquie di due Monasteri longobardi nel Bresciano*, in «Arte lombarda», 4 (1959), n. 1, pp. 22-27.

[40] *Le carte del monastero di San Pietro in Monte di Serle (Brescia), 1039-1200*, a cura di E. BARBIERI ed E. CAU con un saggio introduttivo di A. A. SETTIA (Codice diplomatico bresciano, 1), Fondazione Civiltà Bresciana, Squassina, Brescia, 2000.

1039 con il chiaro intento di controllare e riorganizzare il pedemonte bresciano a oriente della città. La struttura monumentale della chiesa, dotata di una vasta cripta, che per ampiezza era seconda solo a quella della fase romanica del San Faustino maggiore, e di un tiburio alto più di 20 metri, sembrerebbe derivare i suoi caratteri architettonici dalla grandiosa cattedrale di Spira, elevata in quello stesso periodo da Corrado II il Salico, imperatore con cui Olderico intratteneva rapporti di notevole rilevanza[41].

Fra le chiese della diocesi erette prima del Mille di cui sopravvivono gli alzati è interessante il caso dell'*ecclesia* di San Benedetto-San Maiolo, pertinenza urbana del monastero regio di Leno[42]. Benché oggi l'edificio, già attestato nel 962, sia inglobato in un'abitazione, rivela una struttura triabsidata non troppo dissimile dal *monasteriolum* di Sirmione[43]. Ma l'aspetto di maggior interesse, nel nostro caso, è rappresentato dall'apparato decorativo di cui la piccola chiesa viene dotata in occasione delle fasi di ristrutturazione culminate nell'ampliamento del tardo XI sec. Infatti, oltre al più consueto rivestimento pittorico delle pareti absidali, gli scavi del 1966 hanno restituito almeno tre pannelli a mosaico inseriti nel pavimento marmoreo in corrispondenza delle tre absidi[44]. Si tratta di mosaici policromi, dalla linea scattante e dinamica, i cui soggetti rappresentano un grifone, un guerriero con scudo oblungo e borchiato che conficca una lancia nelle fauci di un leone retrospicente e una figura femminile (?) presso un dromedario che si abbevera, forse in pendant con alcuni motivi del velario, assai mal conservato, che si riconosce nelle fotografie dell'abside eseguite negli anni Sessanta del secolo scorso[45]. Sia il tipo di raffigurazioni, sia il motivo a girali che costituiva la cornice delle tre scene, sia lo stile sciolto e la fattura di buon livello avvicinano questi frammenti, gli unici litostrati della provincia di Brescia di età romanica, agli esempi più notevoli di decorazione musiva di XI sec., tra cui soprattutto i bellissimi pavimenti dell'abbazia di Polirone.

---

[41] A. Breda, *Archeologia degli edifici di culto*, op. cit., pp. 267-268; P. Piva, *Edifici di culto e committenti imperiali nell'XI secolo: il caso bresciano*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno internazionale di studi, Parma, 20-24 settembre 2005, a cura di A. C. Quintavalle, Electa, Milano, 2007, pp. 256-257.

[42] *I chiostri di Brescia*, op. cit., p. 79.

[43] A. Breda, *Archeologia degli edifici di culto*, op. cit., p. 265.

[44] G. Panazza, *La chiesa di S. Benedetto in Brescia*, in «Arte lombarda», 17 (1972), 36, pp. 1-16 e 33-40.

[45] M. A. Formenti, *I velari dipinti in Valtellina. Lettura e confronto*, in «Porticum», 4 (2012), p. 21.

A proposito di mosaici, è lecito riferirsi anche a quelli della chiesa di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese, unica sopravvivenza dell'antica abbazia benedettina già esistente nel 1055 e a quell'epoca pertinenza della diocesi di Brescia. Si tratta di un vasto intervento, databile entro il primo quarto del XII sec., destinato a rivestire i pavimenti delle tre navate della chiesa e che si deve relazionare, per i contenuti iconografici desunti anche dall'Eneide virgiliana, al secondo ciclo di affreschi che rivestono le pareti di tutto l'interno. L'incredibile ricchezza della decorazione pittorica è stata messa in risalto fra il 1977 e il 1984 da Ilaria Toesca, la quale per prima ha anche acutamente decifrato la tematica biblica sottesa alle 44 figure dei due registri superiori della navata, chiaro riferimento agli autori dei testi dell'Antico Testamento[46].

Il ciclo pittorico, benché unitariamente concepito, corrisponde a due fasi cronologiche distinte per particolarità esecutive e per caratteristiche cromatiche: il primo intervento, confinato oggi nei sottotetti delle campate presbiteriali, si data al tardo XI sec. e ha nelle figure frammentarie di Enoc ed Elia i momenti di più alta qualità pittorica in linea con la scuola lombarda[47]; il secondo e più vasto intervento comprende, oltre alle citate figure monumentali che identificano i 44 libri della Bibbia, la storia del leone di San Girolamo, la storia di Balaam e l'asina e, sulla controfacciata – in gran parte caduto per l'inserimento del grande organo Antegnati nella seconda metà del XVI sec. –, il giudizio universale. La datazione di tali pitture al primo quarto del XII sec. è dovuta a considerazioni di tipo stilistico per quanto riguarda la costruzione delle figure e l'uso del colore, nonché per l'impaginazione globale delle scene che sottintendono modelli come le Bibbie Atlantiche, prodotte tra la fine del XI sec. e la prima metà del successivo. Dal punto di vista stilistico e formale, ma anche in relazione al forte valore allegorico che lega le scene dipinte e quelle del pavimento mosaicato, oltre ai già noti riferimenti

---

[46] I. Toesca, *Notizie sugli affreschi medioevali della chiesa di san Tommaso ad Acquanegra sul Chiese*, in «Civiltà mantovana», n. s., 27 (1990), pp. 1-38.

[47] F. Scirea, *La prima fase del decoro dipinto di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese (secolo XI)*, in *La reliquia del Sangue di Cristo: Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Mantova 23-26 novembre 2011, a cura di G. M. Cantarella e A. Calzona, Mantova-Verona, Scripta Edizioni, 2012, pp. 193-204. L'intero complesso architettonico, con il corredo del suo straordinario apparato decorativo, è stato di recente sottoposto a un'accurata revisione critica interdisciplinare, i cui risultati sono pubblicati in *San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese. Storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica*, a cura di F. Scirea, Ricerche di architettura storica, 1, SAP Società Archeologica s.r.l., Mantova, 2015.

con i cicli dell'abbazia benedettina di Sant'Angelo in Formis e di San Pietro e San Calocero a Civate, le somiglianze più strette portano alla cultura figurativa dell'abbazia benedettina di San Benedetto Po, in particolare alle miniature di un maestro, formatosi in un atelier in stretta relazione con Montecassino, attivo a Polirone e autore del Salterio (ms. 340) della fine del XI sec., oggi alla Biblioteca Comunale di Mantova[48]. Uno stile più ampio e monumentale, ricco di *exempla* che intrecciano legami tra la cultura biblica e mondo pagano: una sorta di "ritorno all'ordine" dettato dalla *renovatio* gregoriana[49].

Tra XI e XII sec. oltre al moltiplicarsi di importanti interventi strutturali che trasformano e ingrandiscono i grandi monasteri benedettini di fondazione altomedioevale e le loro numerose dipendenze sparse sul territorio, anche in terra bresciana si assiste al diffondersi della riforma gregoriana attraverso il proliferare dei centri di spiritualità cluniacense[50]. La donazione del 1083, con la quale due *domini* di Ticengo affidano a Cluny l'*ecclesia propria* di San Pietro in Lamosa a Provaglio d'Iseo, si inserisce all'interno di un fenomeno che interessa specialmente la Franciacorta e il basso lago d'Iseo e che non si spiega solo in ragione di una diffusa pietà religiosa, ma si fonda anche e soprattutto su motivazioni di carattere economico e politico[51].

---

[48] G. Zita Zanichelli, *La produzione libraria e la sua illustrazione (961-1125)*, in *Storia di San Benedetto Polirone. Le origini (961-1125)*, a cura di P. Golinelli, Pàtron, Bologna, 1998, p. 186; F. Negri, *"Oculis, Mente, Corde". Leggere gli affreschi romanici di San Tommaso ad Acquanegra*, Magalini Editrice, Rezzato (Bs), 2002, pp. 50-55.

[49] P. Piva, *La chiesa abbaziale di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese*, in *Lombardia romanica. I grandi cantieri*, a cura di R. Cassanelli e P. Piva, Jaca Book, Milano, 2010, p. 253.

[50] M. L. Gatti Perer, *Testimonianze della cultura cluniacense nel Bresciano*, in *San Salvatore di Brescia*, op. cit., II, pp. 129-140; A. Baronio, *L'ingresso dei cluniacensi in diocesi a Brescia*, in *Cluny in Lombardia*, Atti del Convegno storico celebrativo del IX centenario della fondazione del priorato cluniacense di Pontida (22-25 aprile 1977), Centro storico benedettino italiano, Cesena, 1979, I, pp. 195-226; G. Andenna, *I priorati cluniacensi in Italia durante l'età comunale (secoli XI-XIII)*, in *Papato e monachesimo "esente" nei secoli centrali del Medioevo*, a cura di N. D'Acunto, University Press, Firenze, 2003, pp. 7-39; G. Archetti, *Medioevo cluniacense. Monaci, chiese e priorati nel territorio bresciano*, in «Civiltà Bresciana», 15 (2006), n. 1-2, pp. 10-58; G. Archetti, *Fraternità, obbedienza e carità. Il modello cluniacense*, in *A servizio del Vangelo*, 1., op. cit., pp. 483-513, 654-659.

[51] A. Breda, *San Pietro in Lamosa (Provaglio d'Iseo): un contributo archeologico alla storia della chiesa medioevale*, in *Studi in onore di Ugo Vaglia*, Suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1989, Geroldi, Brescia, 1989, pp. 77-90; A. Breda, *Monasteri medievali nel bresciano*, in *Monachesimo e sviluppo del territorio nelle Alpi lombarde*, a cura di O. Franzoni, Breno, Banca di Valle Ca-

Se l'abbazia di San Pietro-San Nicola a Rodengo, fondata poco dopo la metà del XI sec., godrà di un rinvigorito prestigio e di moderne forme architettoniche e decorative dopo il passaggio agli Olivetani nel 1446[52], in terra camuna la chiesa di San Salvatore di Capodiponte, dipendente dal priorato bergamasco di San Paolo d'Argon a partire dalla bolla di Urbano II all'abate Ugo di Cluny del 1095, costituisce uno dei rari esempi di chiesa romanica lombarda rimasta sostanzialmente fedele alle forme originarie[53].

Di particolare interesse sono i capitelli delle quattro colonne interne e i due semi-capitelli dei pilastri su cui poggia il tiburio: eseguiti in arenaria gialla, in chiaro contrasto rispetto al restante apparato murario, denotano una fattura non omogenea e a tratti incompiuta, ma i motivi di quelli figurati sono riconducibili al panorama iconografico e simbolico del romanico lombardo[54]. Il primo capitello di sinistra, quello con le quattro sirene bicaudate e protomi agli angoli, ricalca il capitello di sinistra del portale della pieve di San Siro e si conforma a uno dei simboli più frequenti dei bestiari medioevali[55]: il concetto del doppio, in bilico fra l'idea di sapienza e il fascino della seduzione, tra sensualità gravida d'erotismo e l'immagine dell'anima peccatrice in attesa di purificazione, immagine che si ripete anche nel secondo capitello di destra

---

monica, Gruppo Banca lombarda, Tipografia camuna, Breno, 2005, p. 24; A. Breda, *Archeologia degli edifici di culto*, op. cit., p. 269; D. Gallina, *Tecniche costruttive*, op. cit., p. 68 e p. 100.

[52] *San Nicolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, a cura di G. Spinelli, P. V. Begni Redona e R. Prestini, Tipografia Camuna, Brescia, 2002.

[53] H. P. Autenrieth, *S. Salvatore a Capo di Ponte: tipo, influssi, carattere*, in *Atti delle prime giornate di studio sulla storia della Abazia di Rodengo celebrative del XV centenario della nascita di S. Benedetto (27-28 settembre 1980)*, Associazione amici dell'Abazia di Rodengo, Rodengo, 1981, pp. 127-169; P. Piva, *Architettura monastica nell'Italia del nord. Le chiese cluniacensi*, Skira, Milano, 1998, pp. 84-87; A. Breda, *Monasteri medievali*, op. cit., pp. 17-23; A. Breda, *Archeologia degli edifici di culto*, op. cit., p. 272-273; A. Rovetta, *Aspetti dell'architettura religiosa nel territorio bresciano tra XI e XII secolo*, in *Società bresciana e sviluppi del romanico*, op. cit., pp. 206-209; P. Piva, *San Salvatore a Capodiponte*, in *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*, a cura di R. Cassanelli e P. Piva, Jaca Book, Milano, 2011, pp. 230-233.

[54] G. Barbarisi, U. Civitelli e G. Tagliabue, *L'armonia della materia: un percorso dentro l'architettura religiosa in Valcamonica fra decimo e tredicesimo secolo*, Editrice Vallecamonica, Darfo Boario Terme, 1993, pp. 112-114.

[55] J. Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Académie royale de Belgique (Mémoires de la classe des Beaux-Arts), Bruxelles, 1997.

con l'*amphisbaena*, il mitico serpente a due teste, in coppia intrecciata[56]. Nel ciclo scultoreo camuno, così come tante altre volte accade in contesti simili, è preponderante l'allusione all'ambiguità e al mistero della natura umana, dove l'equilibrio fra anima e corpo, fra cielo e terra, fra santità e peccato è in costante precarietà: unica certezza nel quotidiano dibattersi fra tentazione e redenzione era per l'uomo medioevale la figura di Cristo. Ed ecco che, sulla faccia est del secondo capitello di sinistra, fra animali che si inseguono e si contrappongono, campeggia l'immagine di Giona, sdraiato sulla spiaggia dopo essere stato rigurgitato dalla balena, prefigurazione biblica del Risorto[57].

Il motivo della sirena che regge la doppia coda squamata ritorna a Brescia su un capitello oggi conservato presso il Museo della Città, ma che le fonti archivistiche attribuiscono all'area del Broletto[58]: il pezzo figurato, ove compaiono altri animali fantastici e una figura maschile stante con lunga tunica (monaco pellegrino con bastone o carpentiere con mazzapicchio), potrebbe in realtà appartenere alla fase romanica del monastero dei Santi Cosma e Damiano che sappiamo essere collocato in quell'area della città medioevale, prima del trasferimento durante l'episcopato di Berardo Maggi[59]. Anche in questo caso, il modellato robusto e l'adesione delle sculture alla tettonica del capitello cubico, portano a considerarlo opera della seconda metà del XII sec. in una fase cioè di poco precedente la diffusione, anche in territorio bresciano, dell'opera di lapicidi campionesi e/o antelamici.

Il momento cruciale dell'evoluzione delle istituzioni civili e politiche della città medioevale e della storia della chiesa bresciana coincide con il riassetto monumentale sia del monastero di San Salvato-

---

[56] Sia la figura della sirena, sia quella del serpente a due teste sono frequentissime nell'arte romanica: la prima afferisce al tema dell'Incrocio, mentre la seconda si relaziona al concetto esoterico di un cosmo dove inizio e fine coincidono (O. BEIGBEDER, *Lessico dei simboli medievali*, Jaca Book, Milano, 1997, pp. 167-169 e 254).

[57] MATTEO, 12, 40. Sull'iconografia medioevale del profeta si veda M. THOUMIEU, *Dizionario d'iconografia romanica*, Jaca Book, Milano, 1997, pp. 235-236.

[58] G. PANAZZA, *La pinacoteca e i musei di Brescia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1968, p. 69, n. 96.

[59] *Matilde di Canossa, il papato, l'impero: storia, arte, cultura alle origini del romanico*, a cura di R. SALVARANI e L. CASTELFRANCHI, Silvana, Milano, 2008, p. 421; per una sintesi delle vicende legate al monastero bresciano, trasferito in contrada Campi Bassi fin dal 1228, si vedano: *I chiostri di Brescia*, op. cit., pp. 88-90 e i recenti contributi di E. FILIPPINI, *La diffusione del monachesimo femminile*, op. cit., pp. 535-538 e di M. ANNIBALE MARCHINA, *Il monastero della Benedettine dei SS. Cosma e Damiano*, in *Intorno alle mura*, op. cit., pp. 120-123.

re-Santa Giulia sia di quello di San Faustino. In stretta relazione con gli interventi architettonici, che comportano, per il primo, l'innalzamento del sacello di Santa Maria in Solario e l'ampliamento della cripta altomedioevale e, per il secondo, la ricostruzione della imponente chiesa monastica, si registrano interessanti novità riguardanti l'apparato decorativo specialmente per quanto riguarda la scultura architettonica e la decorazione dipinta.

Nel frattempo, quella che gli storici definiscono come la "rivoluzione gregoriana" trova riscontro nel territorio bresciano quando il vescovo Arimanno, intorno al 1106-1107, fonda alle porte della città il monastero dei Santi Gervasio e Protasio, affidandolo ai Vallombrosani[60]. Della struttura, sviluppatasi in corrispondenza di un insediamento rustico di età romana (II-III sec. d.C.), si conservano oggi scarsi elementi originali già pertinenti alla cascina del Santellone, in località Badia, e attualmente inseriti in un resort di lusso[61].

Se la costruzione della doppia chiesa sovrapposta di Santa Maria in Solario ha rappresentato un momento decisivo per la vita liturgica del cenobio femminile di San Salvatore-Santa Giulia, essendo destinata a custodire il "tesoro" di reliquie e di arredi sacri[62], l'intervento che costituisce una marcata novità per gli orientamenti decorativi della committenza benedettina è l'ampliamento romanico della cripta della basilica di San Salvatore[63]. Infatti, lungo le campate delle nove navatelle in cui si articola lo spazio a oratorio che espande verso ovest il più antico sacello altomedioevale, il fitto insieme di colonnette si

---

[60] N. D'ACUNTO, *La riforma gregoriana e i Vallombrosani a Brescia*, in *Vallombrosa a Brescia*, op. cit., pp. 67-76. Per altri studiosi la fondazione potrebbe risalire agli anni tra il 1102 e il 1107 a opera del vicario pontificio Bernardo degli Uberti o per l'interessamento del notabile laico Arnolfo de Salis (*I Vallombrosani in Lombardia (XI-XVIII secolo)*, a cura di F. SALVESTRINI, ERSAF, Milano, 2011, pp. 119-127).

[61] A. BREDA, *Trasformazioni storico-architettoniche dell'abbazia dei santi Gervasio e Protasio*, in *Vallombrosa a Brescia*, op. cit., pp. 79-90.

[62] *San Salvatore di Brescia*, op. cit., I, pp. 130-134; *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia*, op. cit., p. 150. La loggetta del tiburio presenta una serie di capitelli altomedioevali reimpiegati nell'edificio romanico (R. STRADIOTTI, *Inediti capitelli altomedievali del monastero di San Salvatore in Brescia*, in *Atti del 6° congresso internazionale di studi sull'alto medioevo* (Milano, 21-25 ottobre 1978), Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 1980, pp. 665-677). Per il riesame della questione collegata al termine "Solario", attribuito all'oratorio monastico, si veda ora L. STEFANINI, *La chiesa di Santa Maria in Solario. Problemi storici e linguistici di un'antica denominazione*, in «Civiltà Bresciana», 19 (2010), 2, pp. 33-49.

[63] *San Salvatore di Brescia*, op. cit., I, pp. 123-125; *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia*, op. cit., pp. 150-151; F. SCIREA, *Santa Maria in Solario (Monastero di Santa Giulia a Brescia)*, in *Lombardia romanica*, op. cit., pp. 222-223.

completa con la serie di capitelli dai diversificati motivi decorativi vegetali e figurati di ascendenza antelamica[64]. La varietà dei materiali impiegati, lo stile delle figurazioni e la complessità delle scene inducono a credere che gli esecutori materiali siano stati diversi, ma che la loro opera fosse coordinata e strettamente connessa alla costruzione della parte nuova della cripta tra la fine del XII e i primi due decenni del XIII sec. In particolare si segnalano gli otto capitelli che, unitamente alle colonnette che li sorreggono, fin dal 1825 furono rimossi dalla loro collocazione originaria per venire esposti all'interno del Museo Patrio: di particolare interesse iconografico è quello con il martirio di Santa Giulia e quello con San Michele Arcangelo, nei quali la ricercata fusione dell'elemento figurato con quello vegetale, il modellato controllato e talune sottigliezze intese ad aumentare il *pathos* narrativo dell'episodio rimandano a certe espressioni tipiche della scultura tardoromanica di area lombardo-emiliana[65].

Per quanto riguarda la decorazione ad affresco, tra la prima metà del XII sec. e il primo quarto del Duecento, le testimonianze più significative riguardano il San Salvatore cittadino; basti pensare alle due teste coronate e alla coppia di offerenti che recano, rispettivamente, del pane e un'anfora. La discussione stilistica e cronologica delle teste diademate, la cui esecuzione in passato oscillava tra il IX e il XIII sec., si è ora più correttamente orientata verso la datazione più bassa[66], mentre per i portatori di offerte il tipo di pennellata allungata e vivace ricalca soluzioni ancora del XII sec.[67]. Le due figure, in origine collocate sulle spalle laterali della tomba ad arcosolio lungo la parete meridionale della basilica, riflettono la tradizione secondo la quale in quel luogo era sepolta la regina Ansa, fondatrice del mo-

---

[64] P. Panazza, *I capitelli della cripta di S. Salvatore a Brescia*, in «Dai Civici musei d'arte e di storia di Brescia. Studi e notizie», 3 (1987), pp. 11-23.

[65] *Benedetto Antelami*, a cura di A. C. Quintavalle e catalogo delle opere a cura di A. Calzona e G. Z. Zanichelli, Electa, Milano, 1990, pp. 371-373; S. Lomartire, *Architettura e decorazione*, op. cit., pp. 147-151.

[66] C. Bertelli, *I secoli di mezzo*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, a cura di C. Bertelli, I, Associazione Amici di Lino Poisa onlus, Brescia, 2007, p. 87. Per una proposta cronologica intermedia si veda ora *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni e R. D'Adda, Marsilio, Venezia, 2014, p. 23.

Per le trasformazioni architettoniche che investirono il cenobio benedettino durante il basso Medioevo, molteplici e diversificate per rilevanza monumentale e liturgica, si veda *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia*, op. cit., pp. 109-131 e 133-149.

[67] *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, op. cit., pp. 23-25.

nastero e in onore della quale, nell'anniversario della morte, le monache offrivano ai poveri pane e vino[68]. La vitalità che contraddistingue l'arricchimento decorativo del monastero bresciano in questa fase è testimoniata dagli affreschi del portale meridionale della basilica, ricco di elementi figurati e ornamentali caratteristici del periodo, tra cui si distinguono la *Madonna col Bambino e santi* (nella lunetta tra due pavoncelle), *Santa Giulia e l'arcangelo Gabriele* (a destra) e *San Paolo e l'arcangelo Raffaele* (a sinistra)[69].

Gli eventi turbolenti che durante il XII sec. dominarono anche la vita religiosa della nostra città, dove negli anni Trenta tra l'altro prende le mosse l'azione di Arnaldo, sono coincisi per il monastero di San Faustino con un nuovo imponente assetto edilizio. Il vescovo Manfredo, cui papa Innocenzo II aveva attribuito la cattedra bresciana nell'intento di dare sostegno e slancio al partito riformatore, nel 1152 consacra solennemente la nuova chiesa alla presenza dell'arcivescovo di Milano e dei vescovi di Bergamo e di Verona[70].

Le testimonianze visibili della fabbrica romanica oggi sono assai scarse, perché cancellate o fagocitate dal completo riassetto subito dal monastero durante il primo trentennio del XVI sec. e proseguito nel successivo. Tuttavia, dopo le osservazioni e le ipotesi avanzate in passato da Gaetano Panazza, che a seguito dei lavori intrapresi nel 1957 presso il presbiterio della chiesa seicentesca aveva identificato l'impianto della basilica romanica a tre navate con vasta cripta[71], le

---

[68] *San Salvatore di Brescia*, op. cit., I, p. 126; *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia*, op. cit., pp. 150-151.

[69] *San Salvatore di Brescia*, op. cit., I, pp. 127-129; *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia*, op. cit., p. 151; C. BERTELLI, *I secoli di mezzo*, op. cit., p. 87; *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, op. cit., pp. 25-29.

[70] A. BARONIO, *Il monastero di San Faustino*, op. cit., p. 75.

[71] Dopo il sintetico accenno relativo alle strutture medioevali osservabili negli anni Quaranta del secolo scorso (G. PANAZZA, *L'arte medioevale nel territorio bresciano*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1942, pp. 111-112), nel primo volume della *Storia di Brescia* si può leggere una breve descrizione delle scoperte effettuate nella chiesa qualche anno prima (G. PANAZZA, *L'arte romanica*, in *Storia di Brescia*, I, Morcelliana, Brescia, 1963, p. 736 e nota 4). In occasione dei lavori del 1957 è stata rinvenuta una stele funeraria romana, del tipo a edicola con quattro busti-ritratto, databile alla metà del I sec. d.C. e reimpiegata nella muratura settentrionale della chiesa romanica (G. MEZZANOTTE ET ALII, *La chiesa e il monastero Benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, Gruppo Banca Lombarda, Brescia, 1999, p. 231). Per una sintesi relativa all'area occupata dalle strutture romaniche pertinenti al monastero si veda anche P. PANAZZA, *Porta Pile e la chiesa romanica di S. Faustino*, in *Intorno alle mura*, op. cit., pp. 152-155.

indagini archeologiche effettuate in occasione dei restauri per la trasformazione dell'intero complesso in una delle sedi dell'Università di Brescia hanno aiutato a comprendere meglio l'entità e la qualità delle trasformazioni romaniche[72].

Sebbene poco o nulla sia sopravvissuto del complesso monastico medioevale, maggiori certezze si hanno invece per la chiesa dedicata ai Santi patroni della città consacrata nel 1152, che doveva avere dimensioni imponenti non molto lontane dall'attuale (54×24 metri) e presentare un impianto a tre navate, scandite da pilastri in pietra, ognuna terminante in un'abside semicircolare. Al di sotto dell'intero presbiterio, sopraelevato rispetto al piano delle navate, si apriva una vasta cripta di pari ampiezza, anch'essa tripartita e triabsidata. In questo ambiente, che per vastità (355 metri quadrati) era di gran lunga la maggiore delle cripte bresciane e una delle più spaziose dell'Italia settentrionale, erano riposte le arche marmoree contenenti le reliquie dei Santi Faustino e Giovita[73]. Sola testimonianza coeva dell'apparato decorativo, che certamente doveva essere allineato per ricchezza e varietà all'imponenza delle architetture, è un breve tratto di intonaco dipinto dell'abside settentrionale della cripta che ripropone il noto motivo del *velarium* a fondo bianco con pieghe *a chevron*, bordura e banda mediana a strisce e simbolo circolare per ciascuna campata di tessuto, come nella Pieve Vecchia di Quinzano d'Oglio e a Santa Tecla a Milano[74].

Il XII sec. si chiude con l'impresa di Gonterio che a Leno, dopo aver abbattuto la chiesa di XI sec. della sua abbazia, erige la terza dotandola di un ricco apparato scultoreo e suggellando il rinnovamento del cenobio leonense con la famosa lunetta iscritta e datata al

---

[72] A. Breda, *Archeologia ed edilizia medievale*, in *Percorsi del restauro in San Faustino a Brescia*, a cura di G. Mezzanotte, Il Polifilo, Milano, 1997, pp. 195-202; A. Breda, *Aggiornamento archeologico sul sito di San Faustino. Una sintesi*, in *San Faustino. Il monastero della città*, op. cit., pp. 445-462.

[73] A. Breda, *Aggiornamento*, op. cit., p. 449 e p. 451, fig. 8. Possiamo desumere la distribuzione spaziale e l'aspetto degli altari grazie agli atti della visita apostolica di San Carlo Borromeo che si recò anche all'interno della cripta nel 1580 (*Visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia. 1, La città*, a cura di A. Turchini e G. Archetti, in «Brixia Sacra», 3 serie, 8 (2003), n.1-2, pp. 353-354 e 361). Il venerando luogo, già modificato nel 1445 all'epoca del ritrovamento dei resti mortali dei patroni, fu in buona parte demolito e interrato quando nel 1604 si procedette all'edificazione della chiesa barocca (A. Breda, *Archeologia ed edilizia*, op. cit., p. 199).

[74] F. Scirea, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Jaca Book, Milano, 2012, p. 27.

1200[75]. Nel testo in questione si fa riferimento a due coppie di leoni «*forma leonina signans bis marmora bina*», che l'abate cita per dirimere la questione legata all'origine del toponimo dove era sorto il cenobio. Attualmente in loco sono ancora presenti tre felini, due dei quali sicuramente non stilofori (quelli sul sagrato della Parrocchiale) e uno soltanto (quello conservato nel palazzo comunale) riconducibile alla struttura del protiro che si addossava al portale dell'abbazia. Tuttavia è possibile che nella ricostruzione della chiesa e del chiostro a essa contiguo si siano utilizzati materiali provenienti dalle fasi di restauro romanico delle strutture precedenti, più volte sottoposte a distruzioni (documentate) e a rifacimenti[76]. Tra i frammenti più noti si ricorda la bellissima lunetta con il *Cristo in maestà fra i Santi Vitale e Marziale*, le cui reliquie erano riposte nella cripta, che trova affinità stilistiche con sculture veronesi e dell'area alto-adriatica, e una serie di capitelli binati in marmo rosso dalle forme sobrie ed eleganti, databili verso la fine del XII sec. e vicini tipologicamente a certe soluzioni adottate nel chiostro di Sant'Apollonia a Venezia[77]. Ancora all'area veneta, ma di gusto ormai orientato verso una sensibilità plastica e decorativa di impronta gotica, si collega la ieratica *testa del Redentore* al centro della lunetta gonteriana datata al 1200. Il modellato delicato, i passaggi di piano appena chiaroscurati, la calligrafica resa della voluminosa massa dei capelli fanno ricordare l'*Ecclesia* della lunetta padovana di Santa Giustina e le Virtù sull'arco del portale di San Marco[78].

È interessante, credo, verificare come a Leno, in uno dei maggiori istituti monastici altomedioevali, nel momento in cui, come altrove,

---

[75] Sulle ragioni che possono aver indotto Gonterio a radere al suolo la raddoppiata chiesa abbaziale di età ottoniana si veda P. PIVA, *Le chiese medievali dell'abbazia di Leno. Un problema storico-archeologico*, in *San Benedetto* ad Leones, op. cit., pp. 141-158. Per la discussione della cronologia legata alle tre chiese abbaziali leonensi si vedano: A. BREDA, *L'indagine archeologica nel sito dell'abbazia di San Benedetto di Leno*, in *San Benedetto* ad Leones, op. cit., pp. 111-140; A. BREDA, *Archeologia degli edifici di culto*, op. cit., pp. 274-277. Sulla «porta regia» della chiesa gonteriana di Leno si vedano: A. BREDA, *Leno: monastero e territorio. Note archeologiche preliminari*, in *L'abbazia di San Benedetto di Leno*, op. cit., pp. 247 e 251-253; P. PANAZZA, *Per una ricognizione*, op. cit., pp. 200-202 e 266-269.

[76] A. BARONIO, Monasterium, op. cit., 76-79.

[77] M. AGAZZI, *Reperti archeologici del'area marciana: gli scavi del 1888-1889 e 1903-1905* in *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994) a cura di R. POLACCO, Marsilio, Venezia, 1997, pp. 105-122.

[78] P. PANAZZA, *Per una ricognizione*, op. cit., pp. 266-269.

si debba far fronte a gravi difficoltà interne e a una congiuntura storica assai complessa, vi sia comunque la volontà da parte dell'abate di affermare con la forza del messaggio visivo e artistico il proprio ruolo e il prestigio del suo monastero.

Prima di chiudere il discorso sull'età romanica, un accenno particolare meritano le ricche dotazioni monastiche di quei testi scritti, istoriati e a volte completati di notazioni di tipo musicale, indispensabili agli offici liturgici. Si tratta di una cospicua documentazione, purtroppo però dispersa nel corso del tempo e solo in minima parte ricostruibile e assegnabile con un discreto margine di sicurezza ai patrimoni bibliografici dei monasteri bresciani, a partire dal *Salterio-Collettario* (Brescia, Queriniano, H. VI. 21), di pertinenza del monastero di San Salvatore-Santa Giulia ed eseguito da un unico copista del X-XI sec. e dal Sacramentario benedettino dell'XI sec., già di pertinenza del monastero di Sant'Eufemia e oggi alla Biblioteca dell'Università di Bologna. Inoltre, si segnalano per qualità paleografiche e ricercatezza esecutiva dei capilettera la splendida *Bibbia* posseduta dal monastero di Leno (Brescia, Queriniano, A. I. 11), il noto *Graduale* e *Breviario* (Oxford, Bodl. Libr., Canon. Lit., 366) della fine del XI sec. e con aggiunte risalenti ormai al pieno XII sec., ancora connesso al monastero giuliano, il contemporaneo *Libro dei Profeti* (la cosiddetta *Bibbia di Serle*, Brescia, Queriniano, G. III. 1) e il *Santorale* di un altro *Graduale* sicuramente di ambito bresciano, in quanto legato alle celebrazioni dei Santi patroni e dei proto vescovi cittadini, databile agli inizi del XII sec. e oggi alla Biblioteca Angelo Mai di Bergamo (MA 150, Psi 3. 8); al cenobio benedettino di San Faustino appartiene invece, con certezza, il manoscritto (Brescia, Queriniano, A. II 11) forse opera di più copisti bresciani della seconda metà del XII sec. e unica sopravvivenza della trentina di titoli documentata per quel monastero[79].

---

[79] Per una ricostruzione diacronica della produzione scritta riconducibile al monachesimo bresciano, dalle origini alla fine del XV sec., si veda soprattutto S. GAVINELLI, *Cultura religiosa e produzione libraria*, in *A servizio del Vangelo, 1.*, op. cit., pp. 567-594. Dell'ampia letteratura sui manoscritti bresciani si citano, qui di seguito, i titoli più specifici: E. ZANA, *Il sacramentario benedettino-bresciano del secolo XI (Ricerche sul ms. 2547 della Biblioteca dell'Università di Bologna)*, Monumenta Brixiae Historica Fontes, 2, Ateneo di Brescia, Brescia, 1971; S. GAVINELLI, *Cultura e scrittura a Brescia in età romanica*, in *Società bresciana*, op. cit., pp. 31-41 e 58-61; C. BERTELLI, *I secoli di mezzo*, op. cit., pp. 87-91; *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, a cura di M. L. GATTI PERER e M. MARUBBI (Catalogo della mostra, Bergamo e Brescia, marzo-luglio 1995), Silvana, Milano, 1995, p. 66, n. 3, p. 68, n. 4, p. 72, n. 7, p. 83, n. 15 e p. 96, n. 23; S. BOYNTON e M.

Fra il tardo XII sec. e la metà del successivo il territorio bresciano fu interessato dall'insediarsi di diverse comunità di Umiliati, che si innestarono anche nel tessuto urbano, specie lungo i corsi d'acqua, a partire dal nucleo sorto intorno alla chiesa di San Lorenzo[80]. Oltre alle tre case lì dislocate, in città ne sorsero altre sei e i membri di quest'ordine godettero di notevole prestigio all'interno della comunità. Ma anche questa presenza non contribuì a mitigare le inquietudini che attraversavano a quell'epoca la vita religiosa e civile della città, ancora fortemente scossa dall'esperienza arnaldista e insidiata dalla presenza di eretici catari[81].

PANTAROTTO, *Ricerche sul breviario di Santa Giulia (Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. H VI 21)*, in «Studi Medievali», 42 (2001), 1, pp. 301-318; S. GAVINELLI, *La liturgia nel cenobio di Santa Giulia in età comunale e signorile attraverso il 'liber ordinarius'*, in *Culto e Storia in Santa Giulia*, a cura di G. ANDENNA, Grafo, Brescia, 2001, pp. 121-148; S. GAVINELLI, *Tra i codici della Biblioteca Civica Queriniana: un percorso di lettura*, in *Libri e lettori a Brescia tra medioevo e età moderna*, Atti della giornata di studi (Brescia, Università Cattolica, 16 maggio 2002), a cura di V. GROHOVAZ, Grafo, Brescia, 2003 (Annali Queriniani. Monografie, 3), pp. 9-38; S. VITALE, *Melodie peculiari della tradizione gregoriana a Brescia fra XI e XIII secolo*, in «Rivista internazionale di musica sacra», 25, 1 (2004), pp. 115-129; M. T. R. BAREZZANI, *Una Messa per i Santi Faustino e Giovita*, in «Brixia sacra», 3 serie, 14 (2009), n. 1-4, I, pp. 187-235; R. TIBALDI, *L'ufficio liturgico di santa Giulia (Graduale-Breviario, cod. Oxford, Bodl. Libr., Canon. Lit. 366, sec. XI)*, in *Musica e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI-XV)*, Atti dell'incontro nazionale di studio (Brescia, 3-4 aprile 2008), a cura di M. T. R. BAREZZANI e R. TIBALDI, Fondazione Civiltà Bresciana (Storia, cultura e società, 2), Brescia, 2009, pp. 133-190; M. T. R. BAREZZANI, *Il tema delle tre sorelle nella leggenda e nella liturgia: due storie, due simbologie*, in «Philomusica on-line», 9/3, 2010 (http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/viewFile/615/600); L. ALBIERO, *Tra necessità e rappresentazione: gestione dello spazio nei manoscritti liturgico-musicali nei secoli XI-XII*, in «Litterae caelestes. Rivista annuale internazionale di paleografia, codicologia, diplomatica e storia delle testimonianze scritte», 4 (2012), pp. 193-210.

Un sentito ringraziamento va al dott. Angelo Brumana per avermi favorito nella consultazione dei manoscritti della Biblioteca Queriniana e per la loro ripresa fotografica.

[80] G. SPINELLI, *Ordini e congregazioni*, op. cit., pp. 303-305. Per gli sviluppi successivi degli Umiliati a Brescia si veda anche G. ARCHETTI, *Gli Umiliati e i vescovi alla fine del Duecento. Il caso bresciano*, in *Sulle tracce degli Umiliati*, a cura di M. P. ALBERZONI, A. AMBROSIONI e A. LUCION, Vita e pensiero, Milano, 1997, pp. 267-314. A Brescia e nel bresciano le *domus* degli Umiliati assommano a quindici secondo il catalogo del 1298 (M. MOTTA BROGGI, *Il Catalogo del 1298,* in *Sulle tracce degli Umiliati*, op. cit., pp. 35-36); VALENTINO VOLTA, *S. Maria Maddalena: la scorza dura degli Umiliati*, in *Intorno alle mura*, op. cit., pp. 94-95.

[81] I. BONINI VALETTI, *La chiesa bresciana dalle origini agli inizi del dominio veneziano: istituzioni e strutture*, in *Diocesi di Brescia*, op. cit., p. 47.

Se da un lato il XIII sec. vede precipitare la crisi degli ordinamenti tradizionali che avevano caratterizzato la vita monastica fin dall'altomedioevo, dall'altro la lotta contro l'eresia e contro la corruzione delle istituzioni ecclesiastiche trovano, anche nelle nostre contrade, dei nuovi e vigorosi alleati negli ordini mendicanti. Addirittura i primi insediamenti di Francescani e Domenicani entro le mura cittadine furono accolti e favoriti con significative concessioni proprio dalle autorità comunali in previsione e in occasione del secondo ampliamento urbano[82]. Infatti, dopo che Domenicani e Francescani si erano stabiliti tra il 1221 e il 1222, come da tradizione, rispettivamente presso San Faustino *ad sanguinem* e presso la chiesa di San Giorgio, ossia nell'area limitrofa alle antiche mura romane e inserita nel nucleo urbano già dal primo ampliamento (1174-1186), nell'arco di circa un ventennio si assiste allo spostamento delle sedi mendicanti verso le aree meridionali, nella fascia di addizione urbana che si chiude ufficialmente nel 1254. I Domenicani poterono costruire il loro convento tra il 1234 e il 1255 sulla sponda orientale del Garza (fra le attuali vie Gramsci, Moretto, Bulloni e Spalto San Marco) e nel 1254 il Comune portò a compimento una complessa e costosa operazione immobiliare per garantire ai Francescani di insediarsi nell'area presso l'angolo sud-ovest del primo ampliamento (fra le attuali vie San Francesco, Matteotti e Tresanda San Nicola). Durante la seconda metà del XIII sec. (con una cronologia oscillante tra il 1251 e il 1285) è ancora il Comune che promuove e stanzia consistenti finanziamenti per l'erezione della chiesa di San Barnaba (tra corso Magenta, via Crispi e via Calini), presso la quale si trasferiscono gli Eremitani, la cui presenza in città risulta documentata fin dalla metà del XIII sec.[83].

---

[82] I. GIANFRANCESCHI, *Ordini mendicanti e struttura urbana: i primi insediamenti mendicanti a Brescia*, in *Il francescanesimo in Lombardia*, op. cit., pp. 255-266. Sulle vicende che riguardano i conventi degli ordini mendicanti in città si vedano anche: *I chiostri di Brescia*, op. cit., pp. 67-70, 93-94, 109-116; G. COSSANDI, *Gli insediamenti degli ordini mendicanti e i nuovi aspetti della vita religiosa tra XIII e XIV secolo*, in *A servizio del Vangelo, 1.*, op. cit., pp. 435-482.

[83] Per gli Eremitani, oltre a C. VIOLANTE, *La chiesa bresciana*, op. cit., p. 1087, si vedano anche I. GIANFRANCESCHI, *Ordini mendicanti*, op. cit., pp. 261-262, nota 26 e G. SPINELLI, *Ordini e congregazioni*, op. cit., p. 307. Sul luogo occupato dalla chiesa degli Eremitani di San Barnaba, alla fine del XIII sec. verrà edificata la grande chiesa voluta dal vescovo Berardo Maggi, intorno alla quale nascerà il complesso degli Eremitani di Sant'Agostino (*I chiostri di Brescia*, op. cit., pp. 73-78; *Milano capitale dell'Impero Romano 286-402 d.C.*, Catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio – 22 aprile 1990], Amilcare Pizzi, Milano, 1990, pp. 155-156; G. ARCHETTI, *Berardo Maggi vescovo e signore di Brescia. Studi sulle istituzioni ecclesiastiche e sociali della Lombardia orientale tra XIII e XIV secolo*, Brescia, Fonda-

Del convento domenicano di età medievale non esiste più nulla, dal momento che importanti trasformazioni toccarono sia la chiesa sia i chiostri già alla metà del Quattrocento, per proseguire poi per tutto il secolo successivo fin quando la chiesa venne ricostruita da Pier Maria Bagnatore (1609-1621). Dopo la soppressione del convento in età napoleonica, esso venne trasformato nella sede del liceo, nella sagrestia si tennero le adunanze dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti e il chiostro accolse le prime raccolte archeologiche della città, finché l'intera area venne inglobata (il primo progetto è del 1839) negli Ospedali Civili e la chiesa del Bagnatore fu definitivamente demolita nel 1883[84].

Solo la tradizione vuole che il primo nucleo dei Francescani si sia insediato in città presso l'antica chiesetta di San Giorgio sin dal 1221, quando lo stesso Poverello di Assisi e San Domenico si trattennero per breve tempo in città[85]. La costruzione, con alcuni tratti di paramento murario ancora ottimamente conservati e le tre absidi coronate dal tipico sistema ad archetti pensili, è senza dubbio della seconda metà del XII sec. e rappresenta forse il miglior documento cittadino di architettura romanica[86]. Tuttavia, allo stato attuale, non esistono

---

zione Civiltà Bresciana, 1994, pp. 162-166; D. GALLINA e A. BREDA, *Brescia. Corso Magenta, ex chiesa di S. Barnaba*, in «Notiziario Soprintendenza Archeologica della Lombardia» 1995-1997, Milano, 1998, pp. 227-230; A. BREDA, *Il deposito archeologico dell'ex chiesa di San Barnaba*, in *Carta archeologica della Lombardia. 5. Brescia, la città*, a cura di F. ROSSI, II, Panini, Modena, 1996, pp. 115-117).

[84] *Il volto storico di Brescia. Le vie*, 4, Grafo, Brescia, 1981, pp. 146-147. Si segnala anche la recente indagine di V. VOLTA, *Dal Medioevo al primo Ottocento: i chiostri di San Domenico. Il sito dell'odierna sede camerale*, in *Camera di commercio di Brescia. La sede tra presente e passato*, Camera di commercio industria artigianato e agricoltura, Grafiche Massetti, Roccafranca, 2005, pp. 149-170.

[85] C. VIOLANTE, *La chiesa bresciana*, op. cit., pp. 1075-1077 e 1081-1089; G. SPINELLI, *Ordini e congregazioni*, op. cit., p. 305; I. GIANFRANCESCHI, *Ordini mendicanti e struttura urbana*, op. cit., p. 258 e p. 261, nota 22; G. ARCHETTI, *Vivere secondo la forma del santo Vangelo. Il movimento francescano a Brescia*, in *La chiesa di San Francesco. Una storia di fede e di arte: i nuovi restauri*, a cura di A. SABATUCCI, Grafo, Brescia, 2004, p. 33; da ultimo Matteo Ferrari ha correttamente ridimensionato, alla luce di fatti incontestabili, l'asserita presenza dei Francescani in San Giorgio fin dal primo Duecento (M. FERRARI, *Dipinti medievali in San Giorgio a Brescia. Appunti attorno all'iconografia di* Sant'Anna Metterza, in «Brixia sacra», 3 serie, 13 (2008), n. 1-2, pp. 504-506).

[86] D. GALLINA, *Tecniche murarie*, op. cit., pp. 108-109; A. BREDA e D. GALLINA, *Archeologia e architettura della chiesa medievale*, in *La chiesa di San Giorgio a Brescia. Una storia secolare riportata alla luce*, a cura del Centro servizi musei della Provincia di Brescia (Quaderni della Provincia di Brescia, Assessorato cultura e turismo, 12), Provincia di Brescia, 2011, pp. 32-33.

prove sicure che attestino l'effettiva pertinenza francescana nella nostra chiesa per una cronologia così antica e anche il bellissimo e raro affresco, da poco riemerso sotto la decorazione più tarda, con *Sant'Anna Metterza fra due santi Diaconi* dell'ultimo quarto del XIII sec., pur riferendosi a un'iconografia sicuramente cara all'ordine mendicante, costituisce tutt'al più un prova del successo che il messaggio francescano ha goduto in città pochi decenni dopo l'insediamento della comunità[87].

Brescia e il suo territorio sono stati toccati assai presto dal messaggio di Francesco e non pochi tra i nostrani seguaci del Santo ebbero occasione di conoscerlo quand'egli era ancora in vita[88]. Queste testimonianze concorrono a giustificare, unitamente all'azione di pacificazione all'interno della compagine cittadina fattivamente esercitata dai francescani, il fervore con cui, nell'arco di un decennio, si procedette alla edificazione del loro nuovo convento e dell'annessa basilica, che il Malvezzi asserisce essere terminata nel 1265[89], mentre la lapide della *dedicatio templi* ci informa essere stata consacrata il 10 aprile del 1335.

Nel volgere di un settantennio le pareti interne dell'aula basilicale, scandita in tre navate da dodici colonne con basi ottagonali e capitelli tardo-romanici, furono in buona parte rivestite da un'articolata decorazione pittorica oggi in gran parte intaccata dall'inserimento successivo degli altari, specie sul fianco occidentale[90]. Tra i documenti più arcaici di tale campagna decorativa, che la critica tende ad assegnare all'inizio del nono decennio del XIII sec.[91], è degno di nota la

---

[87] M. Ferrari, *Dipinti medievali in San Giorgio*, op. cit., p. 482.

[88] G. Archetti, *Vivere secondo la forma del santo Vangelo*, op. cit., pp. 35-39.

[89] *Chronicon Brixianum ab origine urbis ad annum usque* MCCCXXXII *auctore Jacobo Malvecio, nunc primum in lucem effertur e manuscripto codice Co: Jo: Jacobi de Tassis patricii Bergomensis*, in L. A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores ab anno aerae christianae quingentesimo ad millesimumquingentesimum, quorum potissima pars nunc primum in lucem prodit ex Ambrosianae, Estensis, aliarumque insignium bibliothecarum codicibus*, XIV, Milano, 1729, col. 944.

[90] E. Granata, *Prima iconografia francescana in Lombardia*, in *Il francescanesimo in Lombardia*, op. cit., pp. 184-189; P. V. Begni Redona, *Pitture e sculture in San Francesco*, in *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Banca San Paolo-Editrice La Scuola, Brescia, 1994, pp. 83-94; C. Gibellini, *Guida alla chiesa e al convento di San Francesco a Brescia*, in *La chiesa di San Francesco. Una storia di fede*, op. cit., pp. 55-71; R. Taglietti, *Aspetti della decorazione pittorica di San Francesco a Brescia*, in «Brixia sacra», serie 3, 16 (2011), pp. 173-187.

[91] P. V. Begni Redona, *Pitture e sculture*, op. cit., pp. 124-125 e C. Gibellini, *Guida alla chiesa*, op. cit., p. 71 parlano di fine Duecento o primo Trecento, mentre, sulla scia di M. Boskovits, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e Trecento*, in

frammentaria raffigurazione di un maestoso *San Pietro con due angeli in volo*, oggi visibile sulla parete di fondo della cappella in capo alla navata destra. La suggestiva e ieratica figura dell'Apostolo, rigidamente frontale e concepita ancora secondo l'iconografia orientale, si caratterizza per uno stile pittorico in cui i convenzionalismi bizantini si stemperano in un ricercato gioco cromatico e di eleganti lumeggiature, forse mediati tramite Venezia[92]. Questo lacerto pittorico, oggi strappato e ricollocato in sito, si ricollega a una scena di cronologia pressoché contemporanea, ma di cui sopravvive soltanto la figura femminile incorniciata sulla destra di una finestra. Per quanto è possibile ancora osservare siamo di fronte a ciò che rimane di una *Annunciazione*: del tutto scomparso l'Arcangelo (presumibilmente collocato presso la spalla sinistra della medesima finestra), mentre la figura femminile, stante davanti ad un ricco trono ligneo scolpito, è certamente quella di assai buona fattura della Vergine, che tra lo stupore e il timore alza la mano destra in atto di ascolto e di accoglienza del messaggio divino. L'iconografia dell'affresco prevede, come accade in diverse circostanze strettamente dipendenti dall'arte bizantina (per esempio l'*Annunciazione* in San Zeno de Arcu), che l'Arcangelo e la Vergine siano in piedi l'uno di fronte all'altra, esattamente come riconosciamo - sempre nella chiesa di San Francesco - tra il terzo e il quarto altare della navata destra[93], in una fase cronologica non troppo lontana dall'*Annunciazione* della chiesa di San Giovanni in Conca e dall'ingresso in Sant'Eustorgio del monumentale *Crocifisso* su tavola proveniente da Venezia[94].

La duplice raffigurazione dell'*Annunciazione*, che compare fra le più antiche decorazioni pittoriche della chiesa bresciana, assume notevole valore sia dal punto di vista iconografico sia da quello teologico, in stretta sintonia con la predicazione dei frati mendicanti, tanto

---

Il Millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria, a cura di C. BERTELLI, Electa, Milano, 1989, pp. 45 e 67, n. 67, a una datazione più precoce pensa M. ROSSI, *La Rotonda di Brescia*, Jaca Book, Milano, 2004, p. 44.

[92] M. ROSSI, *La Rotonda*, op. cit., p. 46 pensa a un influsso diretto del miniatore dell'Epistolario di Giovanni Gaibana, della Biblioteca Capitolare di Padova.

[93] Sulla sinistra dell'episodio dell'Annunciazione, è un'altra solenne figura di San Pietro inserita all'interno di un'edicola che presenta tre *paterae* sul timpano (F. PASUT, *Ornamental Painting in Italy: 1250-1310. An Illustrated Index*, Giunti Editore, Firenze-Milano, 2003, p. 85).

[94] S. MASSEROLI, *Dai mosaici pavimentali alla nuova plasticità*, in *Lombardia medievale. Arte e architettura*, a cura di C. BERTELLI (Brescia, Gruppo Banca lombarda), Skira, Milano, 2002, pp. 334-336.

è vero che ben due dei sermoni liturgici di Sant'Antonio da Padova sono dedicati proprio al tema mariano dell'Annunciata[95].

Di pochi decenni successiva a questa fase decorativa del San Francesco cittadino e agli affreschi più antichi della chiesetta di San Giorgio, già citati, dobbiamo registrare lungo la parete occidentale, fra il primo e il secondo altare, l'imponente e articolata raffigurazione di un *Giudizio Universale*[96], anche se, più correttamente si dovrebbe parlare della raffigurazione dell'*Aldilà prima della fine dei tempi*, tematica che nella pittura lombarda bassomedievale doveva godere di notevole gradimento nonostante la scarsità delle testimonianze a oggi pervenute[97]. A tale settore della grandiosa composizione, certo una delle più ampie di tutta l'Italia settentrionale[98], è pertinente anche la nota scena in passato erroneamente definita *Schola francesca-*

---

[95] *Testi mariani del secondo millennio. 4. Autori medievali dell'Occidente (sec. XIII-XV)*, a cura di L. Gambero, Città Nuova Editrice, Roma, 1996, pp. 154-156; L. Gambero, *Il XIII secolo e la fioritura della Scolastica*, in *Storia della mariologia. Vol. 1 dal modello biblico al modello letterario*, a cura di E. Dal Covolo e A. Serra, Città Nuova Editrice, Roma, 2009, p. 783. All'Annunciazione, durante il XIII sec., hanno dedicato la loro attenzione, fra gli altri esponenti del pensiero scolastico, anche Onorio III (*Testi mariani*, op. cit., pp. 122-126), A. di Villa Dei (*Testi mariani*, op. cit., p. 216) e B. da Bagnoregio (*Testi mariani*, op. cit., p. 266).

[96] La questione legata alla composizione del ciclo e alla sua datazione, che sono state variamente interpretate, è riassunta da M. Pernis, *Il* Giudizio Universale *della Chiesa di San Francesco d'Assisi a Brescia*, in «Iconographica», 1 (2002), pp. 153-157. Alla visione movimentata e drammatica dei dannati, tra cui si riconoscono i gruppi degli iracondi e degli avari, si affiancano sullo stesso strato pittorico quattro riquadri in sequenza: nonostante il precario stato di conservazione si riconoscono, dall'alto, l'episodio del *Seno di Abramo* e, dopo il secondo illeggibile, il *Purgatorio* e il *Limbo dei bambini*. I dannati del quinto cerchio dell'inferno dantesco sono martoriati da diavoli che ne infilzano il petto con forconi e grosse cesoie, quelli puniti nel quarto cerchio sono identificati dall'iscrizione DIV(ES) e dal fatto che si stanno ingozzando di monete d'oro (J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les representations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siecle)*, Rome, 1993, pp. 643-644). L'estesa visione escatologica si completava, in corrispondenza del terzo altare, con la solenne *Corte celeste*, ordinata in una simmetrica successione di angeli alternati ai santi, disposti su almeno nove schiere parallele.

[97] F. Scirea, *L'aldilà prima della fine dei tempi. Proposte iconografiche per la controfacciata di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo*, in *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, a cura di P. Piva, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 185-207 (per il San Francesco bresciano, in particolare, p. 192).

[98] Altrettanto imponente doveva essere il Giudizio già affrescato (attualmente riportato su tela) nel San Francesco di Mantova (E. Granata, *Prima iconografia*, op. cit., p. 188).

na[99]. Questo solenne raduno di allungate figure di chierici e di laici[100], in realtà, costituisce la ridotta porzione superstite di una scena ben più ampia che raffigurava piuttosto il *Paradiso*, caratterizzato da una natura gentile e rigogliosa e dove i personaggi, religiosi e laici, si intrattengono in un amabile conversare dal tono quasi proto umanistico. Se la serie degli angeli e dei santi, per quell'aura venezianeggiante di sapore bizantino che traspare dall'insieme compositivo e per certi dettagli fisiognomici di talune figure, veniva datata agli anni novanta del Duecento, se non agli inizi del Trecento[101], più diversificata era l'opinione della critica rispetto al secondo episodio. Recentemente, una più attenta rilevazione dei rapporti che legano gli strati di intonaco alle scene figurate di tutta questa porzione della parete affrescata, nonché l'esame della foggia dei copricapo e degli abiti dei «laici», lunghi e accollati, con fitta serie di bottoni ai polsi e presso lo scollo, concorrono a dimostrare in modo convincente che l'esecuzione dell'affresco, nonostante l'apparente disomogeneità che attualmente lo caratterizza, si pone entro il secondo decennio del Trecento[102].

Oltre ai particolari desunti dalla moda del tempo[103], si può ancora osservare quel sistema di concepire i gruppi di personaggi secondo lo schema a "grappolo", rilevabile anche per la folla nella *Pace* del

---

[99] Per una sintesi delle precedenti posizioni critiche si veda P. V. Begni Redona, *Pitture e sculture*, op. cit., p. 84 e sgg. ed anche M. Rossi, *La cultura figurativa dall'XI al XIV secolo*, in *Brescia nella storiografia*, op. cit., p. 134.

[100] Identiche e pressoché sovrapponibili a queste risultano le figure del terzo strato di affreschi nel San Francesco di Gargnano (M. Ibsen, *Sistemi decorativi nell'Alto Garda*, in *Chiese dell'Alto Garda Bresciano*, op. cit., pp. 74-75).

[101] Si vedano F. Bisogni, *Gli affreschi della "Torre di Ansperto"*, in «Arte Cristiana», 74 (1986), pp. 3-14; P. Ferrari, *Brescia*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Electa, Milano, 1992, p. 237 e, più recentemente, M. Rossi, *La rotonda*, op. cit., p. 45; inoltre si veda anche la distinzione ribadita da E. Rurali fra il ciclo degli Angeli e Santi e quello con il Giudizio (*Lombardia gotica*, a cura di R. Cassanelli, Jaca Book, Milano, 2002, p. 82).

[102] F. Frisoni, *Qualche osservazione per la pittura a Brescia nel primo Trecento*, in «Civiltà Bresciana», 1992, n. 1, pp. 9-10 e ora anche P. Panazza, *Il Trecento e il gotico cortese*, in *Duemila anni di pittura*, op. cit., pp. 115-117.

[103] Sul ruolo che può ricoprire la foggia degli abiti per la datazione delle pitture di primo Trecento si vedano i noti articoli di Luciano Bellosi, apparsi su «Prospettiva» nel 1977 e ripubblicati in L. Bellosi, "I vivi parean vivi". *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Edizioni Centro Di, Firenze, 2006, pp. 428-452.

Broletto[104]. Mi sembra che tra le due scene, dal punto di vista ideativo, non ci sia troppa differenza: gli esecutori di entrambe, pur stilisticamente e cronologicamente diversificati, partecipano del medesimo fermento artistico in cui il contenuto *pathos* di origine bizantina si abbina a un più tradizionale schema compositivo di ascendenza ancora romanica[105].

Possiamo quindi riconoscere anche per la pittura bresciana quella tendenza che, come in altri centri lombardi, corrisponde alla rielaborazione in senso classicista della rinascenza paleologa tra la fine del XIII e l'inizio del XIV sec.[106]. Con tutta probabilità il cosiddetto *Giudizio*, collocato in posizione anomala rispetto ai più celebri analoghi soggetti, che normalmente occupano la controfacciata[107], sfruttava l'ampio spazio della parete ovest della navata minore destra fino all'altezza del tramezzo, da situare al centro della quarta campata[108], e trovava un opportuno *pendant* iconografico nel ciclo della *Passione*

---

[104] P. Panazza, *Il Trecento*, op. cit., p. 109.

[105] Dipendenti dalla tradizione tardo-romanica, ma di fattura ormai trecentesca, si ricordano anche gli apparati decorativi a fresco che interessano alcuni ambienti del convento francescano e, in particolare, le pareti del Chiostrino della Madonnina e la cosiddetta Sala Capitolare (ossia l'attuale antisagrestia). Su queste decorazioni e, globalmente, sui motivi marmorei e vegetali o a *velarium* che arricchivano e completavano i più noti cicli figurati del tardo XIII sec., si veda T. Benedetti, *Decorazioni medievali nel chiostrino "della Madonnina" del convento di San Francesco a Brescia*, in «Brixia sacra», 3 serie, 13 (2008), n. 3-4, pp. 19-32. Sul complesso dei sistemi decorativi che caratterizzano ancora oggi la chiesa bresciana, nonostante le irrimediabili perdite, si veda specialmente F. Scirea, *Pittura ornamentale*, op. cit., pp. 29-31 (con bibliografia precedente).

[106] F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Editori Riuniti, Roma, 1978[2], p. 92.

[107] La sistemazione di questa visione dell'Adilà, tra controfacciata e tramezzo nella chiesa bresciana, trova però un suggestivo confronto con l'*Inferno* che Andrea Orcagna ha lasciato in Santa Croce a Firenze (*Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi e G. Piraz, Gli Ori, Pistoia, 2011).

[108] Su questa fondamentale emergenza architettonica della chiesa bresciana, in assenza di dati certi, si possono solo addurre alcune ipotesi basate sulla lettura dei documenti che parlano di una recinzione, già demolita nel 1463 quando una delibera del consiglio comunale accoglie la supplica del padre guardiano che desiderava abbatterla «*pro ornamento et amplitudine ecclesie*». Da quanto si evince dalla richiesta si suppone che al tramezzo-pontile fossero addossate delle cappelle (altari?) che dividevano la chiesa in due parti («*mediabant ecclesiam*») (V. Volta, *Le vicende edilizie della chiesa e del convento di San Francesco*, in *La chiesa e il convento di San Francesco*, op. cit., pp. 39-40).

di Cristo affrescato a cavallo fra XIII e XIV sec. sulla parete della navata minore sinistra[109]. A questa fase stilistica e cronologica risalgono i pochi frammenti affrescati sempre sulla parete destra, tra il quinto e il quarto altare, che riportano la scena dai più identificata con *Santa Elisabetta d'Ungheria e i suoi figli*[110] e che si ricollegano all'ambito formale in cui sono nate le figure dell'*Annunciazione* del Maestro di San Giovanni in Conca[111]. L'affresco, ora staccato e riportato su tela, mostra la figura di una Santa aureolata che in atteggiamento devoto si accosta insieme a quattro fanciulli a un'altra figura (di vescovo?), purtroppo ormai completamente caduta[112].

Ad arricchire questa fase decisamente complessa troviamo, sempre nella chiesa francescana di Brescia, altre due opere databili entro primo quarto del XIV sec.: la *Deposizione di Cristo*, noto affresco strappato e ricollocato *in situ* tra il secondo e il terzo altare di destra, e il monumentale *Crocifisso* dipinto a tempera su tavola, che costituisce una delle poche attestazioni di tale tecnica in area bresciana durante tutto il Trecento[113]. Il *Compianto*, intensa *imago doloris* ricca di *pathos*, denota l'arrivo in terra bresciana del dettato giottesco-padovano, filtrato attraverso l'ambiente emiliano e veronese, mentre il «drammatico Crocifisso tenero e selvaggio»[114] è accostabile al natu-

---

[109] P. V. Begni Redona, *Pitture e sculture*, op. cit., p. 134.

[110] P. V. Begni Redona, *Pitture e sculture*, op. cit., p. 94 e C. Gibellini, *Guida alla chiesa*, op. cit., pp. 66 e 68.

[111] R. Argenziano, *La Pittura a Milano tra Duecento e Trecento. Stile e Iconografia*, Edizioni Cantagalli, Siena, 2006, pp. 86-90.

[112] Difficile identificare la scena, che non risulta contemplata né nella *Legenda Aurea* (I. da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. Levasti, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 2000, II, pp. 267-274) né nell'iconografia conosciuta della Santa, come per esempio nei cinque affreschi di matrice cavalliniana che il maestro di Santa Elisabetta ha eseguiti sulla parete orientale del coro della chiesa di Donna Regina Vecchia a Napoli (R. A. Genovese, *La chiesa trecentesca di Donna Regina*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993, p. 61 e fig. 92; P. Leone de Castris, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Arte'm Prismi, Napoli, 2013, pp. 112-154, figg. 145, 146, 150 e 153). Per alcune utili considerazioni circa l'iconografia della Santa si veda anche G. Rossi Vairo, *Alle origine della memoria figurativa: Sant'Elisabetta d'Ungheria (1207-1231) e Isabella d'Aragona, rainha santa de Portugal (1272-1336) a confronto in uno studio iconografico comparativo*, in «Revista de História da Arte», 7 (2009), pp. 221-235.

[113] Per un sintetico inquadramento stilistico e cronologico di tali dipinti, alla luce dei più recenti orientamenti della critica, si veda P. Panazza, *Il Trecento*, op. cit., pp. 117-120 e anche M. Rossi, *La cultura figurativa*, op. cit., pp. 135-136.

[114] R. Longhi, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento. 1934-1965*, in *Opere complete di Roberto Longhi*, VI, Sansoni, Firenze, 1973, p. 232.

ralismo lombardo, per esempio del crocifisso parietale che il maestro della tomba Fissiraga ha lasciato nel battistero di San Giovanni presso la basilica di San Vittore a Varese[115]. Difficile, al momento, stabilire le modalità di ingresso della tavola nel San Francesco cittadino[116], mentre è possibile ipotizzarne la sua collocazione sul perduto pontile che, secondo uno schema caratteristico delle chiese rette dagli ordini mendicanti, divideva il presbiterio dalle navate[117].

Prima di procedere oltre nell'analisi delle testimonianze relative alla chiesa cittadina, che comporterebbe a questo punto un sensibile slittamento in avanti dell'orizzonte cronologico e stilistico finora considerato, è indispensabile allargare lo sguardo alla situazione del territorio e alla diffusione del francescanesimo nella diocesi di Brescia.

La presenza francescana nella nostra provincia appare ancora legata a tradizioni non sempre comprovate da riscontri convincenti,

---

[115] Fra i due crocifissi vi sono diverse analogie interessanti, come per esempio, il trattamento delicatissimo del perizoma, la muscolatura scarnificata, la visione stereometrica della croce, le gambe e le braccia allungate e sottili, le giunture nodose, il dilatarsi del ventre al di sotto di un torace smagrito e il raggrinzirsi della pelle presso i chiodi che trafiggono i piedi. A questo proposito si rileva come, nel Cristo bresciano, le estremità inferiori siano inchiodate separatamente sul legno, sintomo di un modello iconografico ancora arcaizzante, mentre nell'affresco di Varese il maestro ha adottato il sistema "oltremontano" con entrambi i piedi trattenuti da un unico chiodo. A influssi emiliani pensa invece Stefano l'Occaso, che associa la nostra tavola agli affreschi, eseguiti ben entro la prima metà del Trecento, da un maestro operoso nell'abside destra della pieve di Cavriana (S. L'Occaso, *Per la pittura del Trecento a Mantova e la Crocifissione di palazzo ducale*, in «Arte Lombarda», 140 (2004), p. 46).

[116] Di un altro crocifisso, scolpito nel legno e dipinto, certamente più antico rispetto alla tavola cittadina ma sempre legato alla spiritualità francescana, se pur declinata secondo la regola dell'ordine riformato delle Cappuccine, conosciamo invece le modalità di ingresso nel monastero di Santa Maria degli Angeli a Capriolo. Si tratta del *Cristus Triumphans*, isolata scultura appartenente a una *Depositio* della seconda metà del Duecento legata al cosiddetto atelier del Maestro di Tivoli, donato al suddetto convento dal fratello di madre Maria Teresa de Natali di Venezia e morta nel 1725 (G. Donni, *Capriolo: il monastero di Santa Maria degli Angeli, 1694-1995*, La rosa, Brescia, 1995, pp. 137-139; I. Marelli, Christus Triumphans, in G. Donni, *Capriolo*, op. cit., pp. 140-141; L. Mor, *La "Depositio" duecentesca di Capriolo*, in «Civiltà Bresciana», 8, 3 (1999), pp. 115-123; L. Mor, *Esposte a Montone le sculture lignee medievali della* Depositio Christi, in «Bollettino d'Arte», 108 (1999), pp. 110-111; I. Marelli, *Capriolo, monastero di Santa Maria degli Angeli. Deposto*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. Sapori e B. Toscano, Electa-Ed. Umbri Associati, Milano, 2004, pp. 159-166).

[117] C. Travi, *Antichi tramezzi in Lombardia: il caso di Sant'Eustorgio*, in «Arte Lombarda», 158-159 (2010), pp. 5-16.

come accade specialmente per l'insediamento dell'Isola di San Paolo e per quello di Iseo, dove le notizie leggendarie affermano che il convento sia stato fondato dallo stesso Francesco nel 1218[118]. Qualche certezza in più, suffragata da evidenze monumentali meglio conservate e di più facile leggibilità, è offerta per la sponda occidentale del lago di Garda, dalla chiesa di San Francesco con l'annesso chiostrino a Gargnano.

Se la data del primo insediamento benacense sull'Isola di Garda nel 1220 appare ancora legata alla tradizione agiografica del Santo di Assisi, che personalmente avrebbe istituito qui la prima comunità lacustre di confratelli, più credibile sembra quella del 1289, che indica la fondazione della chiesa gargnanese, in un momento tuttavia successivo alla nascita del convento vero e proprio. Con un sufficiente margine di certezza possiamo invece affermate che il monastero di terraferma godette in passato di una sorta di primato nei confronti di altri insediamenti francescani, primo fra tutti proprio quello sorto sull'Isola di Garda, probabilmente in ragione di una lettera redatta da San Bonaventura il 27 maggio del 1266 e conservata nell'archivio del cenobio fino alla soppressione del medesimo nel 1769[119].

Non conosciamo con precisione la data di inizio dei lavori per la costruzione del cenobio a Gargnano, né sappiamo il nome dell'architetto-capomastro responsabile dell'edificazione della chiesa, la cui facciata risponde ancora ai caratteri dell'architettura romanica della

---

[118] L'area franciacortina e sebina sono state interessate da una significativa affermazione dell'ordine cluniacense durante il XI sec. e, in particolare l'Isola di San Paolo e Montisola, hanno visto il passaggio dei rispettivi conventi benedettini all'ordine dei frati minori in un'epoca non del tutto precisata, ma che le più recenti indagini storiche sembrano collocare durante il XIV sec. (*San Francesco nel Bresciano*, Atti del Convegno *Il Francescanesimo in Franciacorta e sul Sebino,* a cura di Giovanni Dotti, Centro Culturale della Franciacorta e del Sebino – Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia, 1998, pp. 77-112). Maggiori notizie, anche per le testimonianze architettoniche e artistiche di epoca successiva, che riguardano il convento di Iseo sono rintracciabili in A. ZANI, *Sei secoli di convento*, in «Brixia sacra», n. s., 20 (1985), n. 1-4, pp. 133-147 (ripubblicato in *San Francesco nel Bresciano*, op. cit., pp. 139-155); per la storia più tarda del monastero iseano si veda anche A. ARCHETTI, *Convento di San Francesco a Iseo. Evoluzione della struttura conventuale*, in *San Francesco nel Bresciano*, op. cit., pp. 157-173.

[119] Il documento conteneva la concessione, da parte del Generale dell'Ordine, di esercitare il diritto di questua anche sulla sponda veronese (F. DE LEONARDIS, *I Francescani a Gargnano*, in *La chiesa di San Francesco e la Società Lago di Garda a Gargnano*, Grafo, Brescia, 1997, pp. 9-14).

seconda metà del Duecento e ha un chiaro modello di riferimento nel San Francesco cittadino. Se diamo fede alla testimonianza del Malvezzi, secondo il quale quest'ultimo risulta terminato nel 1265, possiamo ritenere la chiesa di Gargnano essere iniziata dopo quella data e ormai conclusa e officiante nel 1289, in base alla bolla di papa Nicolò IV citata dall'annalista francescano Lucas Wadding[120]. Del resto il bel portale con luce a tutto sesto inquadrata da poli-nervature mostra dei capitelli con foglie acantizzanti e apici ripiegati, secondo uno schema che ritroviamo sia nella chiesa cittadina di San Francesco, sia in altri contesti lombardi fra la fine del XIII sec. e i primi decenni del successivo oltre che, per esempio, nei capitelli a *crochet* del San Remigio a Firenze[121]; sugli sgusci laterali la foglie lasciano spazio a due teste maschili di fattura assai semplificata, che si fronteggiano e che ricalcano i modi della scultura romanica lombardo-emiliana, dal chiostro dell'abbazia di Piona ai capitelli del matroneo nel duomo di Fidenza[122].

Sempre all'esterno, in una nicchia centinata ricavata a destra della facciata, è collocata l'immagine scolpita ad altorilievo che riproduce la figura di Sant'Antonio, eseguita nel 1301 da frate Antonio Delay da Lodi come ex-voto per aver ottenuto la guarigione da una parziale cecità[123]. La scultura risulta piuttosto sommaria nel trattamento anatomico e nel rigido andamento a pieghe verticali del saio del Santo, mentre la testa mostra un tentativo di resa fisiognomica di poco più curata come accade per l'altro Sant'Antonio, che lo stesso Antonio

---

[120] L. Anelli, *Visita alla chiesa di San Francesco d'Assisi a Gargnano*, in «Brixia sacra», 3 serie, 1 (1996), n. 4, pp. 3-10; R. Chiesi, F. Gaetarelli e D. Lucchini, *La chiesa di San Francesco*, in *La chiesa di San Francesco e la Società*, op. cit., p. 29; *Lombardia gotica*, op. cit., pp. 286-288.

[121] C. Piccinini, *Capitelli a foglie nella Firenze del Due e Trecento «fogliame rustico e barbarico»*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2000, p. 41 e fig. 36.

[122] O. Zastrow, *Scultura carolingia e romanica nel Comasco*, Società Archeologica Comense, Como, 1978 (1979), pp. 144-153; Y. Kojima, *Storia di una cattedrale. Il Duomo di San Donnino a Fidenza: il cantiere medievale, le trasformazioni, i restauri*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2006, pp. 75-76 e figg. 191-192).

[123] La data, l'identificazione del soggetto e il nome del monaco dedicante e autore dell'opera sono iscritti lungo la cornice superiore della lunetta: «*MCCCI SANCUTS ANTONIUS ILLUMINAVIT UNO OCULO FRATREM DELAYORUM/DE LAUDE FACTOREM HUIUS OPERIS*» (R. Chiesi, F. Gaetarelli e D. Lucchini, *La chiesa di San Francesco*, op. cit., p. 30). Sulla scultura firmata di Gargnano si veda anche A. Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, II, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, 2009, pp. 888-889.

Delay de Brellanis modella nel 1304 per la chiesa di San Francesco a Lodi[124]. Sulla destra, subito dopo l'ingresso del piccolo chiostro, si notano i resti di un arcosolio, originaria struttura che dava accesso al vecchio cimitero coperto, modificato nel 1851 e integralmente demolito nel 1922. Presso l'imposta di sinistra dell'arcata sopravvive, murata nella parete, un'iscrizione funeraria «*Hoc monum(en)tu(m) e(st) d(omi)ni/Arcil(i) d(e) Gargn(a)no h(e)rr(e)du(m)/suoru(m) ann(n)o D(omini) M.CCC.II*»; sopra il testo si nota la rappresentazione di un monumento del tutto simile a quello ora collocato in basso, sul fianco della facciata e cinto da un'inferriata. Si tratta del sarcofago di Argilo da Gargnano, costituito da un'arca di tipo ravennate in pietra rosa di Verona, con coperchio a doppio spiovente, acroteri angolari e coppia di anelli in ferro, sostenuta da quattro tozze colonnette con basi e capitelli di struttura assai geometrizzata[125].

Particolarmente suggestivo è il piccolo chiostro, a pianta quadrata (19 m di lato) e affiancato al lato meridionale della chiesa, con diciassette colonnette complete di basi e capitelli - quelli a foglie corinzieggianti di tipologia gotica e altri con soluzioni figurate e decorative ormai quattrocentesche - che su tre lati sorreggono arcate inflesse con lobi e controcurve. Il motivo è di origine veneziana[126], ma per il Bresciano costituisce la precoce attestazione, sicuramente

---

[124] P. GUERRINI, *Una silloge inedita di iscrizioni metriche latine del territorio bresciano*, in «Memorie storiche della diocesi di Brescia», s. 3, 1932, pp. 198-199; L. ANELLI, *Visita alla chiesa*, op. cit., p. 3; A. NOVASCONI, *Un monumento di fede e d'arte. Il tempio di San Francesco*, Banca Popolare di Lodi, Lodi, 1982, p. 126; R. CHIESI, F. GAETARELLI e D. LUCCHINI, *La chiesa di San Francesco*, op. cit., p. 30; *Lombardia gotica*, op. cit., p. 286.

[125] Secondo P. GUERRINI, *San Francesco di Gargnano sul lago di Garda*, in «San Francesco d'Assisi», 5 (1925), pp. 99-104 si tratterebbe della sepoltura di Arrighino de' Cattanei, ma la proposta è ormai superata in favore dell'identificazione del titolare del monumento citato nell'iscrizione. Sul successo del monumento funerario ad arca con doppio spiovente a Brescia e in Lombardia tra la fine del XIII e l'inizio del XIV sec. si vedano ora W. CUPPERI, *Il sarcofago di Berardo Maggi, signore e vescovo di Brescia, e la questione dei suoi ritratti trecenteschi*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», Classe di lettere e filosofia, Serie 4, 5 (2000), p. 395, nota 28 e M. FERRARI, *I Maggi a Brescia: politica e immagine di una 'signoria' (1275-1316)*, in «Opera. Nomine. Historiae. Giornale di cultura artistica», 4 (2011), pp. 33-34.

[126] D. GALLINA, *Tecniche costruttive*, op. cit., p. 112. In realtà l'arco inflesso è di origine estremo-orientale e venne isolatamente impiegato in Occidente già prima del XI sec. per diffondersi, attraverso Venezia, in modo particolare dalla fine del XIII sec. (*Arco* s. v., in Enciclopedia dell'Arte Medievale, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1991, p. 416).

entro la prima metà del XIV sec., di una soluzione architettonica che godrà di una certa fortuna nel corso della prima metà del successivo[127].

Per quanto riguarda l'interno della chiesa, in conseguenza del completo rifacimento settecentesco che ha trasformato le tre navate in un'unica aula, le decorazioni superstiti si limitano a poche tracce nella cappella di San Rocco, adibita anche a sagrestia, dove i restauri di qualche decennio fa hanno messo in evidenza lacerti di pitture murali con decorazioni vegetali e animali (volpe, pavone e gallo), probabilmente pertinenti alla sala capitolare del convento e databili alla seconda metà del XIII sec. Alla base del campanile si riconoscono tre fasi di affreschi in precario stato di conservazione: la più antica, contemporanea all'erezione della chiesa, mostra alcune figure di Santi isolate su fondo chiaro cui, alla fine del XIII sec., si è parzialmente sovrapposta una scena narrativa più complessa (la *Lapidazione di Santo Stefano*), mentre in pieno XIV sec. viene eseguita la *Vocazione di San Pietro* e nuove raffigurazioni di *Santi* occupano gli spazi vuoti della fase precedente[128].

Come si è potuto constatare fino a questo punto, è innegabile che le più aggiornate novità stilistiche dei decenni iniziali del Trecento, specialmente per quanto riguarda la pittura, riguardino anche a Brescia la committenza francescana, confermando in terra lombarda un attivismo di straordinaria fioritura[129]. Con i cicli affrescati nel Broletto cittadino, più ancora che le campagne decorative nei grandi monasteri benedettini, sono proprio gli insediamenti dei Minori che registrano un significativo processo di aggiornamento sia architettonico sia degli apparati decorativi ed è in ambito francescano che si verifica il progressivo allinearsi dei pittori operanti nel secondo decennio del Trecento verso soluzioni compositive e formali sempre più

---

[127] R. Chies, F. Gaetarelli e D. Lucchini, *Il chiostro*, in *La chiesa di San Francesco e la Società*, op. cit., p. 43; *Lombardia gotica*, op. cit., pp. 287-288.

[128] Per una discussione più circostanziata dell'iconografia e della cronologia dei tre livelli pittorici che dovevano decorare l'abside della chiesa francescana si vedano M. Ibsen, *Sistemi decorativi nell'Alto Garda*, in *Chiese dell'Alto Garda Bresciano*, op. cit., pp. 74-75 e V. Gheroldi, *Sistemi tecnici di pittura murale. Intonaci e pratiche di pittura nell'area dell'alto Garda bresciano fra XI e XIV secolo*, in *Chiese dell'Alto Garda Bresciano*, cit, pp. 108-113 e 117-121. Solo brevi cenni sono in: L. Anelli, *Visita alla chiesa*, op. cit., p. 3; R. Chiesi, F. Gaetarelli e D. Lucchini, *La chiesa di San Francesco*, op. cit., pp. 32 e 36-37; *Lombardia gotica*, op. cit., p. 287; P. Panazza, *Il Trecento*, op. cit., p. 154, nota 45.

[129] Per l'inquadramento del problema è assolutamente indispensabile il riferimento a H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di Luciano Bellosi, Donzelli Editore, Roma, 1993. Per la Lombardia si veda

autonome dalla tradizione romanica e bizantina. Le ragioni credo si debbano ricercare nell'infittirsi dei rapporti che, più di quanto non possa apparire oggi, sono intercorsi tra i Francescani e l'elite dirigente cittadina: la vita politica e culturale urbana si è riflessa in modo deciso anche nelle scelte di "immagine" che l'ordine ha voluto trasmettere di sé stesso in seno alle comunità di accoglienza.

Come si è visto, l'ultimo degli insediamenti monastici cittadini di spettanza a un ordine mendicante è costituito dal convento di San Barnaba, sorto sullo scorcio del Duecento nell'area compresa fra il liceo Arnaldo e l'odierna via Crispi e affidato nel 1302 da Berardo Maggi agli Eremitani di San'Agostino[130]. La chiesa e l'intero complesso conventuale hanno subito ripetute e drastiche trasformazioni, tuttavia è possibile riconoscere alcune porzioni superstiti della struttura medioevale e qualche raro lacerto della decorazione originaria. All'interno della chiesa, nella zona absidale, sono emersi dopo i lavori di restauro, un tratto di velario, che riveste la parte più bassa della parete, e una *Madonna in trono* (o più semplicemente una *Santa*) *fra due angeli*, assai frammentaria, nella zona superiore sulla sinistra di una delle grandi monofore della cappella meridionale[131]. La decorazione architettonica dipinta è per lo più coeva all'edificazione della chiesa, tranne le successive quadrature a incrostazione marmorea visibili specialmente nel vano settentrionale, e in particolare la scena sacra figurata restituisce soluzioni cromatiche e fisiognomiche assai simili alle teorie dei Beati lungo la parete occidentale della chiesa di San Francesco e dall'*Annunciazione* sull'arco trionfale di San Giovanni in Conca, ora al Castello Sforzesco di Milano.

Nel vano settentrionale, ancora voltato a crociera e un tempo interamente affrescato, come indicano le labili tracce riscontrabili sulle pareti, sullo sguancio dell'oculo e presso la chiave di volta, spicca

---

inoltre *Il francescanesimo in Lombardia*, op. cit., pp. 183-195. Analoghe indicazioni, relative però a fatti pittorici di aree viciniori o collegabili alla nostra, ritroviamo in L. Bourdua, *Committenza francescana nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Electa, Milano, 1992, pp. 463-479 e in C. Leonardi, *I Francescani e la pittura riminese nelle Marche*, in «Notizie da Palazzo Albani», 16 (1988), n. 1, p. 25-34.

[130] G. Panazza, *Il convento agostiniano di San Barnaba a Brescia e gli affreschi della Libreria*, Grafo Edizioni, Brescia, 1990, pp. 14-18 (con bibliografia precedente); G. Archetti, *Berardo Maggi*, op. cit., pp. 162-166; A. Crescini, *Il convento agostiniano di San Barnaba*, in *Intorno alle mura*, op. cit., pp. 86-89.

[131] D. Gallina e A. Breda, *Brescia. Corso Magenta*, op. cit., p. 230; F. Scirea, *Pittura ornamentale*, op. cit., pp. 32-33 (con bibliografia precedente).

uno dei peducci in pietra di Botticino: il solo elemento lapideo figurato attualmente riconoscibile all'interno dell'ex chiesa e che pare essere stato intagliato in loco[132], forse in epoca più tarda. Ma la decorazione scolpita per la chiesa e il convento di San Barnaba è documentata da opere di tenore decisamente più elevato, che il progressivo passaggio al demanio pubblico dell'intero complesso, durante il XIX sec., ha permesso di riunire nelle raccolte dell'allora Civico Museo di Età Cristiana e che oggi sono esposte nel Museo della Città in Santa Giulia, nel settore dedicato al medioevo[133]. Oltre alla bella bifora gotica[134], ricomposta nelle sale del Museo e per molti aspetti simile a quella coeva del campanile della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, attirano l'attenzione una mensola in pietra di Botticino decorata da un *Telamone fra due leoni* e il ricercato *Stelo di fontana* terminante nella nota statua acefala di Berardo Maggi. Benché nel vecchio ordinamento del Museo Cristiano le due sculture fossero state montate come complementari l'una dell'altra, in seguito, è stato chiarito che i due pezzi hanno origine stilistica diversa ed erano collocati in posizioni distinte. La mensola, per la struttura e la forma del concio di cui fa parte, è da credere fosse inserita alla base di un rosone[135], mentre l'impaginazione globale e i caratteri esecutivi della figura e delle belve che l'accompagnano non paiono discostarsi troppo da certi esiti arcaizzanti della plastica di primo Trecento, come le mensole del monumento funebre di Rambaldo VIII da Collalto[136].

---

[132] G. Panazza, *Il convento agostiniano*, op. cit., p. 20 parla di mascheroni.

[133] Si segnalano, per esempio, il bel portale gotico con intradosso polilobato e tre lastre tombali, una delle quali datata al 1336 e raffigurante il frate Giovanni da Lomazzo, che rivestì un ruolo di rilievo all'interno dell'ordine e venne nominato generale degli Umiliati (G. Panazza, *Il convento agostiniano*, op. cit., pp. 18-20); in sito, invece, si riconoscono ancora due dei quattro chiostri originari e una porzione di quello meridionale, affacciato su via Gezio Calini, con pregevoli capitelli ormai quattrocenteschi (A. Crescini, *Il convento agostiniano*, op. cit., pp. 88-89).

[134] La finestra doveva aprirsi sul lato est del chiostro maggiore di San Barnaba (a sud della chiesa), dove sussistono in sito resti architettonici analoghi, per dare luce a un ambiente o ad un portico soprastante la sala capitolare del convento, poi trasformata in sagrestia. Fu forse trasferita nel Museo Cristiano contemporaneamente agli altri pezzi provenienti da quel monastero.

[135] Comunicazione orale del dott. Andrea Breda della Soprintendenza ai Beni Archeologici della Lombardia e che qui ringrazio per le immagini fornitemi.

[136] T. Franco, "Pro honore altissimi Salvatoris mundi et ipsius domini comitis": *la magnificenza signorile dei Collalto e dei da Camino*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005) a cura di A. C. Quintavalle, Electa, Milano, 2007, pp. 284-285 e fig. 11.

Ben diversa per articolazione compositiva e finezza stilistica è, invece, la statua-fontana commissionata dallo stesso Berardo o più verosimilmente dal cugino Federico a un maestro[137], che successivamente la critica ha voluto identificare con il veronese Rigino di Enrico[138]. Oggi, più che attribuire con certezza la statua al Maestro di Sant'Anastasia, sembra prevalere la più cauta opinione di assegnare la scultura alla sua bottega e la mano di questo anonimo artista veronese (maestro della tomba Dussaimi?) parrebbe riconoscersi in altre note sculture bresciane, cronologicamente legate a quel ristretto numero di anni in cui la signoria dei Maggi viene sopraffatta da fortissimi contrasti interni e esterni[139].

L'azione riformatrice della chiesa bresciana, attuata da Berardo, volta a ripristinare la forte autorità episcopale in seno alla comunità municipale e diocesana, indusse il vescovo ad attuare un programma di consenso politico ed ecclesiastico che prevedeva, come si è osservato, l'appoggio ad alcuni dei principali monasteri cittadini. In questo senso è da intendersi anche l'azione che il vescovo Berardo, nel momento in cui si rendeva garante della pacificazione fra le fazioni in lotta nella città e di fatto si proponeva come signore di Brescia, intraprese attivamente affinché le monache benedettine del monastero dei Santi Cosma e Damiano trasferissero la loro sede dall'area antistante il Broletto in località "Campi Bassi" (oggi contrada delle Bassiche)[140].

---

[137] G. Panazza, *La scultura dal secolo XI all'inizio del secolo XIV*, in *Storia di Brescia*, I, op. cit., pp 789-792; G. Panazza, *La Pinacoteca*, op. cit., p. 73.

[138] G. L. Mellini, *Scultori veronesi del Trecento*, Electa Editrice, Milano, [1972], pp. 17-18 e figg. 24-26; B. Passamani, *Le arti figurative*, in *Brescia nell'età delle Signorie*, a cura di V. Frati, Grafo, Brescia, 1980, p. 199; G. Panazza, *Il convento agostiniano*, op. cit., p. 18; G. Panazza, *Brescia*, voce in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1992, p. 724; G. Archetti, *Berardo Maggi*, op. cit., pp. 164-165 e nota 104; W. Cupperi, *Il sarcofago di Berardo Maggi*, op. cit., pp. 425-427 e nota 131; E. Freeman, *La tomba di Berardo Maggi a Brescia: per una rilettura del messaggio politico di un mausoleo episcopale all'inizio del Trecento*, in «Civiltà Bresciana», 16 (2007), n. 4, pp. 35-42; E. Napione, *Le arche scaligere di Verona,* Umberto Allemandi & C., Venezia, 2009, pp. 107-108; M. Ferrari, *I Maggi a Brescia*, op. cit., pp. 44-47; A. Crescini, *Il convento agostiniano*, op. cit., p. 86.

[139] M. Ferrari, *La scultura a Brescia nell'età dei Maggi (1298-1316). Un maestro veronese per la Loggia delle Grida del Broletto*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55 (2013), 3, pp. 323-325 e 332.

[140] G. Archetti, *Berardo Maggi*, op. cit., pp. 248-250.

La costruzione della nuova sede procedette rapidamente, tanto che nel 1302 la chiesa risulta già officiante. Difficile oggi, dopo le trasformazioni dell'intero complesso nel 1488 e il radicale riattamento durante il XVIII sec. (culminato nel 1825 con la distruzione dell'ultima porzione medioevale del convento), ipotizzare quale fosse l'assetto originario del monastero. Del suo apparato architettonico sopravvive in sito solo la torre campanaria, mentre la restante struttura, profondamente modificata, è attualmente destinata a sede della casa di riposo "La Residenza", retta dall'IPAB Casa di Dio[141].

Delle ricche dotazioni del monastero restano oggi solo pochi elementi, ma di grande rilevanza, a iniziare dalle rare sculture lignee che costituiscono le parti terminali di due travi, probabilmente a sostegno di una delle capriate presso il presbiterio[142]. Si tratta di due telamoni che documentano l'attardarsi di stilemi ancora romanici in una fase cronologica ormai pienamente investita, anche in città, dal rinnovamento della plastica antelamica e campionese. Nonostante l'indipendenza delle due figure dai più aggiornati cantieri della regione lombardo-emiliana della seconda metà del XIII sec., sono ugualmente interessanti sia perché rappresentano uno dei rari esempi di scultura lignea architettonica sopravvissuta, addirittura a livello europeo, sia perché la superficie dei telamoni era rivestita, prima della drastica pulitura eseguita in occasione della loro esposizione nel Museo della Città in Santa Giulia, da una pellicola di gessatura che, forse, già in origine poteva costituire la base di una stesura pittorica policroma o mimetizzare il legno sottostante per ricreare l'effetto lapideo.

---

[141] B. Scaglia, *Il secondo Novecento (1971-2002)*, in *I ricoveri della città. Storia delle istituzioni di assistenza e beneficenza a Brescia (secoli XVI-XX)*, a cura di D. Montanari e S. Onger, Grafo, Brescia, 2002, p. 342 e sgg.

[142] Il telamone A (cm 278x41x20) è in legno di rovere, più statico, ma meglio definito nei dettagli e levigato, mentre quello B (cm 167×46×23) è in legno di castagno e ha una articolazione compositiva più complessa, anche se pare non finito. Le sculture, che in passato avevano avuto sporadiche e superficiali considerazioni (G. P. Bognetti, *I magistri Antelami e la Valle d'Intelvi*, in «Periodico Storico Comense», 2 (1938), 1-4, pp. 17-18; G. Panazza, *L'arte medioevale*, op. cit., pp. 199-200; G. Panazza, *La scultura dal secolo XI*, op. cit., pp. 785-786; G. Panazza, *La Pinacoteca*, op. cit., p. 72) solo recentemente sono state oggetto di ricerche più approfondite (L. Mor, *Le mensole lignee provenienti dalla chiesa originaria dell'ex monastero dei Santi Cosma e Damiano in Brescia*, in «Civiltà Bresciana», 7 (1999), 1, pp. 39-44; L. Anelli, *Le opere d'arte dei Luoghi pii*, in *I ricoveri della città*, op. cit., p. 202; L. Mor, *Intagliatore lombardo. Mensola antropomorfa*, in *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della Cattedrale*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 239-240, n. 136).

Il convento cittadino dei Santi Cosma e Damiano è sino ad oggi noto soprattutto per il polittico eseguito da Paolo Veneziano, che ha goduto di larga fortuna anche nella letteratura storico-artistica non solo locale[143]. Tuttavia, in tempi recentissimi, è stata messa in discussione l'originaria appartenenza alla chiesa delle benedettine del dipinto, di cui rimangono i quattro scomparti cuspidati e lobati con *San Giovanni Battista*, *Sant'Agostino*, *Sant'Ambrogio* e *San Paolo* attualmente conservati nella Pinacoteca Tosio Martinengo[144].

Pur dovendo escludere le tavole del polittico dei Santi Cosma e Damiano da questa nota, tuttavia, a colmare la lacuna, potrebbe contribuire la *Crocifissione* assegnata dal Boskovits ad Altichiero, datata 1351 e ora a Detroit. Infatti, la piccola tavola dell'Institute of Art costituisce lo scomparto centrale di un trittico proveniente da una non ancora identificata chiesa francescana della nostra provincia, come ricaviamo dall'iscrizione che ricorda *domina Marcha de Ugonibus* e fra' Lanfranchino da Valenzano[145]. Al momento non si possono

---

[143] Per la vicenda critica dell'opera si vedano: G. PANAZZA, *L'arte gotica*, op. cit., p. 936, n. 3 e anche P. FERRARI, *Brescia*, op. cit., p. 262.

[144] Sulla provenienza dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano, a partire da Camillo Boselli (*Schede manoscritte*, presso l'Archivio dei Musei d'Arte e Storia di Brescia, n. 112), si sono unanimemente espressi: B. BUFFOLI, *Il monastero dei Santi Cosma e Damiano*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1981, 1982, p. 266; L. ANELLI, *Le opere d'arte*, op. cit., p. 213, n. 100; M. IBSEN, *Sistemi decorativi*., op. cit., p. 76 e P. PANAZZA, *Il Trecento*, op. cit., p. 142. La rilettura della documentazione d'archivio consente ora di escludere la collocazione del polittico presso la chiesa di questo monastero (*Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, op. cit., pp. 384-386).

La discussione riguardante queste quattro tavole, dipinte a tempera con sfondo oro, su cui prendono corpo le figure appena allungate, dai colori brillanti e sontuosi, si concentra piuttosto sulla cronologia dell'esecuzione, anche perché nessuna certezza possediamo sulla composizione antica del polittico, i cui scomparti dovevano essere di numero maggiore, come osserviamo nell'*Incoronazione* dell'Accademia di Venezia. L'opera, ammirevole per la perizia tecnica della lavorazione dell'oro e per i contorni ottenuti con pennellini finissimi, in precedenza datata alla metà circa del sesto decennio del Trecento, è stata anticipata al 1340-1345: M. IBSEN, *Sistemi decorativi*., op. cit., p. 76, nota 57 e P. PANAZZA, *Il Trecento*, op. cit., p. 142 propendono per il 1355, mentre Francesca Flores d'Arcais propone ora la prima metà del quinto decennio del Trecento (*Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere*, op. cit., pp. 384-386, n. 217a-d).

[145] Per un riesame della storia critica della crocifissione di Detroit, la cui esecuzione è stata messa anche in relazione a Turone da Verona, si veda: *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia 10 giugno-2 novembre 2008), a cura di D. PARENTI, Giunti Editore, Firenze, 2008, pp. 156-158.

escludere a priori le destinazioni correlate ai monasteri di Iseo e della Valcamonica[146], anche se sembra prevalere l'idea che il dipinto possa essere stato commissionato in terra gardesana[147]. A ogni buon conto, il raffinato dipinto indica come l'eleganza e la ricercatezza della pittura veneta abbiano fortemente connotato il gusto delle committenze bresciane a partire dalla metà del XIV sec.

Certo è che Brescia e il suo territorio, da sempre posti al limite del confine geografico e culturale fra le Venezie e il Milanese, sono segnati dall'alternarsi e dal reciproco convergere di fenomeni di natura assai diversa. Da un lato, come si è visto, la committenza religiosa ha privilegiato i più aggiornati maestri veneto-veronesi e la documentazione legata alle immagini dipinte, offrendo per quantità e qualità un più sicuro orientamento, confortato da una ampia letteratura specialistica, propone un deciso collegamento fra Brescia e Verona dove, secondo la tradizione, operò lo stesso Giotto e dove si è sviluppata una rilevante scuola pittorica di matrice giottesca[148]. Del resto anche la storia bresciana dei primi anni del Trecento, all'epoca dei reiterati tentativi della parte ghibellina di affidare la città alla signoria degli Scaligeri, suggerisce importanti contatti con la contemporanea pittura veronese che, a buon diritto, possiamo definire trainante.

Tuttavia, per cogliere la complessità degli elementi che segnano la pittura a Brescia in questa fase temporale, bisogna tener conto che l'articolata serie di rapporti con Verona si innesta progressivamente sulla vocazione lombarda di un narrare sciolto in cui emergono, anche nelle scene sacre, accenti di partecipata umanità[149]. Nel nostro caso possiamo far coincidere la riproposta di questi valori stilistici e formali, attinenti a una cultura figurativa di matrice più schiettamente lombarda, grosso modo con le mutate condizioni storiche che segnano gli ultimi anni del quarto decennio del secolo. Nel 1337 Brescia, ribellatasi a Mastino della Scala, accoglie Azzone Visconti che impone la sua signoria sulla città. Conseguenza vistosa della nuova gestione del potere è rappresentata dal repentino trasformarsi della fisionomia

---

[146] P. Panazza, *Il Trecento*, op. cit., p. 157, nota 127.

[147] M. Ibsen, *Sistemi decorativi*., op. cit., p. 76.

[148] E. Cozzi, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Electa Editrice, Milano, 1992, p. 311 e sgg.

[149] Sulla pittura di età gotica in Lombardia si veda anche il contributo di C. Travi, *Alla corte dei Visconti: pittura gotica in Lombardia*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Skira, Milano, 2005, pp. 147-173 (con bibliografia precedente).

urbanistica, che si definisce secondo i criteri imposti dal dominio visconteo[150]. La mancanza di un forte potere locale, che avrebbe potuto svolgere funzione di committenza di alto livello ed esercitare un ruolo stimolante in fatto di gusto e di aggiornamento culturale – come invece avviene nei centri viciniori –, si riflettono più in generale sulle manifestazioni figurative che risentono di tale condizione di subalternità.

La dipendenza che la città subisce da Milano è avvertibile, pur se indirettamente, quando si considerino le vicende stesse dell'episcopato locale e le reggenze dei maggiori monasteri bresciani, dove si susseguono abati e badesse che appartengono alle più importanti famiglie milanesi[151]. In linea di principio ci si aspetterebbe che anche gli orientamenti stilistici si conformino a quelli del centro dominante; in realtà le testimonianze nostrane di quel fenomeno, che si fa strada un po' in tutti i centri lombardi dalla metà del secondo quarto del Trecento, risultano scarse. Se fino agli anni trenta del secolo anche a Brescia si sono osservati elementi di novità, la situazione dei decenni successivi non palesa analoghi tentativi di trasformazione.

Particolarmente toccato dal problema risulta proprio il capoluogo e tra le ragioni che opportunamente sono state addotte a giustificazione, se pur parziale, di tale deficit, speciale risalto assumono sia le distruzioni e i saccheggi che la città subì a causa del famigerato Sacco del 1512[152], sia le demolizioni adottate dalla Serenissima subito dopo essere rientrata in possesso della città (la cosiddetta spianata veneta), sia quelle che tra la fine del XIX e i primi decenni del XX sec. hanno investito il circuito delle mura cittadine e il quartiere medievale delle Pescherie, con il conseguente irrimediabile abbattimento di importanti chiese e monasteri. Di questo ingente patrimonio solo scarsissime tracce sono sopravvissute e prevalente risulta pur sempre la documentazione pittorica, di livello stilistico non omogeneo e confluita

---

[150] All'interno della città murata, i luoghi del potere civile e religioso vengono rinserrati entro le fortificazioni della cosiddetta "cittadella nuova", determinando un assetto urbano di tipo militare che frena lo sviluppo architettonico in senso gotico (P. PANAZZA, *Il forte della Garzetta*, in *Intorno alle mura*, op. cit., pp. 96-98).

[151] Per una sintesi delle vicende della chiesa bresciana del XIV sec. si vedano C. VIOLANTE, *La chiesa bresciana*, op. cit., pp. 1098-1121 e G. SPINELLI, *Ordini e congregazioni*, op. cit., pp. 302-309.

[152] *Il sacco di Brescia. Testimonianze, cronache, diari, atti del processo e memorie storiche della "presa memoranda e crudele" della città nel 1512*, a cura di V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. BONALI FIQUET, I. PERINI BIANCHI, F. ROBECCHI e R. ZILIOLI FADEN, 3 voll., Grafo, Brescia, 1989-1990.

con modalità differenti nelle civiche raccolte della Pinacoteca Tosio Martinengo, soprattutto durante la seconda metà dell'Ottocento.

Alla decorazione del distrutto monastero domenicano di Santa Caterina[153], databile al secondo quarto del XIV sec., appartiene il *Cattivo ladrone morente*, porzione ridottissima di una grande *Crocifissione*, ciclo che doveva essere completato da una *Deposizione*[154], da altri *Episodi cristologici* e da quelli con la *Vita della Santa*[155]. Il corpo greve del personaggio, modellato da un intenso chiaroscuro e arricchito da un insistito grafismo, si incastra sul legno del supplizio con una forza espressionistica carica di tensione. L'accentuato realismo del volto, teso nello spasimo estremo di esalare l'anima, si accorda con le notazioni popolaresche che segnano gli armigeri ancora riconoscibili ai piedi della croce. La sensazione di intenso patetismo, cui forse non è estranea l'attualità drammatica della peste del 1348 e che ricalca alcuni elementi riconducibili alla grande pittura emiliano-bolognese della metà del XIV sec.[156], può essere confacente alla cultura figurativa bresciana di quel periodo[157].

Il ciclo di maggior entità, che si data ormai al settimo decennio del secolo, è costituito dagli affreschi con gli ultimi *Episodi della Vita della Vergine* nella chiesa di San Francesco in città[158]. I cinque riquadri che, dopo lo strappo, sono ricollocati con vistose lacune sul tratto di parete immediatamente successivo all'altare di San Giuseppe da Copertino, narrano alcuni episodi tratti dai Vangeli apocrifi ed è pro-

---

[153] Secondo alcune fonti, le notizie più antiche attestano la presenza di una comunità domenicana femminile a Brescia nel 1252; tuttavia la costruzione del convento femminile nel quartiere di San Faustino risale al 1300 circa, a seguito della donazione di Acquistino Caprioli a Remigio de Cummis, priore del monastero di San Domenico. Nel 1306 furono acquistati altri terreni e i primi edifici videro la luce entro il 1312. Destinato in un primo momento ad accogliere una comunità proveniente da Vicenza, nel 1326 in seguito alla rinuncia di queste suore vi giunsero delle religiose provenienti dal monastero pavese di Santa Maria di Nazareth (*I chiostri di Brescia*, op. cit., pp. 80-81; L. Santini, *Il Convento di Santa Caterina a Brescia*, in «Quaderni Camuni», 14 (1992), 59, pp. 254-262; G. Spinelli, *Ordini e congregazioni*, op. cit., p. 307).

[154] *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo*, op. cit., pp.47-48, n. 19, inv. 1105.

[155] G. Panazza, *L'arte gotica*, op. cit., p. 944; P. Ferrari, *Brescia*, op. cit., p. 245 e p. 264, nota 31; P. Panazza, *Il Trecento*, op. cit., p. 130.

[156] D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Grafis Multimedia, Bologna, 1992.

[157] *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo*, op. cit., pp. 48-50, n. 20, inv. 1104.

[158] P. V. Begni Redona, *Pitture e sculture*, op. cit., pp. 91-93; C. Gibellini, *Guida alla chiesa*, op. cit., pp. 88-89; P. Panazza, *Il Trecento*, op. cit., p. 132-134.

babile che fossero completati dalle tre scene conclusive della narrazione[159]. Gli affreschi sono stati in passato variamente giudicati e attribuiti a fasi cronologiche più avanzate[160], ma per il modo pacato e scevro di accesi contrasti chiaroscurali sembra oggi confacente il confronto con le scene cristologiche affrescate sulle pareti della quarta campata nella chiesa abbaziale di Viboldone e, soprattutto, con il ciclo mariano dell'oratorio di Solaro.

La difficoltà di attribuzione che contraddistingue non pochi documenti della pittura murale bresciana a cavallo tra il quinto e il sesto decennio del Trecento è ben esemplificata dalle figure dei *Santi Pietro* e *Paolo* e di *Maria Maddalena* strappati nel 1959 dalla spalla sinistra del portale sud della basilica di San Salvatore a Brescia[161]. Già ritenuti pertinenti alla corrente tosco-padovana[162], attiva nell'ultimo trentennio del Trecento e legata alle personalità di Giusto, Altichiero e Avanzo, sono poi stati avvicinati al maestro dell'albero di San Bonaventura[163]. In effetti il fluire ritmico dei panneggi e l'attenzione quasi fisiognomica nella definizione dei volti suggeriscono una formazione lombarda anche per l'autore di queste tre figure, inquadrate da una ricca cornice cosmatesca[164] ed eseguite probabilmente a ridosso della metà del secolo, testimonianza del ruolo di rilievo che in quel momento la basilica di San Salvatore esercita ancora nel panorama artistico della città[165].

---

[159] M. MAZZACANI ANSELMI, *Materiali per la storia della pittura bresciana nel primo Trecento*, in «Arte Cristiana», 83 (1995), 769, p. 264, nota 26.

[160] G. PANAZZA, *L'arte gotica*, op. cit., pp. 951-952 pensa a un modesto pittore dell'ultimo trentennio del XIV sec. che cita espressamente le *Storie di Cristo di Giusto de' Menabuoi* nel battistero di Padova; S. MATALON, *Affreschi lombardi del Trecento*, Silvana, Milano, 1963, p. 478 li mette in relazione a Giovanni Benedetto da Como e P. FERRARI, *Brescia*, op. cit., p. 249 ne identifica la continuità di rapporti con la cultura milanese oltre il settimo decennio del secolo.

[161] *San Salvatore di Brescia*, op. cit., I, p. 140; *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo*, op. cit., pp. 58-61, nn. 26 e 27, inv. 1125 e 1123.

[162] G. PANAZZA, *L'arte gotica*, op. cit., p. 948.

[163] *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le origini*, Edizioni Bolis, Bergamo, 1992, pp. 182-211.

[164] Il motivo ornamentale della cornice torna identico nell'affresco della *Madonna in trono con il Bambino* proveniente da San Cristoforo a Brescia e ora in pinacoteca (cfr. *supra*).

[165] M. MAZZACANI ANSELMI, *Materiali*, op. cit., p. 260; P. PANAZZA, *Il Trecento*, op. cit., p. 134. Per una sintesi storica delle condizioni del grande monastero benedettino sullo scorcio del Trecento si veda G. ANDENNA, *Santa Giulia, la classe dirigente bresciana e la riforma del monastero nel Quattrocento*, in *Arte, cultura e religione in Santa Giulia*, a cura di G. ANDENNA, Grafo edizioni, Brescia, 2004, pp. 104-106.

Dipendenti dalla grande pittura padovana del settimo e dell'ottavo decennio, soprattutto dalle ricche scene eseguite da Altichiero, possono ritenersi le pitture che alludono a *Episodi della vita di Sant'Antonio*, nell'omonima cappella del San Francesco bresciano. La pressoché completa caduta dell'intonaco dipinto sulla parete ovest ha messo in luce una serie di monocromi di notevole completezza disegnativa che ben si collegano alla scuola di Altichiero[166]. Anche in questo caso la foggia degli abiti è indicativa per una cronologia avanzata e posteriore alla svolta della moda maschile rappresentata dal 1340 circa[167]; assai suggestivo risulta il gruppo di devoti, con i personaggi che si appropriano in progressiva successione dello spazio pittorico e risultano caratterizzati ognuno da fisionomie ricercatamente espressive, mentre molto intensa è la solenne figura del Santo, di fronte al quale si inginocchia un cavaliere che ripropone l'iconografia del cavaliere in atto di devozione, secondo gli schemi del settimo-ottavo decennio del Trecento[168]. Purtroppo le scritte gotiche

---

[166] Si pensi ad esempio agli affreschi di Jacopo da Verona oggi al Museo di Padova, nei quali riconosciamo soluzioni compositive e, in alcuni casi, identità fisiognomiche: di notevole somiglianza risultano i gruppi di figure maschili, sia per il taglio spaziale dato alla disposizione dei personaggi, sia per i particolari legati all'abbigliamento come si osservano nell'*Adorazione dei Magi* e nella *Morte della Vergine* (A. M. Spiazzi, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Electa, Milano, 1992, p. 156 e figg. 200-201). Quest'ultima scena offre anche l'occasione di correlare l'affollarsi degli apostoli intorno alla *Dormitio Virginis,* alle figure femminili che si accalcano intorno al cataletto del Santo nel lacerto di affresco ancora visibile in San Francesco.

[167] P. Panazza, *Il Trecento*, op. cit., p. 136.

[168] Più che ad ambito milanese (L. G. Boccia, *L'iconografia delle armi in area milanese dall'XI al XIV secolo*, in *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, Electa, Milano, 1989, pp. 203-205) la scena sembra potersi meglio riferire all'episodio della *Famiglia Lupi di Soragna davanti alla Vergine* che Altichiero affresca a Padova nella cappella di San Giorgio (A. M. Spiazzi, *Padova*, op. cit., p. 155 e fig. 197).

Il riferimento così esplicito di queste pitture alla scuola padovana ha indotto la critica ad avanzare una tanto suggestiva quanto assai ipotetica congettura: potrebbero essere queste le uniche labili tracce lasciate in città da Ottaviano Prandino, maestro bresciano citato dalle fonti come collaboratore di Altichiero e di Jacopo Avanzi nella reggia dei Carraresi, intorno agli anni Settanta del Trecento (G. Panazza, *L'arte gotica*, op. cit., pp. 951-953; P. Ferrari, *Brescia*, op. cit., p. 249; Francesca D'Arcais, *Ottaviano da Brescia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, op. cit., p. 543). Inoltre, prestando fede alla tardiva testimonianza di Elia Capriolo, a Brescia avrebbe operato Bartolino Testorino, l'altro pittore nostrano in rapporto con l'ambiente padovano di Giusto de' Menabuoi e autore di affreschi nella cripta di San Faustino (G. Panazza, *L'arte gotica*, op. cit., p. 953). Per il frammento proveniente dalla distrutta cripta di San Faustino, con la mutila scena della *Madonna in trono e san Bartolomeo*

che ancora a fatica si intravvedono sull'intonaco non consentono di interpretare correttamente l'episodio, deteriorato dalla radicale trasformazione della cappella avvenuta nel XVII sec.

L'ultimo ciclo di pittura parietale che presenta notevoli aspetti di organicità e di completezza decorativa è costituito dalle *storie di San Giovanni Battista* che la famiglia milanese Petronia da Bernareggio ha dedicato nel 1375 nella cappella gentilizia aperta lungo la navata nord di San Salvatore a Brescia[169]. Benché il precario stato di conservazione abbia pregiudicato la lettura e l'identificazione completa delle scene, alcune di esse, quali ad esempio il *Banchetto di Erode*, nel registro superiore, *La messa di un Santo*, in quello inferiore della parete est e l'*Annunciazione* su quella contigua, si fanno apprezzare per l'accuratezza compositiva e la scelta di colori chiari e tenui. L'ambientazione architettonica, pur con evidenti incoerenze "prospettiche", è pur sempre funzionale alla messa in scena di un racconto dal ritmo vivace e sciolto e i dettagli forniti dalla foggia degli abiti, dalle acconciature e dalla barba a doppia punta, per i personaggi maschili, confermano la cronologia alla metà dell'ottavo decennio. Alcuni spunti di affinità iconografica e cronologica si riconoscono con gli affreschi piacentini della chiesa di San Lorenzo, attribuiti al maestro di Santa Caterina[170], forse perché in entrambi i casi si osservano modelli comuni derivati dalla miniatura milanese della seconda metà del Trecento. Certo è che nel ciclo bresciano notiamo una minor indulgenza verso l'effetto decorativo e un fare più spontaneo e meno "cortese", così come si rileva in alcune delle *storie del Battista* nell'oratorio di San Ludovico di Albizzate[171].

---

si veda *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo*, op. cit., pp. 65-66, n. 30, inv. 1120. Benché la gamma cromatica emulsionata dalla luce sia di ascendenza giustesca, l'attribuzione della semplice e grandiosa composizione al Testorino è comunque da intendersi ancora incerta. Troppo pochi e troppo labili sono gli elementi in nostro possesso, sicché queste due personalità sono per noi al momento senza voce. Ma il supposto soggiorno bresciano di Altichiero potrebbe riaprire il discorso e, una volta approfondito, ridefinire i termini della questione per entrambi. La presenza di Altichiero a Brescia è dubitativamente avanzata da M. Boskovits, *Su Giusto de'Menabuoi e sul 'giottismo' nell'Italia Settentrionale*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, Silvana, Milano, 1994, p. 34.

[169] *San Salvatore di Brescia*, op. cit., I, pp. 138-139. La cappella, fondata nell'XI sec. dalla badessa Rolinda (*San Salvatore-Santa Giulia a Brescia*, op. cit., p. 126 e p. 143), ospitava la vasca battesimale e fungeva da battistero durante le pratiche liturgiche che si svolgevano nella basilica.

[170] *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, a cura di L. Fornari Schianchi e F. M. Ricci, Milano, 1997, pp. 28-37.

[171] P. Panazza, *Il Trecento*, op. cit., p. 138.

Prima di avviarci alla conclusione, vorrei soffermarmi brevemente sul monumento che, per caratteri architettonici e decorativi, chiude il Trecento bresciano, tornando quindi al San Francesco cittadino o, per meglio dire, al chiostro maggiore del convento che appoggia una delle sue maniche lungo il fianco occidentale della chiesa.

Le fonti storiche più antiche rendono plausibile l'ipotesi che l'ingresso principale della basilica fosse preceduto da una sorta di nartece, forse il «primo claustro» citato in una pergamena del 1340 e dove Sebastiano Aragonese indica esservi collocati alcuni sepolcri importanti, come l'arca dei Rodengo, quella di Bortolo di Girone Palazzi e quella dei Lodrone[172]. Ma se oggi di questo "cortile-camposanto" sopravvivono solo labili tracce monumentali, decisamente diversa è la situazione del chiostro maggiore, ancora pressoché integro e ben conservato nel suo sviluppo in planimetria e in alzato, nonostante i rifacimenti delle coperture originarie. Lo sviluppo pressoché quadrato, ritmato da colonnine in marmo rosso con capitelli in pietra bianca, ravvivato da un sapiente uso del mattone, è da assegnare con certezza al campionese Guglielmo da Frissone, che ha datato e firmato la sua opera con l'iscrizione sulla colonnetta quadriloba dell'angolo nord-ovest: «*MCCCLXXXXIIII/GULIELMUS. DE./ FRIXONO. DE. CUMIS/FECIT. ISTUM. CLAUSTRUM*»[173]. La struttura, datata quindi al 1394, si presenta armonicamente concepita secondo un equilibrato rapporto degli alzati, dove i pieni e i vuoti delle arcatelle a sesto acuto dialogano armonicamente con gli studiati giochi cromatici dei diversi materiali impiegati. L'effetto prevalente è certo di sapore gotico, anche se non mancano reminiscenze arcaizzanti nelle basi fogliate delle colonnette e in taluni capitelli a foglia del tipo a *crochet*.

La grande stagione del Medioevo a Brescia e nella sua provincia si chiude quindi con un architetto-scultore che, orgogliosamente, lascia la sua firma sull'ultima sua opera nota, segno inequivocabile di una mutata considerazione di cui iniziano a godere anche gli epigoni di quegli anonimi *magistri* campionesi che tanta parte hanno avuto

---

[172] V. Volta, *Le vicende edilizie*, op. cit., p. 23; V. Volta, *Brescia, città d'arte: una sosta a San Francesco*, in *La chiesa di San Francesco. Una storia di fede*, op. cit., pp. 103 e 104.

[173] Sull'identificazione di Guglielmo, figlio di Marco e già impegnato col padre nel cantiere del duomo di Milano nel 1387, si vedano G. Panazza, *Guglielmo da Frissone*, in «Arte Lombarda», 11 (1966), 2, pp. 69-74 e V. Volta, *Brescia, città d'arte*, op. cit., p. 104.

nell'arte lombarda, segno che proietta anche la nostra città in una dimensione ormai prossima a una complessa trasformazione.

Volendo tentare di tracciare un sia pur parzialissimo bilancio di quanto fin qui discusso, è opportuno precisare che la natura stessa di questa operazione si configura come un *work in progress* e che, pertanto, la sua finalità principale è quella di definire un quadro riassuntivo di ciò che gli studi hanno proposto e approfondito nel corso oltre cinquant'anni di ricerche.

Scorrendo per sommi capi l'apparato bibliografico che fa da supporto al presente lavoro, circa un'ottantina di titoli fra studi monografici e volumi collettanei, si possono individuare alcuni dati generali che vale la pena qui riassumere. Per prima cosa si osserva una progressiva attenzione ai fatti bresciani da parte di quegli atenei che ormai da decenni operano sul nostro territorio, con particolare riguardo all'Università Cattolica e del CESIMB (Centro Studi Sugli Insediamenti Monastici Bresciani), che dal 2011 svolge, grazie al prof. Giancarlo Andenna, attività di approfondimento e di promozione della ricerca storica nel settore specifico degli insediamenti monastici.

Da sottolineare poi la rilevanza delle scoperte archeologiche effettuate, specialmente durante gli ultimi trent'anni, dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia e in particolare dal nucleo operativo con sede in città, dove opera il dott. Andrea Breda al quale dobbiamo non solo fondamentali operazioni sul campo, ma anche una puntuale e rigorosa attività di divulgazione scientifica.

In questa direzione si è mosso anche il nostro Ateneo di Scienze Lettere e Arti, promuovendo incontri, conferenze, dibattiti e convegni sfociati sia sulle pagine dei «Commentari», sia in una serie di pubblicazioni autonome di cui i primi due volumi degli «Annali di storia bresciana» costituiscono un imprescindibile modello di metodo e d'impostazione.

Ma oltre alle iniziative dell'accademia cittadina, altrettanto meritoria è l'azione esercitata dalla Fondazione Civiltà Bresciana, ispirata dall'instancabile mons. Antonio Fappani e coordinata dal prof. Gabriele Archetti, per la valorizzazione del territorio bresciano; basti pensare alle numerose collane edite e/o patrocinate dall'istituto, come per esempio la rivista trimestrale «Civiltà Bresciana», la pubblicazione del *Codice Diplomatico Bresciano* (in collaborazione con l'Università di Pavia), «Fonti e Studi di Storia Bresciana», «Studi e Memorie», «Studi e Testi» e altre ancora, grazie alle quali viene promossa la ricerca storica, specialmente fra i giovani studiosi. A questo punto

non possiamo tralasciare un'altra gloriosa rivista, quella «Brixia Sacra» che, ininterrottamente dal 1910 a oggi, sia attraverso i suoi «Quaderni», sia grazie a monografie e miscellanee, continua a rendere disponibili documenti e studi inerenti la diocesi di Brescia[174].

Lo straordinario patrimonio di spiritualità e di arte delle nostre chiese ha poi stimolato un noto istituto di credito locale (la Banca San Paolo di Brescia, a partire dall'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso), ad affidare a specialisti dei vari settori una collana di pubblicazioni monografiche che ancora oggi risultano assai utili per chi voglia accostarsi o approfondire le tematiche storico-artistiche sottese ai diversi edifici religiosi puntualmente descritti, anche grazie a un apparato iconografico di alto profilo.

Dobbiamo ricordare, a questo punto, l'azione svolta da tutte quelle associazioni culturali che, come gli Amici dell'Abbazia di Rodengo (dal 1978), il Gruppo Ricerca Badia Trenta (metà degli anni Ottanta), il Centro Culturale Artistico della Franciacorta e del Sebino (1989), la Fondazione Camunitas (1991), gli Amici della Fondazione Ugo da Como di Lonato (1997) e altre ancora continuano a operare sul territorio promuovendone la valorizzazione in campo culturale e le potenzialità turistiche, nonostante la progressiva riduzione dei fondi destinati dalle istituzioni di competenza (Comuni, Provincia e Regione) agli studi dei siti e alla loro pubblicazione.

Infine, la recente pubblicazione, voluta dal Comune di Brescia di concerto con la Fondazione Brescia Musei, del catalogo dei dipinti della pinacoteca Tosio-Martinengo per i secoli dal XII al XVI rappresenta, da una parte, il momento conclusivo di riflessione critica sulla pittura locale per quei periodi, ma, dall'altra, costituisce un ulteriore stimolo per ricerche future. Infatti, anche grazie ad un attento riesame delle fonti archivistiche, è stato messo a disposizione degli studiosi un valido strumento che, tra l'altro, potrà consentire di verificare – con le nuove indicazioni fornite per l'analisi delle opere – le vicissitudini legate alle soppressioni di chiese e monasteri bresciani e gli sviluppi della successiva fase delle demolizioni subite da molti di essi.

Dall'esame di questa davvero imponente e diversificata mole di studi mi sembra si possa affermare che anche per quanto riguarda le

---

[174] G. Archetti, *"Servizio buono e commendevole" Brixia Sacra: cento anni di storia della Chiesa*, in «Brixia sacra», 3 serie, 15 (2010), n. 1-2, pp. 11-58.

nostre contrade non possiamo parlare di un'arte monastica in senso stretto, tuttavia le principali istituzioni ecclesiali nostrane hanno dimostrato di saper affidare il messaggio di una spiritualità intensa e partecipata al linguaggio espressivo di artisti il più delle volte esperti nell'utilizzo consapevole di soluzioni figurative e stilistiche aggiornate. Nei grandi cenobi benedettini dell'altomedioevo, nei cantieri cluniacensi, fino al diffondersi dei monasteri degli ordini mendicanti, hanno trovato posto fenomeni differenti, dove gli elementi decorativi e simbolici si sono intrecciati a quelli devozionali. Le ragioni di questo articolato sistema ornamentale e liturgico non si riassumono soltanto nella necessità di fornire il dignitoso decoro che competeva agli spazi ecclesiastici. Infatti, non dobbiamo dimenticare la valenza didattica che pitture, sculture e paramenti sacri hanno avuto nella trasmissione della pastorale in seno a comunità poco o nulla istruite, per le quali anche il linguaggio sensoriale e gestuale favoriva l'azione di catechesi[175]. Se questa considerazione ha un evidente valore di carattere generale, estendibile all'intera Europa medievale, è interessante osservare come l'ingente patrimonio figurativo e decorativo connesso alle strutture monastiche bresciane abbia assimilato, dal punto di vista stilistico, stimoli certamente differenziati, ma pur sempre vincolati da saldi rapporti con le vicende storiche del nostro territorio, ancora una volta osmoticamente permeabile a regioni culturalmente distinte, quella lombarda e quella veneta soprattutto. E così, sia gli eventi di portata internazionale, sia le vicende più intimamente correlate al particolarismo locale hanno lasciato traccia non secondaria anche lungo le ombrose navate di una chiesa o al riparo di un chiostro silente.

[175] G. ARCHETTI, Evangelium nuntiare. *Chiese, impegno pastorale e forme di religiosità*, in *A servizio del Vangelo, 1.*, op. cit., pp. 304-314; PAOLO ZANINETTA, *La fede per immagini e il suo lessico simbolico: due esempi altomedievali*, in *A servizio del Vangelo, 1.*, op. cit., pp. 595-606.

Figura 1 - Brescia, basilica di San Salvatore: decorazione in stucco di uno degli archi della navata meridionale (VIII sec., seconda metà).

Figura 2 - Sirmione, monastero di San Salvatore: veduta dell'area absidale (VIII sec., seconda metà).

Figura 3 - Sirmione, Museo delle "Grotte di Catullo": frammento di ciborio con l'iscrizione che ricorda Desiderio e Adelchi (VIII sec., seconda metà).

Figura 4 - Leno, propr. privata: coperchio dell'urna reliquiario di San Vitale (VIII sec.).

Figura 5 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: Croce di Desiderio (IX sec., metà), particolare del "braccio A" con il cammeo che ritrae il corteo delle Muse (IV sec. d.C.).

Figura 6 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: *Madonna Hodighitria* in stucco dipinto, forse proveniente dal monastero di Leno (IX sec., metà).

Figura 7 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: *Madonna Theotokos* in stucco dipinto, forse proveniente dal monastero di Leno (IX sec., metà).

Figura 8 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: gallo segnavento in ferro e lamina di rame argentata e dorata lavorata a sbalzo, detto di Ramperto, dal monastero di San Faustino Maggiore (IX sec., metà).

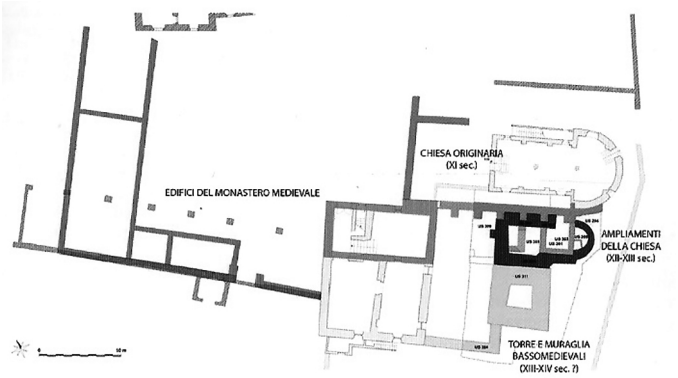


Figura 9 - Sant'Eufemia della Fonte: le fasi di costruzione e di ampliamento del monastero di San Paterio accertate dai recenti scavi archeologici.

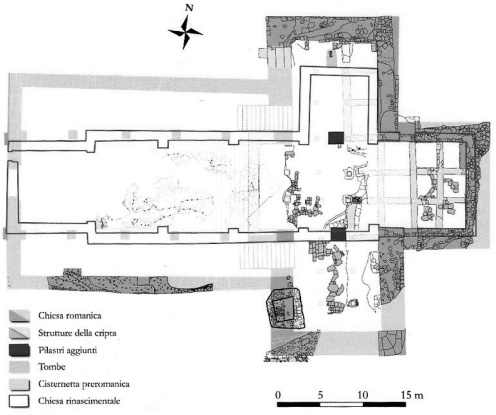


Figura 10 - Serle: le fasi di costruzione e di ampliamento del monastero di San Pietro in Monte Orsino accertate dai recenti scavi archeologici.

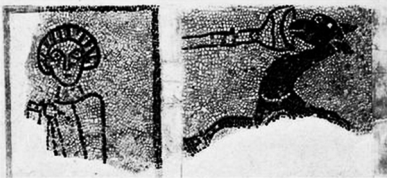


Figura 11 - Brescia, San Benedetto - San Maiolo: frammenti musivi figurati (XI sec., fine).

Figura 12 - Brescia, San Benedetto - San Maiolo: mosaico frammentario con grifone (XI sec., fine).

Figura 13 - Acquanegra sul Chiese, San Tommaso: mosaico con Sinone (XII sec., primo quarto).

Figura 14 - Acquanegra sul Chiese, San Tommaso: affreschi del primo ciclo decorativo (XI sec., fine).

Figura 15 - Acquanegra sul Chiese, San Tommaso: affreschi del secondo ciclo decorativo (XII sec., inizi).

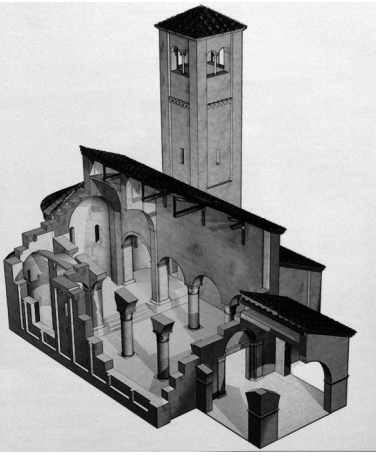


Figura 16 - Provaglio d'Iseo, San Pietro in Lamosa: spaccato della chiesa monastica fondata nel 1083.

Figura 17 - Capodiponte, San Salvatore: capitello con sirene bicaudate (XII sec.).

Figura 18 - Capodiponte, San Salvatore: capitello con Giona (XII sec.).

Figura 19 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: capitello figurato proveniente dall'area del Broletto, forse di pertinenza del più antico monastero dei Santi Cosma e Damiano (XII sec., ultimo quarto).

Figura 20 - Brescia, basilica di San Salvatore: veduta dell'ampliamento a oratorio della cripta altomedioevale (XII-XII sec.).

Figura 21 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: otto colonne con basi e capitelli figurati (XII sec., fine-XIII sec., inizi) in origine collocati nella cripta della basilica di San Salvatore e trasferiti nel 1825 presso il costituendo Museo Patrio (1830).

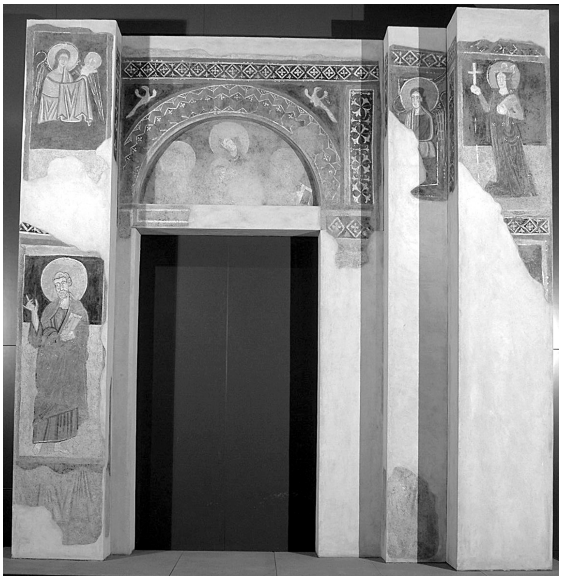


Figura 22 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: affreschi del portale meridionale della basilica di San Salvatore (XIII sec., entro il primo quarto).

Figura 23 - Brescia, chiesa di San Faustino Maggiore: decorazione a *velarium* del tratto superstite dell'abside della cripta romanica settentrionale (XII sec.).

Figura 24 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: frammento centrale con la testa del Redentore della lunetta ad archetti recante l'iscrizione dell'abate Gonterio (1200), da Leno.

Figura 25 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: lunetta del *Redentore fra i Santi Vitale e Marziale* (XIII sec., inizi), da Leno.

Figura 26 - Leno, proprietà privata: capitello di colonnina binata in marmo rosso (XII sec., fine) dagli sterri effettuati sul sito dell'abbazia benedettina.

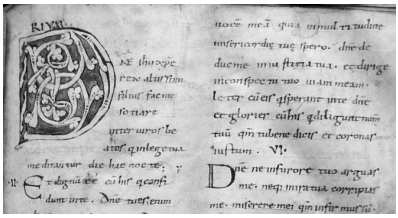


Figura 27 - Brescia, Biblioteca Queriniana: capolettera del ms. Queriniano, H. VI. 21 di pertinenza del monastero di San Salvatore - Santa Giulia ed eseguito da un unico copista del X-XI sec.

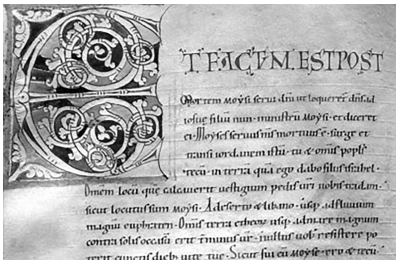


Figura 28 - Brescia, Biblioteca Queriniana: capolettera della splendida Bibbia posseduta dal monastero di Leno ms. Queriniano, A. I. 11 (XI sec.).

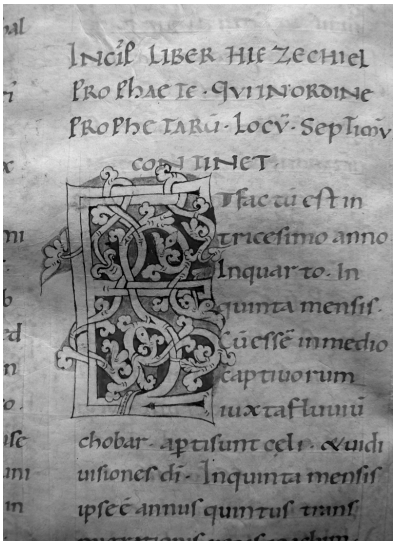


Figura 29 - Brescia, Biblioteca Queriniana: capolettera della cosiddetta *Bibbia di Serle* ms. G III 1 f. 95v (XI sec., fine).

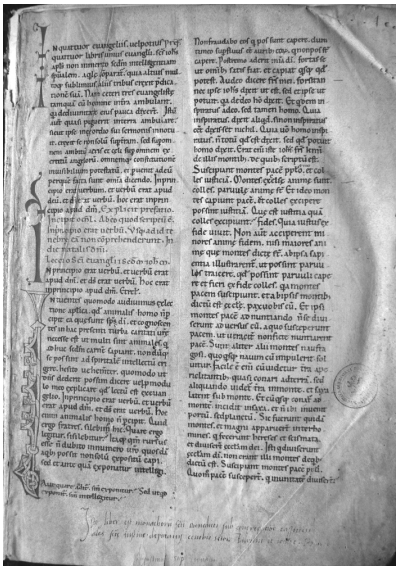


Figura 30 - Brescia, Biblioteca Queriniana: pagina del ms. A. II. 11 proveniente dallo *scriptorium* del monastero di San Faustino Maggione e forse opera di più copisti bresciani (XII sec., seconda metà).

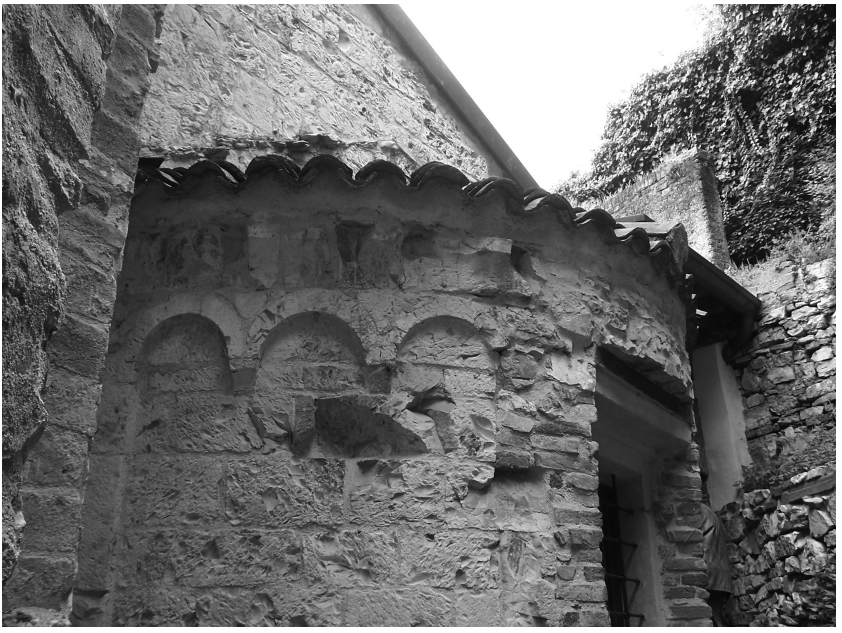


Figura 31 - Brescia, chiesa di San Giorgio: gli archetti pensili di una delle absidi dell'edificio religioso che la tradizione indica come primo nucleo francescano in città (XIII sec., metà).

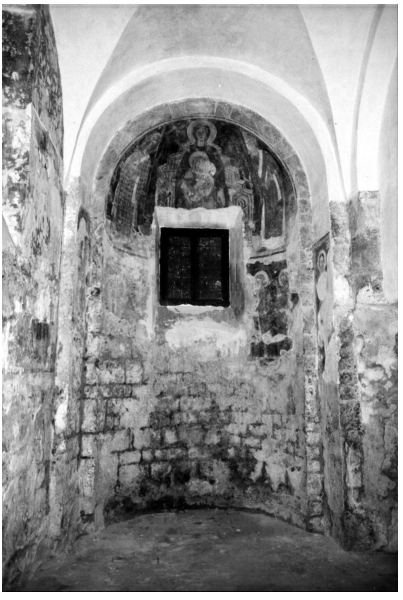


Figura 32 - Brescia, chiesa di San Giorgio: affresco con la *Madonna, Gesù Bambino e Sant'Anna Metterza fra due Diaconi* dell'absidiola settentrionale (XIII sec., ultimo quarto).

Figura 33 - Brescia, chiesa di San Francesco (1254-1394): particolare dei capitelli del portale centrale.

Figura 34 - Brescia, chiesa di San Francesco (1254-1394): particolare della decorazione ad affresco del chiostrino della Madonnina (XIII sec., seconda metà).

Figura 35 - Brescia, chiesa di San Francesco (1254-1394): parete di fondo della cappella in capo alla navata destra con *San Pietro fra due angeli in volo*; il riquadro si sovrappone alla figura dell'*Annunciata*, in alto (XIII sec., ultimo quarto).

Figura 36 - Brescia, chiesa di San Francesco (1254-1394): fotomontaggio dello sviluppo degli altari lungo la navata destra, con il palinsesto di affreschi databili tra il 1295 e la metà del XIV sec.

Figura 37 - Brescia, chiesa di San Francesco (1254-1394): particolare dell'affresco con i *Dannati* sulla parete occidentale (1295 ca.).

Figura 38 - Brescia, chiesa di San Francesco (1254-1394): particolare dell'affresco con i *Beati* sulla parete occidentale (XIV sec., secondo decennio).

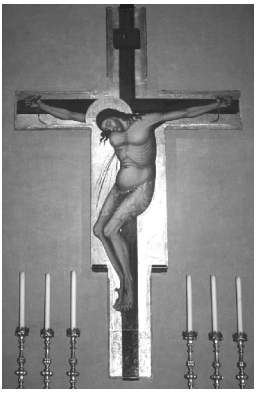


Figura 39 - Brescia, chiesa di San Francesco (1254-1394): *Crocifisso* dipinto a tempera su tavola di anonimo maestro lombardo (XIV sec., secondo decennio).

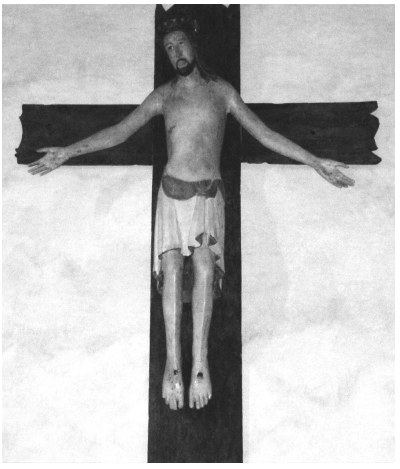


Figura 40 - Capriolo, S. Maria degli Angeli, convento delle Cappuccine: *Christus Triumphans* in legno intagliato e dipinto (XIII sec., seconda metà).

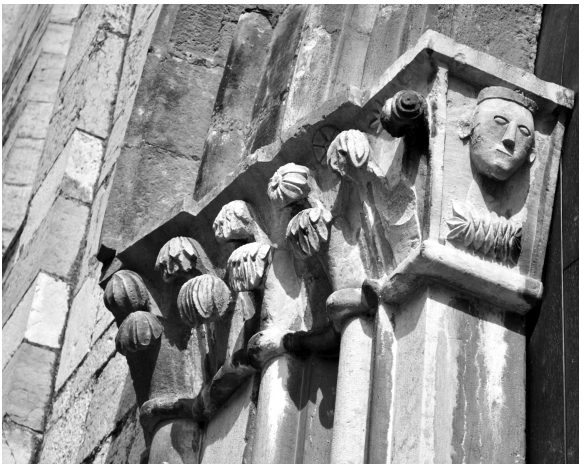


Figura 41 - Gargnano, San Francesco (1289): particolare del portale centrale della chiesa.

Figura 42 - Gargnano, San Francesco (1289): la statua di *Sant'Antonio* scolpita da frate Antonio Delay da Lodi (1301).

Figura 43 - Gargnano, San Francesco (1289): il sarcofago di Argilo da Gargnano (1302).

Figura 44 - Gargnano, San Francesco (1289): gli affreschi della sala capitolare (XIII sec., seconda metà).

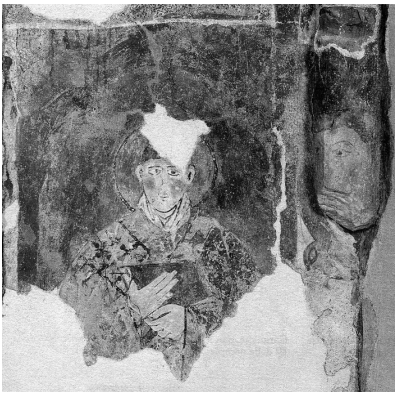


Figura 45 - Gargnano, San Francesco (1289): base del campanile, particolare degli affreschi della prima fase decorativa (XIII sec., seconda metà).

Figura 46 - Gargnano, San Francesco (1289): base del campanile, particolare degli affreschi della seconda fase decorativa (XIII sec., fine).

Figura 47 - Gargnano, San Francesco (1289): base del campanile, particolare degli affreschi pertinenti alla prima e alla terza fase decorativa (XIII sec., seconda metà-XIV sec.).

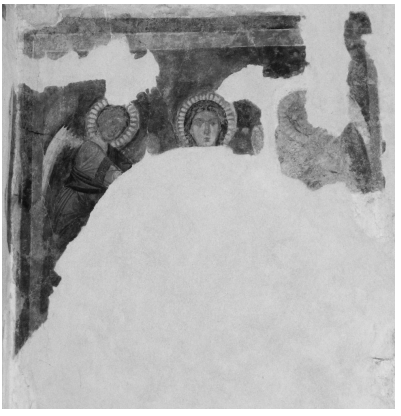


Figura 48 - Brescia, ex chiesa di San Barnaba: gli affreschi (XIII sec., fine).

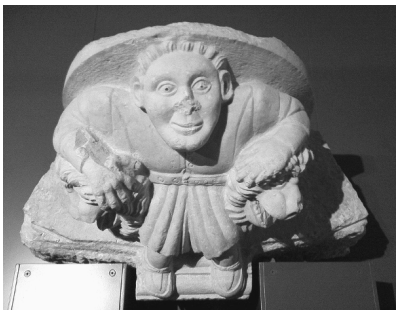


Figura 49 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: telamone reggi mensola dall'ex chiesa di San Barnaba (XIII sec., fine).

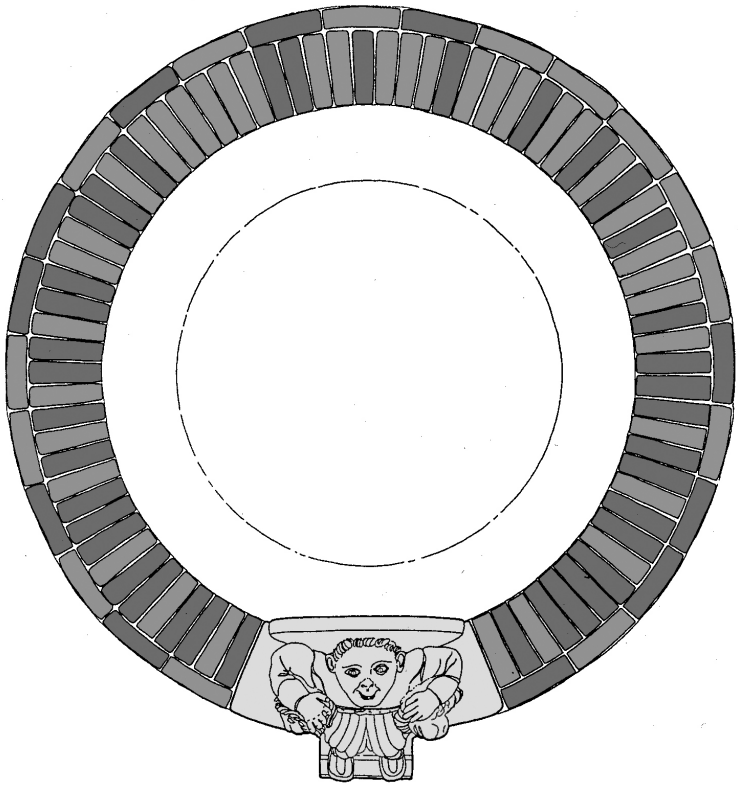


Figura 50 - Brescia, ex chiesa di San Barnaba: proposta di ricostruzione dell'originaria posizione del telamone reggi mensola, oggi nel Museo della Città in Santa Giulia (XIII sec., fine).

Figura 51 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: fontana con statua ritratto di Berardo Maggi dall'ex monastero di San Barnaba (XIV sec., inizi).

Figura 52 - Brescia, Museo della Città in Santa Giulia: particolare (prima del "restauro") di uno dei due telamoni in legno intagliato dall'ex monastero dei Santi Cosma e Damiano in via Bassiche (XIII sec., fine).

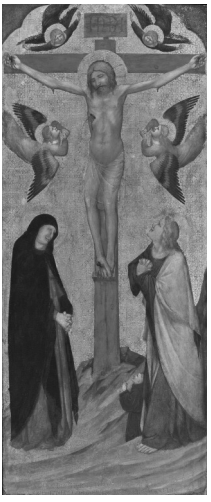


Figura 53 - Detroit, Institute of Arts: Altichiero (?), *Calvario* (1351) di probabile pertinenza di un monastero francescano della provincia.

Figura 54 - Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo: particolare del *Cattivo ladrone morente* dalla *Crocifissione* affrescata nell'ex monastero di Santa Caterina (1330-1340 ca.).

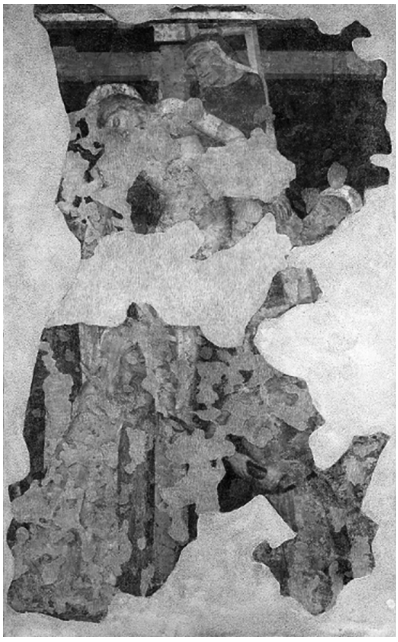


Figura 55 - Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo: la *Deposizione di Cristo dalla croce* affrescata nell'ex monastero di Santa Caterina (1330-1340 ca.).

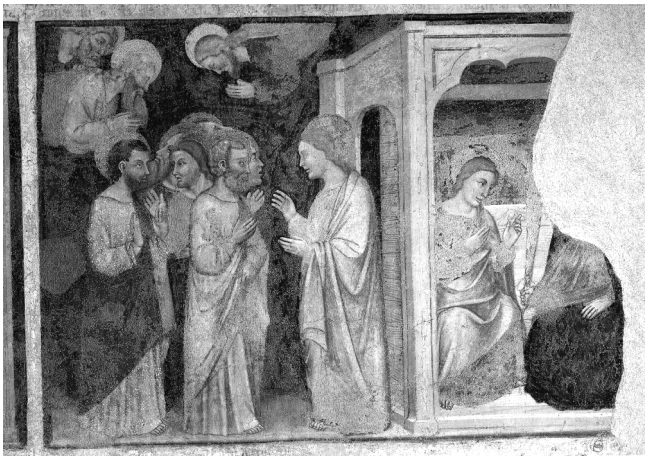


Figura 56 - Brescia, chiesa di San Francesco (1254-1394): particolare del ciclo con le *Storie Vergine* affrescato lungo la parete occidentale della basilica (XIV sec., metà).

Figura 57 - Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo: i *Santi Pietro e Paolo* affrescati presso il portale sud della chiesa di San Salvatore (1350 ca.).

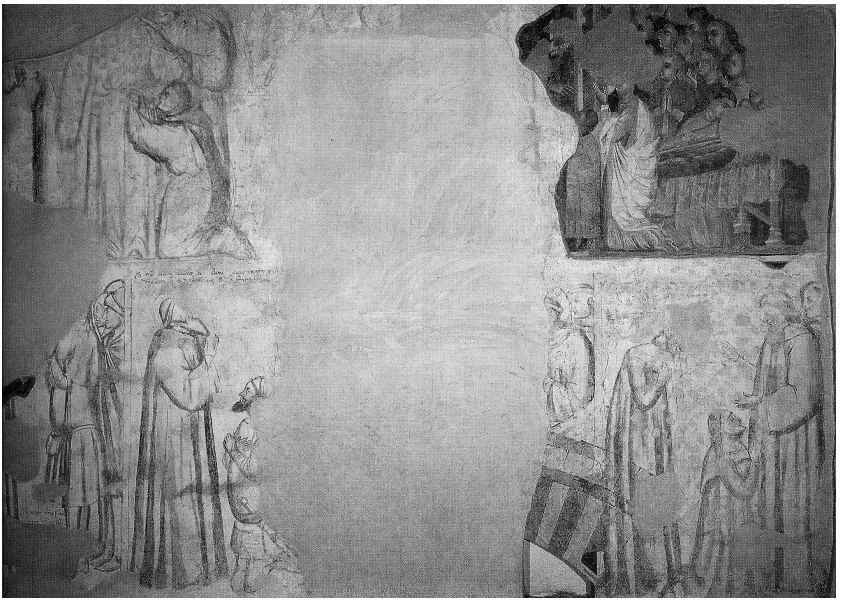


Figura 58 - Brescia, chiesa di San Francesco (1254-1394): particolare del ciclo affrescato con gli episodi della *Vita di Sant'Antonio* (XIV sec., ultimo quarto).

Figura 59 - Brescia, San Salvatore: affreschi con le *Storie del Battista* nella cappella nord (1375).

Figura 60 - Brescia, San Francesco: il chiostro grande di Guglielmo da Frissone (1394).

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

MASSIMO TEDESCHI*

IL GARDA PATRIMONIO UNESCO
I PUNTI DI FORZA DELLA PROPOSTA E L'IMPEGNO DELLA TUTELA DEL LAGO**

L'idea di avanzare la candidatura del Garda a entrare a far parte della lista del Patrimonio dell'umanità stilata dall'UNESCO (la prestigiosa World Heritage List) s'è affacciata in passato in maniera sporadica e occasionale e la memoria di tale proposta è affidata a ricordi soggettivi e poco circostanziati: non è stato possibile accertarne con precisione tempi e paternità e di certo in passato tale idea non è arrivata ad alimentare un dibattito pubblico degno di questo nome.

Diverso è il caso della proposta avanzata recentemente – da parte di chi scrive – dalle pagine dell'inserto bresciano del «Corriere della Sera», proposta che ha alimentato confronti pubblici e avviato procedure istituzionali, assumendo il carattere di una iniziativa realistica, dagli esiti aperti.

L'inserto bresciano del «Corriere della Sera», che ho guidato dalla sua nascita nell'ottobre del 2011, s'è caratterizzato – fra l'altro – per lo sforzo di proposta su temi e problemi territoriali. L'area gardesana, per le sue caratteristiche e per la capacità di attrazione sul pubblico lombardo, ha sempre meritato attenzioni specifiche.

Il 15 luglio del 2012, ad esempio, un editoriale a mia firma aveva evocato l'utilità, se non la necessità, di un grande progetto che unisse tutte le sponde del lago con un unico anello ciclabile per valorizzare su scala europea il Benaco come meta di un turismo slow, sostenibile, ecologicamente rispettoso. Va detto, con soddisfazione, che tale pro-

---

* Giornalista, caporedattore del «Corriere della Sera».

** Testo della conferenza tenuta all'Ateneo venerdì 20 marzo 2015.

getto nel corso del tempo è stato assunto dalle Regioni affacciate sul lago e ha ottenuto cospicui finanziamenti statali.

Nel solco di queste riflessioni si è collocato un altro editoriale, pubblicato il 21 luglio 2013, in cui veniva proposta la candidatura del Garda a entrare nel Patrimonio dell'umanità dell'UNESCO. La proposta prendeva le mosse da tre tipi di considerazione: le qualità intrinseche del Garda sotto il profilo paesaggistico, ambientale, storico-artistico; la presenza – nella *tentative list* nazionale – di siti e beni decisamente meno attrattivi e con minori chances di successo rispetto al Garda; una serie di riflessioni per così dire metodologiche che guardavano alla necessità di una visione e di un obiettivo alto, adeguato alle caratteristiche del lago, e all'utilità di un nuovo modello di sviluppo, di un disegno condiviso, di una maggiore consapevolezza di sé del territorio e della necessità di una più avvertita salvaguardia delle sue ricchezze.

La proposta di candidare il lago di Garda a entrare nella *World Heritage List* ha avuto, fin dall'inizio, il carattere del realismo, guidata com'è dalla consapevolezza della complessità del progetto e delle difficoltà che le procedure in questi casi comportano.

Il Patrimonio UNESCO (più correttamente indicato, appunto, come *World Heritage List*) è stato istituito nel 1972 sulla base di una convenzione sottoscritta inizialmente da 153 Paesi. Al momento della conferenza tenuta in Ateneo risultavano presenti nella lista 1007 siti (di cui 779 beni culturali, 197 naturali, 31 misti) di 161 Paesi. La lista delle candidature è lunghissima, comprende già 1544 siti e ha indotto l'Unesco ad adottare criteri sempre più selettivi.

Per essere ammesso nella lista mondiale ogni sito deve vedere promosso un dossier di presentazione e un piano di gestione.

Le ricadute economiche e soprattutto turistiche del riconoscimento Unesco sono oggetto di studi, misurazioni non sempre concordi, dibattiti. Una delle stime considerate attendibili indica che il brand UNESCO porta nell'arco di 5-10 anni un aumento dei visitatori del 15-20% ma ad alcuni siti seriali (come quello dei siti palafitticoli dell'arco alpino) è impossibile applicare simili previsioni.

La posizione dell'Italia nella *World Heritage List* è da primato. Al momento della conferenza l'Italia risultava essere è il 1° paese per numero di siti (50, pari al 4,9% del totale) davanti a Cina (47), Spagna (44), Francia e Germania (39). Nel caso dell'Italia però il ritorno commerciale risultava 16 volte inferiore a quello dei siti USA (che sono circa la metà) e 4 volte inferiore a quello dei siti francesi.

In Italia ci sono 40 siti in attesa, fra cui l'Arco di Traiano di Benevento, le colline del prosecco, i portici di Bologna, i paesaggi lacustri del lago Maggiore; in passato c'era stata fra gli altri la ferrovia Porretana. Dalla *tentative list* nasce la candidatura nazionale annuale.

La *World Heritage List* dell'UNESCO è assai nota a Brescia dato che la nostra provincia vanta tre beni ricompresi in questa lista. Si tratta delle incisioni rupestri della Valcamonica (primo bene italiano a entrare nel Patrimonio dell'umanità nel lontano 1979), dell'ex monastero di Santa Giulia e del vicino Capitolium riconosciuti nel 2011 e collocati nell'elenco dei sette punti che formano il sito seriale "Longobardi in Italia. I luoghi del potere", infine dei siti di Lavagnone, Lucone e San Sivino compresi nel sito seriale denominato "Siti palafitticoli dell'arco alpino": un bene transnazionale disseminato in oltre cento località e riconosciuto anch'esso nel 2011.

Per capire le chances e la natura della possibile candidatura del lago di Garda è necessario partire dal suo profilo, dalla sua genesi e dalle caratteristiche geomorfologiche di lago di origine glaciale che nella parte settentrionale ha le caratteristiche tipiche del lago alpino e in quella meridionale, coronata da un arco di colline moreniche, assume i caratteri climatici, morfologici e naturalistici dell'ambiente mediterraneo.

Tutto questo si spiega a partire dalle caratteristiche dimensionali e dunque dai numeri del lago di Garda che racchiude il 40% delle risorse di acqua dolce italiana, ha una superficie di 370 km², un perimetro di 158,4 km, una lunghezza di 51,6 km e un volume 50 di km cubici. Si stima che il ricambio totale dell'acqua avvenga ogni 27-28 anni.

Significativi anche i dati relativi agli insediamenti umani: la popolazione residente ammonta a 430.000 unità che nella stagione turistica aumentano enormemente grazie a 1200 strutture ricettive, 60.000 posti letto e oltre 23 milioni di presenze ogni anno.

La pressione antropica rappresenta uno dei problemi relativi alla candidatura del Garda: contro di essa agiscono anche l'estensione dell'area e l'aggressione urbanistica ed edilizia che vaste aree hanno subito negli ultimi anni (basti pensare a taluni settori della Valtenesi). Contro la costruzione di una procedura complessa come la candidatura Unesco gioca anche la complessità amministrativa di un'area divisa fra tre Regioni e quattro Province (non va infatti dimenticata l'area mantovana che, pur non avendo un affaccio diretto a lago, risente della prossimità dell'area benacense e di essa fa parte, almeno per la zona dell'Alto Mantovano).

Il Garda sconta peraltro la storica debolezza dell'unico ente che rappresenta unitariamente quest'area, ovvero la Comunità del Garda,

indebolita dalla defezione di alcuni dei Comuni maggiori. Va poi guardata con interesse l'esperienza, avviata in tempi recentissimi, del consorzio Gardaunico che per la prima volta dà rappresentanza, in maniera organica e strutturata, a tutte le sponde del lago e alle strutture ricettive che lo costellano.

La proposta lanciata dalle pagine del «Corriere della Sera» non è comunque rimasta a livello di suggestione giornalistica. Sul territorio, anzi, il progetto ha ottenuto adesioni diffuse da parte della Provincia di Brescia, del Comune di Desenzano, del Consorzio colline moreniche del Garda, di svariate associazioni ambientaliste, dei due Rotary club gardesani, del Distretto Rotary 2050 (che abbraccia tutta la Lombardia sud orientale), dei Lions club, dell'Ateneo di Salò, della Fondazione Vittoriale degli Italiani.

La Comunità del Garda, che nel 2014 ha fatto proprio questo progetto, ha raccolto a sua volta le adesioni dei Comuni di Peschiera, Manerba, Roé Volciano, Bardolino, San Felice, Salò, Soiano del Lago, Padenghe, Moniga, Costermano, Toscolano Maderno, Parco Alto Garda, Faita Federcamping, Federalberghi e Lega navale italiana.

I consensi hanno portato a un ulteriore, significativo risultato: il 7 ottobre del 2013 il consiglio regionale lombardo ha approvato all'unanimità una mozione che impegna la Regione a lavorare in questa direzione, sviluppando il dialogo con Veneto e Trentino anche attorno alla depurazione del lago e alla creazione di un unico marchio.

Prima di entrare nel merito dello schema di candidatura che è andato delineandosi a quattro anni di distanza dalla prima embrionale formulazione, vale la pena sottolineare le potenzialità, i punti di forza, gli elementi di contesto – oltre a quelli strettamente fisici, geologici e geomorfologici a cui s'è già fatto cenno – che rendono credibile la candidatura del lago di Garda.

Ci sono anzitutto i valori paesaggistici e ambientali in senso lato, gli endemismi come la *Saxifraga tombeanensis* e il carpione, gli aspetti naturalistici dei rilievi circumlacuali (monte Spino, monte Baldo, Rocca di Manerba, ecc.) e delle colline moreniche. Alla dimensione naturale del lago danno un contributo anche le popolazioni, stanziali o migranti, di volatili. Gli Osservatori di Passo Spino, Cima Comèr e Ponti sul Mincio hanno censito svariati tipi di rapaci migratori (4.550 a Cima Comèr, 22 mila a Ponti). Presenti anche moltissimi esemplari di acquatici svernanti (svasso maggiore 3 mila esemplari, svasso piccolo 600, cormorani 1000) mentre sulla sola Isola del Garda vivono 80 esemplari di aironi cinerini.

Un ruolo rilevante l'hanno i siti archeologici (quelli palafitticoli già riconosciuti dall'UNESCO, ma anche le ville romane di Sirmione, Desenzano e Toscolano), i siti che rimandano a grandi vicende storiche (dai campi di battaglia di San Martino e Solferino al cimitero tedesco della II guerra mondiale a Costermano, alla vasta costellazione di luoghi e monumenti che rimandano alla stagione della Repubblica sociale italiana). Alla stessa stregua vanno ricordate le opere letterarie ambientate sul Garda e le relative memorie letterarie: ben trenta premi Nobel hanno visitato a vario titolo il lago, alcuni soffermandosi a lungo, altri evocandone aspetti o incontri nel proprio lavoro (Thomas Mann, Adré Gide, Orhan Pamuk, Salvatore Quasimodo, Winston Churchill, Paul von Heyse e Giosuè Carducci, fra gli altri).

Al pari dei grandi scrittori, gli ambasciatori naturali di una candidatura del Garda a entrare nella *World Heritage List* sono i milioni di visitatori che frequentano il lago: nel 2016 le presenze hanno sfiorato i 23,5 milioni – per l'83% rappresentati da stranieri – con il contributo di Veneto (12,9 milioni), Lombardia (7,1) e Trentino (3,4). Numeri che fanno del Garda il terzo polo turistico nazionale dopo Riviera romagnola e Lidi del Veneto.

Non è elemento trascurabile il fatto che il Garda sia il baricentro di una rete museale di straordinario valore e interesse formato dal Muse di Trento, dal Mart di Trento e Rovereto, dal Museo di Castelvecchio a Verona, da Palazzo Ducale e Palazzo Te a Mantova, dal Museo del Violino di Cremona, dal Museo di Santa Giulia a Brescia, dalla Casa del podestà a Lonato, dal Vittoriale degli Italiani a Gardone Riviera e dal Musa di Salò.

Il territorio gardesano è stato segnato dall'agricoltura, sia attraverso forme architettoniche vere e proprie, rare e sofisticate, come le limonaie, sia attraverso le colture arboree di olivi e viti. Sono ancora significative le tradizioni legate alla pesca (48 professionisti, 82 tonnellate di pescato all'anno).

Basterebbero questi elementi a convincere che il Garda è un unicum per varietà, ricchezza, complessità, fascino, e per affermare che questi valori sono già oggi riconosciuti da un pubblico vasto e internazionale che frequenta il lago e lo sceglie per le proprie vacanze.

Ma questi sono elementi di contorno, o di supporto, rispetto a una candidatura che va formalmente istruita e a cui si sta tuttora lavorando su due distinti piani: quello istituzionale, grazie a un'iniziativa della Provincia di Brescia che ha coinvolto anche le istituzioni gemelle di Verona, Trento e Mantova, oltre alla Regione Lombardia,

ricevendone il mandato ad approfondire il progetto; quello della mobilitazione civile e culturale che finora ha avuto nell'Ateneo di Salò, nel Consorzio colline moreniche del Garda e nei Rotary club benacensi i soggetti più attivi.

I due piani dovrebbero per la verità convergere nella costituzione di un comitato promotore per approntare gli studi necessari e formalizzare la candidatura secondo la griglia e le procedure dettate dall'UNESCO.

Perché un sito sia iscritto nella Lista del patrimonio mondiale, esso deve presentare un eccezionale valore universale e soddisfare almeno uno dei dieci criteri indicati nelle Linee Guida per l'applicazione della convenzione del Patrimonio mondiale.

Perché un bene sia considerato di eccezionale valore universale deve anche soddisfare le condizioni di integrità e/o autenticità così come definite nelle Linee Guida e deve essere dotato di un adeguato sistema di tutela e di gestione che ne garantisca la salvaguardia.

Da una prima analisi pare di poter dire che il lago di Garda, così come specificato di seguito, risponde potenzialmente a cinque dei dieci criteri indicati, ovvero:

- mostrare un importante interscambio di valori umani, in un lungo arco temporale o all'interno di un'area culturale del mondo, sugli sviluppi nell'architettura, nella tecnologia, nelle arti monumentali, nella pianificazione urbana e nel disegno del paesaggio (criterio numero 2);
- costituire un esempio straordinario di una tipologia edilizia, di un insieme architettonico o tecnologico, o di un paesaggio, che illustri una o più importanti fasi nella storia umana (criterio numero 4);
- presentare fenomeni naturali eccezionali o aree di eccezionale bellezza naturale o importanza estetica (criterio numero 7);
- costituire una testimonianza straordinaria dei principali periodi dell'evoluzione della terra, comprese testimonianze di vita, di processi geologici in atto nello sviluppo delle caratteristiche fisiche della superficie terrestre o di caratteristiche geomorfiche o fisiografiche significative (criterio numero 8);
- costituire esempi rappresentativi di importanti processi ecologici e biologici in atto nell'evoluzione e nello sviluppo di ecosistemi e di ambienti vegetali e animali terrestri, di acqua dolce, costieri e marini (criterio numero 9).

Nel rispetto della varietà di ambienti e monumenti che offre, il Garda può candidarsi a entrare nel Patrimonio Unesco come sito mi-

sto: artistico, che risponde cioè a uno o più dei primi sei criteri (su cui in Italia ha competenza il Mibact) e naturale, che risponde a uno dei criteri dal 7 al 10 (su cui ha competenza il Ministero dell'Ambiente).

Su oltre mille siti UNESCO solo 35 sono siti misti. Candidarsi come sito misto è più complicato ma potrebbe anche rappresentare un pregio, in sede di valutazione.

Il Garda non può che caratterizzarsi, inoltre, come sito seriale, un bene cioè che racchiude più siti non necessariamente prossimi fra loro territorialmente. Ci sono numerosi precedenti in questo senso: il sito UNESCO "I Longobardi in Italia. I luoghi del potere" (che comprende il complesso di Santa Giulia a Brescia) è distribuito su sette località italiane; i "Siti palafitticoli preistorici attorno alle Alpi", che toccano anche la Provincia di Brescia, comprendono 111 siti in 6 Stati diversi. Gli esempi più prossimi alla realtà del Garda sono il sito Unesco delle Dolomiti (che abbraccia 5 Province, 3 Regioni e 9 vette o gruppi montuosi) e le Langhe (3 Province e 6 aree del paesaggio agrario individuate per la loro unicità e integrità).

Puntando sui due caratteri richiesti dall'UNESCO – unicità e integrità – la candidatura relativa al lago di Garda – che potrebbe denominarsi "Lago di Garda. Paesaggi naturali e umani", può essere costruita puntando un complesso di fattori geologici, idrografici, paesaggistici, climatici, botanici, archeologici, agricoli, architettonici e urbanistici. Partendo dalla formazione di un lago glaciale subalpino e dal microclima che esso ha originato andrebbero valorizzate le specifiche forme di insediamento e di attività umane che essi hanno determinato.

Il progetto di candidatura, supportato da adeguati contributi di studiosi di chiara fama operanti in istituzioni legate al territorio (si pensi alle Università di Brescia, Verona e Trento ma anche a realtà territoriali come Ateneo di Salò, Asar-Associazione di studi archeologici della Riviera, Vittoriale degli Italiani e Fondazione Ugo da Como) dovrebbe dunque puntare sulla genesi in epoca glaciale del bacino lacuale e delle colline moreniche che lo chiudono a sud, sulla qualità delle acque documentata dagli studi promossi dalla Comunità del Garda nell'ambito del progetto Eulakes, sulle interazioni che la grande massa d'acqua ha determinato con il microclima locale favorendo specie vegetali spontanee e originali forme di agricoltura (olivi, vite, agrumi) che hanno influenzato il paesaggio naturale, il paesaggio agricolo, gli insediamenti umani e l'economia locale.

Ne risulterebbe una candidatura incentrata su valori geologici, paesaggistici, ecologici, naturali e al tempo stesso in grado di valorizzare alcuni specifici insediamenti umani, consentendo di compiere

uno straordinario viaggio nel tempo che avrebbe la presenza unica e integra del lago come filo conduttore.

Nel sito andrebbero inseriti beni, aree, singoli edifici che già oggi sono sottoposti a tutela o vincolo, risolvendo una delle obiezioni che emergono da chi sul territorio teme l'arrivo indistinto di nuovi vincoli e nuovi obblighi.

Una serie di siti puntuali distribuiti attorno al lago, sulle sue sponde e nell'immediato entroterra, risponderebbe ai criteri di unicità e integrità richiesti dall'UNESCO, non aggiungerebbe vincoli oltre a quelli esistenti e aggirerebbe il problema rappresentato dalle zone deturpate negli ultimi anni da insediamenti eccessivi.

La candidatura UNESCO del Lago di Garda potrebbe così includere, relativamente alla sponda bresciana e all'area mantovana:

- la Rocca di Manerba (già oggi riconosciuta come riserva naturale e parco lacuale) e l'Isola del Garda in rappresentanza delle fratture e della modellazione che la glaciazione ha determinato con il substrato roccioso;
- Castellaro Lagusello e dintorni come segno delle colline moreniche generate dall'azione del ghiacciaio. Si potrebbe individuare una vera e propria "*buffer zone*" (zona cuscinetto a minore livello di tutela) segnalando altre aree circoscritte e tutelate della Valtenesi e delle colline moreniche;
- Monte Tombea (con la *Saxifraga tombeanensis*, endemismo dell'Alto Garda) e i canneti dell'Oasi di San Francesco come specchio della vegetazione spontanea determinata dal clima alpino e al tempo stesso mediterraneo che caratterizzano l'area gardesana;
- le grotte di Catullo come emblema delle ville di epoca romana, testimoniate anche dai resti di quelle di Desenzano e di Toscolano.
- la *limonaia del Castel* di Limone e quella di *Prà de la Fam* a Tignale in rappresentanza di una forma unica – a queste latitudini – di coltivazione degli agrumi;
- il castello di Sirmione raro esempio di fortificazione lacustre, esemplare meglio conservato di un apparato difensivo che comprendeva anche i castelli e le rocche di Desenzano, Lonato, Padenghe, Moniga e della Valtenesi;
- il Vittoriale degli Italiani, casa e giardino-museo, specchio di una stagione che ha rappresentato la *belle époque* gardesana, documentata anche dai grandi alberghi di Gardone Riviera e Fasano, da Villa Alba, dalla città-giardino di Gardone Riviera;
- la valle delle cartiere (Toscolano) e la strada della Forra (Tremosine) emblemi da un lato della interazione fra attività produttive

e ambiente, e dall'altro dell'ingegneria civile che ha saputo integrarsi nel paesaggio naturale.

A rendere ulteriormente apprezzabile la candidatura potrebbero contribuire le numerose aree oggi riconosciute e tutelate sul Garda:

- il Parco dell'Alto Garda Bresciano,
- il Parco del Mincio,
- il Parco delle colline moreniche di Castiglione,
- il Parco di Solferino,
- la riserva regionale del complesso morenico di Castellaro Lagusello,
- la riserva naturale integrale gardesana orientale,
- i siti UNESCO già riconosciuti (siti palafitticoli, mura venete di Peschiera riconosciute dal luglio 2017);

i progetti in atto per accrescere la qualità dell'acqua e garantirne la depurazione, nonché quelli per completare l'anello ciclabile e favorire una mobilità dolce ed ecocompatibile; gli scrittori che nel corso dei secoli hanno rappresentato dei veri e propri testimonial del Garda, favorendone la notorietà in tutta Europa e in tutto il mondo.

Le riflessioni e gli esempi fin qui affrontati sono incentrati sul territorio bresciano e, in un caso, mantovano. Le altre Province hanno molto da offrire a un sito seriale del Garda, basti pensare al castello di Lazise, a punta San Vigilio, al porto a goccia di tipo romano e alla limonaia di Torri del Benaco, all'isola del Trimellone a Brenzone, al porto e al Castello di Malcesine, agli endemismi del monte Baldo per la provincia di Verona; al porto di Riva del Garda, agli edifici di stampo mitteleuropeo di Arco, alle Marmitte dei giganti per la provincia di Trento. Ma per l'individuazione dettagliata dei siti occorrerebbe un confronto diretto con gli esperti dei due territori in questione.

Un sito con questa complessità e queste caratteristiche richiede un forte coinvolgimento delle istituzioni regionali e delle Province interessate; a queste ultime fa capo, in via prioritaria, l'opera di confronto e sensibilizzazione degli enti locali su cui insistono i beni individuati e delle forme organizzate della società civile ed economica che possono portare contributi di idee, proposte e sostegno diffuso.

Nel caso di Brescia vanno coinvolti Consorzi locali, Camera di commercio, ProBrixia, le due Università bresciane, l'Ateneo di Salò, il Vittoriale degli Italiani e Garda Musei. Una volta individuato il soggetto promotore (associazione, fondazione o altro) andrebbe incaricato un gruppo ristretto di esperti (delle Università e degli enti

culturali) per approntare un Progetto di Candidatura e di Gestione del Sito UNESCO "Lago di Garda. Paesaggi naturali e umani" e arrivare a una formalizzazione della candidatura.

L'inserimento nella lista del patrimonio UNESCO porterebbe indubbi vantaggi reputazionali, di notorietà positiva e di richiamo turistico di qualità per il territorio, ma soprattutto contribuirebbe a far conoscere su più larga scala la straordinaria ricchezza naturale, storica e paesaggistica del lago di Garda, collocando l'area gardesana nella fascia che a essa compete a livello internazionale.

Il processo stesso di costruzione della candidatura, peraltro, si sta già rivelando come un'occasione per una forte presa di coscienza, da parte delle comunità e delle istituzioni locali, dello straordinario patrimonio rappresentato dal lago e dai suoi dintorni, favorendo occasioni di studio e un rapporto positivo con la tutela di questi beni, diffondendo una cultura del rispetto e della salvaguardia di tanta bellezza.

La candidatura è complessa da costruire ma la qualità dei beni indicati e la notorietà che essi possono vantare fanno ritenere che, a fronte di una proposta ben costruita, il Governo italiano potrebbe puntare su questo bene da candidare a livello internazionale, scavalcando candidature più fragili e meno significative che oggi affollano la *tentative list* nazionale e portando alla ribalta internazionale, come merita, un territorio affascinante, fragile e unico come quello del lago di Garda.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

STEFANIA CRETELLA*

LE ARTI DECORATIVE ALLE ESPOSIZIONI DI TORINO DEL 1884 E DEL 1902**

Destabilizzata dalla perdita del ruolo di capitale del Regno e dai conseguenti problemi scaturiti a livello sociale, economico e demografico, la città di Torino cercò di inventarsi una nuova identità e di orientare gli investimenti pubblici e privati in direzione di un'evoluzione in chiave industriale dell'economia locale, nella speranza di poter in breve tempo divenire la città guida nel settore produttivo e di riconquistare visibilità a livello nazionale e internazionale. In questa particolare ottica tentarono di inserirsi le iniziative di promozione, dibattito e approfondimento proposte dal Comune e dalla stampa cittadina, alle quali si aggiunsero le prime concrete trasformazioni nel campo dell'istruzione tecnica e professionale, trainate soprattutto dalla Scuola di Applicazione per Ingegneri e dal Regio Museo Industriale Italiano, fondato nel 1862 sul modello del South Kensington Museum di Londra, oggi denominato Victoria and Albert Museum, e caratterizzato da una vocazione prevalentemente tecnico-scientifica, divenendo una valida alternativa rispetto alle raccolte di impostazione più storica conservate nel Museo Civico istituito tre anni prima.

In breve tempo vennero quindi a crearsi le basi per la formazione di un clima favorevole alla costituzione di un gruppo di politici, industriali e semplici cittadini interessati alla valorizzazione e al miglioramento della produzione industriale, con un'attenzione anche

* Cultore di Storia del Gusto e delle Arti Decorative dell'Università degli Studi di Torino.

** Testo dell'intervento al pomeriggio di studio, tenutosi in Ateneo venerdì 27 marzo 2015, sul tema: *Le esposizioni in Italia fra Arte e Industria (1805-1933)*.

per le politiche adottate dai paesi stranieri. Sulla scorta degli esempi internazionali, si comprese che tra i mezzi più efficaci per incentivare lo sviluppo economico e per coinvolgere il popolo italiano in un progetto comune vi erano le esposizioni dedicate contestualmente alle arti e all'industria, secondo il fortunato modello ideato in occasione dell'Esposizione Universale di Londra del 1851 e rielaborato nelle successive edizioni organizzate nel corso dei decenni seguenti nelle principali città europee.

È in questo complesso e sfaccettato contesto, non privo di contraddizioni, di tentativi falliti e di aspettative disattese, che prese lentamente piede l'idea di favorire la nascita di esposizioni dedicate ai migliori rappresentanti della vita economica, sociale e culturale della nazione, riconquistando allo stesso tempo il ruolo di promotore di importanti rassegne espositive per lungo tempo ricoperto dal capoluogo piemontese. In effetti, fin dall'inizio del secolo la città sabauda era stata protagonista di una lunga e fortunata serie di manifestazioni pubbliche[1], interrotta proprio in seguito alla nascita dello Stato italiano, quando il nuovo Governo decise di celebrare la raggiunta unità a Firenze, trasformando in un evento nazionale la mostra regionale che il Governo provvisorio della Toscana aveva già bandito tramite un decreto del 10 marzo 1860[2].

Il primo tentativo riuscito di organizzare un'esposizione industriale a Torino nel periodo post-unitario si ebbe nel 1868, quando un comitato di cittadini progettò una mostra di saggi dell'industria italiana e straniera; il successo economico e di pubblico della manifestazione fu tale da indurre il comitato direttivo a fondare la Società Promotrice dell'Industria Nazionale, nata per favorire le future esposizioni cittadine e per stimolare la cultura industriale e la produzione

---

[1] In occasione dell'Esposizione del 1884, la pubblicistica del tempo mise più volte in evidenza la propensione della città per tali eventi, ripercorrendone la storia a partire dall'esposizione organizzata nel 1805 per festeggiare la visita di Napoleone e di Giuseppina Bonaparte. Cfr. *Le Esposizioni di Torino dal 1829 al 1884*, in «Corriere di Torino», 8 aprile 1884; *Le Esposizioni di Torino nel secolo XIX*, in «Corriere di Torino», 7 aprile 1884; A. Brunialti, *Uno sguardo generale all'Esposizione di Torino*, in Nuova Antologia, Roma, 1 maggio 1884, pp. 109-110; N. P., *Storia dell'Esposizione. Le esposizioni di Torino dal 1805 al 1884*, in «Torino e l'Esposizione italiana del 1884. Cronaca illustrata della esposizione Nazionale-Industriale ed Artistica del 1884», 1 (1884), pp. 7-8; R. S., *Le esposizioni torinesi*, in «L'esposizione italiana del 1884 in Torino», 1884, 1 (1884), pp. 10-11.

[2] A. Bianco, M. R. Pessolano e M. Picone Petrusa, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911: la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Liguori Editore, Napoli, 1988, p. 78.

locale, coordinando imprenditori, scienziati e ingegneri. Tre anni dopo fu la volta di una piccola fiera campionaria ordinata nei locali del Regio Museo Industriale Italiano, ma i risultati furono piuttosto modesti a causa dei tempi ristretti avuti per l'organizzazione, degli spazi insufficienti e della concorrenza della Prima Esposizione Industriale di Milano. Nel corso degli anni Settanta dell'Ottocento si tentò, senza fortuna, di organizzare una più complessa Mostra Industriale Italiana, fino a quando, il 29 novembre 1881, il pubblicista Baldassarre Cerri e l'industriale Angelo Rossi decisero di indire una riunione nelle sale della Società Promotrice dell'Industria Nazionale per coinvolgere un ristretto numero di conoscenti nel progetto di una grande e compiuta rassegna dedicata alla produzione italiana. Tre giorni dopo, un centinaio di esponenti delle varie classi della società cittadina aderirono all'iniziativa, approvando l'ordine del giorno presentato dall'avvocato Emilio Sineo:

> L'Assemblea nell'intento di corrispondere ad un legittimo desiderio affermato in parecchie circostanze dalla popolazione torinese e facendo assegnamento sul patriottico concorso di tutta la cittadinanza, delibera di fissare per l'anno 1884 in Torino una Esposizione Nazionale industriale, artistica ed agricola e di procedere intanto alla nomina di un Comitato provvisorio per prendere i preliminari provvedimenti atti ad assicurare l'impresa.[3]

Fu questo il primo atto ufficiale che sancì l'avvio dei lavori per l'apertura dell'Esposizione Generale Italiana, tenutasi tra il 26 aprile e il 16 novembre 1884 nella vasta area del parco del Valentino, a poca distanza dal centro della città, dove vennero costruiti i numerosi padiglioni espositivi, affidati all'ingegnere Camillo Riccio, e il celebre borgo medioevale, progettato dall'architetto Alfredo D'Andrade[4].

---

[3] E. Daneo, *Esposizione Generale italiana in Torino 1884. Relazione generale compilata da Edoardo Daneo, membro e segretario Generale del Comitato Esecutivo.* Vol. I *Note*, Stamperia Reale della ditta G. B. Paravia e C., Torino, 1886, p. 4.

[4] Per approfondimenti sull'Esposizione Generale Italiana, e in particolare sul settore delle Industrie manifatturiere, si rimanda a S. Cretella, *Arti decorative a Torino nel 1884. Per uno «stile nazionale»*, ZeL Edizioni, Treviso, 2014 (con bibliografia precedente). Per una descrizione delle architetture di Camillo Riccio, si veda C. Riccio, *Le costruzioni fatte per l'esposizione generale italiana in Torino 1884*, Stamperia Reale della ditta G. B. Paravia e C., Torino, 1886, mentre per D'Andrade si consiglia *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, catalogo della mostra a cura di D. Biancolini Fea, M. G. Cerri e L. Pittarello (Torino, Palazzo Reale, Palazzo Madama, 27 giugno-27 settembre), Vallecchi, Torino, 1981.

Poiché lo scopo primario era «dimostrare l'attività nazionale tutta intiera, accogliere tutti i prodotti industriali, agricoli ed artistici non solo, ma anche quelli dell'intelligenza nelle sue investigazioni speculative, e nelle applicazioni al conseguimento del benessere generale, mediante la scuola, l'associazione, la beneficienza, la previdenza»[5], fu necessario suddividere gli espositori in gruppi e categorie, in modo da classificare secondo un sistema rigoroso di taglio enciclopedico tutte le diverse espressioni economiche e culturali del Paese. Le arti decorative rientrarono all'interno della Divisione delle Industrie Manifatturiere, suddivisa al suo interno in classi stabilite in base alle tecniche e alle materie prime impiegate. Si trattava del settore più ricco e sfaccettato tra quelli proposti al pubblico, nella speranza di dimostrare un'effettiva affermazione del sistema economico di impronta industriale e proto-industriale, sebbene nella realtà dei fatti la maggior parte delle ditte e dei singoli espositori appartenessero ancora a un modello progettuale e realizzativo di tipo artigianale.

Dal punto di vista stilistico, le opere esposte a Torino rispecchiavano perfettamente il gusto storicista del tempo, affermatosi a livello internazionale già in occasione dell'Esposizione Universale di Londra del 1851, evidenziando la presenza di due diverse tendenze sviluppatesi all'interno della moda per il revival. La prima era caratterizzata dalla fedele imitazione degli originali antichi, giungendo talvolta addirittura alla contraffazione[6]. Nei repertori dei diversi artisti non era infatti raro trovare copie esatte di opere appartenenti a epoche lontane, come il camino in legno di noce intagliato, con cornicione e sovrastante ornamentazione con statue in rilievo, sorretto da due cariatidi quasi a grandezza naturale, realizzato dall'ebanista vicentino Antonio Zanetti copiando il sontuoso camino in marmo realizzato intorno al 1589 dagli scultori Tiziano Aspetti e Girolamo Campagna per la Sala dell'Anticollegio nel palazzo Ducale di Venezia[7]. In altri casi, invece, la presenza di copie nei campionari delle

---

[5] E. Daneo, *Esposizione Generale italiana,* op. cit., p. 7.

[6] Per informazioni sulla reazione dei contemporanei in merito al problema della falsificazione di originali rinascimentali si rimanda a C. Ravanelli Guidotti, *La passione per Il rinascimento delle ceramiche maiolicate nella storiografia tra Ottocento e Novecento*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, catalogo della mostra (Museo Stibbert, Firenze, 30 settembre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Frescobaldi Malechini e O. Rucellai, Polistampa, Firenze, 2011, pp. 18-20.

[7] G. L. Piccardi, *Esposizione nazionale di Torino nel 1884. Dell'arte applicata alle industrie dei mobili, delle masserizie e delle decorazioni della casa*, in «Annali dell'industria e del commercio», 71 (1884-1885), p. 30.

ditte rappresentava la norma, come dimostrava il laboratorio di oreficeria della famiglia Castellani di Roma, che si specializzò nella riproduzione di gioielli e preziosi greci, etruschi e romani, provenienti dal mondo antiquario e dalle varie campagne archeologiche organizzate in particolare in Italia, Grecia e Russia meridionale. All'interno del laboratorio, la conoscenza di tali manufatti avveniva sia attraverso la circolazione di stampe e incisioni, sia attraverso l'acquisto diretto dei reperti, che andavano a incrementare la cospicua collezione di antichità della famiglia. Le riproduzioni seguivano fedelmente le forme dei modelli di riferimento, sebbene i difetti e le irregolarità tipiche dei prodotti antichi venissero eliminati per garantire la perfezione esecutiva richiesta dal mercato contemporaneo. Talvolta le destinazioni d'uso dei prototipi venivano variate per rendere i gioielli portabili dalle donne del tempo, trasformando ad esempio orecchini antichi in spille moderne[8].

La seconda tendenza prevedeva invece un *revival* di tipo eclettico, nel tentativo di reinterpretare in chiave moderna le forme e i motivi decorativi desunti da modelli di riferimento differenti, appartenenti a epoche e aree geografiche eterogenee. I rappresentanti di questa seconda tendenza avevano formulato repertori in grado di sintetizzare in un singolo oggetto molteplici secoli di storia, grazie a un'incredibile fantasia e alla libera interpretazione dei modelli del passato, aiutati dalle pubblicazioni di repertori illustrati che tendevano a classificare e ordinare i linguaggi artistici in modo puntuale e schematico, con lo scopo di fornire le linee guida distintive di ciascuna epoca attraverso esempi selezionati dall'arte, dall'architettura e dalla decorazione dei vari Paesi europei, mediterranei e orientali, in cerca di una "grammatica dell'ornamento" – per riprendere il titolo di una delle raccolte più celebri di Owen Jones – da adattare alle esigenze moderne[9].

---

[8] E. SIMPSON, *«Una perfetta imitazione del lavoro antico». gioielleria antica e adattamenti Castellani*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*, catalogo della mostra a cura di F. BOITANI e M. MORETTI SGUBINI (New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, 18 novembre 2004-6 febbraio 2005; Londra, Somerset House, 5 maggio-18 settembre 2005; Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 11 novembre 2005-26 febbraio 2006), «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 2005, pp. 183-184.

[9] Tra i principali repertori e trattati sulla storia degli stili diffusi nella seconda metà dell'Ottocento si citano: O. JONES, *The grammar of ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*, 1856; Lodovico Cadorin, *Nuova enciclopedia artistica ovvero collezioni di disegni originali. Opera originale italiana che comprende cento tavole di differenti stili e modelli per le arti e pei mestieri*, Venezia, 1864; A. RACINET, *L'ornement polychrome*, 1869-1872; A. C. T. É. PRISSE D'AVENNES,

Se a livello nazionale si venne a costituire un orientamento generale di stampo storicista, sul piano regionale si registrarono rilevanti differenze determinate dalla storia specifica di ciascun territorio, in quanto i vari centri artistici e culturali della penisola fecero riferimento a diversi periodi storici, scelti in base alle proprie tradizioni locali. L'analisi dei saggi presentati a Torino permette di evidenziare il predominio del gusto neorinascimentale, in quanto l'arte italiana del Quattrocento e del Cinquecento era considerata dai contemporanei, italiani e stranieri, come il periodo d'oro della storia culturale del Paese e divenne pertanto il punto di riferimento imprescindibile per la formazione di uno stile che potesse essere immediatamente riconosciuto come nazionale. Non è quindi un caso se Camillo Riccio scelse di realizzare gli edifici più importanti dell'Esposizione in stile neorinascimentale, definito dai contemporanei con il termine di stile risorgimentale, creando un evidente legame con le recenti vicende politiche[10]. Nel caso della ceramica, ad esempio, le regioni in cui lo stile neorinascimentale trovò maggiore diffusione furono quelle che vantavano una prestigiosa tradizione artistica rinascimentale e le aree più interessate a tale periodo risultarono essere la Toscana, l'Emilia Romagna, l'Abruzzo, le Marche e la Lombardia. Nel campo del mobilio, il periodo rinascimentale, inteso nel suo più ampio spettro quattrocentesco e cinquecentesco, divenne il punto di riferimento principale dei produttori dell'Italia centrale e settentrionale, in particolare toscani e romani, i quali, recuperando la propria tradizione locale, divennero i migliori portavoce di questa specifica fase storica. I mobili progettati dagli ebanisti filorinascimentali, oltre a caratterizzarsi per l'eccezionale perizia tecnica, dimostravano l'importanza dello studio dell'architettura e della scultura per garantire ottimi risultati anche nella fase di progettazione del mobile, sia nella sua struttura complessiva che nel più minuto dettaglio ornamentale. Non bisognava poi dimenticare l'importanza attribuita al disegno, poiché «un intarsiatore, un fabbricante di mobili, un ebanista devono essere anzi tutto bravi disegnatori, conoscere i principii dell'arte di cui do-

---

L'art arabe d'apres les monuments du Kaire, Parigi, 1877; CAMILLO BOITO, *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico. Trecento tavole ad uso degli artisti, delle scuole di disegno e degli istituti tecnici*, Milano, 1880.

[10] Si pensi, ad esempio, alla facciata delle gallerie delle Industrie Manifatturiere, al padiglione della Mostra del Risorgimento, alla Porta Reale e al padiglione della Città di Torino.

vranno fare una più o meno giudiziosa ed estetica applicazione alle loro opere»[11].

Le tipologie di arredo tratte dai repertori rinascimentali più diffuse nel periodo ottocentesco risultarono essere l'armadio, il cabinet e soprattutto lo stipo, che divenne uno dei pezzi più ricorrenti all'interno delle mostre del tempo, trasformandosi nel campo di prova obbligatorio per ogni bravo ebanista. La fortuna di questo genere di arredi era dovuta essenzialmente alle dimensioni monumentali di derivazione architettonica, che si prestavano ad accogliere facilmente gli elaborati apparati decorativi adottati per raggiungere risultati di particolare ricchezza, contribuendo allo stesso tempo ad alleggerire e rendere più aggraziate le linee un po' rigide dei modelli originali. Tra gli esempi presenti a Torino, si ricordano lo stipo in noce di Rocco Focà, caratterizzato dalla presenza di un pannello centrale raffigurante un drago, un coniglio, un gufo e un amorino tra racemi vegetali e piante rampicanti[12], e il capolavoro di Antonio Zanetti acquistato dalla famiglia Savoia, oggi conservato nella Tenuta Presidenziale di Castelporziano[13].

Un caso particolare era invece rappresentato dall'area veneta, che identificava il periodo d'oro della propria storia con il Seicento e il Settecento. Per quanto riguarda la produzione ceramica, le manifatture di Nove e Bassano si specializzarono nella produzione di porcellane in stile neorococò, mentre gli ebanisti guardarono soprattutto alla produzione di fine Seicento e inizio Settecento, sull'esempio della produzione di Andrea Brustolon. L'artista che più di tutti riuscì a reinterpretare lo stile barocco di Brustolon fu Valentino Panciera Besarel, il quale recuperò le forme e i decori dell'arte lignea seicentesca e del primo Settecento per realizzare arredi, sculture e veri e propri monumenti sia di destinazione sacra che civile[14]. Per quanto riguarda

---

[11] G. GAUFRIDY, *Le industrie manifatturiere*, in *I fanciulli all'Esposizione Nazionale di Torino 1884*, a cura di G. I. ARMANDI, Giacomo Arneudo Editore, Torino, 1884, p. 78.

[12] ZUCCARO, *Esposizione Generale Italiana in Torino 1884. Le scolture del Focà. Le terre cotte del Righetti*, in «Gazzetta del popolo della domenica», 5 ottobre 1884, p. 318.

[13] *I mobili intagliati di Antonio Zanetti*, in «L'esposizione italiana del 1884 in Torino», 23 (1884), p. 184.

[14] Per maggiori approfondimenti sulla figura dell'ebanista si rimanda a *Valentino Panciera Besarel (1829-1902). Storia e arte di una bottega d'intaglio in Veneto*, catalogo della mostra a cura di M. DE GRASSI (Belluno, Palazzo Crepadona, Forno

la produzione vetraria, a partire dalla seconda metà del secolo si assistette alla rinascita della tradizione del vetro soffiato muranese seicentesco, riscoperta che coinvolse sia la sfera più squisitamente tecnica, grazie alla ripresa di processi produttivi ormai da tempo dimenticati, sia la sfera artistica, con il recupero di forme e decorazioni tratte dalle opere antiche e dai repertori di immagini. Parallelamente, le industrie vetrarie muranesi ripresero la tradizione del mosaico bizantino, tornato di moda in seguito alla campagna di restauro che aveva coinvolto le decorazioni musive della Basilica di San Marco. In linea generale, però, il revival medievale, che si era diffuso in tutta Europa a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, non trovò ampio spazio all'interno delle gallerie delle industrie manifatturiere, probabilmente a causa della presenza del castello e del borgo ideati da D'Andrade e dal suo gruppo di collaboratori come padiglione della sezione di Arte Antica, realizzato con l'obiettivo di ricostruire un villaggio piemontese e valdostano del Quattrocento, completo di sale arredate nei minimi dettagli e realizzate con rigore filologico[15].

L'interesse enciclopedico manifestato dalla cultura ottocentesca trovò un ulteriore campo di sviluppo nella passione per il mondo esotico e orientale, in questo periodo identificato non tanto con la Cina e l'Estremo Oriente, quanto con il mondo persiano, turco, islamico e arabo-moresco. Le rare manifestazioni estremo-orientali venivano duramente criticate dai contemporanei, come testimonia il commento sui lavori femminili esposti a Torino pubblicato da Beatrice Speraz, scrittrice e giornalista nota con lo pseudonimo di Bruno

---

di Zoldo (Belluno), Chiesa dell'Addolorata, 21 dicembre 2002 – 30 marzo 2003), Provincia di Belluno Editore, Belluno, 2002; G. ANGELINI e E. CASON ANGELINI, *Gli scultori Panciera Besarel di Zoldo*, Provincia di Belluno Editore, Belluno, 2002. Per maggiori informazioni sulla sua presenza all'Esposizione di Torino, si veda *Il Tritone e la Sirena gruppi colossali scolpiti in legno di Valentino Panciera Besarel*, in «L'esposizione italiana del 1884 in Torino», 14 (1884), p. 109; BREDA, *Andrea Brustolon ed il suo monumento scolpito in legno dal cav. Besarel*, in «L'Italia periodico artistico illustrato», II, 12 (8 giugno 1884), pp. 92, 95-96; G. CORONA, *I mobili. Valentino Panciera Besarel*, in «L'esposizione italiana del 1884 in Torino», 14 (1884), p. 110.

[15] Il problema del *gothic revival* alle esposizioni nazionali italiane è stato affrontato in M. NEBBIA, *«Dal maestoso Medio Evo… al vivace Archiacuto»: la ripresa di modelli celebri ed esempi locali nelle arti decorative alle esposizioni nazionali*, in «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia», 7 (giugno 2013), pp. 197-208 (http://www1.unipa.it/oadi/rivista/oadi_7.pdf).

Sperani, secondo la quale ci si doveva rammaricare di veder sprecata tanta pazienza e bravura tecnica «per ricamare di quelle vedutine cinesi, con ometti e pagode», riconoscendo la responsabilità di tali errate scelte iconografiche non alle ricamatrici, bensì ai disegnatori[16].

Accanto agli arredi di gusto gotico, rinascimentale, barocco e rococò, le case borghesi iniziarono invece ad arricchirsi di manufatti in stile egiziano, moresco e ottomano, e la moda per l'Oriente in tutte le sue forme coinvolse anche la letteratura, la pittura e l'abbigliamento. La classe borghese e l'aristocrazia rimasero affascinate dallo sfarzo e dalla componente misteriosa e stravagante di questo ideale estetico proveniente da un mondo lontano non solo nel tempo, ma anche nello spazio, che permetteva di liberare la fantasia e di evadere dalla routine quotidiana del mondo occidentale contemporaneo. In Italia, gli artisti che risentirono maggiormente delle suggestioni esotiche furono i ceramisti romani, che, pur lavorando a livello esclusivamente artigianale, riuscirono a creare un interessante assortimento di maioliche in stile Iznik, arabo-siculo, persiano e ispano-moresco, presentate a Torino accanto a piatti da parata, anfore e oggetti di varia natura dipinti con stemmi araldici di sapore medioevale o con soggetti tratti da opere di artisti rinascimentali. La passione per l'esotico coinvolse anche le manifatture toscane Ginori e Cantagalli, che inserirono nei loro campionari ceramiche di invenzione di gusto esotico e copie fedeli di manufatti originali, che permisero anche di mettere in evidenza la straordinaria abilità tecnica raggiunta nel riprodurre gli antichi lustri metallici dai riflessi rosso rubino, oro, bronzo e rame. Altrettanto interessanti risultarono i due salotti presentati da Giuseppe Parvis, ebanista italiano trasferitosi al Cairo, specializzato nella realizzazione e nell'esportazione di mobili e oggetti d'arredo ispirati alle opere dell'antico Egitto e dei Paesi arabi.

Il panorama descritto dall'Esposizione torinese era quindi quanto mai diversificato e complesso, sebbene la linea principale continuava a insistere su una produzione di alto artigianato artistico ispirata a forme e decorazioni tratte dal passato. La difficoltà di superare questa tendenza storicista è testimoniata dagli scritti giovanili di Alfredo Melani, architetto e critico d'arte seguace delle idee boitiane e futuro protagonista del dibattito teorico sul nuovo stile internazionale che

---

[16] B. Sperani [B. Speraz], *Lavori femminili e femmine che lavorano*, in «Torino e l'Esposizione italiana del 1884. Cronaca illustrata della esposizione Nazionale-Industriale ed Artistica del 1884», 21 (1884), pp. 166-167.

si affermerà sul finire del secolo. Quattro anni dopo la chiusura dell'Esposizione Generale Italiana, Melani diede alle stampe il primo dei due volumi intitolati *Decorazione e industrie artistiche*, comprendente una breve introduzione nella quale sono riassunte in modo chiaro e diretto le idee dell'autore sulla situazione italiana contemporanea. Già in questi anni, Melani si dimostrò un accanito oppositore della continua imitazione dei modelli antichi, pratica giudicata come la rovina della produzione italiana d'arte applicata, sostenendo la necessità di studiare gli antichi senza imitarli e ritenendo il legame e l'ammirazione per la storia passata una condanna che ne impedisce il superamento e ostacola la ricerca di nuovi modelli e nuove fonti di ispirazione da cui far scaturire un nuovo linguaggio capace di rappresentare i bisogni e i desideri del pubblico contemporaneo. Un oggetto destinato all'arredo o all'uso domestico doveva essere in grado di soddisfare il duplice scopo di utilità e bellezza, e per fare ciò era necessario smettere di produrre oggetti troppo costosi e poco pratici, incentivando non solo la formazione di un gusto moderno, ma anche la nascita di un proficuo e duraturo rapporto tra arte e industria[17].

Consapevole dell'effettiva mancanza di valide alternative, nell'appendice del secondo volume di *Decorazione e industrie artistiche* dedicato all'evo moderno, Melani ricordò che il pubblico contemporaneo poteva solo scegliere tra l'antico e il brutto, privilegiando nella maggior parte dei casi la prima soluzione:

> Certo anche nella preferenza degli stili antichi si può spiegare un gusto, un sentimento individuale, quando chi opera o consiglia abbia l'intelletto dell'arte. In tal caso tutto l'ornamento se non parlerà il linguaggio intimo e personale che parliamo noi, si rivolgerà a noi, simpatico e gentile, nelle forme seducenti del buon gusto.
>
> Buon gusto! Cosa rara, virtù innata che si coltiva e si rafforza: – per coltivarla bisogna esercitarsi a vedere, sentire, giudicare del bello per ispirazione come del buono per sentimento. – Il senso dell'arte essendo oggi compreso tutto nel buon gusto, l'unico esercizio utile dell'arte, presentemente, è il raffronto di un oggetto coll'altro, solo mezzo per coltivare il gusto.

---

[17] A. MELANI, *Decorazione e industrie artistiche con una introduzione sul presente e l'avvenire dell'industrie artistiche nazionali e alcune considerazioni riguardanti la decorazione e l'addobbo di una abitazione privata. Antichità e Medioevo*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1888, pp. 7-9.

> Ecco, la legge suprema: buon gusto. Il buon gusto ha prodotto le scuole del Rinascimento; renda esso più liete le industrie artistiche del nostro tempo; – l'ornamento della casa se ne avvantaggierà; l'ornamento appropriato, corretto e distinto è l'unico gradito alle persone di mente e di cuore, per le quali ornarsi la casa è bisogno, è mezzo di elevar l'animo verso i grandi ideali della vita. E'l gusto è inseparabile dalla misura; e come il segreto di non annoiare sta nel saper dire quanto occorre, non tutto, così discrezione, discrezione nell'addobbo e nessuna sottigliezza.[18]

A ben guardare, tra le migliaia di proposte apparse all'Esposizione, descritte dai contemporanei o illustrate sulle riviste del tempo, l'opera che si avvicinava maggiormente alle speranze di rinnovamento auspicate da Melandri fu, non a caso, un progetto del giovanissimo Leonardo Bistolfi, protagonista della successiva stagione artistica e culturale italiana. Per l'occasione, lo scultore ideò e plasmò il modello in cera di un portafiori per l'orafo torinese Enrico Fumagalli, presente con un proprio stand all'interno della classe XI, dedicata ai lavori da orefice e da gioielliere di oltre un centinaio di artisti provenienti soprattutto dal Piemonte, dalla Lombardia, dalla Toscana, dal Lazio e dalla Campania. La coppa di Bistolfi, illustrata in «L'esposizione italiana del 1884 in Torino»[19], era caratterizzata da un sinuoso piedistallo immaginato come un drappo mosso dal vento, animato da una serie di nudi femminili in posizioni arcuate e seducenti, che partiva da un basamento di forma più tradizionale, ornato con una sfinge, emblema dell'immobilità e del mondo femminile. Il tema della bellezza ammaliatrice era ulteriormente esemplificato dalla presenza di uno scheletrico Sant'Antonio, non visibile nell'immagine ma ricordato dalle fonti scritte[20]. La parte superiore del prototipo era costituita da un piano allungato leggermente convesso e con il bordo delimitato da girali e motivi vegetali a tutto tondo. Nella parte posteriore si elevava una figura femminile con ai piedi una seconda donna che, inarcandosi sul bordo, restava sospesa in una posa di assoluta

---

[18] A. Melani, *Decorazione e industrie artistiche con una introduzione sul presente e l'avvenire dell'industrie artistiche nazionali e alcune considerazioni riguardanti la decorazione e l'addobbo di una abitazione privata. Evo moderno*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1889, pp. 224-225.

[19] *La coppa cesellata di Enrico Fumagalli di Torino*, in «L'esposizione italiana del 1884 in Torino», 32 (1884), p. 256.

[20] Ibidem; Y., *Gli ultimi giorni dell'Esposizione*, in «Il secolo – Gazzetta di Milano», XIX, 6648 (13-14 ottobre 1884).

modernità, mentre sul lato opposto le colombe, sacre a Venere, spiccavano il volo trattenute al guinzaglio dagli amorini. L'opera può già essere considerata un'eccezionale esempio proto-liberty, soprattutto per la composizione asimmetrica, per l'andamento serpentino del supporto e per la descrizione delle figure femminili, che risentivano fortemente dei modelli tratti dalla pittura contemporanea, in particolare di Gaetano Previati, Giovanni Segantini e altri artisti simbolisti stranieri, dai quali deriva anche la concezione della donna come demone tentatore[21].

Per la creazione di quello stile personale ricercato da Melani, scaturito dal sentimento, dal buon gusto e dall'educazione degli artisti e del pubblico, bisognò però attendere fino alla definitiva affermazione del Liberty italiano, il quale, sviluppatosi intorno agli anni Novanta del XIX sec., trovò la sua effettiva consacrazione in occasione della Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902. Per il nostro Paese, questo evento rappresentò il momento di massima originalità e consapevolezza, anche critica e teorica[22], del nuovo fenomeno artistico, noto nel suo complesso con il termine di Modernismo Internazionale. La mostra, organizzata dal critico Enrico Thovez, dagli scultori Leonardo Bistolfi e Davide Calandra, dal decoratore Giorgio Ceragioli e dall'architetto Giovanni Angelo Reycend, si svolse nel periodo compreso tra aprile e novembre e il sito scelto fu nuovamente il parco del Valentino, che offriva ampi terreni lungo le due sponde del Po adatti per ospitare i padiglioni nazionali progettati da architetti scelti dai singoli comitati stranieri e gli edifici affidati dal comitato centrale all'architetto friulano

---

[21] L'opera in argento non venne probabilmente mai realizzata, ma tra il 1890 e il 1895 Bistolfi fece fondere in bronzo il piedistallo, eliminando la figura del santo, poco adatta alla nuova temperie artistica, e sostituendo il portafiori con una coppa circolare in vetro viola, dipinto esternamente con stelle dorate e figure femminili avvolte in morbidi panneggi. Cfr. *Alfons Mucha e le atmosfere art nouveau*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 dicembre 2015-20 marzo 2016), a cura di S. Cretella, K. Srp, 24 Ore Cultura, Milano, 2015, p. 113.

[22] Una puntuale analisi del dibattito critico sorto in occasione dell'Esposizione si trova in R. Bossaglia, *L'Esposizione secondo la stampa contemporanea*, in *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, catalogo della mostra a cura di R. Bossaglia, E. Godoli e M. Rosci, Fabbri Editori, Milano, 1994, pp. 43-47. Per una ricca antologia di testi critici pubblicati dai principali protagonisti del tempo, si consigliano: *Torino 1902. Polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, a cura di F. R. Fratini, Martano editore, Torino, 1971; *Scritti d'arte di Enrico Thovez*, a cura di B. Saletti, Edizioni Canova, Treviso, 1980.

Raimondo D'Aronco, comprendenti le sedi per le mostre tematiche e collettive, gli spazi d'uso comune e di rappresentanza[23].

Il titolo scelto per la manifestazione permetteva di metterne chiaramente in evidenza la portata internazionale, l'interesse prioritario riconosciuto alle arti decorative, escludendo ogni altra forma d'arte, e il carattere moderno che le opere esposte dovevano possedere. Altrettanto significativo appare il manifesto disegnato da Bistolfi per pubblicizzare l'Esposizione, il quale, recuperando l'iconografia classica e rinascimentale delle tre Grazie, illustra un gruppo di giovani fanciulle dai capelli morbidamente raccolti sulla nuca e avvolte in leggeri e vaporosi abiti di taglio antico, che danzano circondate da un nastro di tessuto che disegna nell'aria la scritta «ARS». I richiami alla classicità vennero però riletti e trasformati attraverso una conoscenza approfondita delle esperienze figurative dei Preraffaelliti e della grafica orientale, adattando l'ideale classico botticelliano alle nuove forme della donna moderna, che divenne fin da subito il simbolo per eccellenza della *Belle Epoque*, capace di condensare su di sé i valori e le esigenze estetiche della modernità grazie alle linee sinuose e serpentine del suo corpo, ai movimenti armoniosi ed eleganti e alla preziosità degli accessori e degli ornamenti che ne esaltano la femminilità. L'ambientazione primaverile descritta da Bistolfi, debitrice nei confronti della stampa giapponese soprattutto per le scelte cromatiche e per l'equilibrato rapporto tra pieni e vuoti, rimandava al tema della natura che perennemente si rinnova, in un ciclo perpetuo paragonabile a quello delle esperienze artistiche. Lo scultore riuscì così a riassumere in un'unica immagine le linee guida della mostra e, più in generale, dell'Arte Nuova tanto attesa, interpretando i principali valori proposti dal Modernismo Internazionale, identificabili sinteticamente con la propensione per le linee morbide e avvolgenti, le composizioni libere e asimmetriche, i colori preziosi e brillanti, l'interesse per la figura femminile e la preferenza per forme desunte dal mondo della natura.

Il successo dell'invenzione bistolfiana, dovuto prevalentemente alla perfetta corrispondenza tra l'eleganza del soggetto e lo stile moderno adottato per rappresentarlo, è confermato dalla diffusione del tema delle figure danzanti, che all'interno della stessa manifestazione torinese si ritrovava con una certa frequenza (si pensi, ad esempio, ai girotondi scultorei realizzati da Edoardo Rubino per la facciata

---

[23] L'evento torinese è stato approfonditamente ricostruito nel volume *Torino 1902. Le arti decorative,* op. cit.

del palazzo centrale dell'Esposizione, o al vaso portafiori prodotto in porcellana bianca dalla Società Ceramica Richard-Ginori, costituito da tre figure femminili che, aprendo le ampie vesti, costituiscono il corpo del contenitore).

Gli scopi dell'Esposizione, dichiarati esplicitamente nel programma ufficiale[24], rispecchiavano le posizioni assunte a livello internazionale, partendo da un principio ritenuto ormai imprescindibile da tutti i promotori dell'Arte Nuova, ovvero l'esclusione di ogni opera evocatrice di altri periodi storici. Con il passare del tempo, si era fatto sempre più impellente il bisogno di allontanarsi dalla moda eclettica di stampo ottocentesco per permettere un radicale rinnovamento nel campo dell'arte, dell'architettura e delle arti decorative, che richiedeva la creazione di modelli stilistici e iconografici in grado di interpretare la modernità contemporanea, in quanto

> se l'ambiente materiale non corrisponde alla spiritualità di chi lo abita, non sono possibili né l'armonia della vita, né quella dell'arte, che ne è la più alta espressione.[25]

Questa agguerrita lotta contro la continua copia di modelli precedenti portata avanti dai più radicali sostenitori del nuovo linguaggio artistico, non impedì la persistenza delle tradizioni locali, accettate di buon grado dalla maggior parte degli artisti e dei critici del tempo, purché utilizzate come fonti di ispirazione e trasformate per essere reinterpretate secondo i dettami del nuovo indirizzo[26]. Tenendo conto di queste aperture verso il passato si comprendono, ad esempio, le ragioni dei forti legami rilevabili tra i mobili di Ernesto

---

[24] Il programma venne pubblicato nel primo numero de «L'Arte Decorativa Moderna. Rivista d'architettura e decorazione della casa e della vita», organo ufficiale dell'Esposizione curato dagli stessi promotori della manifestazione torinese. E. Thovez, *Cronaca. La 1ª Esposizione internazionale d'Arte decorativa moderna*, in «L'Arte Decorativa Moderna», I, 1 (gennaio 1902), pp. 2-4.

[25] L. Bistolfi, D. Calandra, G. Ceragioli, G. A. Reycend e E. Thovez, *Lo scopo*, in «L'Arte Decorativa Moderna», I, 1 (gennaio 1902), p. 1.

[26] Si pensi, ad esempio, alla posizione espressa da Bonardi: «Era proprio il bisogno che si sentiva da tutti di liberarci una buona volta del passato: di rispettarlo, di studiarlo, anche di ispirarcisi; ma non di riprodurlo né di vivervi esclusivamente; di far, senza metafora, casa nuova e di prendere un po' questa occasione per rifar anche molte nostre abitudini e affermarle e proclamarle alla luce del sole e trarne, colla vita, un'arte nuova». E. Bonardi, *La Nuova Arte Decorativa. Che cos'è; che cosa vuole. Notizie e giudizi*, S. Lattes & C. Librai Editori, Torino, 1902, p. 6.

Basile e il passato arabo-normanno della sua Sicilia, o tra le forme medievali e rinascimentali e le opere dello sfaccettato repertorio dell'Aemila Ars, che, per usare le parole di Melani, «lealmente e altamente, all'Internazionale di Torino, rappresentò la tendenza che diremo di transizione»[27]. Si trattava cioè di una posizione moderata, definita da Rossana Bossaglia come spuria, sviluppatasi parallelamente a quella più spiccatamente d'avanguardia che aveva nella Società Ceramica Richard-Ginori e in Galileo Chini, Alessandro Mazzucotelli, Giovanni Beltrami e Carlo Zen alcuni dei suoi più validi rappresentanti. La linea di transizione offriva invece un'interpretazione del Modernismo che tentava di ringiovanire le forme antiche aggiungendo a queste elementi tratti dal mondo animale e vegetale, e che riuniva tutti coloro che «rappresentavano il Liberty partendo dalla precedente connotazione eclettica e che dunque vi si accostavano per gradi»[28].

Questo compromesso tra tradizione e modernità non era appannaggio esclusivo delle maestranze italiane, ma possiamo rilevare analoghi atteggiamenti anche tra gli artisti anglosassoni, e in particolare tra gli esponenti delle Arts and Crafts e della Scuola di Glasgow, nelle cui invenzioni la tradizione medievale inglese era ancora chiaramente leggibile, sebbene depurata da tutti quegli elementi esplicitamente gotici attraverso una razionalizzazione delle forme e una maggior ricerca di comfort, in modo da dare agli oggetti nuova vita e un aspetto moderno. La critica italiana era pienamente consapevole della situazione similare degli inglesi, come confermano le riflessioni di Beltrami, secondo il quale:

> i famosi stili del passato, che si era voluto con molto rumore cacciare dalla porta, con la bonaria malizia di chi ne ha già viste tante, si son fatti piccini piccini, hanno messo le suole di gomma alle loro scarpe e, ammiccandosi l'occhio fra di loro, pian pianino sono rientrati dalla finestra.
>
> Ma la loro presenza in mezzo alla giovane compagnia un po' scapigliata non guasta, anzi vi porta un certo profumo di vecchia nobiltà, che non è privo di grazia.

---

[27] A. MELANI, *Due tendenze*, in «L'Arte Decorativa Moderna», I, 7 (luglio 1902), p. 211.

[28] R. BOSSAGLIA, *La Sezione Italiana*, in *Torino 1902. Le arti decorative*, op. cit., p. 415.

> D'altra parte come escludere, per un esempio, i saggi dell'arte inglese, se proprio da loro è venuta la prima spinta a questo gran movimento di rinnovazione delle arti decorative, al quale assistiamo?
>
> Eppure la mostra dell'Inghilterra non è altro, si può dire, che una risurrezione dell'arte nostra del trecento e del quattrocento; ma in essa è una tale forza di convinzione, una tale intensità di passione, da farla essere ancora oggi una cosa viva, e da farla quasi parere una cosa nuova.[29]

La tendenza di semplificazione lineare intrapresa da Charles Rennie Mackintosh e dai suoi colleghi della Glasgow School of Art trovò la sua più pura affermazione tra gli artisti di area mitteleuropea, dove la diffusione di gruppi secessionisti permise di abbandonare ogni richiamo citazionista e di adottare forme semplici e geometrizzanti, anticipando di molti anni i successivi sviluppi Déco. Lo Jugendstil tedesco e austriaco aveva le sue fondamenta stilistiche e teoriche nelle idee di rottura dei movimenti secessionisti e nel nuovo approccio critico nei confronti delle arti decorative e delle tecniche industriali introdotto dai rappresentanti della Scuola di Vienna. Nell'ambito degli studi sulle arti decorative, la figura più significativa fu certamente quella di Alois Riegl, direttore della sezione tessuti dell'*Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie* di Vienna dal 1887 al 1897 e autore di numerosi testi dedicati al problema delle arti industriali[30]. Alla base del lavoro di Riegl vi era la convinzione che l'ornamento avesse pari dignità delle cosiddette arti maggiori e che, attraverso la ricostruzione storica dell'evoluzione dei principali motivi decorativi diffusi negli oggetti d'arte applicata, nelle architetture e nelle sculture prodotte dalle maestranze europee e orientali a partire dall'età antica,

---

[29] G. Beltrami, *L'arte nuova all'esposizione di Torino*, in «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», 7 (luglio 1902), pp. 600-601.

[30] Tra questi, si ricordano *Altorientalische Teppiche* (*Antichi tappeti orientali*) del 1891, *Stilfragen* (*Problemi di stile*) del 1893 e *Volkskunst, Hausfleiss, Hausindustrie* (*Arte popolare, economia domestica e industria a domicilio*) del 1894, oltre che diversi articoli sulla storia dell'arredamento, della decorazione d'interni e dell'arte tessile, pubblicati tra il 1886 e il 1897 in «Mitteilungen des Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie», organo ufficiale del Museo per l'Arte e l'Industria di Vienna. Per approfondimenti sull'attività di Alois Riegl e per la bibliografia completa sugli studi dedicati al critico si rimanda a G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino, 1995, pp. 13-22, 38-41; S. Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2006.

fosse possibile dimostrare che l'introduzione di varianti ed elementi di novità non era dovuta a cambiamenti di natura tecnica, bensì all'esistenza di un impulso artistico, una volontà sovraindividuale conforme alle singole epoche. A differenza degli artisti e dei critici del periodo precedente, Riegl non guardò più al passato come possibile fonte di ispirazione per l'arte contemporanea, ma stabilì una serie di continui paragoni tra modelli appartenenti a periodi storici e aree geografiche differenti, al fine di comprendere la genesi e l'evoluzione dei diversi motivi ornamentali. Il desiderio di risolvere tale problema si univa inoltre alla nuova importanza riconosciuta alle forme astrattizzanti e alla creazione inorganica, allontanandosi dalla visione naturalistica e precorrendo di pochi anni le soluzioni adottate dagli artisti dello *Jugendstil* austriaco. Tra le opere presentate a Torino nel 1902, l'esempio più evidente di questa trasformazione è il celebre servizio da prima colazione in porcellana disegnato da Jutta Sika ed esposto all'interno della sala da pranzo allestita dall'ebanista Josef Wytrlik nel secondo padiglione austriaco progettato da Ludwig Baumann: le forme adottate per i diversi elementi che componevano il servizio si basavano su un'estrema semplificazione studiata nel rispetto della funzionalità, senza rinunciare a una ricerca estetica in linea con i principi della modernità e scevra da ogni legame con la tradizione. Anche le diverse varianti dei decori studiati per il servizio rispettavano questi principi, basandosi sulla riproduzione seriale di elementi astratti o naturalistici interpretati in chiave geometrica e resi mediante l'uso di colori monocromi. Proprio il tentativo di coniugare bellezza e funzionalità, in questo caso associata a un modello di produzione già di tipo seriale, rappresentava un altro principio teorico fondamentale del Modernismo Internazionale, che proponeva di diffondere l'arte in ogni strato sociale e in ogni aspetto della vita quotidiana.

Nonostante le buone premesse e i continui appelli portati avanti dalle pagine delle riviste contemporanee, il progetto utopistico di poter realizzare un'arte per tutti rimase, appunto, un sogno irrealizzato a causa della costante e dominante preferenza per l'alto artigianato artistico legato a una produzione di pezzi unici o in piccola serie. La persistenza dell'alto artigianato artistico si registrava soprattutto in nazioni come la Francia, il Belgio e l'Italia, ovvero in realtà economiche e culturali maggiormente caratterizzate da un ossequioso rispetto nei confronti della pratica manuale, da un parallelo arretramento sul piano industriale e da una predilezione per i materiali preziosi e ricercati. Si pensi, ad esempio, ai gioielli di René Lalique, agli oggetti-scultura in pasta di vetro prodotti dalla Vetreria Daum di Nancy, alle

opere in materiali preziosi di Philippe Wolfers, alle maioliche dell'Arte della Ceramica di Galileo Chini, dipinte rigorosamente a mano, o ai mobili di lusso della ditta Quarti e di Carlo Bugatti, presente a Torino con la Sala da Gioco e da Conversazione, composta da arredi dalle innovative forme curvilinee ispirate alle conchiglie delle chiocciole[31].

Un altro elemento comune tra l'Art Nouveau di area francese e il Liberty italiano risulta essere la forte suggestione esercitata dal mondo naturale sull'immaginario figurativo degli artisti impegnati nei diversi settori produttivi. Lo studio della natura divenne lo strumento principale per poter raggiungere nuove soluzioni formali e nuovi motivi iconografici tratti dal mondo vegetale e floreale, con una particolare attenzione per le varietà più particolari e rare, o comunque poco diffuse nelle epoche precedenti, come pavoni, serpenti, libellule e scarabei. L'elemento naturale non venne adottato dagli artisti francesi e italiani esclusivamente come ornamento da applicare sulla superficie degli oggetti, ma divenne il punto di partenza per modellare e rinnovare le forme tradizionali degli oggetti d'uso e decorativi, sfruttando i colori brillanti e preziosi, le linee sinuose, potenti e incisive, che potevano essere ricavati dall'osservazione dei fusti e delle radici degli alberi, dagli steli, dalle foglie e dalle corolle dei fiori, dai manti degli animali e dagli esoscheletri degli insetti.

L'idea di fondere in un'elegante armonia e in un insieme simbiotico la decorazione pittorica con la modellazione plastica si esemplifica nella ricercata serie di vasi disegnati da Galileo Chini per la manifattura L'Arte della Ceramica, da lui fondata nel 1896 e premiata a Torino con il diploma d'onore[32]. Si tratta di opere che, partendo da

---

[31] «La sala di conversazione è l'ambiente più bizzarro della mostra bugattiana; le linee hanno qui un moto roteante, e poiché questa sala vivacemente contrasta colle consuetudini dominanti, essa può essere fatta oggetto ai dileggi; ma chi ha l'animo aperto ad ogni tendenza prova un senso si piacere, ammira l'audacia dell'artista e lo ricorda. La qual cosa dimostra che l'arte bugattiana, lungi da rinverdire vecchie e logore imagini, è un'arte nuova, perocchè solo il nuovo apre il cuore ai sognatori di bellezze». A. MELANI, *L'Esposizione d'Arte Decorativa odierna in Torino, Mobili italiani*, in «Arte Italiana Decorativa e Industriale», XI, 6 (giugno 1902), p. 50.

[32] La Giuria Internazionale assegnò 68 diplomi d'onore, 12 dei quali furono conferiti a espositori italiani: oltre all'Arte della Ceramica, furono premiati l'Aemilia Ars, Ernesto Basile, la ditta di Carlo Bugatti, Giovanni Beltrami, Ugo Ceruti, Giacomo Cometti, Raimondo D'Aronco, la ditta Golia e C., Haas Filippo, Alessandro Mazzucotelli e l'oreficeria Musy Padre e Figlio. Ugo Ceruti fu l'unico italiano a vincere un premio in denaro, ricevendo 4000 lire per la migliore stanza di lusso. Cfr. *Appunti e Notizie, Premi in denaro all'Esposizione di Torino – Diplomi d'onore attribuiti ad espositori italiani*, in «Memorie di un architetto, Vol. XII, fasc. VI (1902), pp. 2-3.

forme ormai consolidate, si trasformano in chiave organica attraverso un intelligente gioco tra motivi bidimensionali dipinti in colori sgargianti ed elementi tridimensionali che prendono vita dal corpo del vaso proseguendo plasticamente gli steli dei fiori o i corpi sinuosi dei serpenti raffigurati sulla superficie dell'oggetto e, inarcandosi leggermente o incurvandosi seguendo andamenti spiraliformi, si innestano in prossimità della bocca del vaso, formando originali impugnature.

Un procedimento analogo di mutazione della struttura in chiave naturalistica si riconosce anche nei due leggii da musica esposti da Alexandre-Loius-Marie Charpentier, realizzati nel 1901 insieme a un *Meuble à quatour* e in seguito acquistati dal Musée des Arts Decoratifs di Parigi. Per realizzare il piede del leggio, il legno di carpine venne intagliato seguendo forme sinuose e fluide, rotte in diversi rivoli che, partendo dalla base, si innalzano verso l'alto e si raccordano per formare il punto di innesto dell'elemento superiore, immaginato come un doppio petalo funzionale per accogliere gli spartiti musicali. Il piede si ispira alle asimmetriche contorsioni degli racemi vegetali o al libero zampillare dei flutti d'acqua, assumendo quella tipica forma arcuata nota come *coups de fouet*, colpo di frusta, descritta da Melani come il movimento della frusta che schiocca nell'aria, che produce «delle linee agitate, nervose, serpentine»[33].

Grazie alle centinaia di opere presentate dai principali protagonisti internazionali nel campo dell'architettura e delle arti decorative e all'interesse suscitato nella stampa italiana e straniera, l'Esposizione di Torino permise dunque di fissare le basi teoriche del nuovo stile e di tracciare una mappa delle differenti espressioni del Modernismo Internazionale, che, pur nella loro varietà e nelle loro inevitabili declinazioni, ancora oggi possono essere racchiusi nei due indirizzi già individuati da Melani, ovvero la tendenza floreale e la tendenza lineare[34], dimostrando nuovamente l'importanza e l'impatto non solo culturale, ma anche sociale ed economico, di simili iniziative, che continuarono a essere organizzate con successo anche dopo la fine della stagione modernista, seguendone l'evoluzione, o meglio la sua involuzione, e sancendo la successiva affermazione del Déco internazionale.

---

[33] A. Melani, *L'Arte nuova e il cosiddetto stile Liberty*, in «L'Arte Decorativa Moderna», I, 2 (febbraio 1902), p. 58.

[34] Ibidem.

Prospetto del Castello e del Villaggio Medioevale. — Pergamena istoriata sul frontone della porta d'entrata. (Disegno del signor A. Bonamore).

Figura 1 – La Rocca e il Borgo Medievali, in *Prospetto del Castello e del Villaggio Medioevale*, in «Torino e l'Esposizione Italiana 1884», 1884, p. 9.

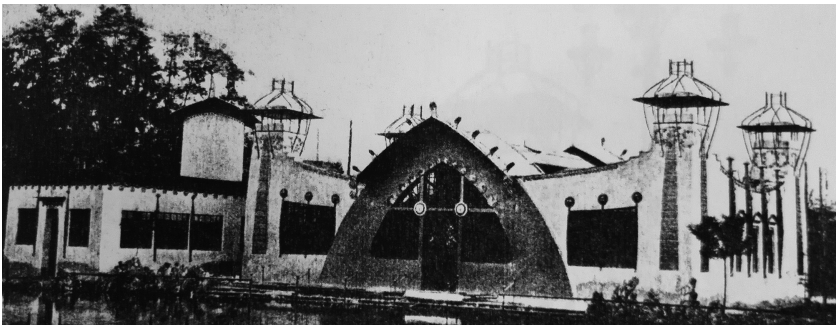


Figura 2 – Facciata principale del padiglione delle Industrie Manifatturiere, in *Esposizione Nazionale di Torino*, Vol. 1, s. d., tav. 1.18.

Figura 3 – A. Castellani, Orecchini e collana, in *L'oreficeria all'Esposizione*, in «L'esposizione italiana del 1884 in Torino», 1884, p. 300.

Figura 4 – Manifattura Ginori – Urbano Lucchesi, *Vaso La messe*, in G. Corona, *L'Italia ceramica. Casa Ginori*, in «L'esposizione italiana del 1884 in Torino», 1884, p. 296.

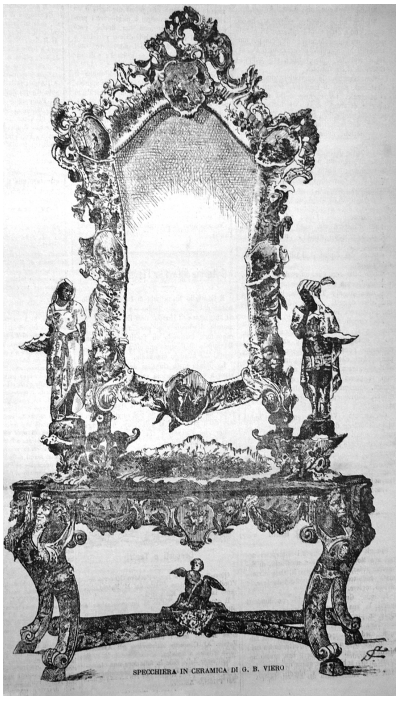


Figura 5 – Manifattura Giovanni Battista Viero, Console con specchiera, in G. Parpinelli Saccomani, *Le ceramiche di G. B. Viero*, in «La cronaca dell'Esposizione italiana in Torino 1884», 6 luglio 1884, p. 213.

Figura 6 – Valentino Panciera Besarel, *Tritone*, in *Il Tritone e la Sirena gruppi colossali scolpiti in legno di Valentino Panciera Besarel*, in «L'esposizione Italiana del 1884 in Torino illustrata», 1884, p. 109.

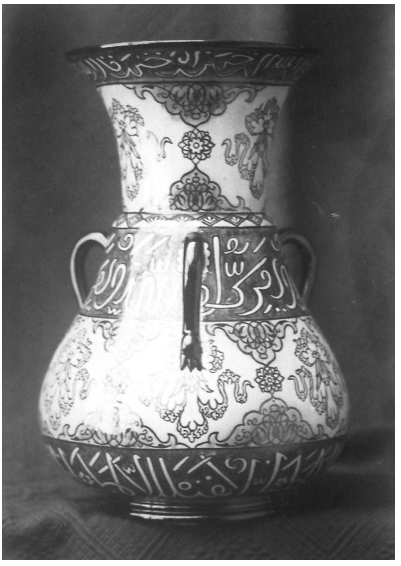


Figura 7 – Pio Fabri, Vaso in stile Iznik, in T. Fumière, *La section italienne a l'Exposition d'Anvers 1885*, Bruxelles, Tip. et Lith. E. Guyot, 1885, tav. tra pp. 36-37.

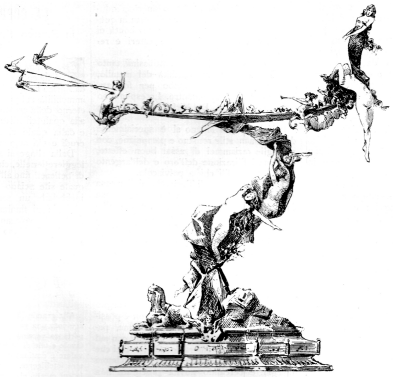


Figura 8 – Enrico Fumagalli – Leonardo Bistolfi, Coppa in cesello, in *La coppa cesellata di Enrico Fumagalli di Torino*, in «L'esposizione italiana del 1884 in Torino», 1884, p. 256.

Figura 9 – Facciata del palazzo centrale dell'Esposizione, progettata da Raimondo D'Aronco e ornata con le sculture di Edoardo Rubino

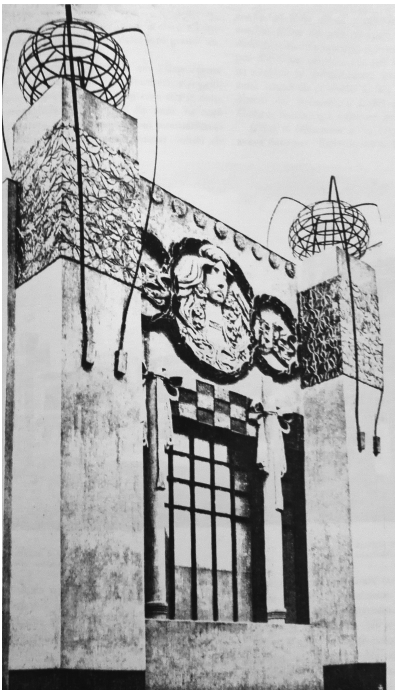


Figura 10 – Particolare della Galleria delle Belle Arti progettata da Raimondo D'Aronco, in *Notizie*, in «L'Arte decorativa moderna», I, 8 (agosto 1902), p. 249.

Figura 11 – Padiglione per gli uffici del Comitato e della Stampa verso il laghetto, progettato da Raimondo D'Aronco, in *Notizie*, in «L'Arte decorativa moderna», I, 8 (agosto 1902), p. 251.

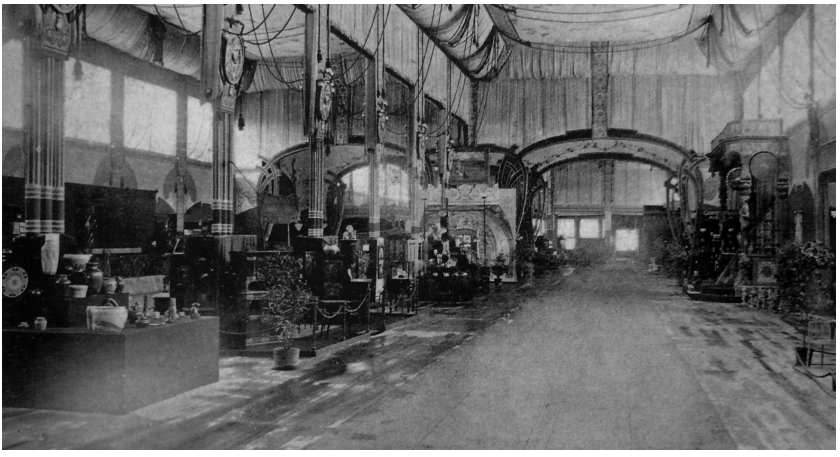


Figura 12 – Veduta interna della Galleria principale della Sezione Italiana.

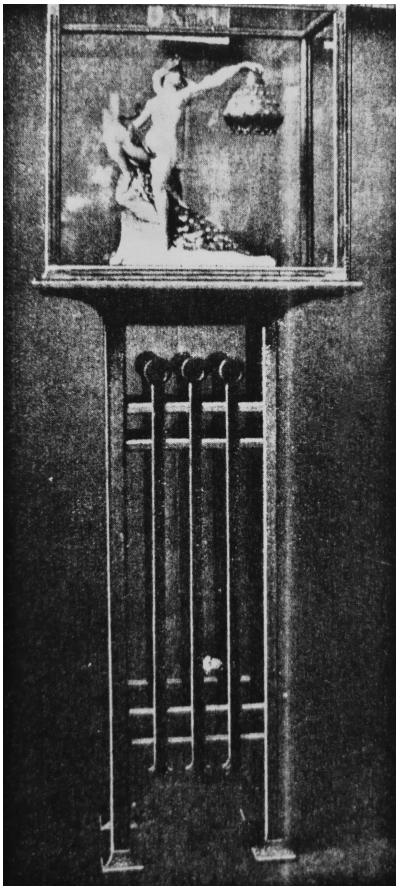


Figura 13 – Mobiletto di Léon Sneyers con la lampada elettrica *La Fée au Paon* di Philippe Wolfers, in H. Fierens-Gevaert, *La Sezione belga all'Esposizione d'Arte decorativa moderna*, in «L'Arte decorativa moderna», I, 6 (giugno 1902), p. 180.

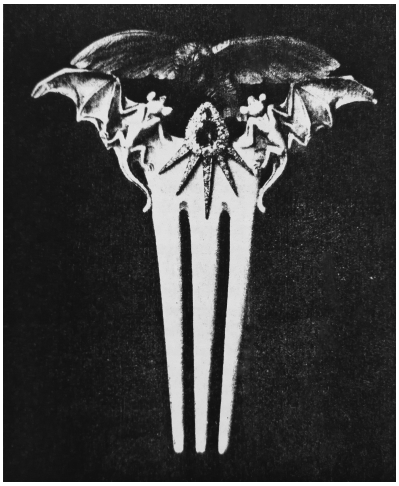


Figura 14 – Philippe Wolfers, Pettine *Hibou et chauve-souris* in avorio e ametiste, in H. Fierens-Gevaert, *La Sezione belga all'Esposizione d'Arte decorativa moderna*, in «L'Arte decorativa moderna», I, 6 (giugno 1902), p. 182.

Figura 15 – Galileo Chini per L'Arte della Ceramica, Vaso con anse a serpenti, in Sylvius D. Paoletti, *L'"Arte della Ceramica" di Firenze*, in «L'Arte decorativa moderna», I, 8 (agosto 1902), p. 231.

VALERIO TERRAROLI*

LA SPINTA INARRESTABILE DELLA MODERNITÀ IL RUOLO DELLE ARTI DECORATIVE IN ITALIA NEGLI ANNI DIECI E VENTI**

> «L'Italia non è seconda, nel campo dell'Arte decorativa applicata all'industria, a nessun altro Paese; eppure... non esce a diffondere il senso dell'estetica tra la massa, a dare gioia e luce alla Casa, ad elevare...»

Così esordisce l'editoriale del primo numero della rivista «Arte pura e decorativa. Per gli artisti, i collezionisti e per l'incremento dell'arte applicata» edita nel 1922 e diretta da Armando Giacconi, dichiarando d'acchito un'orgogliosa preminenza nel campo delle arti decorative moderne che è argomento principe, pur nel panorama complesso e articolato del generale rinnovamento, a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento in perfetta sincronia con il codificarsi e diffondersi in Europa, del linguaggio modernista. Tema che non solo trova esito in significative esposizioni tematiche, e relativi cataloghi, da Torino 1902 e Milano 1906 alle Biennali di Monza del 1923, 1925, 1927 e 1930, ma che sviluppa un acceso dibattito in ambito italiano fino ai pieni anni Venti in alcune riviste specificatamente dedicate alle arti decorative, ossia «L'arte decorativa moderna», 1902-1904; «Arte pura e decorativa», 1922-1923; «Problemi d'arte attuale», 1927-1929, fino a giungere alla sintesi di Roberto Papini, «Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa», Milano-Roma 1930.

---

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia, professore ordinario Università degli Studi di Verona.

** *Lectio magistralis* tenuta nel corso della Solenne Adunanza per l'inaugurazione del CCXV Anno Accademico (venerdì 13 ottobre 2017).

La definizione moderna, e il concetto stesso, di arti decorative nasce a ridosso degli inizi del Novecento, con una definizione privilegiata dai contemporanei rispetto alle obsolete arti minori o alle più diffuse arti applicate all'industria, in certa misura connesso con le elaborazioni teoriche nate sull'onda lunga dello stile modernista e con la necessità classificatoria delle dinamiche creative che tende, pur tra difficoltà di varia natura, a svincolare in modo definitivo l'oggetto decorativo, ma anche la decorazione *tout court*, dai legami con il fare artigianale e squisitamente tecnico-materiale per ancorarlo alla pura creazione artistica. In altre parole si assiste alla sostanziale sconfitta del monopolio delle accademie di belle arti a opera dei movimenti secessionisti europei: il crescere esponenziale delle gallerie private e di una committenza alto e medio borghese dalla chiara consapevolezza del proprio gusto e del proprio status, unitamente all'elaborazione sistematica del concetto di opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*), spalanca le porte del "tempio dell'arte", in cui aleggiano l'aria stantia dei modelli classici e un sostanziale gusto eclettico-storicista ormai piccolo borghese, per non dire *biedermeier*, a una ventata violenta e risolutiva di forme, di temi e di linguaggi che pur guardando al mito classico e alla storia li rileggono alla luce delle necessità, delle dinamiche estetiche e delle aspettative della contemporaneità. Determinante nella valutazione positiva della decorazione, sia in architettura sia nelle espressioni figurative, e delle arti decorative risultano le riflessioni, specie in area tedesca, sulla pura visibilità (*Reine Sichbarkeit*) e sull'empatia (*Einfühlung*), rispettivamente condotte da Adolf Hildebrand e Konrad Fiedler e da Theodor Lipps e August Schmarsow, nonché la sistematica rielaborazione storico-critica di Alois Riegl relativa alla periodizzazione della storia dell'arte, alle strette connessioni tra creatività figurativa e creatività decorativa, al ruolo centrale delle arti decorative nei percorsi e nelle interconnessioni artistiche e culturali delle diverse civiltà, fino al valore artistico attribuito anche alle espressioni antimimetiche e puramente decorative. Concetto quest'ultimo ripreso da August Endell, architetto e grafico monacense, in alcuni interventi in riviste specializzate nei quali non solo sostiene la sostanziale separazione tra natura e arte, ma che l'arte contemporanea debba essere caratterizzata da forme libere, che non rappresentano nulla e che evochino, al contrario, intensità ed empatia di tipo ritmico-musicale. La diffusione di tali invenzioni avviene a partire dal 1893 con la rivista «The Studio», il manuale del linguaggio modernista in Europa che trova eco immediata in Germania con le invenzioni grafiche di Herman Orbist, a Monaco, e di Otto Eckmann, a Berlino, ispirate da un lato dal biomorfismo

più squisitamente Art Nouveau e, dall'altro, dal rigore spaziale e asimmetrico della grafica giapponese. Avviene dunque sulla questione delle arti decorative nell'ambito delle secessioni quel ribaltamento di posizioni che più a fatica riesce nella pittura o nella scultura ovvero il totale rifiuto e il sostanziale abbandono della cultura romantica e il rovesciamento di un intero patrimonio formale convalidato dalla tradizione. L'ornamentazione, o se si vuole la decorazione, scaturisce dalla consapevolezza che il mondo moderno, la vita urbana, la società industrializzata, la cultura "di massa", l'arte per tutti, portano a una perdita della propria collocazione storica rispetto a una tradizione consolidata e continua nel tempo, per ritornare nell'indistinto della natura e in sostanza del mito e del vitalismo biologico. Pertanto per colmare la contraddizione tra la vitalità dell'essere umano e la brutale materialità degli oggetti del suo quotidiano e del suo vivere nella rigidità dei nuovi spazi architettonici soccorre l'ornato di carattere organico che scaturisce dalle potenzialità espressive insite nel materiale impiegato e soggiace alla funzione a cui deve assolvere. Tra i primi episodi di organizzazione produttiva in questo senso vanno annoverate le Vereingte Werkstätte di Monaco istituite nel 1898 dagli architetti Peter Behrens, Bernhard Pankok e Richard Riemerschmid, affiancati dai già citati Obrist e Endell: gli oggetti prodotti da questi laboratori, pur nella sostanziale unità formale, oscillano continuamente tra l'impiego di motivi naturalistici e schemi strutturali rigorosi ed essenziali, in altre parole tra decorazione e pura funzionalità; tuttavia queste invenzioni vengono immediatamente fatte proprie dall'industria manifatturiera, ansiosa di aprire nuovi mercati e di rispondere alle richieste di modernità di una sempre più larga fascia di acquirenti, che abbandona le questioni più squisitamente funzionaliste in favore di una formula decorativa semplificata, ma di facile comprensione a cui attribuisce lo slogan vincente di Jugendstil: stile giovane (1899). Diverso appare immediatamente l'atteggiamento della secessione viennese che nell'esperienza dei laboratori delle Wiener Werkstätte, fondati da Joseph Hoffmann e Koloman Moser nel 1903, si emancipano dal repertorio biomorfico, tipicamente Art Nouveau, e assumono chiare distanze dalla produzione industriale a favore di un rilancio dell'artigianato artistico. Allo stesso tempo sia Hoffmann, sia Joseph Maria Olbrich, progettista del palazzo della Secessione (1898) e futuro animatore della colonia artistica di Darmstadt nel Baden-Wüttenberg, creano una grafica per la nuova rivista «Ver Sacrum» che s'ispira a tipologie decorative di matrice preclassica e a disegni geometrici desunti da tessuti e tappeti medio orientali, forme indagate e interpretate da Alois Riegl in *Stillfragen* (*Questioni di stile*)

edito a Vienna nel 1893, che sono campiti in nero sul fondo bianco della pagina e si articolano strutturalmente all'interno dello spazio bidimensionale, non avvolgendosi sinuosamente, ma scandendo geometricamente la superficie data. Agli *Arts & Crafts* inglesi e alla Scuola di Glasgow, rappresentati reciprocamente da Richard Ashbee e da Charles Rennie Mackintosh, è dedicata una mostra a Vienna, presso la Secessione, proprio con l'esplicita volontà, da un lato, di porre un freno al dilagare della volgarizzazione commerciale dei repertori *jugendstil* che anche a Vienna riscuotono enorme successo di mercato, dall'altro, di codificare un sistema di progettazione degli interni domestici come arte integrata tra architettura, decoro e funzione in sintonia con i materiali prescelti e realizzata da maestranze artigiane dalle alte competenze professionali. Un'arte integrata depurata dalle valenze spiritualistico/puritane tipicamente anglo-scozzesi, ma caratterizzata dalla positiva reciprocità tra eleganza e funzionalità e dall'evidente altissimo standard di comfort adatti a un'avveduta clientela alto borghese, caratterizza i progetti di Joseph Hoffmann, ispirati al tema della casa di campagna inglese diffusa da «The Studio», per le villette bifamiliari per artisti, tra i quali anche il critico Bahr, a Höhenwarte, realizzate a partire dal 1901. La fondazione delle Wiener Werkstätte (1903), con i finanziamenti del banchiere Fritz Warndörfer, reduce da un viaggio in Inghilterra e committente di una serie di pannelli decorativi per la sua sala da musica a M. MacDonald, moglie di Mackintosh, apre la stagione di una produzione di alto artigianato artistico, su modello delle gilde di William Morris: i laboratori risultano costituiti da più di cento lavoranti tra i quali trentasette maestri autorizzati a firmare i propri pezzi insieme al monogramma dell'architetto o dell'artista progettista. La straordinaria produzione delle W. W., pur tra alti e bassi dal punto di vista economico che le portano alla definitiva chiusura nel 1939, diventa normativa per il gusto alto borghese europeo, candidandosi quale velleitaria alternativa, nella sua rigorosa ed elaborata propedeutica artigianale, alla realtà della macchina e della scala industriale, riportando in vita, ancora una volta prima dell'esplosione del fenomeno delle avanguardie artistiche, l'utopia dell'arte come strumento capace di riconfigurare la vita e di metamorfizzare la realtà effettiva.

In Italia segnali di un interesse specifico nei confronti della cultura modernista internazionale, che si era venuta formando intorno agli anni ottanta dell'Ottocento, non si hanno prima del 1895, anno nel quale viene fondata la rivista «Emporium», su modello di quella inglese «The Studio» (nata nel 1893), nella quale, attraverso gli inter-

venti di Vittorio Pica, si dava spazio ai fenomeni dell'arte contemporanea e si ragguagliava il lettore italiano sia sulle novità anglosassoni e statunitensi, sia sugli interventi che apparivano mensilmente sull'importantissima rivista tedesca «Jugend» (fondata nel 1896): vero e proprio alfiere del gusto secessionista e della cultura Art Nouveau di declinazione mitteleuropea. Fu tuttavia la grandiosa esposizione parigina del 1900, dedicata al nuovo secolo, che esibendo a un pubblico entusiasta formule stilistiche e modelli innovativi dell'universo degli oggetti diede la spinta decisiva a un mutamento di interessi e di approccio ai problemi. Divenne immediatamente evidente la necessità di creare formulari e repertori moderni, affrancati totalmente dagli stili del passato

> buoni per essere tradotti in oggetti diversi e permeare, come idea conduttrice, tutta la produzione industriale; la necessità corrispettiva che gli artisti, nel novero dei quali si comprendono gli stessi artigiani inventori, abbiano una preparazione culturale adeguata, in modo che da un lato il verbo dell'arte scenda a incarnarsi anche nelle opere più modeste, impresse ciascuna in quell'idea, dall'altra che non esista un inventore di forme che non sia consapevole, per cultura, del messaggio che alla forma è sempre affidato.[1]

Non è un caso infatti che in Italia, in alternativa alla rivista «Arte italiana decorativa e industriale», sovvenzionata dal Ministero dell'Agricoltura, dell'Industria e del Commercio, diretta con intelligenza da Camillo Boito, che pur senza prendere partito in modo chiaro contro l'eclettismo fu in grado di fornire, tra le prime, modelli grafici per l'industria, nascesse nel 1902, a ridosso dell'esperienza fondamentale dell'esposizione di Torino, la rivista «Arte decorativa moderna. Rivista d'architettura e decorazione della casa e della vita», fondata da Ceragioli, Reyced, Thovez, Calandra e Bistolfi, ai quali subito si aggrega Melani, nella quale si affrontavano anche importanti problemi di codificazione teorica. Tuttavia il rinnovamento dello stile sostenuto da una sintassi tutta ispirata alla natura, vegetale soprattutto, squisita ed espressiva, si veniva saldando con una lunga tradizione floreale che sia gli ebanisti-intagliatori, sia i ceramisti avevano coltivato per secoli in Italia, tant'è che in questo contesto le spinte

---

[1] R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia,* Charta, Firenze, 1968, rist. Milano, 1997, con importante aggiornamento bibliografico, p.36.

moderniste più radicali, sia in chiave propriamente di un'estenuata Art Nouveau, sia nell'interpretazione più astrattizzante delle Secessioni, non conobbero una larga diffusione.

In Italia l'Esposizione Internazionale di Torino del 1902 rappresenta il momento del trionfo delle arti decorative e industriali italiane ed europee, dando per acquisito il concetto di dignità e di valore artistico per le arti industriali, ma nello stesso tempo decreta il declino del momento creativo e della spinta inventiva e più ideologizzata del Modernismo Internazionale e del Liberty in particolare. Una mostra che sancisce i caratteri del modernismo europeo e del Liberty italiano (scatenando un acceso dibattito sul gusto moderno e sui valori del nuovo stile da Enrico Thovez ad Alfredo Melani, da Luca Beltrami al giovane Ugo Ojetti), privilegiando la linea floreale e biomorfa di matrice franco-belga, ma che vede anche la presenza delle testimonianze più ispirate al rigore e alla linea essenziale di matrice austro-tedesca e, soprattutto, anglo-scozzese. Gli intenti dell'esposizione risultano espliciti nel manifesto stilato dal comitato promotore:

> Vorremmo che questa nostra esposizione avesse un carattere completamente nuovo, vorremmo cioè fornire ai visitatori non lo spettacolo di un'accolta di oggetti vari di destinazione e di stile, ma una serie di complessi decorativi, di ambienti completi rispondenti ai veri bisogni delle nostre esigenze, e vorremmo che questa mostra organica di arredi non avesse soltanto di mira un aristocratico carattere di eleganza e di bellezza d'arte, ma anche e soprattutto un carattere pratico e industriale. Vorremmo che in una parola non tendessero tanto alla creazione di pregevoli oggetti di lusso, quanto allo studio di tipi di decorazione completa, adatta a tutte le case ed a tutte le borse e massime alle più umili, in modo da promuovere un reale efficace e completo rinnovamento dell'ambiente.

La rivista «Arte decorativa moderna. Rivista d'architettura e decorazione della casa e della vita», che affianca l'esposizione, riserva un largo spazio, rispetto alla partecipazione italiana, alla produzione milanese contemporanea e in particolare agli ebanisti Carlo Bugatti e Eugenio Quarti. Gli arredi di Carlo Bugatti avevano riscosso consensi e premi a livello internazionale, nel 1888 a Milano e a Londra, per la particolarità dell'ispirazione orientalista, per l'impiego inedito della pergamena, di nappe di seta, di elementi in rame sbalzato e di una notevole varietà di essenze arboree, al fine di ottenere mobili che unissero la bellezza dei materiali con l'assoluta estraneità a modelli storici consolidati. La fantasia creativa di Bugatti, pur nella sua evi-

dente organicità alla trasversale cultura orientalista europea in quel passare di secolo, in bilico tra l'accelerazione verso la modernità e la nostalgia di mondi e luoghi remoti nel tempo e nello spazio, era tuttavia determinante per traghettare l'attività dell'ebanista-artigiano verso formule e modalità operative coerentemente moderniste. Furono le rutilanti invenzioni di Carlo Bugatti a far da apripista alla ormai stantia produzione eclettica milanese e torinese degli anni Novanta dell'Ottocento e far da scuola, oltre a Quarti, a Carlo e Pietro Zen, a Costantino e Faustino Zatti, a Ettore Zaccari. Alcuni suoi mobili vennero messi in produzione dalla ditta Meroni e Fossati di Lissone, avendo tentato egli per primo una forma di industrializzazione dei propri prototipi facendo realizzare in serie strisce metalliche martellinate, dischi in rame, frange e nappe in tessuto da applicarsi successivamente sul mobile assemblato. Nel 1888 Eugenio Quarti, dopo aver lavorato in Francia e aver svolto un breve periodo di lavoro presso Bugatti, aveva inaugurato un laboratorio a Milano, in via Donizetti, in collaborazione con l'ebanista Casati. I mobili, tutti firmati, mantennero per dieci anni un rigoroso allineamento ai modelli bugattiani, almeno fino all'Esposizione torinese del 1898, con l'impiego di elementi geometrici, di colonnette ornate da foglie di rame e piccoli triangoli in corno, di legni pregiati impreziositi ulteriormente con applicazioni bronzee, intarsi in madreperla e fili di peltro e rame, dove trionfava il disegno del fiore e della libellula stilizzati. L'approdo a uno stile autonomo e inconfondibile fu consacrato appunto a Parigi nel 1900 con l'esibizione di arredi dalle forme compatte e dai legni di base scurissimi, sui quali si stendeva un *ramage* elegantissimo di decorazioni floreali. Quarti fu il primo vero imprenditore capace di metamorfizzare l'ebanista-artigiano in produttore industriale senza mai perdere di vista il puntiglioso controllo sui materiali impiegati e sulla perizia esecutiva. Nel 1904 fu in grado di avviare un laboratorio con decine di operai, ottenendo prestigiose commesse, come la progettazione dell'intero arredo, oggi purtroppo disperso, di palazzo Castiglioni, terminato da Giuseppe Sommaruga nel 1903, di villa Barosio a Laveno (1906), del Grand Hotel e del Kursaal di San Pellegrino Terme (1909) e, contemporaneamente di insegnare nella scuola della Società Umanitaria, impegnata nella formazione di futuri operatori nell'ambito delle arti industriali e decorative.

Carlo Zen, originariamente legato alla ditta Zara e Zen, nel 1905 ne mutò la denominazione in Fabbrica italiana di mobili, operosa in via Nino Bixio e che contava circa 200 operai, il cui reparto per la produzione degli arredi moderni fu diretto dai fratelli Giovanni e

Giulio Sicchirollo, veri e propri designers. Dal 1906 venne affiancato dal figlio Pietro, che dopo i successi già ottenuti a Parigi (1900) e a Torino (1902) spinse l'azienda paterna verso una variegata e ricca produzione di pezzi unici, molto lavorati, con intarsi in madreperla e dipinti, che ne decretarono il successo in ambito modernista.

Accanto ai ben più noti Bugatti, Quarti e Zen, vengono segnalati i laboratori di Luigi Fontana, specializzati nella produzione di vetrate e mobili artistici, che a Torino nel 1902 propongono una sala da pranzo floreale con splendide vetrate del decoratore Fausto Codenotti, e i mobili realizzati dal laboratorio di Ugo Ceruti, il quale sempre per Torino predispone un affascinante arredo per camera da letto in acero, parzialmente intarsiato, e applicazioni in ottone, con la supervisione dell'architetto Gaetano Moretti.

> La mostra svolgeva il compito di conferire una sanzione ufficiale al "nuovo stile" e al Liberty nostrano, appunto, che finalmente si affermava, spazzando d'impeto pudibonde o ironiche diffidenze. Il Liberty arriva in seconda ondata, dopo l'esplosione dell'Art Nouveau e dello Jugendstil, e arrivava quando già l'Art Nouveau si era avviato a una crisi irreversibile (ma non ancora palese) e Vienna aveva lanciato i primi segnali di quello che sarebbe stato definito "stile secessione"; arrivava nel contesto di polemiche in Italia fervide, ma sostenuto da studiosi colti ed agguerriti.[2]

Oltre agli ebanisti, la produzione industriale lombarda, inviò a Torino i preziosi velluti operati dalla ditta Carlo Fumagalli (fondata nel 1872) e, soprattutto, dalla ditta Vittorio Ferrari (attiva dal 1882), ambedue specializzate nella creazione di tessuti d'arredo ispirati a decori e a temi di tipo floreale. Ma arrivarono a Torino anche i laboratori specializzati nelle vetrate artistiche, oltre alla già citata ditta di Luigi Fontana; va ricordata soprattutto la ditta G. Beltrami e Co., specializzata nella creazione di vetrate elaborate e "di lusso" destinata all'alta borghesia, per le quali impiegava tecniche esecutive affine all'americana Tiffany & Co., come nella rutilante vetrata *I pavoni* (Milano, Galleria d'Arte Moderna, collezione Grassi), appositamente realizzata nel 1902 per l'Expo torinese, nella quale convivono il retaggio neorinascimentale con gli stilemi più squisitamente Art Nouveau. Infatti il

---

[2] R. BOSSAGLIA, *Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, in *La nascita del Liberty. Torino 1902*, a cura di R. BOSSAGLIA, E. GODOLI e M. ROSCI, Torino, Milano, 1994, p.411).

confronto della ditta Beltrami con le esperienze europee e statunitensi, si risolse in realtà in una semplice adesione al repertorio fitozoomorfo in uso, con una particolare predilezione nell'impiego del tema della rosa, sia isolata, sia in spettacolari *ramages*, ma non significò mai un deciso salto ideativo in chiave moderna poiché non si rinunciò mai alle ampie inquadrature prospettiche e alla definizione decisa delle varie componenti, specie figurative, con l'impiego della tecnica a *grisaille.* I rapporti con la cultura belga e mitteleuropea indussero la ditta Fontana, al contrario, a impegnarsi nella produzione della vetrata-mosaico, caratterizzata da una tessitura bidimensionale di vetro industriale, dai costi maggiormente contenuti e dal grande effetto decorativo, come dimostrerà nella produzione dei pieni anni Venti, Pietro Chiesa.

Per quanto riguarda il prodotto ceramico, il territorio lombardo vantava una grande e preziosa tradizione che riprese vigore allo scadere del secolo con il consolidarsi di due realtà produttive: la Società Ceramica Italiana di Laveno e la Richard-Ginori. È del 1883 la denominazione Società Ceramica Italiana, con sede a Laveno, specializzata nella terraglia forte, che ottenne la medaglia d'oro all'Esposizione di Torino del 1898 con porcellane opache, dai decori in azzurro, rosa, e verde scuro, ma non venne invitata a quella del 1902. Sul finire dell'Ottocento anche la manifattura Richard cambiò fisionomia e produzione sotto la guida espansionistica di Augusto Richard, il quale acquistò una manifattura di terrecotte a Pisa, lo stabilimento Musso di terraglie dolci di Mondovì e la manifattura di porcellana Ginori di Doccia, attiva dal 1735, ma evitò una fusione indiscriminata dei prodotti mantenendo viva la diversità tecnica e creativa e trasferendo tutta la porcellana a Doccia e la terraglia dura a Milano. La nuova Società Ceramica Richard-Ginori riscosse un immediato successo nel 1898 a Torino e ottenne la medaglia d'oro a Parigi nel 1900. Nel 1902 a Torino, avendo assunto come direttore artistico Luigi Tazzini, informatissimo sulle novità provenienti dalla Francia e dal Belgio, si presentò con una serie di oggetti, alcuni disegnati dallo scultore Leonardo Bistolfi, di un sicuro stile liberty, ma le novità proposte furono per la verità messe in sottotono rispetto alla strepitosa e invadente produzione ceramica di Galileo Chini, candidatosi a essere il corifeo italiano del nuovo stile nell'ambito della decorazione e dei modelli della ceramica. Una piccola rivincita, per quanto funestata da un incendio, ci sarà nel 1906 quando la manifattura di San Cristoforo, sempre del gruppo Richard-Ginori, propose pannelli in piastrelle con soggetti naturalistici predisposti su disegni di Sebastiano Locati per l'ornamento del nuovo Acquario Civico di Milano.

Nelle Esposizioni di Torino (1902) e di Milano (1906) si afferma, quindi, in modo perentorio che il nuovo stile, quello che viene definendosi come Liberty, fosse la strada della modernità e dell'evoluzione dell'intera struttura sociale, proprio attraverso l'architettura e le arti decorative in quanto oggetti riproducibili, legati alla quotidianità e all'abitare, svincolati dalla figura dell'artista creatore, belli ma non unici, esclusivi e inimitabili. Il clamoroso successo della manifestazione torinese induce il comitato organizzatore della Biennale di Venezia ad accogliere le arti decorative moderne a partire dall'anno successivo, il 1903, e di esporle accanto a opere di pittura e di scultura dichiarando, nel catalogo:

> … L'arte pura e l'arte decorativa (distinzione inesatta, del resto, perché non esiste forma ideale di bellezza che non abbia qualche valore decorativo e non esiste forma pratica da cui non irraggi qualche attrattiva ideale) eserciteranno in tal modo un'azione reciprocamente benefica.

Tuttavia i buoni propositi si scontrano con l'obiettiva trasformazione degli oggetti esposti in pura cornice ornamentale e supporto decorativo di quadri e sculture e si deve soltanto all'intelligenza e alla vivace originalità di alcuni critici, in particolare a Vittorio Pica, attratto anche dall'arte estremo orientale, inspecie giapponese, il ricordo e qualche spunto critico sulle arti decorative esposte nel 1903: dalla cassapanca intagliata di Vincenzo Cadorin al fregio di seta con trionfi di frutta realizzato da Tesorone di Napoli nella sala del Mezzogiorno organizzata da Ernesto Basile. Le posizioni di Pica, chiaramente orientate verso la modernità e l'internazionalità dello stile, si scontrano con quelle di Ugo Ojetti e Diego Angeli, i quali teorizzano per le arti decorative italiane un ritorno alle origini adottando quali modelli la cultura toscana del Quattrocento e il rinascimento maturo romano. Il 1910 segna un altro importante momento di crescita per le arti decorative italiane, specie di area settentrionale: a Venezia viene presentata una personale di Gustav Klimt, allestita dall'architetto Eduard Josef Wimmer, esponente di punta delle Wienner Werkstaette per le quali inventa i decori dei tessuti. Si tratta di un evento capitale che pare riannodare i fili secolari tra Venezia e l'Oriente del sogno, tra Bisanzio e la Cina, tra la pittura moderna e l'intarsio musivo che non solo affascina Arturo Martini e Ardengo Soffici, Felice Casorati e Umberto Boccioni, ma dà nuovo impulso alla produzione vetraria muranese nelle figure di Vittorio Zecchin e Teodoro Wolf Ferrari.

D'altra parte bisogna anche tener conto che in Italia, sulla scia di un'inesauribile tradizione artigianal-manifatturiera che affonda le

proprie radici nel XVIII sec., convive, accanto alle punte innovative di carattere modernista, un diffuso tessuto produttivo costituito da laboratori di "restauro" di arredi e oggetti d'antiquariato e da vere e proprie manifatture di arredi e arti decorative "in stile" che non solo hanno nutrito la grande stagione dei *revivals* ottocenteschi, ma costituiscono il terreno fertile e inesausto di quella particolare temperie del gusto definito correttamente da Bossaglia «eclettismo di ritorno», il quale si incunea nella cultura architettonica decorativa italiana tra il tardo Liberty, il Déco e Novecento. Infatti l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 a Milano, accogliendo le arti decorative e industriali, le espone separate dalle belle arti, non privilegia la modernità e l'internazionalità, ma ospita in prevalenza prodotti milanesi e lombardi del più variegato eclettismo, in aperta contraddizione rispetto alle intenzioni dichiarate dal comitato organizzatore per la sezione arti decorative: «non saranno ammesse, in tutti i rami delle industrie ai quali l'Arte nelle sue svariate forme si può applicare che le opere originali; saranno escluse le servili imitazioni di stili del passato». Emergono tuttavia dall'insieme eterogeneo per qualità e invenzione gli arredi, il settore certo più coltivato dall'industria, e in particolare, dopo i successi torinesi, la manifattura di Eugenio Quarti, i mobili di Ernesto Basile per la palermitana ditta Ducrot, e la Valbrega di Torino, la vetreria artistica Beltrami di Milano caratterizzata da un cauto modernismo, elegantemente borghese, ispirato alle esperienze di Tiffany, e i ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli. All'esposizione milanese riscuotono un particolare riscontro di pubblico i mobili proposti dalla ditta Ceruti che si avvale della collaborazione dell'architetto Gaetano Moretti e in larga parte di Giuseppe Palanti, specialmente per le parti in cuoio e in metallo.

Un'interessante testimonianza a Milano del connubio e degli intrecci tra collezione antiquaria, ambientazioni "in stile" e prodotti dell'artigianato moderno in sintonia con la cultura dei *revivals* è fornito dalla casa-museo dei fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, iniziata a partire dal 1877 e terminata alla fine del secolo. L'organizzazione degli arredi interni testimonia con chiarezza proprio quella situazione tipicamente italiana della commistione tra antico e moderno "in stile" contro la quale combattono prima Vittorio Pica, Enrico Thovez e Alfredo Melani, poi Gio Ponti e tutta la generazione degli architetti designer degli anni Venti e Trenta. In un noto intervento sulla rivista «Domus» nel 1928 Gio Ponti si scaglia contro l'arredo eclettico e il concetto di mobile "in stile". L'obiettivo non è, ovviamente, il pezzo d'antiquariato che al contrario viene tenuto in

gran conto, ma è l'ambientazione antiquariale, la ricostruzione in stile, puramente imitativa, che viene demolita: in altre parole, la mescolanza stratificata di pezzi originali e di pezzi ricostruiti a imitazione. Si tratta a evidenza dello scontro tra la tradizione tardoromantica della fusione tra collezione e arredo, come nello straordinario esempio di palazzo Bagatti Valsecchi a Milano, poi continuata ben addentro gli anni Trenta ne Il Vittoriale degli Italiani di Gabriele d'Annunzio sul lago di Garda, e il concetto moderno di arredo che ama spazi liberi, oggetti dalle forme nuove, talvolta seriali, sempre eleganti e puliti.

Come si accennava, organo ufficiale e luogo privilegiato del dibattito sull'arte nuova, o meglio, sull'arte moderna presentata con successo internazionale all'Esposizione di Torino del 1902, è la rivista, edita a Torino «L'arte decorativa moderna», la quale ha, significativamente, vita breve, chiudendo nel 1904, ossia nel momento in cui gli effetti benefici, soprattutto economici, dell'Esposizione iniziano a dissolversi a favore di uno spostamento dell'asse di interesse verso Milano.

Il dibattito sulle ragioni, italiane, di un'arte moderna, viene ben esemplificato nell'editoriale di apertura della rivista (20 gennaio 1902) firmato: «Leonardo Bistolfi, Scultore; Davide Calandra, Scultore; Giorgio Ceragioli, Decoratore; G. A. Reyced, Architetto; Enrico Thovez, Critico d'arte». Il tema fondate è il rapporto arte/vita in cui

> il senso della bellezza è un elemento di perfezione vitale, che l'eleganza delle forme è il riflesso esterno della grazia dello spirito... Oramai non è più necessario insistere sulla necessità che l'età moderna abbia un suo proprio stile.

L'attacco all'eclettismo e al perseverante gusto storicista, ma anche al meccanicismo industriale non riscattato dalla qualità dello stile e dalla modernità dell'invenzione, è frontale, deciso, senza mezzi termini e la strada passa obbligatoriamente attraverso la necessità di:

> [...] riannodare il filo delle tradizioni decorative rottosi negli sconvolgimenti del principio del secolo e risollevare le arti minori, soffocate sinora dall'espansione puramente meccanica dell'industria... occorre che, bandite la freddezza arcaica, la banalità chiassosa, l'aridità commerciale delle nostre dimore, ogni aspetto della nostra casa sia un'armonia per i nostri occhi, che ogni forma insipida, inespressiva, volgare, sia sostituita da una forma gustosa, espressiva, squisita.

La ragione della difesa di questo nuovo sistema stilistico che l'Italia acquisisce in ritardo rispetto all'Europa organizzando l'Esposizione torinese, chiamata appunto *Prima Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna*, è così giustificata:

> Ci è parso che alla causa del rinnovamento delle arti decorative ed alla storia ed alla critica di questo rivolgimento mancasse ancora in Italia un organo speciale che, illustrandone i tentativi, raccogliesse le forze sparse e le avviasse al conseguimento dello scopo comune [...]

La chiusura della rivista torinese nel 1904 denota, come si è detto, lo spostarsi dell'asse di interesse verso Milano che, infatti raccoglie il testimone torinese organizzando l'Esposizione del 1906, dedicata all'apertura del traforo del Sempione, promuovendola a città europea: la sezione dedicata alle arti decorative si svolse nei giardini del parco Sempione, appunto, e della piazza d'Armi (su cui sorgerà successivamente l'area della Fiera di Milano) ospitando arredi di Eugenio Quarti, di Carlo e Pietro Zen, le vetrate di Beltrami, gli argenti di Calderoni, i tessuti Ferrari, le ceramiche della Richard-Ginori e di Laveno e i ferri di Alessandro Mazzucotelli, con il quale il ferro artistico della tradizione lombarda, e non solo, ebbe il suo momento di rinascita. Sodale dell'architetto Giuseppe Sommaruga, Mazzucotelli, contemporaneamente impegnato come insegnante nella scuola della Società Umanitaria (dal 1903), elaborò le preziose trine metalliche per gli edifici realizzati a Varese, come il notissimo Hotel Campo dei Fiori, e per il grandioso atrio e i ferri per palazzo Castiglioni in corso Venezia, per le ville Faccanoni di Milano e di Sarnico, sul lago d'Iseo, ma soprattutto il monumentale *Cancello dei gladioli* (Feltre, Museo Carlo Rizzarda) appunto per l'Esposizione del Sempione del 1906. Alessandro Mazzucotelli, coadiuvato per la parte tecnica dall'allievo Carlo Rizzarda e per i disegni e la parte plastica da Demetrio Maccagno, fu il protagonista delle imprese architettonico-decorative della Lombardia modernista, per la quale elaborò un rigoglioso repertorio fitomorfo e zoomorfo, solo a tratti esplicitamente naturalistico, ma nella sostanza astrattizzante, come nel notissimo *Cancello delle farfalle* e nella *Lampada delle libellule*. Dopo le esperienze esperite intorno al 1906, Mazzucotelli si spinse verso formule più dichiaratamente secessioniste, rinunciando lungo il percorso al vincolo del tema naturalistico in favore di un fraseggio essenziale, geometrico, sempre di altissima qualità esecutiva e decorativa, non mai esente da sottili ricordi del passato, come testimoniano le torciere della collezione Rossi (Milano, Museo della Scienza e della Tecnica), ma attento anche alle

nuove esigenze di rigore che emersero allo scadere degli anni Dieci. I numerosissimi disegni conservati nell'archivio Mazzucotelli (Milano, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli") permettono di ricostruire i diversi passaggi creativi ed esecutivi del maestro, fino alla stagione che coincide con il 1910-1912, anno nel quale predispose la cancellata per il Teatro del Popolo, sempre a Milano, nella quale i mascheroni e gli elementi fitomorfi si irrigidiscono entro la griglia geometrica e simmetrica delle lance della balaustra, assumendo un rigore ormai lontano dal florealismo quanto vicino alle prossime formule Déco.

Le gravi crisi economiche delle nazioni europee alla fine del primo conflitto mondiale, il modificarsi del gusto della classe media, una ricerca spasmodica di superamento sia in termini psicologici, sia in termini materiali delle durezze e delle mostruosità della guerra, segnano la fine del linguaggio modernista, nelle sue diverse declinazioni nazionali, anche se già mostrava segni di debolezza e di contraddizioni interne nei primissimi anni del Novecento: sul terreno rimangono irrisolte le questioni della scelta squisitamente industriale in alternativa all'alto artigianato artistico, dell'utopia dell'arte totale e dell'arte integrata, della bellezza per tutti e di una bellezza elitaria, delle relazioni tra funzione, materiale ed esteticità del singolo oggetto. Per il mondo europeo, in un generale clima di "ritorno all'ordine", è inevitabile riconfrontarsi con la storia e con la tradizione assumendo tuttavia non un atteggiamento revivalistico, bensì un approccio ironico, consapevolmente moderno e insieme leggero e sensuale. È così che nelle creazioni decorative degli anni Venti, caratterizzate da un modulo linguistico gracile, secco, lineare, estremamente raffinato, possiamo di volta in volta riconoscere citazioni ed evocazioni dal neoclassicismo napoleonico (i bronzi dorati, l'avorio, le dorature), dallo stile Pompadour o Luigi XV (le gambe dei mobili a zampa di capretto, i puntali in metallo, gli intarsi lignei, le *corbeilles* stilizzate di fiori), dal manierismo (le figure allungate, i preziosismi cromatici, la polimatericità) e dalla classicità, ma sempre riletta con un grafismo estenuato ed elegante lontano anni luce dalle regole accademiche e dalla riproposizione della bellezza monumentale idealizzata.

La larghissima diffusione del nuovo gusto, come del resto era accaduto per il modernismo internazionale, si deve, oltre alle riviste specializzate e ai repertori fotografici, alla ricca serie di Esposizioni che costella l'intero ventennio. Se nel 1900 l'*Exposition Universelle* di Parigi aveva sancito l'apogeo e la parabola discendente dello stile Art Nouveau, specie in ambito architettonico, nel 1901, la fondazione della Société des artistes décorateurs, dà vita ad una serie di

appuntamenti annuali, fino alla metà degli anni Venti, nei quali viene data opportunità a designers e decoratori, anche agli inizi di carriera, di esporre i propri prodotti e le proprie creazioni per l'architettura d'interni: fra i fondatori figurano Pierre Chareau, Paul Follot e Maurice Dufrêne, protagonisti dell'Art Déco francese, affiancati dal 1903, con l'avvio delle esposizioni del Salon d'Automne, dagli arredi disegnati da Jacques Emile Ruhlmann, da Charlotte Perriand, dall'Atelier di Paul Poiret e da Le Corbusier; d'altro canto nel 1910 espone al Salon anche il Deutscher Werkbund. Momento emblematico del percorso delle arti decorative del primo Novecento è certamente l'*Exposition des arts décoratifs* di Parigi del 1925, il cui titolo diede vita alla fortunatissima formula Arts Déco. Già nel 1911 la Société des artiste décorateurs pensa a una grande vetrina internazionale, per la quale il Parlamento francese nomina una commissione organizzativa nel 1912, in cui ridisegnare e codificare lo stile contemporaneo, a fronte della crisi del modernismo, dichiarando che essa avrebbe dovuto essere esclusivamente di arte moderna (il vento delle avanguardie si era già abbattuto sull'*establischment* dell'arte tradizionalista) nella quale non sarebbe stato ammesso alcun cedimento revivalistico, imitazione o *pastiche* di stili. La mostra prevista per il 1915 e poi spostata al 1916, viene rinviata, a causa della guerra, al 1922, poi al 1924, fino all'effettiva inaugurazione nell'aprile del 1925. Quell'evento rappresenta il punto d'arrivo dello stile, e non il suo avvio, esso rivela le sostanziali contraddizioni interne nel mai risolto conflitto tra arte funzionale e arte decorativa, rivelandosi come l'erede di un certo modo di intendere l'Art Nouveau, accentuando ancora una volta l'idea della bellezza del superfluo per poter nutrire un mercato perennemente affamato di novità. Il compito degli Arts Déco sembra quello di conquistare la più larga fascia di pubblico possibile a uno stile moderno, e connotato, in alternativa all'oggetto in stile, ma nello stesso tempo la spinta utopica alla creazione dell'arte totale e al radicale cambiamento della società attraverso la bellezza risulta tramontato in favore di un accomodamento più commerciale che estetico, mutuando dall'incipiente razionalismo e dalla riscrittura futurista e costruttivista degli spazi del quotidiano quelle cadenze aspre e scattanti, geometriche ed essenziali che lo caratterizzano. D'altra parte è evidente nell'Expo parigino, e in altre manifestazioni consimili, che un rapporto armonico e indissolubile tra architettura e decorazione, che era stato il perno dell'utopia modernista, viene eluso, non perché non si conoscano i termini della questione, peraltro più volte dibattuta, ma perché si è deciso di privilegiare l'individualità e la raffinata preziosità dell'oggetto, il

suo isolamento rispetto ad un contesto con il quale si armonizza, ma del quale può fare tranquillamente a meno, e, in definitiva, la sua assoluta gratuità e questo aumenta vertiginosamente il desiderio del suo possesso. Che la produzione déco nelle arti decorative, ma anche nella pittura e nella scultura d'arredo e di ornamento, che prosegue sostanzialmente inalterata fino a metà degli anni Trenta, sia per un mercato di nicchia è indubitabile, ma è altrettanto vero che il rutilante mondo di lustrini e dorature, di ammalianti *boudoir* e fastose residenze, di atmosfere arcaiche e moderne insieme, che si vedono nelle pellicole cinematografiche, negli spettacoli teatrali, sui piroscafi transoceanici, negli alberghi e nei caffè, penetra profondamente nella coscienza collettiva e nel sentire comune, nutrendo un desiderio di identificazione con quell'ambiente esclusivo e patinato, da dar vita a una larghissima produzione di forme involgarite e dozzinali del gusto "anni Venti". Allo stesso tempo il Déco diviene una modalità per recuperare alla contemporaneità valori, etici ed estetici, considerati perduti come le tradizioni artigianali e le radici nazionali e regionali, come avviene, per esempio, in Italia, cercando di coniugare cultura rurale ed eleganza metropolitana, orgoglio per la propria storia e aperture ad uno stile internazionale.

Proprio in questo senso, e sull'onda dell'ammodernamento dei procedimenti produttivi delle arti decorative, con il loro passaggio dalla bottega artigiana alla produzione industriale pur mantenendo la qualità d'invenzione e la chiarezza dello stile, a Milano nasce dapprima la Scuola Superiore d'Arte Applicata presso il Castello Sforzesco, coadiuvata dalle civiche collezioni di arti industriali, poi viene fondata presso L'Umanitaria la scuola nella quale insegnano Alessandro Mazzucotelli e Alfredo Ravasco, e infine a Monza nel 1882 la Scuola del mobile e del merletto e L'ISIA, Istituto Superiore per l'Industria e l'Artigianato, dal quale escono importanti operatori nel settore delle arti decorative e dal quale scaturisce l'organizzazione delle Biennali monzesi (1923, 1925, 1927) poi, dal 1930, delle Triennali di Milano.

Nel 1923 l'inaugurazione della prima delle fortunate edizioni delle Biennali monzesi, con l'abbandono via via sempre più esplicito degli ideali socio-umanitari ottocenteschi, trasformano radicalmente la scuola, dove già insegnano Alessandro Mazzucotelli e Ugo Zovetti, come ricorda nella propria relazione l'ispettore Roberto Papini nel 1924, aprendo nuovamente la questione di un possibile trasferimento della scuola a Milano con accorpamento all'Umanitaria. Dal 1925 la titolazione diviene I.S.I.A. (Istituto Superiore per le Indu-

strie Artistiche) e gli anni di corso divengono tre: è l'anno della grande esposizione parigina, dalla quale viene mutuata la definizione dello stile oggetto del nostro discorso, e della seconda biennale monzese che rivela già in modo chiaro mutazioni di forme e di opzioni di gusto. Dal 1927 l'Istituto passa *tout court* in gestione al Consorzio e dà vita all'ultima biennale monzese ricca di fermenti e ormai con sicurezza schierata sulla necessità di abbandonare la fisionomia dell'artigianato artistico per abbracciare l'idea di una produzione più ampia e seriale, pur mantenendo garbo ed eleganza creativa, ma con forme semplificate e connotazioni esplicitamente moderne. Il successo della III[a] edizione e l'uscita di scena di Guido Marangoni, spinge molti operatori, tra i quali Gio Ponti, a premere perché l'iniziativa venga trasferita stabilmente a Milano. Saltato il 1929, la cadenza diviene triennale e nel 1930 con un allestimento dal carattere esplicitamente metafisico, dovuto agli interventi degli architetti Muzio e Alpago Novello e del pittore Achille Funi, negli ambienti della Villa Reale, si chiude la stagione monzese, per dar vita in modo definitivo alle Triennali di Milano: ma il momento Déco, come si è detto, è già concluso.

La ripresa vigorosa a Milano e in Lombardia, così come a Venezia, Torino, Firenze e Palermo, della produzione di arti decorative trova un'eco straordinaria nell'Esposizione Internazionale parigina del 1925 e per la quale l'Italia predispone un lussuoso catalogo aperto da uno scritto di Margherita Sarfatti, *Le arti decorative italiane a Parigi*. Spetta dunque al critico d'arte figurativa più agguerrito degli anni Venti, la creatrice del gruppo "Novecento", dar voce al senso e alla dignità delle arti applicate moderne:

> Poiché l'arte decorativa è testimone fedele del costume e del tempo, e rivelatrice di significative verità, anche se pretende camuffarle – e ancora – Così l'arte decorativa e industriale definisce quello che siamo totalmente, con tutta la ricchezza e l'autorità della nostra cultura; tutti contribuiscono a formarla; essa appartiene a tutti, per tutti i bisogni degli uomini, i solenni e gli umili (p. 55).

Infine dopo aver evidenziato alcuni dei caratteri stilistici delle arti decorative moderne prosegue:

> [...] ma segreta e rivelatrice simpatia ci conduce con zelo talora indiscreto verso gli arcaici sintetismi dell'Egitto e della Cina, e persino verso i balbettamenti dell'Africa negra e le sue infantilità tra goffe e terribili (p. 57),

Sarfatti indica il senso e dunque il valore della nuova linea produttiva:

> Di fronte al razionalismo iconoclasta della giovane scuola, la quale ci condanna a vivere attorniati da inesorabili espressioni di utilità senza alcuna fioritura ornativa, invochiamo il dono di un po' di bellezza, per addolcire, per arricchire, per nobilitare l'aspra vita quotidiana con il sorriso del divino, del solo indispensabile superfluo (p. 60).

A fronte di ciò in Italia permane una forte tendenza per l'arredo e le arti decorative di matrice eclettica: la sedimentata tradizione artigiana, il tentativo di recupero, anche forzato ideologicamente, delle proprie radici culturali ed estetiche, la spinta a un collezionismo antiquariale, spesso poco meditato, che caratterizza gran parte della borghesia industriale alla ricerca di una patente di nobiltà, riconosce un proprio modello assoluto, sia comportamentale sia di gusto, in Gabriele d'Annunzio che proprio in terra lombarda, a Gardone Riviera, costruisce, stratificando, un monumento all'eclettismo di ritorno, al collezionismo antiquariale intriso di esotismo: Il Vittoriale degli Italiani. Ma proprio la Prioria, la residenza privata del Poeta incastonata nel complesso de Il Vittoriale, pur presentandosi come un modello alternativo al gusto moderno propugnato da Gio Ponti, Emilio Lancia, Giovanni Muzio, Piero Portaluppi, Giovanni Greppi e Tomaso Buzzi, è intrisa di gusto Déco ma, appunto, non nella versione cinica, algida e rarefatta, più tipicamente mitteleuropea e milanese, ma nell'opzione più lussuosa e ridondante più orientata verso la Francia, come nel caso della Stanza della Cheli, trionfo di lacche rosse e oro, o della Stanza della Musica, dai tessuti neri e oro, ambedue schermate verso l'esterno dalle straordinarie vetrate alabastrine del maestro vetraio milanese Pietro Chiesa: un'atmosfera bizantina stemperata in forme Déco. Eppure l'elemento scherzoso, la sottile e disincantata ironia che è perno ineludibile della poetica Déco, fa la sua comparsa anche qui, nello Schifamondo, il palazzo-mausoleo del Poeta, in una vetratina disegnata da Gio Ponti e realizzata da Pietro Chiesa nel 1932 (insieme avevano da poco dato vita alla *Fontana Arte*) per il bagno della nuova Officina: in una composizione elegantemente astratta, debitrice di Fortunato Depero, un fantasmino saluta e ride. Sembra di potervi cogliere lo spirito di un'epoca così come la evoca Roberto Papini a conclusione del proprio volume *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, edito a Milano nel 1930, vera e propria sintesi del Déco italiano e internazionale. Il lungo racconto dedicato alla vita ad Universa, una metropoli nata sulle rovine

di una guerra, si conclude con un peana ai motivi e al senso del gusto anni Venti in antitesi al Modernismo:

> […] I giovani d'Universa non provano vergogna a confessare d'essere in un periodo arcaico. È l'epoca in cui si ricomincia. È l'epoca che ha qualche importante analogia, sia detto per gli innamorati dell'esemplificazione storica, con quel sesto secolo avanti Gesù Cristo quando il senso della vita intensa nella politica, nella ginnastica sportiva, nell'indagine fisica e metafisica, dettava ai greci le forme dell'arte nuova e, dopo le geometrie prette del Dipylon, vedeva affermarsi il puro ritmo dorico e gli schietti valori plastici della scultura arcaica e i rabeschi essenziali dei meandri, delle palmette, delle onde. Anche allora dominava l'architettura, anche allora era sentito fin nel profondo un bisogno imperioso d'armonia fra le ragioni pratiche e quelle ideali della vita, un desiderio ansioso di ritmica compostezza, di musicale semplicità.
>
> Fondare una nuova classicità significa tornare all'ordine, alla misura, alla composizione, allo stile.

La sequenza di mostre specificatamente dedicate alle arti decorative, tenutesi biennalmente nella Villa Reale di Monza dimostra la volontà di affermazione a livello europeo della produzione artistica italiana, del suo aggiornamento linguistico, del suo mai dimenticato rapporto con la tradizione, della stretta connessione delle arti decorative e delle arti figurative da cui scaturisce la fondazione nel 1925 dell'I.S.I.A. (Istituto Superiore per le Industrie Artistiche).

> Caro Caldara, si spera da tutti che, superato l'orribile truculento periodo della guerra, possano i popoli riprendere, tosto con rinnovato, moltiplicato fervore, le interrotte opere della pace e della civiltà.

Così il deputato socialista Guido Marangoni, grande sostenitore delle arti decorative moderne, scrive al sindaco di Milano nel dicembre 1917, proponendo l'organizzazione delle Biennali internazionali di arte decorativa di Monza per il rilancio delle industrie artistiche (G. Marangoni in «Bollettino municipale di Milano», gennaio 1918).

Alla prima Biennale di Monza nelle cosiddette "arti della terra" l'esordio del giovanissimo architetto Gio Ponti per la Richard Ginori è folgorante. Lancia una moda neo-archeologica che avrà successo per tutto il decennio e assommano a circa un migliaio gli ironici e scherzosi disegni che Ponti fornisce alla manifattura, reinventando tipologie antiche, come l'urna e la cista, che insieme ai piatti e ai vasi costituiscono la base di una miriade di decori in una rivisitazione antiretorica della mitologia classica che trova un esito straordinario in

quell'insieme di scultura in porcellana bianca e oro, ideata insieme al suo sodale Tomaso Buzzi, che è il *Trionfo da tavola per le ambasciate italiane* all'estero (1927), opere modellate dallo scultore Italo Griselli e dorate da Elena Diana.

Nel 1925 esordisce a Monza il giovanissimo Guido Andlovitz, direttore artistico della Società Ceramica Italiana di Laveno, altra grande manifattura che alla Ginori contende il mercato del vasellame domestico. Andlovitz modella lui stesso i prototipi, il suo segno è sottile e minuto, si ispira prevalentemente a Dagobert Peche e ai lavori delle Wiener Werkstätte. Intanto Faenza continua a essere un centro vivo di sperimentazione ceramica grazie agli artisti del cenacolo baccariniano di inizio secolo, Pietro Melandri, Ercole Drei, Francesco Nonni.

Alle Biennali di Monza partecipa significativamente la vetreria muranese, fondata dall'avvocato milanese Paolo Venini, con i vetri ideati da Vittorio Zecchin, una serie di sottilissimi soffiati, privi di decorazione, incolori o di colore chiaro, di linea neoclassica purista, ispirati ai vetri raffigurati nei dipinti dei maestri veneziani del Cinquecento; dopo Zecchin la direzione artistica viene affidata allo scultore Napoleone Martinuzzi, poi all'architetto Tomaso Buzzi e in seguito, fino agli anni della guerra, a Carlo Scarpa.

Sul tema dell'educazione dei giovani alla produzione delle arti decorative, al riscatto delle medesime da una posizione di inferiorità rispetto alle arti figurative interviene la rivista «Arte pura e decorativa», edita tra il 1922 e il 1923, concludendo la propria vita editoriale nel momento in cui si inaugura la prima delle Biennali d'arte decorativa a Monza. Nel primo numero della rivista (1922) viene, significativamente, pubblicata una lettera al direttore inviata dall'ebanista Giovan Battista Gianotti:

> io laudo la nuova rivista con entusiasmo, poiché mi appare tra le poche in Italia, se non la prima, che si è prefissa come luminosa meta la riabilitazione delle Arti decorative. Già il suo titolo condanna dunque la scissione avvenuta oltre un secolo fa nel campo dell'Arte: scissione artisti puri e artisti decoratori.

Così come risulta significativo, nel n. 7, l'intervento di Vincenzo Costantini:

> Identificazione dello spirito alla pura utilità pratica e dall'adattamento al sistema di produzione industriale. Dall'uso dei nuovi mezzi

> meccanici, dai criteri democratici dell'oggetto che deve essere pratico, alla portata di tutti e di tutte le borse... è nato lo stile attuale: elegante, semplice, svelto, schematico e quasi primitivo, d'inventiva serena, senza pesantezze, vizi barocchi, eccessi di ornamentazioni, di poche linee e forme, di piani uniformi e sintetici; stile che solo i nostri posteri sapranno dire quanto è bello.

La dichiarazione apre un dibattito sulla questione dello stile moderno che vede nel corso del 1923, comparire una serie di interventi, tra i quali quello di Roberto Papini, che difende le scuole d'arte, e quello di Margherita Sarfatti contro l'industrializzazione del prodotto d'arte decorativa in nome di un'utopistica "arte per tutti" di modernistica memoria, affermando: «la bellezza a buon mercato non esiste». Una posizione che Sarfatti difende caparbiamente anche nel testo redatto in occasione della pubblicazione del catalogo della sezione italiana all'esposizione di Parigi del 1925.

La svolta nel dibattito sulle arti decorative, anche nelle riviste, avviene con la terza Biennale internazionale di Monza nella quale la fusione tra arti decorative e arti figurative si fa stringente confronto sullo stile e sui linguaggi. Di grande interesse, tra le altre voci, risulta quella di Raffaello Giolli che pubblica la rivista «1927. Problemi d'arte attuale», appunto nel 1927, con una copertina illustrata da un disegno di Gio Ponti raffigurante un putto nell'atto di modellare un orcio (elemento utilizzato come decorazione dipinta su alcune ciotole in maiolica prodotte in quell'anno dalla Richard-Ginori). In quel numero Giolli presenta, contestualmente, sia la modernità della linea rigorosa nell'arredamento per negozio dell'architetto De Finetti e dei piatti futuristi di Thayat, sia il piatto in porcellana Richard-Ginori raffigurante la *Conversazione classica* di Ponti:

> È un curioso gioco sembra che le figure si impietrino e invece la città si muova nell'obliquo scorcio. Il programma teorico si dichiara in forma di fiaba.

Nel 1928, Giolli esordisce con un editoriale d'intenti:

> Gli amici del «1927» resteranno fedeli almeno fino al 1928... a chi ama il nostro paese che questa rivista è al sola che segua e sostenga nettamente il movimento moderna dell'arte nazionale, senza riserve mentali e nello stesso tempo senza fanatismi dottrinali … – il numero speciale – il Numero dei perché – dedicato all'arte decorativa moderna con scritti originali degli artisti più rappresentativi... Il «1928» avrà al-

> cune novità: Firme: Nei prossimi numeri scopriremo tutte le firme e i nostri lettori avranno il piacere di trovarsi nomi celebri non solo di scrittori ma di artisti italiani. Esposizioni: Non le faremo neppure nel 1928 perché la nostra non è una rivista di cronaca, ma di orientamento, di revisioni critiche e le nostre pagine non si affittano come le sale della gallerie private.

Tra il 1928 e il 1930 molte cose cambiano, dalla crisi economica internazionale al trionfo del movimento Novecento italiano ideato e sostenuto con forza da Margherita Sarfatti, la quale nel 1930 dà alle stampe una propria rilettura dell'arte contemporanea con *Storia dell'arte moderna*, dalla crisi delle manifestazioni monzesi, che nel 1930 diventano le Triennali di Milano, al disperdersi del linguaggio Déco all'interno del monumentalismo novecentista. A tali cambiamenti risponde Raffaello Giolli con la trasformazione della propria rivista in «Poligono», numero 1 del novembre 1929, e nel cui editoriale (per altro aperto da un augurio di Margherita Sarfatti) si afferma:

> [...] Desidera il POLIGONO essere il campo d'azione dell'arte italiana. Qui viene ad esprimersi, e qui si incoraggia e si sostiene la miglior vita dell'arte italiana... Il nostro ottimistico punto di vista – che accetta tutta l'arte senza punti di vista – è, nel fatto, d'una dura intransigenza, perché accetta l'arte che è arte. Se non si preoccupa degli aggettivi, controlla, a fondo, il sostantivo.

Le arti decorative che trionfalmente erano entrate nel dibattito italiano sull'affermazione del nuovo stile con «L'arte decorativa moderna», nella nuova rivista di Giolli si ritraggono, affidandosi a qualche sporadico intervento di Pica per poi, sostanzialmente, sparire.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per quanto riguarda la questione del Liberty in Italia, data la sterminata bibliografia, si ricordano i titoli fondamentali: R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia,* Firenze, 1968 (rist. Milano, 1997, con importante aggiornamento bibliografico) e i numerosi saggi della studiosa sull'argomento riuniti in R. BOSSAGLIA, *Il giglio, l'iris, la rosa,* Palermo, 1988.

Per quanto riguarda il gusto anni Venti e segnatamente il gusto Déco esiste oggi una ricca bibliografia sia internazionale sia italiana. Si ricordano ancora come interessanti punti di riferimento Y. BRUNHAMMER,

Lo stile 1925, Milano, 1966 e G. VERONESI, *Stile 1925: ascesa e caduta delle Arts Déco,* Firenze, 1966, seguiti da R. BOSSAGLIA, *Il Déco italiano: fisionomia dello stile 1925 in Italia*, Milano, 1975 e R. BOSSAGLIA, *L'Art Déco*. *Guide all'architettura*, Bari, 1984; *Milano déco. La fisionomia della città negli anni Venti*, a cura di R. BOSSAGLIA e V. TERRAROLI, Milano, 1999, mentre il più recente contributo risulta *Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia*, catalogo della mostra a cura di V. TERRAROLI (Forlì, San Domenico 10.2.2017 – 15.6.2017), Cinisello Balsamo, 2017.

Per quanto riguarda le arti decorative: *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna: 1780 – 1940*, a cura di V. TERRAROLI, Milano, 1998 (con bibliografia precedente) e *La via italiana al gusto moderno tra nostalgia del passato e accelerazioni creative: 1920-1950*, in *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, catalogo della mostra a cura di M. F. GIUBILEI e V. TERRAROLI, Fondazione Centro Studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca, 2013, pp. 12-23 (con bibliografia precedente).

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

CARLO BAZZANI* – ALESSANDRO BERTOLI**

IL DOTTO ARCHEOLOGO LETTERE, RICERCHE, EPIGRAFI E NOTAZIONI INEDITE DI GIOVANNI LABUS (1775-1853)***

PREMESSA

Dopo aver presentato in Ateneo, il 3 aprile 2009, un fondo archivistico inedito contenente circa ottocento lettere inviate da don Gaetano Scandella all'amico don Marcantonio Udeschini, nel quale è descritta con impressionante vivacità e ricchezza la storia bresciana della prima metà dell'Ottocento, ad Alessandro Bertoli è stata data l'occasione, il 17 aprile 2015, di parlare di una nuova scoperta di manoscritti risalenti alla stessa epoca. Provengono questi dall'archivio privato di Giovanni Labus e ne costituiscono la prima porzione tornata alla luce dopo la morte del loro proprietario e autore, avvenuta nel 1853. Si tratta di migliaia di carte, ancora meritevoli di riordino scientifico e di catalogazione che, sottoposte al paziente studio del giovane storico e dottorando Carlo Bazzani, laureatosi con una tesi dedicata all'esperienza giornalistica di Labus, sono ora oggetto del presente saggio redatto a quattro mani.

Si offre così al lettore una biografia del personaggio, arricchita dalla descrizione e trascrizione di numerosi brani inediti attinti dal fondo.

Si tratta per la maggior parte di appunti preparatori di articoli e monografie di argomento archeologico. Gli studi sono principalmente fondati su fonti epigrafiche. Almeno un terzo di quelli presenti sono dedicati all'archeologia bresciana, con particolare attenzione al-

* Dottorando in Storia presso l'Università degli Studi di Genova.

** Avvocato, cultore della materia.

*** Saggio di approfondimento della conferenza tenuta il 17 aprile 2015.

la ricostruzione della iscrizione dedicatoria a Vespasiano sul frontone del Tempio Capitolino, alla redazione del primo volume del *Museo Bresciano illustrato* e alla preparazione del secondo, rimasto incompiuto e pubblicato postumo dal figlio Pietro. Non mancano tuttavia scritti archeologici di ambito milanese (*Gens Novellia*, lapidi paleocristiane della basilica ambrosiana, Colonne di San Lorenzo, Porta di Potta Tonsa con tanto di vivacissimi disegni), oppure dedicati ad altre città o siti archeologici come Mantova, Trieste, Cividale del Friuli, Libarna, Palosco, Montecassino, Golasecca, Somma Lombardo e Bergamo (epigrafi cristiane nella chiesa di Sant'Andrea).

Vi sono, inoltre, bozze di studi perlopiù pubblicati in forma di lettera dedicata a uno studioso, come quello sui copricapi romani indirizzato al roveretano Carlo de Rosmini (contiene graziosi disegni di cappelli dalla foggia assai originale), sulle Figuline letterate, su *Gli dei kataktoneiois e l'oscurissimo dio cauto-pate*, sui «Vessillarj», che grazie all'interpretazione di due lapidi velleiati, in una lettera dedicata a Pietro De Lama, prefetto del Museo di Parma, Labus illustrò come una milizia scelta, contraddistinta da una particolare insegna e posta a presidio delle valli o ad ausilio delle truppe regolari, o sui *Fabri Tignari* (corporazione dei carpentieri), completamente scritto sul retro di un carteggio strappato con Antonio Sabatti e con Giorgio Ravelli, responsabile a Brescia dell'I.R. Censura[1].

L'instancabile esegesi delle lapidi romane, consentì a Labus di redigere anche un fascicolo denominato *Longevità epigrafiche*, composto da schede nelle quali sono annotate, divise per anni di vita, dai settanta «all'incredibile età» di centotrentotto, le iscrizioni in cui si dava conto dell'anno di morte del cittadino romano commemorato. Così pure in altro fascicoletto sono raccolte le epigrafi contenenti l'attributo di «CIVIS». Il metodo lessicografico si ritrova anche in alcune "giunte" alle schede compilate nel secolo precedente da Egidio Forcelli.

Il filone archeologico rappresentato nel fondo principalmente dagli appunti, è arricchito da numerose lettere scambiate con i più illustri antiquari del tempo. Tra i corrispondenti ricordiamo il conte Pompeo Litta, sovente frequentato a Milano, Girolamo Orti Manara da Verona, Giovanni Spano da Cagliari, don Carlo Annoni da Cantù,

[1] Con gli uffici di censura, specialmente quello di Milano, il contatto era costante e inevitabile, considerato che, come suddito austriaco, a Labus incombeva l'obbligo di far approvare ogni articolo, anche di natura squisitamente scientifica, pubblicato dentro e fuori dal Regno Lombardo-Veneto (si veda nel fondo la circolare del dirigente preposto del 27 giugno 1839, in relazione a un saggio per il *Museo scientifico artistico* di Torino).

Luigi Malvezzi da Novi Ligure, Emmanuele Antonio Cicogna da Venezia, Girolamo Asquini, falsario originario di Udine, il gesuita napoletano Raffaele Garrucci da Roma, Bartolomeo Borghesi dalla Repubblica di San Marino, ovviamente molti bresciani fra cui Ottavio Fornasini e Federico Odorici e non pochi stranieri, più (come Jean Francois Champollion e Theodor Mommsen) o meno noti (come un tale capitano Pakovich, grazie al quale si trova nel fondo una preziosa pianta dell'antico *castrum* di Burnum, nell'attuale Croazia, che potrebbe permettere di integrare i rilievi recentemente condotti dagli archeologi locali col supporto dell'Università di Bologna[2]).

La grafia veloce e le frequenti correzioni rendono spesso ostica la decifrazione degli scritti. Non di rado lettere e note più risalenti vennero successivamente riutilizzate nella parte intonsa del foglio per nuovi appunti. Sono altresì abbondanti i manoscritti ritrovati direttamente da Labus negli archivi personali di eruditi lombardi suoi contemporanei. Tale operazione avvenne specialmente nella prima decade del XIX sec., quando Labus andò letteralmente a caccia di informazioni bio-bibliografiche sui principali uomini di cultura bresciani dal Medioevo alla sua generazione.

Tra i numerosi appunti biografici[3] è interessante leggere, sulla copertina datata 1810 del fascicolo che contiene due profili di Fabiano

---

[2] www.disci.unibo.it/it/ricerca/archeologia/missioni-archeologiche/missioni-archeologiche-allestero/burnum-croazia.

[3] Tra gli appunti biografici, si ritrovano nel fondo quelli relativi a: Alberghino Mario, Albertano da Brescia, Alberti Tommaso, Allegri Alessandro, Aragonse Sebastiano, Arici Cesare, Avanzini Giuseppe, Averoldo Giulio Antonio, Baiguera Bartolomeo, Balbo Adriano, Castiglioni Carlo Ottavio, Bargnani Cesare, Bettoni Andrea, Bettoni Federico, Boni Mauro, Bossi Giuseppe, Bottalino Giovanni Battista, Cabrino Francesco, Cancellieri Francesco, Canova Antonio, Capriolo Elia, Cattaneo Giovanni Andrea, Cavallini Bernardino, Chiaramonti Giambattista, Colpani Giuseppe, Cominelli Leonardo, Corniani Giovanni Giacomo, Corvi Guglielmo, Cozzando Leonardo, Donegani Carlo, Dugazzi Giovanni Giacomo, Fogliani Sigismondo, Febrari Gianmaria, Frayssinous mons. Denis-Luc, Gallo Agostino, Garbelli Antonio, Galvani Carlo, San Gaudenzio, Gava Domenico, fra Giovanni Giocondo da Verona, Giordani Pietro, Guadagnini Gianbattista, Guillon Amato, Lavarini Giovanbattista, Luchi Michele Angelo, Maffei Scipione, Maggi Berardo, Maggi Antonio, Maggi Giovanmaria, Maggi Giulio, Maggi Lucillo Filatteo, Maggi Ottaviano, Malacarne Vincenzo, Malanni Fabiano, Nazari Giovanbattista, Peranda Giovanni Francesco, Pergamini Giacomo, Peroni Vincenzo, Porzio Camillo, Posculo Ubertino, Quarenghi Antonio, Roncalli Carlo, Rosa Vincenzo, Rossi Ottavio, Sabadini Antonio, Sabatti Antonio, Sabeo Fausto, Scevola Luigi, Stigliani Tomaso, Stefani Pietro Angelo, Tamborini Pietro, Tartaglia Nicolò, Torriceni Francesco, Toti Alessandro, Ugoni (famiglia), Verità Girolamo, Vinaccesi Fortunato e Visconti Ennio Quirino.

Malanni da Edolo, letterato «de' minori osservanti riformati» che «fioriva verso l'anno 1600», la seguente nota: «NB. Fratta anche questa dalle schede dell'Arciprete Guadagnini. Il carattere però non era suo, e converrà ritoccarle al caso di prevalersene». Labus, infatti, talora trovava manoscritti inediti che riteneva compiuti e li mandava alle stampe solo aggiungendovi il proprio nome. Tra le carte di Vincenzo Peroni, Germano Jacopo Gussago, Vincenzo Rosa[4] e, appunto, Giovanbattista Guadagnini, Labus reperì non poche informazioni di prima mano.

Proprio le carte relative all'arciprete di Cividate Camuno dimostrano come l'interesse di Labus scattasse rapidamente, addirittura all'indomani della dipartita del personaggio di suo interesse. Nel primo mattino del 22 marzo 1807 spirava a 84 anni Giovanbattista Guadagnini: Labus, allora Intendente Generale dei Beni della Corona a Milano, come più avanti avremo modo di meglio illustrare, conosceva la grandezza del prelato giansenista e col desiderio di completare e dare alle stampe una storia della letteratura bresciana iniziata da Baldassarre Zamboni, non perdeva tempo a recuperare fonti biografiche e bibliografiche sul Guadagnini. Labus chiedeva gli fossero fornite notizie precise, inedite e di prima mano al cognato del Guadagnini, Vincenzo Federici. Questi riteneva che meglio di ogni altro avrebbe potuto soddisfare il desiderio di Labus il nipote Fortunato, frate nel convento di Santa Giustina di Padova. Fortunato Federici era infatti un bibliotecario di notevole fama e aveva abbracciato la vita religiosa patavina, appunto, grazie allo zio Giambattista Guadagnini.

Tra le carte di Labus troviamo così un'importante lettera scritta da Fortunato a Vincenzo Federici a Padova il 16 maggio 1807, meno

---

[4] Di pugno del Rosa si trova nel fondo l'opuscoletto manoscritto intitolato *Notizie circa il Museo di Storia Naturale della Università di Pavia*, compilato «merc. 22 Aprile 1818.», già pubblicato nel 1831 da F. LONGHENA nei *Cenni storici sulle due Università di Pavia e di Milano*, pp. 548 e sgg.. Curiosi i cenni alla «famosa collezione dei Vermi Viscerali di G. DA QUEDLIMBURGO, consistente in vasetti a spirito 278 che sistemati sono divenuti 379», acquistata «verso il 1786" e alla "seconda spedizione di Parigi conceduta da Napoleone, da dividersi fra le tre università, di Pavia, Padova e Bologna; e fu ivi scompartita; ed a Pavia toccarono i pezzi più voluminosi, per esempio la pelle di un giovine elefante, due grandi antilopi, un cangurù femmina ed altri animali, specialmente parecchi della Nuova Olanda: cioè, Mammali 12; Uccelli 12, Amfibii 7; Pesci 5; Insetti 137, e Vermi cioè testacei e zoofiti, quasi 800, ma di questi ultimi, molti sono reduplicati, parecchi però molto interessanti».

di due mesi dopo la morte di Guadagnini, nella quale si fa riferimento a quelle

> notizie che io [Fortunato Federici] ho fatto ricopiare, e che gliele acchiudo sollecitamente poiché Ella [Vincenzo Federici] possa servire codesto suo Amico [Giovanni Labus] ch'ha la lodevol brama di rendere onorata la memoria di quel nostro compatriota illustre, e veramente dotto [Giambattista Guadagnini].

Aggiungeva frate Fortunato:

> Per amore della nostra Patria [la Valle Camonica] celebre per i natali del Dotti, del Zendrini, di varj Federici, del Magnoli amico de' Manuzj, del P. Carlo Francesco da Breno Riformato, del P. Zaccaria Fiorini di Gianico, del Bonfadio, e di varj altri, ho pensato anch'io di fare estendere al Guadagnini un Elogio in istile Lapidario, riservando a me la cura di farne cenno nel Giornale della Letteratura Italiana che si stampa in Padova, e di farne notizia al P. Moschini per il 3° Tomo della sua Storia della Letteratura Veneziana.

Altri documenti saranno trascritti nelle pagine che seguono e nelle quali si ripercorre cronologicamente la vita di Giovanni Labus. Basti in questa premessa generale un'ultima osservazione. Per oltre un secolo e mezzo il ricchissimo archivio di Labus è rimasto segreto e inaccessibile a chiunque. Ciò vale ancora per la stragrande maggioranza dei suoi autografi, parte dei quali sembra essere recentemente giunta, dopo notevoli traversie, alla Biblioteca Ambrosiana. Già nella seconda metà dell'Ottocento si vagheggiava l'abbondante messe di notizie inedite nell'archivio labusiano, gelosamente custodito dagli eredi. Così Theodor Mommsen esclamava, in una lettera del 10 marzo 1865 diretta a Giovanni Battista De Rossi:

> Peccato che non si può arrivare alle carte del Labus! Molte cose vi sono sepolte, che sarebbero utilissime; ma il figlio non vuol mettervi le mani.[5]

Nemmeno Giuseppe Gallia, segretario di questo Ateneo e – se vogliamo – epigono di Labus per erudizione, ricerca storiografica,

---

[5] La lettera si può leggere integralmente in: http://www.mommsenlettere.org/Letter/Details/1371.

ansia di raccolta di manoscritti originali e capacità di composizione di iscrizioni commemorative, mai riuscì ad accedere all'archivio, nonostante la mediazione, presso il nipote Stefano Labus, svolta dal colto senatore Tullo Massarani, come si apprende da una lettera che questi gli scrisse da Milano, l'1 maggio 1879, e che di seguito per la prima volta si trascrive[6]:

> Chiarissimo Prof.e
>
> Mi sono recato a premura di chiedere al nostro Assessore D.r Stefano Labus le informazioni da lei desiderate circa i manoscritti del defunto archeologo dello stesso nome; e mi affretto a comunicarle i risultati del colloquio che non potei avere col prenotato Assessore prima di jeri, essendo egli stato negli scorsi giorni indisposto.
>
> L'archeologo Francesco [*rectius* Giovanni] Labus ebbe due figli, l'uno medico, l'altro scultore; e il nostro D.r Stefano è figlio dello scultore. Se non che egli medesimo non riuscì mai ad appagare il vivo desiderio di rovistar nei libri e nelle carte dell'avo; e carte e libri (che passavano i 6000 volumi) essendo toccati nella divisione dell'eredità al medico, il quale, fattili trasportare alla propria villa di Desio, vi custodisce ogni cosa gelosamente.
>
> Il Dott. Stefano crede che lo zio tenga ancora molta parte di questo letterario patrimonio in casa, e che, pur avendo pubblicato dell'archeologo alcuni opuscoli, non siasi mai reso un conto esatto dei documenti storici dal medesimo raccolti. Sa per altro che il prefato zio ha in molta stima l'illustre storiografo Gabriele Rosa; e mi ha promesso di recare i voti di quest'ultimo al primo, non senza qualche speranza che possano per avventura essere esauditi.
>
> Lo che augurandomi in pro degli studii e della patria, la prego di avermi dedito sempre di servirla ove possa, e di aggredire i sensi d'alta osservanza con cui ho l'onore di essere
>
> suo devotissimo
> Tullo Massarani

Questa lettera fornisce, tra le altre, una notizia sulla storia dell'archivio che è confermata dai documenti che lo compongono. Era stata infatti un'iniziativa dello stesso Giovanni Labus quella di trasferire i propri documenti dalla casa di Milano, ubicata nell'antico vicolo (oggi sparito) di San Giovanni in Conca, al civico 4098, alla elegante villa neoclassica da lui fatta costruire a Desio, che si affaccia sulla via

[6] La lettera del Massarani è stata ritrovata tra alcune carte personali di Gallia, per uno strano destino giunte in Toscana e recentemente riportate a Brescia.

oggi intitolata ad Armando Diaz e sede locale di Confcommercio. Su una lapide ancora esistente è inciso in latino un testo che così può essere tradotto:

> Giovanni Stefano F. Labus, giureconsulto, cultore di antichità, questa casa edificò a sue spese. Nel campicello annesso si rivelò contadino. Anno 1834. Curatore dell'opera fu Giuseppe Seveso, architetto machinatore.

La villa di Desio fu definita da Labus, nel 1846:

> l'unico rifugio che mi rimane nella mia avanzata età, procuratomi co' miei sudori e colla moderata mia condotta. È mia decisa intenzione di portarmi colà, vivervi solo, coll'unico sollievo de' miei studi, di riordinar le mie carte[7], e pensare all'estremo fine che non può essermi granfatto lontano.[8]

La villa fu ereditata dal figlio Pietro che, in effetti, pur conservando gelosamente l'archivio, si adoperò per pubblicare sia un articolato profilo biografico del padre[9], nell'opera *Le arti educative*, sia la raccolta dei *Marmi Antichi Bresciani* che Giovanni stava completando prima di passare a miglior vita[10].

GLI ANNI GIOVANILI: I PRIMI STUDI

Giornalista, rivoluzionario, patriota, funzionario pubblico, studioso, letterato, archeologo, epigrafista, erudito instancabile nel ricercare, leggere, tradurre, trascrivere e comporre nuove opere. In

---

[7] Sulla copertina di un fascicolo presente nel fondo vi è l'indicazione vergata dalla mano di Labus di controllare le carte in esso presenti «prima di abbruciarle».

[8] Lettera scritta a Milano il 9 Aprile 1846 in duplice copia per poter essere conservata da Giovanni a eventuale futura prova di reità e, al contempo, trasmessa al fratello Luigi, rispedito a Brescia dopo che in un attacco d'ira pare avesse minacciato di uccidere Giovanni e si fosse a tale scopo procurato dell'arsenico.

[9] Se ne conserva nel fondo un estratto a stampa dal titolo *Giovanni Labus* di 21 pagine con questa dedica: «L'Amicizia questo tributo d'affetto compose il dolentissimo figlio Dr. Pietro allo zio Alessandro Marocco Reminiscenze del parente defunto».

[10] *Marmi Antichi Bresciani raccolti nel Museo Patrio classificati e illustrati dal Cavaliere D. r Giovanni Labus*, Milano, coi tipi della ditta Angelo Bonfanti, Contrada della Cerva, n. 343, nel fondo in copia non rilegata e meritevole di restauro.

contatto con i più importanti personaggi del mondo politico, religioso e culturale dell'epoca, sia d'Italia che d'Europa, insignito delle più blasonate onorificenze a livello internazionale, membro delle più rinomate accademie europee e autore di non meno di un centinaio di opere di altissimo spessore scientifico, Giovanni Labus, bresciano d'origine, milanese d'adozione, mostra diverse sfaccettature e non smette di suscitare un notevole interesse. Tuttavia, nonostante l'importanza di tale personaggio, mancano ancora studi organici in grado di illuminarci sulla sua attività, sicché, allo stato, per tracciarne un quadro biografico, più che affidarci a contributi per lo più sconnessi fra di loro, dobbiamo riscoprire le sue pubblicazioni e iniziare a trascrivere i suoi manoscritti[11].

Giovanni Girolamo Labus nacque il 10 aprile 1775 a Brescia, allora sotto il dominio veneto, da Stefano Labus e da Francesca Guerini, donna di antica genealogia bresciana. La famiglia Labus, originaria del Margraviato di Brandeburgo, era emigrata, attorno alla metà del XVII sec., in Dalmazia, dove trattenne rapporti, per lo più militari, con i domini veneti. Dopo aver ottenuto grande prestigio, testimoniato dalle numerose terre possedute dai Labus, gli antenati di Giovanni si erano spostati, al seguito della milizia veneta, in diversi territori del nord Italia, tra cui Brescia, meta definitiva del loro peregrinare. La famiglia di Giovanni, tuttavia, era andata progressivamente perdendo i fasti e gli onori dei propri antenati, tanto che il padre figurava in città come artigiano. Labus crebbe felice nella propria

---

[11] A tal proposito si veda G. SCHINGO, *Giovanni Labus*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2004 («Dizionario Biografico degli italiani», LXIII), pp. 10-12 e E. GRANCINI, *Contributo alla biografia di Giovanni Labus (1775-1853),* Tesi di laurea in Lettere e Filosofia presso l'Università degli Studi di Milano, a.a. 1972/1973 (relatore M. BERENGO); l'opera è conservata presso la Biblioteca Comunale di Argenta (FE). Per il Labus giornalista, pur rifacendoci direttamente ai suoi periodici, si veda anche A. POLI, *Le jacobin Giovanni Labus. Journaliste et ideologue de Brescia,* a cura di P. BUDINI, CLUEB, Bologna, 1996 («Miscellanea in onore di Liano Petroni. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese»), pp. 105-123. Per la sua attività di archeologo, oltre alle sue innumerevoli pubblicazioni, si veda l'articolo di G. GERVASONI, *Giovanni Labus. Archeologo bresciano*, «Brescia», I, 1929, pp. 24-27. Per una migliore comprensione del contesto bresciano alla fine del XVIII sec. si rimanda alle preziose pagine di M. BERENGO, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, G. C. Sansoni, Firenze, 1956, oltre che ai contributi di L. MAZZOLDI, *Gli ultimi secoli del dominino veneto,* III, Morcelliana, Brescia, 1964 («Storia di Brescia»), pp. 145 e L. A. BIGLIONE DI VIARIGI, *La cultura del Settecento*, III, Morcelliana, Brescia, 1964 («Storia di Brescia»), pp. 232-282.

città, che avrebbe rappresentato un punto di riferimento lungo tutta la sua esistenza. Non a caso, orgogliosamente bresciano, avrebbe figurato tra coloro che si batterono per portare la libertà nella città, scacciando gli odiati dominatori veneti.

I genitori di Giovanni Labus si preoccuparono che il figlio ricevesse una buona educazione, tanto che il giovane frequentò il Collegio comunale delle Grazie, di tradizione gesuitica, attraverso il quale venne avviato agli studi umanistici. Infatti, durante questo primo percorso scolastico, Labus studiò in particolar modo la grammatica, la lingua, gli autori classici, la filosofia e il disegno, discipline che costituirono un bagaglio culturale fondamentale per il compimento delle sue principali attività, quella di giornalista e, successivamente, quella di archeologo ed epigrafista.

Nei primi anni '90 del XVIII sec., iniziò, senza terminarli, gli studi teologici, dopo aver ricevuto la tonsura dal vescovo di Brescia, mons. Nani; molto probabilmente compì tale scelta non tanto per autentica vocazione, quanto piuttosto per volere del padre o con l'auspicio di trovare un sostentamento per la propria vita. Non a caso, ben presto, gli studi teologici passarono in secondo piano, per lasciare posto a quelli umanistici e all'attività culturale in seno alla città.

Il periodo che porta Labus sulla scena pubblica – l'ingresso avvenne nel biennio 1796-1797 – è alquanto nebuloso, visto che mancano molte notizie, anche se v'è un documento appartenente al fondo qui presentato che potrebbe offrire alcune coordinate interessanti rispetto a questo periodo della sua vita. Il lungo scritto – datato 20 ottobre 1794 – rimonta all'esperienza seminariale di Labus, come emerge anche dalla firma, «servo fedel Labus Giovanni chierico». Il testo giovanile, a tratti farraginoso, riflette uno stato d'inquietudine proprio del giovane bresciano, «tutto confuso» in una realtà – quella bresciana – che probabilmente doveva apparirgli limitata culturalmente. Labus dimostra – era solo diciannovenne – di volersi inebriare di sapere, tanto da scrivere, in endecasillabi, a un amico intimo, purtroppo non identificato, lamentando di «non poterne più» della ristrettezza degli orizzonti dei circoli culturali bresciani.

Un ulteriore dato da segnalare riguarda una non ben definita «accademia che chiamasi Gral del suol cenomano», in cui era attivo un gruppo che riuniva, oltre a Labus, Faustino Bendiscioli, Antonio Franchini, tali Moretti e Rizzon, «non sciocchi chierici» e il «saggio Lecchi rinunziante principe». Pare che cercassero di rifondare il circolo per innalzarne il livello, «ma l'opre nostre tutte furo inutili», tanto che essi, alla fine, ne rifuggirono il «lezzo orribile». In Labus,

nel biennio 1794-1795, si manifesta una forte inquietudine per l'impossibilità di dispiegare e sviluppare il proprio talento culturale, che lo spinge alla ricerca di canali che gli avrebbero permesso di ampliare le sue vedute.

Non a caso, a questo periodo risalgono i primi contatti con Ugo Foscolo, come dimostrano gli scambi epistolari tra il poeta e personaggi bresciani, tra cui un trio di amici costituito da Giovanni Labus, Gaetano Fornasini e Luigi Scevola. Proprio la corrispondenza tra il letterato di Zante e Gaetano Fornasini risulta importante per comprendere più a fondo la figura di un Labus appena ventenne, soprattutto perché vi sono contenute considerazioni di Foscolo che sarebbero mutate col tempo e man mano che il talento del nostro si sarebbe disvelato. Labus, a partire dal maggio 1795, si presentò a Foscolo scrivendogli direttamente dal Seminario, senza l'intermediazione di Fornasini, una serie di lettere che inizialmente non risultarono gradite al giovanissimo Niccolò, che infatti così, il 16 di quel mese, si doleva con l'amico Gaetano:

> Mi scrisse, e continua a scrivermi l'ab. Gio. Labus vostro amico; io sono grato ed a voi ed a lui, ma desidererei un po' di più filosofia e di meno erudizione. Pregiatissimo amico, egli per certo non è parco, e soffoca me tanto idiota con un'inondazione di passi Spagnuoli, Greci, Latini, Inglesi, Antichi, Moderni, Sacri e Profani. Io rispetto in lui l'uomo di studio, ed il vostro amico, ma vorrei anche stimare l'uomo di genio, e l'inimico del pregiudizio. Dategli un saluto da parte mia, e raccomandatemi a qualcun altro de' vostri saggi amici.[12]

Foscolo ribadiva la propria valutazione qualche giorno dopo, per giustificare a Fornasini una lettera scritta con molta schiettezza a Labus (purtroppo non ritrovata nel fondo qui presentato):

> Il Labus mi scrisse, senza ch'io lo conoscessi, *ex abrupto*; ed io gli sono tenuto di tanta gentilezza e di quella stima che dice di professare verso di me. Di voi non mi disse se non che, direttosi al Fornasini per ottenergli la mia conoscenza, egli lo trasse a lungo con delle promesse. Vi dissi nell'altra mia, che bramerei più ragione e più sentimento nelle sue lettere, che erudito sfoggio di magistrale lettura. L'uomo che si pregia di schiettezza dovea notificargli direttamente questo pensiero,

---

[12] Lettera di Foscolo a Fornasini, 16 maggio 1795, A. MARPICATI, *Ugo Foscolo a Brescia. L'amore per Marzia Matinengo, la stampa dei Sepolcri, gli amici bresciani, battaglie letterarie,* Le Monnier, Firenze, 1958, op. cit., pp. 8-9.

> ed io lo feci in una mia che giorni fa gli diressi senza valermi dell'erudite sue armi. Chi sa ch'ella non sia atta a convincerlo. Questo pur stia fra di noi.[13]

Tuttavia, nonostante questo giudizio prevalentemente negativo dal punto di vista poetico-letterario, è significativo che l'autore dei *Sepolcri* iniziasse a stringere un legame culturale con Labus, del quale forse invidiava la ferrea propensione allo studio di cui qualche anno più tardi cercherà di giovarsi.

GLI ANNI RIVOLUZIONARI: L'ESPERIENZA GIORNALISTICA

Gli anni che conducono all'invasione francese del 1796 furono per Labus densi di studi. Nei turbolenti giorni del maggio 1796 lo troviamo impegnato in diverse riunioni nei salotti delle più importanti personalità di Brescia, come quello dalla famiglia Fenaroli. Ci si è interrogati sull'adesione più o meno convinta di Labus alle nuove idee portate dal vento rivoluzionario per mezzo dell'esercito di Bonaparte. Come si cercherà brevemente di dimostrare, egli, per tutto il periodo del Triennio repubblicano (1796-1799), fu strenuo assertore dei propositi repubblicani, desideroso di portare la libertà in tutta la penisola e di creare una grande Repubblica unitaria in grado di far trionfare la virtù[14]. D'altro canto, l'ardore repubblicano e rivoluzionario

---

[13] Lettera di Foscolo a Fornasari, maggio 1795, U. Foscolo, *Epistolario*, I, a cura di P. Carlo, Le Monnier, Firenze, 1949, op. cit., p. 10.

[14] Per una comprensione del periodo rivoluzionario e napoleonico: cfr. G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna. Le origini del Risorgimento*, I, Feltrinelli, Milano, 1956; C. Capra, *L'età rivoluzionaria e napoleonica in Italia (1796-1815),* Loescher, Torino, 1986, – *La scoperta della politica nell'Italia del decennio rivoluzionario (1789-1799),* «Società e Storia», LXXXV, 1999, pp. 457-461 e *Gli italiani prima dell'Italia. Un lungo Settecento, dalla fine della Controriforma a Napoleone*, Carocci, Roma, 2014, pp. 295-400; V. Criscuolo, *Albori di democrazia nell'Italia in rivoluzione (1792-1802),* Franco Angeli, Milano, 2006 e *Napoleone*, Il Mulino, Bologna, 2015; A. De Francesco, *Ideologie e movimenti politici,* I, Laterza, Roma-Bari, 1994 «Storia d'Italia. Le premesse dell'Unità. Dalla fine del Settecento al 1861», I) e *Rivoluzione e costituzioni. Saggi sul democratismo politica nell'Italia napoleonica 1796-1821*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1996 e *Aux origines du mouvement démocratique italien: quelques perspectives de recherche d'après l'exemple de la période révolutionnaire*, «*Annales historiques de la Révolution française*», CCCVIII, 1997, pp. 333-348 e *L'Italia di Bonaparte. Politica, statualità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni, 1796-1821*, UTET, Torino, 2011, – *Storie dell'I-*

mosse Labus fin da prima che Brescia si affrancasse dalla soggezione veneta. Infatti, così scrisse nel proprio giornale: «io stesso sapete, io già fatto libero, ho inaugurato l'albero rigeneratore con inni patriottici nella famiglia Peroni un mese prima che i Bergamaschi venissero a far causa comune»[15].

Lo stesso giorno dell'insurrezione bresciana, il 18 marzo 1797, Labus diede alle stampe il proprio volume intitolato *Poesie repubblicane*, opera che non è mai stata presa sufficientemente in considerazione. Sebbene le varie poesie presenti – tre odi, tre sonetti e una canzonetta[16] – non risaltino per livello stilistico, non meno interessante è analizzarne il contenuto, che può illuminare circa gli intendimenti di Labus sin dagli albori della Repubblica Bresciana, se non prima, visto che risulta probabile che questi versi siano stati stesi nei mesi precedenti. Leggendo il testo, ci si accorge immediatamente di come egli fosse pervaso da un acceso sentimento di libertà, parola che si ripete incessantemente nelle varie poesie. Come un novello Tirteo, Labus sprona i «Lacedemoni nuovi colle cantiche patriotiche alla totale distruzion de' Messenj»[17], mostrando chiaramente la propria avversità nei confronti del dominatore veneto. Il patriota bresciano afferma di essere un sostenitore dei francesi fin dal luglio 1796, notizia non di facile verificabilità, ma che pare verosimile viste le sue frequentazioni nei mesi che precedettero l'insurrezione di Brescia e considerato quanto scrive nell'introduzione alle proprie *Poesie*:

> Fino da luglio scorso celebrai Bonaparte invitto guerriero che l'ardire d'Annibale alla rapidità ed ai talenti di Cesare accoppia, lo pinsi

---

talia rivoluzionaria e napoleonica (1796-1814), Bruno Mondadori, Milano, 2016; A. Pillepich, *Napoleone e gli italiani*, Il Mulino, Bologna, 2005; A. M. Rao, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, Guida, Napoli, 1992 e *L'expérience révolutionnaire italienne*, «Annales historiques de la Révolution française», CCCXIII, 1998, pp. 387-407.

[15] *Giornale democratico*, n. 25 del 1° termidoro anno I della Libertà Italiana (19 luglio 1797), op. cit., p. 108.

[16] Si riporta un sonetto intitolato «La libertà bresciana. *Idea della statua che si scolpisce*»: «Una Vergin sono io. S'ho il crin disciolto,/Se nel molle mio sen ridon gli amori;/Ho la virtù Spartana accesa in volto,/E in cor scolpiti i marziali allori//Una Vergin son io. Col piede sciolto/All'Adriaco leone calco gli ardori;/Ed il vessillo della destra è svolto/Che vien dai Galli a consolarci i corti.//Una Vergin sono io, ch'al volgo oppresso/I tesori moltiplico profonde/Col più cortese generoso amplesso.//Ma una vergine tale come si appella?/Sorge l'ombra di Bruto, e mi risponde./La libertà. La Libertade è quella».

[17] G. Labus, *Poesie repubblicane*, s. t., Brescia, 1797, op. cit., p. 4.

dopo vincitore di Wurmsero, indi glorioso posseditore del Baluardo d'Italia.[18]

Non meno interessante, per comprendere l'indole di Labus in questo frangente, sono i ripetuti riferimenti al suo status di uomo libero, proclamato con una forte enfasi, quasi fosse la prima persona cui fossero recise le catene del secolare dispotismo. I richiami alla libertà, ma, soprattutto, la laconica frase «io fui l'unico chierico libero un mese prima la libertà della patria», pur da non doversi prendere alla lettera, mostrano chiaramente i propositi e i sentimenti che lo muovevano. Si vede, quindi, il legame esistente tra politica e letteratura, quest'ultima impiegata per glorificare il popolo bresciano, che autonomamente aveva conquistato la libertà e per propagandare i nuovi ideali. Ecco che si comprende la dedica dell'opera, rivolta ai valorosi soldati repubblicani di Brescia, coloro che avevano cacciato i tiranni e che «armati garantirono i diritti». La libertà è il filo conduttore dell'esperienza politica e rivoluzionaria di Labus. Le *Poesie*, oggetto «dell'aristocratiche imprecazioni ed argomento di odio, e di sdegno a' nemici del patriotico bene», oltre a dimostrare la sua fedeltà al credo repubblicano, furono lo strumento attraverso il quale il giovane bresciano si affacciò sul nuovo scenario politico locale, entro il quale avrebbe svolto un ruolo di primo piano attraverso la redazione dei suoi giornali democratici.

Labus si mosse fin dall'inizio tra coloro che tenevano le redini del governo provvisorio. Vista la sua visibilità all'interno della città e il suo ruolo tra i focolai patriottici – accresciuta, molto probabilmente, dalla pubblicazione delle sue *Poesie* – venne nominato segretario presso la Stamperia Nazionale, nonché incaricato della stesura degli atti e della diffusione degli editti[19]. Tuttavia, come già accennato, il suo più grande contributo politico e culturale durante l'arco repubblicano si deve all'attività di giornalista, che portò avanti instanca-

---

[18] Ibidem.

[19] Il testo del decreto, datato 29 marzo 1797, recita: «La Municipalità Provvisoria Invita voi, Cittadino Prete Labus ad assumere l'impegno di compilar le mozioni, atti, deliberazioni, che devonsi diffondere con le stampe a senso di quanto fu decretato. Correggerete pure le stampe predette, e sopraintenderete alla legale spedizione per la Provincia di tutte le deliberazioni che vi saranno destinate. Presentatevi al Cittadino Segretario, che vi somministrerà ulteriori lumi», *Raccolta dei decreti del governo provvisorio bresciano e di altre carte pubblicate a quell'epoca colle stampe*, Vol. IV, Tipografia dipartimentale, Brescia, 1804.

bilmente fino all'inizio di aprile del 1799[20]. I giornali di cui fu unico estensore furono: il «Giornale democratico» (bisettimanale in ventisei numeri, pubblicato dal 26 aprile al 22 luglio 1797), il «Nuovo Giornale democratico» (bisettimanale e poi trisettimanale in cinquantaquattro numeri, dal 26 luglio al 30 dicembre 1797), nuovamente il «Giornale democratico» (bisettimanale e poi trisettimanale in cento numeri, dal 3 gennaio 1798 al 28 gennaio 1799), «L'Iride» (trisettimanale in tredici numeri, pubblicato dal 24 gennaio al 7 marzo 1799) e «Il Circospetto» (trisettimanale in otto numeri, pubblicato dal 13 marzo al 4 aprile 1799). A questi giornali va aggiunto il settimanale «Frusta democratica», pubblicato ogni giovedì, dal 22 marzo al 6 settembre 1798, per mano di «due patrioti», Giovanni Labus e Giammaria Febrari[21].

Motivi di spazio e di trattazione ci impediscono di affrontare in modo analitico questi giornali, che rappresentano una fonte fondamentale – già indicata da Ugo Da Como (1926) – per ricostruire quanto avvenne a Brescia, e non solo, nel biennio della loro pubblicazione (1797-1799). Vista la loro vastità – più di 200 numeri per un

---

[20] Sul giornalismo politico in età rivoluzionaria cfr. C. CAPRA, *Il giornalismo italiano nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, Laterza, Roma-Bari, 1976 («La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento», I), pp. 371-537; V. CRISCUOLO, *Gli intellettuali nel Triennio repubblicano*, Einaudi, Torino, 2011 («Atlante della letteratura italiana, II), pp. 870-878; *I giornali giacobini italiani*, a cura di R. DE FELICE, Feltrinelli, Milano, 1962. Mentre, per il dibattito pedagogico-propagandistico preziose sono le pagine di L. GUERCI, *Incredulità e rigenerazione nella Lombardia del Triennio repubblicano (1796-1799),* «Rivista storica italiana», CIX, 1997, pp. 49-120 e *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, il Mulino, Bologna, 1999.

[21] Come afferma lo stesso Labus, il settimanale «Frusta democratica» doveva trattare argomenti differenti rispetto al «Giornale democratico». Infatti egli scrive: «siete avvertiti solo che passa un'armonia concordissima tra questi due giornalisti, e che nel "democratico" si daranno della "Novelle politiche" estere e nazionali, con una porzione di patrie, il resto delle patrie saranno date all'altro», «Giornale democratico» n° 16, 21 marzo 1798. Contestualmente, è da ritenersi errata l'indicazione di De Felice secondo cui Labus fu redattore anche del «Giornale degli amici della libertà italiana» di Mantova, De Felice, op. cit., p. 502. Per le notizie biografiche relative a Febrari, sul quale manca uno studio, si rimanda al suo elogio funebre, P. LOTTIERI, *Elogio del defunto Gianmaria Febrari, bresciano uomo dotto e celebre avvocato*, per Gaetano Antonio Tellalori, Chiari, 1823 e alle indicazioni contenute in P. GUERRINI, *La massoneria a Brescia prima del 1821. Con l'elenco dei massoni della loggia bresciana del 1809,* Ateneo di Brescia, Brescia, 1924, («I cospiratori bresciani del '21 nel primo centenario dei loro processi: miscellanea di studi»), pp. 224-225. Sul Febrari, prima della rottura con Labus, risultano interessanti le notizie da quest'ultimo raccolte e inserite in un fascicolo biografico presente nel fondo.

totale di circa 1200 pagine – i periodici bresciani trattavano diversi argomenti, passando da notizie riguardanti Brescia e le città italiane ad articoli più squisitamente pedagogici e patriottici, quali quelli sull'educazione, sui principi democratico-repubblicani o sul teatro. Da segnalare, inoltre, la presenza di una grande quantità di contributi sulla religione e sull'estero, con sezioni concernenti anche avvenimenti oltreoceanici. Labus, durante il periodo della Repubblica bresciana (marzo-novembre 1797), fu a stretto contatto con gli uomini del Governo provvisorio, frequentava il palazzo di Governo e aveva un canale diretto con i vari organi legislativi. Si sentiva quindi partecipe in prima persona di quel grande avvenimento che era la Repubblica, da lui definita «nazion bresciana». Sicché il periodo di pubblicazione dei suoi periodici, che corrisponde agli otto mesi di vita di questo piccolo Stato, deve essere analizzato a sé, dal momento che, dopo Campoformio, emerse un diverso stato d'animo che si riflette con forza negli articoli.

La Repubblica bresciana è un oggetto di studio interessante, che deve essere inserito nel più ampio contesto peninsulare dell'epoca[22].

Nata grazie all'insurrezione dei bresciani, alla cui guida v'erano quei nobili che fin dal 1792, raccoltisi attorno al "Circolo dei Buoni Amici", avevano cospirato per affrancarsi dalla dominazione veneta, si era data in breve tempo un Governo provvisorio regolato da un'embrionale carta costituzionale. "Spontaneità" e "autonomia" erano le caratteristiche che stavano alla base di questa Repubblica, gelosa delle proprie tradizioni, ma soprattutto del suo civismo e repubblicanesimo. Dunque, Brescia si distinse per il largo diffondersi degli ideali democratico-rivoluzionari, anche se non bisogna scordare

---

[22] Sull'argomento cfr. U. Da Como, *La Repubblica bresciana*, Zanichelli, Bologna, 1926; F. Lechi, *Il miraggio della libertà*, Morcelliana, Brescia, 1964 («Storia di Brescia», IV), pp. 1-114; D. Montanari et alii, *1797 il punto di svolta: Brescia e la Lombardia veneta da Venezia a Vienna, 1780-1830*, Morcelliana, Brescia, 1999 («atti del Convegno in occasione del 200. della rivoluzione bresciana [Brescia, 23-24 ottobre 1997]»); *Alle origini del Risorgimento: la Repubblica bresciana dal 18 marzo al 20 novembre 1797: atti della giornata di studio, Brescia, 18 marzo 1997*, a cura di L. A. Biglione di Viarigi, Ateneo di Brescia, Brescia, 2000. Si segnala anche P. Preto, *Ideali unitari e indipendentisti dei "giacobini" veneti*, «Società e storia», LXXXV, 1999, pp. 617-645; E. Rota, *Le origini del Risorgimento*, II, Vallardi, Milano, 1938. Infine, utile è la raccolta di A. Alberti e R.Cessi (a cura di), *Verbali dell'amministrazione provvisoria di Venezia: 1797*, Zanichelli, Bologna, 1932 («Atti delle assemblee costituzionali italiane dal Medioevo al 1831. Ser. 2, Parlamenti dell'età moderna. Divisione 1, Repubbliche italiane. Sez. 3, Municipalità di Venezia»).

che v'erano diversi strati dalla società, specialmente residenti in provincia, che si opposero al nuovo regime. Il Governo provvisorio bresciano intraprese fin da subito un'imponete opera legislativa che toccava ogni aspetto dalla vita sociale, dall'apparato civile a quelli militare, religioso ed economico. Il clima che si respirava nella città aveva quindi infuso grandi speranze in quanti desideravano ardentemente rifondare ex novo la società. In questo la fiducia verso la possibilità di giungere a un futuro repubblicano, per Brescia e per l'Italia, era molto viva in Labus, tanto da lodare la città e i suoi patrioti per il loro ardore, ma anche da lanciare appelli inneggianti la costituzione di uno Stato repubblicano unito che abbracciasse tutta la penisola. È questo un passaggio importante da chiarire, laddove il rapporto tra "municipalismo" – molto forte a Brescia – e propositi nazionali sembrerebbe creare una contraddizione.

In realtà, questa apparente antitesi può essere spiegata attraverso la situazione particolare che caratterizzava l'Italia, soprattutto il centro-nord, durante l'epoca rivoluzionaria. Infatti Labus, conscio di un momento politico-istituzionale-militare non del tutto definito e consapevole dell'impossibilità di approntare in breve tempo un valido progetto di educazione finalizzato a "catechizzare" i cittadini che per secoli avevano vissuto sotto il giogo del dispotismo, preferiva, per il momento, salvaguardare le conquiste che il popolo bresciano aveva ottenuto, nell'attesa che anche gli altri territori arrivassero a un adeguato grado di repubblicanesimo. Il "municipalismo" di Labus era, dunque, la prima fase di una "strategia gradualistica" – comune a molti patrioti del periodo – che, in ultima analisi, aveva l'obiettivo di creare una Repubblica indipendente, dalle Alpi alla Sicilia. Come sovente si può leggere tra le pagine dei periodici bresciani, il giovane giornalista affermava che «i Bresciani saranno i primi ad unirsi alla Repubblica Italiana»[23], allorché tutti i territori della penisola si fossero democratizzati. In attesa che ciò si verificasse, Labus si scagliava, spesso anche con virulenza, contro i "gogomagoghi", ossia coloro che volevano un ritorno al passato – all'*Ancien Regime* – rifiutando le nuove conquiste rivoluzionarie[24].

---

[23] «Giornale democratico», n. 12 del 15 germinale anno I della Libertà italiana (3 giugno 1797), op. cit., p. 46. Per la comprensione del termine "gogo-magogo" si veda G. B. MELCHIORI, *Vocabolario bresciano italiano con appendice e rettificazioni*, II, dalla tipografia Franzoni e socio, Brescia, 1817.

[24] Si veda, ad esempio, «Frusta democratica», n. 15 del 3 Messidoro anno VI repubblicano (23 giugno 1798).

È soprattutto in occasione della battaglia contro i "gogomagoghi" che emerge tutto l'estremismo del caustico giornalista, soprattutto nei tratti in cui richiamava i patrioti a ingaggiare una guerra, non solo pedagogica, fondamentale per il futuro di Brescia e della penisola. L'ambito religioso è esemplificativo di questo estremismo. Infatti, specialmente attraverso gli articoli pubblicati sulla «Frusta democratica», Labus scagliava anatemi contro la religione cattolica e il suo braccio malefico, il «regno dei preti», considerati lo strumento principale dei nemici della rivoluzione per tenere il popolo nella superstizione e nell'ignoranza.

Labus, vista anche la sua giovane età, era uno spirito inquieto e ardente, desideroso di portare fino in fondo la rivoluzione con i mezzi della dolcezza e della persuasione, non con il Terrore che aveva generato così gravi danni in Francia, al contempo, però, senza esitazione alcuna da parte dei patrioti[25]. Le speranze non vennero meno nemmeno in occasione dell'annessione di Brescia alla Repubblica Cisalpina (novembre 1797), visto che tale operazione veniva valutata come l'inizio della seconda fase della "strategia gradualistica", ossia l'ampliamento progressivo della Repubblica, che avrebbe permesso una migliore difesa dai nemici esterni e di arruolare un esercito per completare la liberazione della penisola. L'Italia, per Labus, doveva essere unita, non federale, e fatta da italiani, sicché il contributo francese si sarebbe limitato alla sfera militare, dal momento che non si voleva che le armate straniere si tramutassero in un nuovo dominatore. Quindi, non vi possono essere dubbi che il giovane bresciano fosse un accesso patriota, come peraltro dimostra l'inchiesta politica del 1798 che, commissionata dal governo cisalpino per accertare il preciso numero di persone distintesi per patriottismo, lo schedò, per il Dipartimento del Mella, come «repubblicano»[26].

Tuttavia, le speranze e gli obiettivi di Labus dovettero scontrarsi con la realtà e i propositi del Direttorio, cosicché il 1798 rappresentò il momento iniziale di una riflessione critica della realtà che lo avrebbe condotto ad abbandonare la militanza attiva. Pian piano emerse in lui una sorta di rassegnazione, derivata dall'evidente impotenza davanti agli eventi politici e bellici. L'atteggiamento di Labus si faceva

---

[25] Si veda «Giornale democratico», n. 4 del 24 Nevoso anno VI repubblicano (13 gennaio 1798) e n. 6 del 1° Piovoso anno VI repubblicano (20 gennaio 1798).

[26] Cfr. E. PAGANO, *Pro e contro la Repubblica. Cittadini schedati dal governo cisalpino in un'inchiesta politica del 1798*, Unicopli, Milano, 2000.

sempre più critico verso il governo cisalpino: gli organi amministrativi, lo stesso governo francese e i singoli cittadini erano i bersagli delle sue dure critiche, che non risparmiarono nemmeno le autorità bresciane, un tempo strenuamente difese. A rendere ancor più rovente il clima subentrò il primo sequestro perpetrato ai danni del «Giornale democratico» nel gennaio 1798. Il giornalista, però, non si scoraggiò e riprese le sue pubblicazioni, cercando di moderare taluni toni e mostrandosi più accondiscendente nei confronti del Governo. Le critiche, via via più tenui, indirizzate sovente a singole persone, non produssero l'effetto sperato e, anzi, portarono all'arresto di Labus, di Febrari e di altri repubblicani il 31 maggio 1798[27]. Lo stesso Labus, liberato pochi giorni dopo, ne parlò nel suo giornale, denunciando di esser stato arrestato «per aver annunziato il vero»[28]. La notizia destò molta sorpresa, tanto che venne ripresa da più giornali del territorio lombardo, come il «Termometro politico della Lombardia». Labus, liberato assieme agli altri compagni dopo poco meno di tre giorni, non si diede per vinto e continuò con le pubblicazioni e con i propri discorsi pronunciati durante le sedute del Circolo Costituzionale. Abbattuto, ma non certamente vinto dalla crescente restrizione della libertà di stampa, proseguì nelle sue dure invettive contro il corso degli eventi dettato dai dominatori francesi, che gli costarono nuovamente l'arresto e la detenzione nel carcere di San Faustino (luglio-agosto 1798)[29]. Restò in prigionia sette giorni, per poi essere messo in libertà condizionata fino a quando l'indagine giudiziaria lo prosciolse per insufficienza di prove.

In riferimento al primo arresto che subì Labus, nel fondo qui presentato è conservata una lettera scritta da tale Mondini su incarico

---

[27] Per meglio comprendere il clima di instabilità politica caratterizzante il 1798 cfr. B. PERONI, *La costituzione o la morte! Il colpo di stato dell'ambasciatore Trouvé nella Repubblica Cisalpina*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1958 («Miscellanea in onore di Roberto Cessi»); C. ZAGHI, *Il Direttorio francese e la Repubblica Cisalpina. Con una appendice di documenti inediti*, II, Istituto storico italiano per la storia moderna e contemporanea, Roma, 1992. Utile è anche il contributo di V. CRISCUOLO, *Democrazia sotto torchio. Gli intellettuali nel Triennio repubblicano*, Einaudi, Torino, 2011 («Atlante della letteratura italiana», II), pp. 863-869.

[28] «Giornale democratico» n.35 del 7 pratile anno VI repubblicano (16 maggio 1798).

[29] Assieme a lui vennero arrestati anche Febrari e i maggiori oratori del Circolo Costituzionale. Costoro furono rinchiusi isolati l'un dall'altro, interrogati, esaminati dai giudici competenti e poi rilasciati, in libertà provvisoria, a fronte del pagamento di una cauzione. Successivamente tutti gli uomini arrestati vennero assolti, anche se tale notizia non poté essere celebrata interamente vista la chiusura del Circolo Costituzionale.

di Giuseppe Polotti prete di Coccaglio, che mostra, da un lato, lo stupore degli amici destato da questa detenzione nella «Torre», dovuta al fatto che Labus avesse «frustato … la conversazione … dell'arcigomago Giudice di Pace di Coccaglio» e «perché avea toccate delle persone d'alto rango, e persone d'onore», mentre, dall'altro, la grande soddisfazione dei suoi detrattori, «andondosi li goghimagoghi l'un l'altro a gara cercando per comunicarsi la fausta novella, ed il piacer indicibile».

Dopo la scarcerazione, avvenuta in agosto, Labus trattenne a stento le dure critiche nei confronti della Francia, soprattutto in seguito all'imposizione della Costituzione da parte del Direttorio, malgrado le varie Assemblee cittadine si fossero pronunziate negativamente nei riguardi della Carta. L'assemblea bresciana ebbe come presidente proprio Labus, il quale poté sovrintendere a tutte le operazioni di votazione e lodare il popolo bresciano, che ancora una volta aveva dimostrato il proprio ardore repubblicano respingendo una Costituzione ritenuta oscura e contraria all'interesse del popolo.

Gli ultimi mesi del 1798 sono un momento difficile per Labus, che, isolato nella propria città, poco incline al compromesso e molto diffidente, non riuscì nemmeno a coltivare saldi rapporti con patrioti di altre zone d'Italia; in quest'ottica si comprende come, dopo il crollo delle Repubbliche, i propositi politici di Labus si sciolsero come neve al sole. Controllato da vicino dalle autorità francesi, che soppressero nuovamente il «Giornale democratico», Labus concluse la sua attività di giornalista con la pubblicazione, nei primi mesi del 1799, de «L'Iride» e de «Il Circospetto». In questi mesi i periodici di Labus contengono articoli che mostrano insofferenza nei confronti della Francia e dell'impossibilità di costruire una nazione unitaria, ma anche viva preoccupazione per l'avanzata delle truppe austriache. Inoltre si susseguivano gli appelli rivolti ai patrioti, affinché imbracciassero la baionetta e, uniti, procedessero alla riscossa del popolo italiano. In questo si scorge, forse, un residuo di speranza di recuperare la situazione, facendo leva soprattutto sui patrioti bresciani, coloro che – secondo il parere di Labus – non avevano mai tradito gli ideali democratico-repubblicani.

Dunque, alla fine della sua esperienza giornalistica, Labus tornava all'origine, a Brescia, a quella città e a quel popolo che avevano fatto sperare l'Italia e «ogn'angolo della Terra»[30].

---

[30] «Giornale democratico», n. 19 del 1° Mietitore anno I della Libertà italiana (28 giugno 1797), p. 79.

Sintomatico dello stato d'animo di Labus nella primavera del 1799 – l'ultimo numero dei suoi periodi uscì il 4 aprile – è un articolo amaro, in cui il giornalista si prefigge l'obiettivo di scrivere una storia dell'umanità per epoche, descrivendo quella a lui coeva come:

> «Epoca delle Scimmie», in cui sciolti gl'Italiani da qualunque vincolo naturale fra di loro, ed avviliti sotto il giogo politico di certe massime di umanità generale, che rare volte si realizzano ne' casi particolari, non hanno coraggio né di pensare da per loro, né di sostenersi, né di governarsi, e quasi nemmeno di parlare la loro lingua ricca, armoniosa, pieghevole.[31]

Chiaro è il tenore di questo passo, improntato a una critica dell'azione francese, soprattutto poiché aveva ingannato il popolo utilizzando quei principi che avevano dato vigore ai patrioti fin dal 1796. Gli italiani, secondo Labus, dopo un periodo in cui avevano lambito un regime di libertà, erano stati nuovamente sopraffatti. Uno degli elementi che il giovane bresciano teneva a sottolineare era quello relativo alla lingua, un tema che avrebbe caratterizzato la sua attività di studioso anche nei decenni successivi. Infatti la lingua italiana, motivo di unione dei popoli della penisola, era stata «scimmiottata», deturpata per meri fini politici e militari.

Si capisce perché Labus, con il crollo delle Repubbliche sorelle[32], avesse deciso di lasciare il giornalismo e la politica. Tuttavia la sua esperienza giornalistica deve essere tenuta ben presente, sia per la mole documentaria che ci lascia in eredità, sia soprattutto per la consapevolezza che egli si batté con forza e con coraggio non solo in favore della propria città, ma dell'Italia intera.

L'ESILIO E I PRIMI STUDI ARCHEOLOGICI

La caduta di Milano per mano degli austriaci comportò l'esilio di quanti avevano lottato per l'affermazione degli ideali repubblicani e

---

[31] «L'Iride», n. 11 del 10 Ventoso anno VII repubblicano, op. cit., p. 41.

[32] Cfr. A. De Francesco, *La democrazia alla prova della spada. Esperienza e memoria del 1799 in Europa*, Guerini e Associati, Milano, 2003, e *1799. Una storia d'Italia*, Guerini e Associati, Milano, 2004.

democratici, tra cui Labus[33]. La città prediletta entro cui si ripararono i patrioti italiani fu Grenoble, dove, tuttavia, l'esule bresciano non riuscì (o non volle) intrattenere rapporti con i focolai repubblicani ivi stabiliti. Anzi, si determinò una netta frattura tra gli elementi più marcatamente giacobini e il Bresciano. Infatti quest'ultimo, nella solitudine della propria condizione, si avvicinò progressivamente al Direttorio, così duramente attaccato dagli altri esuli. È molto probabile che egli si fosse avviato verso una riflessione critica dell'esperienza rivoluzionaria, non un rigetto di quanto fatto o una svolta moderata, ma piuttosto il tentativo di rielaborare il proprio programma alla luce del nuovo ordine[34]. Il tentativo di inserirsi negli uffici amministrativi francesi rispondeva sì alla necessità di trovare un sostentamento, ma anche di verificare se esistessero ancora degli spazi d'azione per salvare le sorti dell'Italia.

Nel luglio 1799 troviamo Labus a Parigi in qualità di ufficiale di polizia del Direttorio cisalpino, incaricato di tenere al corrente i governatori circa le azioni dei patrioti più radicali. Questo compito, come altri che gli sarebbero stati conferiti negli anni successivi, venne portato a termine nel migliore dei modi, dimostrando al Governo di Parigi che in lui aveva trovato una figura fidata.

Di questo periodo sono interessanti alcune lettere che Labus inviò al Direttorio Cisalpino, tutte datate tra il 28 Messidoro e l'8 Fruttidoro e già segnalate da Lauro Rossi[35]. Ad esempio, nella lettera del 28 Messidoro anno VII si legge:

> Son dieci dì che qui mi trovo osservatore tranquillo de' partiti che a danno dei popoli ognor più si cozzano veementemente. I moderanti e i terroristi […] mal mi lasciano prevedere chi rimarrà padrone del campo. […] Il popolo stanco di tante agitazioni richiama sul volto dei medesimi archimandriti or la speme or la tema, risultato ben naturale

---

[33] Utili riferimenti al periodo dell'esilio si trovano in K. Visconti, *L'ultimo Direttorio. La lotta politica nella Repubblica cisalpina tra guerra rivoluzionaria e ascesa di Bonaparte: 1799-1800*, Guerini e Associati, Milano, 2011, p. 189 e sgg.

[34] Cfr. U. Carpi, *Patrioti e napoleonici. Alle origini dell'identità nazionale*, Edizioni della Normale, Pisa, 2013.

[35] Si tratta di *Brani di lettere riservate del Cittadino Labus al Direttorio Cisalpino, nelle quali si ragiona delle diverse sette che travagliavano l'Italia e de'portamenti de' falsi patriotti,* riprodotti in Francesco Melzi D'Eril, *Memorie – documenti e lettere inedite di Napoleone I e Beauharnais*, I, per Gaetano Brigola Libraio, Milano, 1865, pp. 507-512. Cfr. L. Rossi, *Ideale nazionale e democrazia in Italia: da Foscolo a Garibaldi,* Gangemi, Roma, 2013, p. 86.

> d'uno stato violento. Il partito della reazione è di già organizzato ne' due Consigli. Egli non scoppierà che al momento opportuno. Il destino dell'Italia è indeciso, Joubert partito jeri sera con foglio bianco pensa d'organizzare una Convenzione Nazionale di mano in mano che riconquisterà le belle sebben desolate nostre contrade. Le promesse son molte, le lusinghe son forti, ma come tenersi alla *punica fede* dopo tante proteste e tante usurpazioni? […] So da Nizza e da Marsiglia che la marcia di fresche truppe è continua, che l'armi e i denari occorrenti si trovano, per cui se i realisti interamente disperano, possiamo lusingarci ancora coi Republicani di ritornare ai nostri lari. Di voi [del direttore cisalpino, Marescalchi, *N.d.R.*] non si parla gran fatto bene. Siete odiato, anzi detestato (scusate il termine) come creatura d'individui che lo spirito d'opposizione crede aver provati traditori ad evidenza più che geometrica. Solo e senza mezzi m'oppongo ove posso al torrente con tutta forza.[36]

Dal passo appena citato si nota come l'ex giornalista avesse deciso di parteggiare per il Direttorio. Ormai si era quasi del tutto consumata la separazione dal movimento repubblicano operante in quel periodo in Francia, così come stava giungendo a termine quel lento processo che lo avrebbe portato, da lì a poco tempo, al completo disinteresse per la politica attiva.

Senza volersi immischiare in lotte partigiane, Labus si distinse come osservatore delle dinamiche in seno ai gruppi di esuli e spettatore delle imprese militari di Joubert. Riportiamo, per meglio comprendere questi aspetti, altri passi delle lettere scambiate con il Direttorio Cisalpino:

> Il più profondo silenzio regna sugli affari d'Italia. Dal primo corrente in poi non s'è parlato più né della Cisalpina né del Governo. […] I cari fratelli pensan piuttosto a liberare l'arata tazza che strappano dalle labbra d'altri non ancor sazii, che alle nostre miserie.[37]

> Dappertutto una scomoda smania di primeggiare in patriottismo, in moralità, in sapere; una febbre d'erigersi sulle altrui rovine; lacerandosi a vicenda unicamente. Buon per noi che alcuni uomini saggi alla testa degli affari hanno separate già l'acque dall'acque.[38]

---

[36] M. D'Eril, op. cit., pp. 507-508.

[37] Lettera del 7 Frimale, anno VII. Ivi, op. cit., p. 509.

[38] Lettera del 2 Fruttidoro, anno VII. Ivi, op. cit., p. 510.

Come accennato, però, Labus sembrò ancora nutrire un tenue barlume di speranza circa le sorti dell'Italia, tanto da proporre al Direttorio Cisalpino un proprio piano d'azione:

> È pur ridicola cosa veder come fanno e disfanno sulle dita i sistemi governativi, e quello voglion cacciar in prigione, quell'altro condannare all'infamia, là stabilire comitati rivoluzionari, qua ghigliottine perenni; l'uno far ministro dell'interno, l'altro della finanza perché così vogliono e non vogliono il Direttorio e i Consigli … Insensati! Non ancora conoscono né i Consigli né il Direttorio. Nullameno per quanto sciocche ed ingiuste appajano queste ciance, non sono però affatto fuori dal verosimile, né crederei vanità riflettervi seriamente per un momento. Certo è che Joubert s'avanza con ampia plenipotenza, che odia l'attuale cisalpino governo, e che più l'odiano quegli entusiasti che lo circondano e lo influenzano sciaguratamente; ma l'alterigia del Governo Francese che fa tanto trepido sulla protezione largita agli alleati, ma la sua politica e quello spettro di giustizia e di buona fede che almeno in apparenza serbar vorrebbe in faccia all'Europa, non ponno e non devon permettere un libero sfogo alla militare capricciosa violenza, né lasciare stabilire altri in que' posti da' quali furono cacciate da' suoi nemici le infelici vittime delle sue mire venali. Non si direbbe che la Francia vuole riconquistare e rivendere quel terreno che già conquistò, vendette e rinunziò tante volte? […] Rimettere almen per poco il governo attuale composto de' rifugiati qual'è; autorizzare una nomina provvisoria per completare di concerto col generale in capo i supplementarj, dar mano immediatamente ad una costituzione conveniente all'Italia, ordinar nel più breve tempo possibile le generali assemblee per la legittima nomina dei deputati e per l'accettazione dell'atto costituzionale; ecco quanto saprei proporre per convergere ad un sol centro i varj interessi nella desolante divisione in cui siamo. […] M'inganno forse, ma parmi il progetto tanto consono agli interessi di Francia, all'orgoglio del generale, alle mire de' Cisalpini, alle viste di Stato, che non attendo che impazientemente le vostre istruzioni per abbandonarmici intieramente.[39]

Da queste interessanti testimonianze si nota come, pur interessandosi ancora alle sorti dell'Italia, nutrisse un appagante senso di soddisfazione nel vedere tramontare miseramente tutti i progetti giacobini (da lui chiamati «terroristi»). Parimenti, però, si preoccupò per l'avanzata militare di Joubert e per il possibile sopravvento dei propositi militari. Ecco che si spiega l'invito rivolto al Direttorio e anche

---

[39] Lettera dell'8 Fruttidoro, anno VII. IVI, op. cit., pp. 510-512.

l'appello all'«interna pace e alla pubblica tranquillità»: stanco di anni turbolenti, di lotte di parte, di cambi di dominazione, Giovanni Labus era disposto a scendere a patti con il Governo di Parigi. Peraltro, i continui inviti alla pace e alla concordia tra le parti sono significativi poiché avrebbero connotato tutte la restante parte della sua esistenza. Da questo momento in avanti, infatti, Labus avrebbe voluto ricoprire ruoli pubblici in una società non tormentata da moti rivoluzionari o da lotte tra fazioni, vedendoli ormai solamente come elementi che alteravano e compromettevano la tranquillità pubblica e privata.

Il periodo dell'esilio è determinante per la vita di Labus, in quanto iniziò a coltivare interessi per l'antichità. A Parigi frequentò le lezioni di archeologia del Millin, a cui accompagnò lo studio di un'importante mole di libri e documenti consultati presso diversi archivi, biblioteche e università di Francia, Olanda e Germania. Forse per non correre il rischio di essere chiamato a combattere per la patria sotto la guida di Championnet – dopo il proclama del Ministro della Guerra Bernadotte – Labus decise di lasciare il suolo francese per recarsi in Olanda, a L'Aja, dove trovò asilo presso Matteo Angelo Galdi, allora Ministro della Repubblica cisalpina presso quella Batava. È da questo momento che inizia a dedicarsi completamente agli studi, lasciando progressivamente da parte l'interessamento per le sorti dell'Italia. Ecco, dunque, la frattura nella biografia di Labus: fino al 1799 repubblicano militante, poi dotto archeologo.

IL RITORNO IN ITALIA: IMPIEGHI AMMINISTRATIVI E STUDI ANTICHISTICI

Una volta assestatasi la situazione politica in Italia, ritroviamo Labus a Milano – giuntovi il 10 agosto 1800 – dove tentò invano di ottenere dalle autorità francesi una limitazione alle requisizioni che interessarono Brescia. Ebbe più fortuna, invece, quando venne nominato Segretario dell'amministrazione dipartimentale del Mella, incarico che diede il via a un periodo, corrispondente all'epoca napoleonica, in cui egli svolse diversi incarichi amministrativi. A Brescia Labus si impegnò nel tentativo di tutelare il proprio territorio, cercando, soprattutto, di far diminuire l'onere fiscale gravante sui cittadini bresciani. Fu infatti scelto come membro della delegazione che si recò a Milano a trattare con l'amministrazione centrale, la quale, in modo perentorio, rigettò ogni proposta avanzata.

Dal momento che l'assetto dell'Italia del nord non era ancora del tutto definito – Bonaparte era impegnato sui campi di battaglia europei – e che, conseguentemente, la Cisalpina era oggetto di costanti mutamenti, l'ex rivoluzionario si interessò a mantenere il proprio posto di lavoro nell'amministrazione. Tra i ruoli che ricoprì vi fu quello di scortare in Lombardia i bresciani fatti prigionieri dall'Austria e deportati in Dalmazia e in Schiavonia (agosto 1801) e quello, nei primi mesi del 1802, di delegato del comitato di Governo nei dipartimenti del Serio, del Mella e del Mincio. In questo stesso periodo Labus si unì in matrimonio con la bresciana Teresa Pellegrini, che gli avrebbe dato undici figli, morendo tuttavia in giovane età.

Sempre a inizio 1802, Labus aderì alla neonata Accademia del Dipartimento del Mella, come allora si chiamava l'Ateneo di Brescia. Nello stesso anno, per meglio assolvere al proprio dovere di delegato, decise di trasferirsi a Milano, ove iniziò a intrattenere importati rapporti di natura culturale e letteraria. La spiccata propensione verso gli studi eruditi e il forte interesse per ogni aspetto della vita culturale vennero riconosciuti dai più importanti intellettuali dell'epoca. Carlo Mele, ad esempio, nel suo saggio *Degli odierni uffici della tipografia e de' libri*, parlando della superiorità culturale di Milano su Napoli, menziona Labus tra i «chiarissimi uomini di lettere»[40]. Il bresciano fu molto colpito dall'ambiente milanese, ritenuto fertile per i propri interessi, e malvolentieri accettò l'incarico di segretario della delegazione di Polizia nel Circondario dell'Adige (1804). Ormai l'amministrazione francese aveva trovato in Labus un fedele esecutore dei propri ordini.

Nel frattempo, nel gennaio 1802, si erano tenuti i Comizi di Lione, dopo la decisione di Bonaparte di riordinare le terre della penisola. In particolar modo si voleva conferire un assetto solido alla Repubblica Cisalpina, che sarebbe stata dotata di una Costituzione definitiva, di una legislazione religiosa e di un governo stabile[41]. Sicché, a fronte di un malcontento generale tra il popolo, Bonaparte decise di convocare un'assemblea per dare una parvenza di collegialità alle

[40] C. Mele, *Degli odierni uffici della tipografia e de' libri: discorso pratico ed economico*, dalla stamperia e cartiera del Fibreno, Napoli, 1834, op. cit., p. 55.

[41] Cfr. U. Da Como, *I Comizi nazionali in Lione per la costituzione della Repubblica italiana*, II, Zanichelli, Bologna, 1934 e 1935 («Atti delle assemblee costituzionali italiane dal Medioevo al 1831». Ser. 2, Parlamenti dell'età moderna. Divisione 1, Repubbliche italiane. Sez. 4, Comizi di Lione»).

scelte che sarebbero state prese. La Consulta, composta da circa 440 membri – di cui 41 bresciani – iniziò i propri lavori nei primi giorni di gennaio sotto la direzione di Talleyrand. Ma il climax venne raggiunto l'11 gennaio, quando arrivò il generale corso che fece approvare, nel silenzio dell'assemblea, il testo costituzionale. Lo stesso Bonaparte, durante l'ultima seduta plenaria del 26 gennaio, preparata minuziosamente, pronunciò un discorso programmatico tra le grida dei presenti inneggianti alla «Repubblica italiana» e non alla Cisalpina. Il Primo Console, sfruttando l'entusiasmo dei delegati, decise di approvare definitivamente la Costituzionale della Repubblica italiana, nuovo Stato di cui fu acclamato Presidente.

In riferimento alla Consulta lionese, si presenta qui, per la prima volta, un documento che potrebbe gettare nuova luce sull'attività di Labus durante questo periodo. Si tratta di un resoconto dettagliato di quanto avvenne a Lione nelle giornate del 24, 25, 26 e 27 Nevoso anno X (14, 15, 16 e 17 gennaio 1802). La minuziosità con cui vengono esposti i fatti e la presenza di racconti relativi ad avvenimenti curiosi lasciano pochi dubbi circa la presenza effettiva nella città francese del redattore del testo, finora non registrata dalla storiografia. Ad esempio si riporta la notizia della festa che si tenne la sera del 24 Nevoso, che non soddisfò lo scrivente, sia perché i fuochi d'artificio non avevano destato particolare interesse, sia poiché nemmeno gli ecclesiastici vi parteciparono. Infatti, per questi motivi e per la mancanza di un abbigliamento consono considerato pure il clima particolarmente rigido e il fioccare della neve, assieme ai suoi compagni preferì ritirarsi presso il proprio alloggio. Si è ritenuto opportuno soffermarsi su questo documento poiché tutto lasciare presupporre – dalla grafia, ai chiari riferimenti circa l'origine bresciana del redattore – che fosse Labus stesso, il quale, in qualità di delegato del comitato di Governo per i dipartimenti del Serio, del Mella e del Mincio, partecipò all'assise come osservatore governativo senza diritto di voto.

LA VITA A MILANO TRA CANOVA, FOSCOLO, CESARI E GIORDANI, TESTIMONE DELLA SCOPERTA DI LEOPARDI

Ulteriore prova della stima e della fiducia di cui godeva il bresciano presso il Governo della Repubblica italiana è data dal tentativo perpetrato nel marzo 1804 dal Ministro dell'Interno di inserirlo nella Società tipografica dei classici italiani, con il ruolo di correttore, in

seguito a numerose critiche circa la qualità di talune edizioni[42]. Sebbene Labus non avesse poi ottenuto tale incarico e benché la politica non lo interessasse più, è significativo rilevare quanto ormai avesse acquisito un certo rispetto all'interno degli ambienti dell'alta amministrazione.

Quindi, quando alcuni mesi dopo l'incoronazione di Napoleone a Re d'Italia (26 maggio 1805) venne creata l'Intendenza generale dei Beni della Corona, la scelta per la carica di segretario cadde proprio su di lui. I mesi successivi, molto intensi, videro Labus alternarsi tra le mansioni per l'Intendenza e la preparazione della discussione della tesi di laurea in diritto, che fu conseguita nella prima metà del 1806 presso l'Università di Bologna, *cum laude* come emerge da un documento del fondo che verrà analizzato approfonditamente più avanti.

Il lavoro per il governo francese risultò decisivo, dal momento che era l'unica fonte di sostentamento per la famiglia Labus, soprattutto dopo la nascita nel 1806 del primogenito Giovanni Antonio Labus, futuro scultore. Non che Labus lavorasse controvoglia, come dimostrò il suo impegno costante che gli permise di ottenere l'agognata promozione a capo divisione dell'Intendenza Generale dei Beni della Corona (1807) e la conseguente sicurezza economica, condizione necessaria per intraprendere gli studi antiquari. A Milano, città che non abbandonò più, Labus coltivò importanti rapporti con l'élite culturale neoclassica, nella quale primeggiavano Ugo Foscolo e Vincenzo Monti.

In questi anni il Bresciano contribuì con gusto e parsimonia all'allestimento di Villa Belgiojoso Bonaparte: a tal proposito, nel fondo è conservato un appunto manoscritto per una lettera datata giovedì 3 dicembre [1807], riguardante proprio l'organizzazione di taluni ambienti della Villa.

> Tra le cose correnti abbiamo la Villa Bonaparte la quale mi occupa straordinariamente. Jeri S. A. R. dovea visitare la detta Villa come le ho scritto, ma trovandosi alquanto indisposta ha preferito mandarvi il Caval. d'onore. Alle quattro seppi il risultato, e mangiato un boccone all'infretta, mi recai alla Guardarobba Reale ove rimasi sino alle undici e mezza della sera. Dalla carta che le compiego vedrà la distribuzion degli alloggi, e quello che si è combinato dietro gli ordini della A. S.

---

[42] Cfr. M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino, 1980, p. 18.

> Io per non allargar nelle spese ho disposto che per le stufe ci serviamo di quelle che abbiamo, e che se ne provveda due o tre a buon mercato. Dei tappeti si son messi a luogo subito dei panni nelle stanze provvisoriamente ricercate, e per i letti osservando che alcuni eran già fatti ho ordinato che si collocassero immediatamente, e che si confezionassero quelli ch'eran già in confezione all'effetto che il servizio non abbia a mancare, usando in pari tutta la maggior possibile economia. Potrei esser burlato per avventura, ma non avrò rimorso d'aver mancato alla debita vigilanza, e attenzione.
>
> Ne riman solo a pensare ad una persona cui S. A. desiderarebbe che venisse affidato il servizio della Biancheria. Si è messo l'occhio sul figlio di Manzini siccome quello che unito al padre è incaricato di tutto il servizio, e nelle cui mani si son fatti i versamenti. Sarebbe stato meglio di prescindere, ma Guinzoni non sa suggerirmi un ripiego.
>
> Per le Rose d'argento nella Sala del Trono Seves mi assicura e Bertolassi gli sta a' fianchi che si comincia l'opera questa mattina e sarà terminata al più tardi in due giorni e cioè per venerdì sera.
>
> Coi Conti siamo innanzi. Vigo mi dice di assicurar V. E. anche sul conto del 1807 e sul Budjet del 1808. Sa però V. E. che vi occorrono alcuni cambiamenti e che sopra questi non si può nulla determinare senza sentir V. E.

Progressivamente il nome dell'ex patriota bresciano divenne noto agli ambienti culturali milanesi, vista anche la sua partecipazione a dibattiti, conferenze e alla pubblicazione di articoli su giornali tematici (come il «Poligrafico», d'ispirazione montiana, il «Giornale Italiano» e il «Giornale della società d'incoraggiamento»)[43].

È questo per Labus un periodo molto fertile dal punto di vista culturale. Si interessò dei progressi scientifici e riuscì a venir in possesso di alcuni appunti del dott. Luigi Sacco, inventore della vaccinazione, metodo scoperto, studiato e personalmente diffuso per debellare le epidemie di vaiolo con l'aiuto dei parroci e spesso affrontando il fiero contrasto di molti colleghi che lo credevano un impostore[44].

Nell'ambito artistico, Labus conobbe personalmente lo scultore Antonio Canova[45], dalla cui «bocca di miele e d'ambrosia assapora

---

[43] IBIDEM, pp. 144-146.

[44] Il fascicolo, composto da 19 fogli manoscritti e 5 a stampa, è stato da ultimo affidato per uno studio più approfondito al dott. Alberto Vaglia, infettivologo e storico delle epidemie.

[45] Nel fondo si conservano due straordinari documenti di interesse canoviano: nel fascicolo di notizie biografiche intitolato "*Giordani Pietro*", letterato che per un certo tempo fu ospite di Labus a Milano, ove giunsero le prime lettere di Leopardi,

parecchie gemme», per quanto disturbato da quel «trombone» di Foscolo, più incline a questionare su debiti. V'è un documento molto interessante riguardante una conferenza tenuta da Canova, di cui si riporta la trascrizione:

> Ho veduto jeri sera l'Imm.e Canova. Obbliando per un momento i sommi pregi dell'artista divino ti dirò qualche cosa sulle qualità morali che lo adornano, e che lo rendono uno de' più begli ornamenti d'Italia.
>
> Interrogato dal gen. Polacco Sokolniki se lo aveva fatto vestito rispose allora avrebbe potuto farlo eseguire da un altro.
>
> Disse – Sono tre mesi che non travaglio, e sento estremo bisogno di ritornare al mio studio. Non voglio che l'ignavia mi si ficchi nell'ossa Questa strega di pigrizia se una volta si ficca nell'ossa una volta e vi assicuro io che a stento la distacchiamo.
>
> Si compiacea spesso di parlar della sua cara patria paese dicea di castagnari ma che pure mi è cara. Aveva ad essa destinata una *Maddalena* ma con dispiacer sommo dovette venderla privo di pensioni e di sussidj sebben gli fossero state decretate o gli si dovessero. Parlò del-

---

si conserva una bozza a stampa dell'introduzione della raccolta di poesie intitolata *Per l'aspettato arrivo di Canova in Bologna*, con le abbondanti correzioni di pugno di Giordani, che infatti rispecchiano la versione definitiva di questo testo datato (sempre a mano) 20 novembre 1809. Troviamo, altrove, tra le carte di Labus, 36 pagine fittamente manoscritte dal nobile bassanese Paolo Antonio Erizzo intitolate *Memoria che servir dee di rischiaramento alla straordinaria morte di Giovanna Barziza nata Erizzo Dama Veneta Morta d'anni 19. mesi undeci vittima d'un'eccesso Amor Materno combatutto, scritta dal dilei Padre*. In essa, tra l'altro, si legge: «A qual mano prodigiosa fare ricorso, perché rinasca nel nostro spirito la vera immagine di tua Persona? Ad un uomo, il di cui nome va unito a pochi nomi illustri, che la natura ha prodotto in questi miserabili tempi, per non lasciare del tutto spoglio di gloria, e di decoro questo Secolo sciaggurato, in cui la virtù è sul Patibolo, ad un'Uomo, che felicemente unisce alla sublimità del genio la sensibilità del Cuore; al Fidia de' nostri giorni; all'immortale Canova. Egli ti ha conosciuto, ed in qualche occasione, che fu mio Commensale in Bassano, ebbe l'opportunità di riconoscere, ed ammirare nell'agregato di tutte le parti costituenti l'Essere tuo, la verificazione non solo del bello isolato, e ideale, ma dell'animato, e sentimentale. Se egli impiega i prodiggi dell'arte sua per eternare nomi, ed azioni, che, o a gloria, o a vituperio della misera umanità, è però sempre un bene di presentare alla memoria degli uomini o per detestazione del vizio o per stimolo alla virtù; quanto l'Anima sua onesta e sensibile, intenerita, commossa, agitata dalle barbare cause, che hanno prodotto e la tua distruzione, e l'inconsolabile nostro dolore, accrescerà forza al suo genio per diffondere maestrevolmente in ogni parte della celestial tua figura l'espressione, l'ategiamento, la verità! Nel più decente ma più solitario recesso della mia abitazione sarà eretto l'Altare alla materna tenerezza. Questo Tributo di gloria ti è ben dovuto».

l'Ebe, della Psiche, de' Bassi rilievi suoi e si compiacque di ripassar col pensiero scorrer volando sopra que' luoghi dello stato veneto che posseggon i primi frutti del divino suo ingegno. In ogni atto, in ogni gesto, in ogni parola spira una certa soavità che ti incanta una tranquillità che persuade, un sorriso pago ma non superbo della sua sosta. Se non avessi avuto que' tromboni di Foscolo e Bossi dietro le spalle che questionavano indiscretamente sull'orazione l'uno sul quadro, l'altro de' 1000 zecchini io certo avrei assaporato parecchie altre gemme di quella bocca di mele, e d'ambrosia. Disse che la sua arte è spesso penosa. Narrò d'una statua che andatagli poco manco che non lo schiacciasse un altra volta si trasse un dente fin su di bocca un altra rischiò l'occhio.

Bonaparte ha voluto una statua dal Canova. Avido di gloria vuol passare all'immortalità e vi passerà forse più pel scarpello suo che pro ec. All'entrar in Parigi fù sorpreso Canova dalla vista mirabile dal Ponte della Concordia ecc… Fu ben consigliato il Console a non precettar allo scultore l'altitudine della colossale statua che sarà grande come l'Ercole Farnese. Il suo genio degli uomini grandi non vuol ceppi. Gli disse però che facesse il suo ritratto. E ve ne sono di più sorte rispose i comici sono quei che somigliano, ma gli eroici aver denno l'impronta del carattere degli eroi che raffigurano. Voi siete l'eroe del secolo e la vostra fisionomia passar deve ai posteri coi tratti che vi caratterizzava. Difatti ha trovato che la testa di Bonaparte può modellarsi sopra quelle di Augusto e di Bruto. La mezza fronte l'incassatura degli occhi e parti del naso sono del primo, la bocca e le labbra, e il [inc.] mento è di Bruto. Pranzò con Fox, con Caprara e con tutto ciò che vi ha di più cospicuo in quella capitale del Mondo. Tutti a gara aspiravano ad aver un modello un dissegno o qualche cosa del suo. Non amò egli perder il tempo o la pazienza in queste bazzecole.

Amo i travagli che mi costan sudori, e che mi procurano il compatimento degli artisti.

La statua sarà del marmo di Carrara che trova d'una estrema bellezza. Pretendono alcuni che l'Apollo del Belvedere sia di quel marmo ma come distinguerlo in tante antichità se non ha caratteristiche che lo distinguano par identicamente lo stesso marmo del [inc.] gli assomiglia pure a quel chiamato [inc.] nella affinità non ponno ridurlo che gli stessi elementi.

L'epiteto di «trombone» appiccicato a Foscolo – a differenza dell'attribuzione a Bossi, di cui poi diremo – sembra da ridimensionare in termini scherzosi alla luce della stima che negli anni successivi avrebbero nutrito reciprocamente l'archeologo bresciano e il poeta di Zante. Una volta individuato Niccolò Bettoni come stampatore, infatti, l'autore delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, desiderandone nel 1806 un'edizione di lusso, ipotizzò che proprio Labus compilasse

una prefazione su giudizi e difetti del libro e che mettesse a paragone l'opera col Werther di Goethe[46]. Il progetto non andò in porto, forse superato da quello più ambizioso che coinvolse autore ed editore per il carme *Dei Sepolcri*: di esso, per parte sua, Labus non tardò a stendere una versione in prosa quasi integrale, oggi conservata nel fondo. Di seguito si riporta la trascrizione del primo paragrafo:

> La morte è forse men dura, all'ombra de' cipressi e dentro l'urne confortate da pianto? Allor che il sole non feconderà più la terra per me, e quando l'ore future non danzeranno più innanzi a me vaghe di lusinghe, né udrò più i tuoi versi, e la mesta armonia che li governa, né più mi parlerà nel cuore lo spirito delle vergini muse e dell'amore, unico spirito alla mia vita raminga; qual ristoro avrò mai se un sasso distinguerà le mie ossa dalle infinite che semina la morte nella terra e nel mare? Pur troppo è vero che anche la speranza ultima dea fugge i sepolcri; ed ogni cura è involta nell'obblio delle cose: un operosa forza le affatica di moto in moto, e il tempo traveste l'uomo, le sue tombe, e l'estreme sembianze e le reliquie della terra e del cielo.[47]

Il passo appena citato fornisce l'occasione per una breve riflessione comparativa con il ben noto testo definitivo dell'opera foscoliana (trascritto a piè di pagina). Come si può notare, mancano il riferimento alla terra come bella famiglia di erbe e animali, ai «di perduti» e i vocativi «dolce amico» e «Pindemonte». Inoltre qui sono le cure

---

[46] Lettera (n. 361) di Ugo Foscolo a Niccolò Bettoni del maggio 1806: «Se, come Stampatore, volete dedicarla a qualche Potente, starà in voi; ma l'Autore non stenderà la dedicatoria, perché non sa ancora come si scrive a' Potenti. Il signore Labus compilerà una prefazione su le edizioni, giudizi e difetti del libro. – La prefazione diverrà importante per paragone tra il Werther e l'Ortis. A questa prefazione assisterà l'Autore con tutta la cura, e coopererà Vincenzo Monti, che deve sin da gran tempo avere scritti alcuni pensieri sull'Ortis. Posso anche promettervi qualche cosa del Cesarotti ove voi vogliate».

[47] Si trascrivono i primi ventidue versi *Dei Sepolcri* per il confronto: «All'ombra de' cipressi e dentro l'urne/Confortate di pianto è forse il sonno/Della morte men duro? Ove più il Sole/Per me alla terra non fecondi questa/Bella d'erbe famiglia e d'animali,/E quando vaghe di lusinghe innanzi/A me non danzeran l'ore future,/Nè da te, dolce amico, udrò più il verso/E la mesta armonia che lo governa,/Nè più nel cor mi parlerà lo spirto/Delle vergini Muse e dell'Amore,/Unico spirto a mia vita raminga,/Qual fia ristoro a' dì perduti un sasso/Che distingua le mie dalle infinite/Ossa che in terra e in mar semina morte?/Vero è ben, Pindemonte! Anche la Speme,/Ultima Dea, fugge i sepolcri; e involve/Tutte cose l'obblio nella sua notte;/E una forza operosa le affatica/Di moto in moto; e l'uomo e le sue tombe/E l'estreme sembianze e le reliquie/Della terra e del ciel traveste il tempo».

a essere involte nell'oblio delle cose e non le cose nella notte dell'oblio. Pare, insomma, che questa parafrasi sia stata condotta su una versione dei *Sepolcri* non ancora definitiva e che, forse, tra Milano e Brescia circolava manoscritta in cerchie ristrette.

Peraltro sul tema relativo alle conseguenze dell'editto di Saint Cloud, nel fondo esiste una «Dissertazione» non vergata da Labus, datata Brescia 1° aprile 1812, riguardante due questioni, ossia «che il divieto di seppellire nelle Chiese e in città sia antireligioso e che l'obbligo di tumulare senza accompagnamenti e senza gli uffici pubblici di uso antico sia fatta alle anime dei trapassati». Non si conosce l'autore di questo scritto, ma si può asserire che costui appartenesse alla Loggia Amalia Augusta di Brescia, dal momento che si conserva sempre nel fondo un manoscritto con analoga grafia denominato «Tavola al Sole tratta da quell'inno di Marziano Cappella, che contiene le idee teologiche dell'antichità originale e dei Matonici, nell'occasione dell'agape d'estate».

Tornando al giudizio espresso nello scritto sul Canova a proposito di Bossi, va evidenziata la presenza tra la documentazione di una memoria di sei pagine redatta personalmente da Labus in difesa dell'abate Luigi Celotti, uno dei più importanti collezionisti d'arte della prima metà dell'Ottocento. Il sacerdote era stato accusato di aver tentato di corrompere Giuseppe Bossi con la promessa poi non onorata di cedergli venti preziosi disegni di Leonardo da Vinci acquistati a Parigi (forse già appartenuti alla Corona di Francia e prima a quella sabauda) affinché l'illustratore del Cenacolo favorisse l'acquisto da parte del Reale Stabilimento di Scienze ed Arti di Milano dell'intera raccolta di miniature e smalti di Celotti. Che quest'ultimo volesse ingolosire Bossi, è Labus stesso ad ammetterlo, riportando un discorso testualmente riferitogli dal diretto interessato, ma certamente l'intenzione non era quella di donare carte d'inestimabile valore per un voto favorevole. La vicenda non è del tutto chiara, ma Bossi non si presentò il giorno previsto per la votazione, la raccolta non fu acquistata da Brera, e Bossi non ebbe quei disegni di Leonardo, che è difficile capire che sorte abbiano avuto. Alla fine del 1815, il pittore morì e Celotti ne acquistò la collezione, ma, non essendo in grado di pagarla, dovette cederla con la mediazione del Governo austriaco all'Accademia di Venezia, ove infatti oggi è conservato il celebre "Uomo di Vitruvio" scoperto e commentato per primo proprio da Bossi. Quanto alle miniature e agli smalti di Celotti rifiutati a Milano, secondo Labus, per l'ingiusta accusa patita dall'abate, andarono smembrati sul mercato inglese da Christie's e

Sotheby's e oggi si possono parzialmente ammirare al Fitzwilliam Museum di Cambridge.

Probabilmente il riavvicinamento a Foscolo e alla sua poesia portò Labus a recuperare le forme del linguaggio poetico e la confidenza con Gaetano Fornasini che per primo gli aveva fatto conoscere l'autore delle *Grazie*. Ciò pare dimostrato da un sonetto inedito presente nel fondo, dedicato da Labus alla pubblicazione della raccolta di novelle intitolata *La giornata campestre*[48] di Gaetano Fornasini, di cui si riporta la trascrizione integrale:

La Giornata Campestre.
Novelle dieci
del Sig.r Gaetano Fornasini V.e Bibliotecario etc
ed accademico acclamato.
Avviso al Pubblico

Sonetto

Per seccarci i C……. eternalmente
Quasi non abbia Italia Novellieri,
Un nostro Forbicul, Guastabraghieri
Di spazzole Dottor sovr'eccellente,

D'imbuassarci s'è ficcato in mente
Con un volume di que' suoi pensierosi,
Che forsi gli venian quando i Clisteri
Arrovescio mettea, d'acqua bollente.

[48] *La giornata campestre*, che vide la luce per i tipi del Bettoni proprio nell'anno della pubblicazione dei *Sepolcri*, rimane nella letteratura bresciana del primo Ottocento come espressione di una discreta agilità di stile e di una fine arguzia scaturita dalla fantasia in modo spontaneo, anche se evidentemente sorretta dalla buona conoscenza del Boccaccio, del Sacchetti e del Cervantes, assai noto a coloro che frequentavano il salotto della contessa Bianca della Somaglia Uggeri. Cesare Arici afferma che la giornata campestre «venne accolta qui e per l'Italia con piacevole riso, i più severi della lingua ne fecero le meraviglie, i giornali la segnalarono come bella cosa e spontaneamente il Bodoni la impresse co' suoi nitidi caratteri». Sull'opera e più ampiamente sul suo autore si veda L. Dosio, *L'amico del Foscolo Gaetano Fornasini (1770-1830)*, Ateneo di Brescia, Brescia, 1978 («Aspetti di vita bresciana ai tempi del Foscolo») pp. 71-120.

Chi di rovello, mal di fianco, o d'asma
Soffre però, corra a comprarlo tosto,
Onde farne alla posta un cattaplasma.

Chi poi Moroidi o Cacasangue serba
Che per sì fatti mali è una grand'erba.
Più d'un s'ingegni averne a tutto costo

L'amicizia che lo legava a Fornasini, tramite il quale un decennio prima aveva conosciuto Foscolo, permette a Labus di utilizzare un linguaggio caustico e salace, che ricorda da vicino il carattere della prima produzione letteraria. Il termine «coglioni» è solo apparentemente occultato dai puntini corrispondenti al numero delle lettere, ma è lasciato immediatamente intendere. Viene messa in ridicolo l'ambivalenza di Fornasini, al contempo di professione flebotomo e letterato per passione. Il risultato non originalissimo delle novelle in stile ancora boccaccesco presta il fianco a pensarle ideate dall'autore durante le operazioni di igiene rettale («forbicul» sta per «lava-sederi»; «guastabraghieri» per «strappa-calzoni») e la conseguenza parossistica e irriverente è quella di un Labus che, facendosi lui dottore, ne prescrive la lettura al paziente stitico o emorroico perché avrà migliore effetto di qualsiasi preparato galenico. Con maggior finezza scappò anche a Foscolo, che pure apprezzò molto *La giornata campestre*, un elogio spiritoso in una lettera del 12 dicembre 1807, nella quale disse che le novelle «scritte con antico sapore» venivano dalla penna di un «uomo di molta letteratura *et emunctae naris»* mutuando un'espressione usata da Orazio (*Satire* 1, 4, 8) con riferimento al poeta Lucilio e che letteralmente significa «che ha le narici pulite, libere da muco», e quindi più pronte a sentire e giudicare gli odori, da cui, per traslato, «di ingegno acuto», ma non a caso rivolta al flebotomo, abituato a stare in mezzo a odori nauseabondi e capace anche di distinguerli in base allo stadio delle malattie.

Non può mancare in Labus un certo interessamento per l'altro scrittore bresciano (soprattutto di tragedie), amico di Foscolo, l'abate Luigi Scevola (1770-1818), di cui il relativo fascicolo di notizie biografiche, rinvenibile nel fondo, si presenta particolarmente ricco e interessante.

Anche un altro poeta bresciano fu al centro delle indagini biografiche di Labus: il conte Carlo Roncalli epigrammista. Tra Labus e Roncalli v'era un profondo rapporto di amicizia e pare di grande interesse riportare integralmente la trascrizione di una corrispondenza

tra i due nei primi mesi del 1807, poiché da essa emergono importanti e curiose notizie relative alla vita del conte[49].

Lettera di Giovanni Labus a Carlo Roncalli

Mio grandissimo e prezioso amico.

Tal è il piacere, che io provo per le pregiatissime vostre lettere, che sono a chiedervene una piuttosto estesa, ed a chiedervela colla massima istanza. Per un lavoro che da qualche tempo m'occupa, e che io spero ridurre a compimento sui letterati Bresciani, mi occorrono alcune notizie principali riguardanti la vostra vita, e l'opere vostre stimatissime. Per esempio non potete defraudarmi l'età, i precettori, gli studj, i viaggi, le adunanze, alcune singolarità, e sopra tutto il catalogo esatto dell'opere vostre pubblicate ed inedite, se di tanto mi reputate meritevole. Rimarran queste presso di me, né vedranno la luce che col vostro permesso. Voi grande e celebre come siete, non dovete togliervi agli omaggi che vi si deggiono, nè rifiutare quelle dimostrazioni che alla virtù, ed al merito si convengono. Il perché mi vi raccomando col maggior calore, e vi prego essermene cortese, e persuadervi che lo terrò per il maggior dei doni. Desideroso che mi adopriate in qualche vostro piacere, mi vi protesto pieno di stima distinta.

Milano 16. febbraio 1807.

Risposta di Carlo Roncalli al Signor Giovanni Labus.

Carissimo Amico

Cosa mai vi viene in testa di chiedere della trascorsa mia vita a me, che non ho quasi altro che degli anni per dire che son vissuto? Tuttavia per non mostrarmi ingrato a tanto eccesso di amicizia eccomi in ginocchio a farvi la mia confessione generale. Io nacqui del trentadue. A dodici anni fui messo nel collegio di S. Antonio di Brescia, che in allora era fioritissimo, e vi rimasi fino ai venti: con che voi vedete che io debbo la miglior parte della mia educazione a quella Compagnia di religiosi, che fu poi tolta dal mondo per di lui castigo. Cresciuto in gioventù in mezzo a ben cento convittori io era reputato il più sapiente di tutti; ma io sentiva dentro di me che non sapeva niente. La mia anima intollerante mi faceva aborrire l'applicazione: ed in conseguenza i giuochi, il ballo,

[49] La lettera di Roncalli, in cui vengono narrati episodi significativi della sua esistenza, venne pubblicata sul «Giornale italiano». Infatti, dopo la morte dell'epigrammista, avvenuta il 24 novembre 1811, il giornale, con la collaborazione di Giovanni Labus, pubblicò un lungo necrologio, in due puntate, in cui venne trascritta la lettera qui trascritta. «Giornale italiano», n. 342 e n. 343 dell'8 e del 9 dicembre 1811, pp. 1367-1368 e pp. 1371-1372.

la declamazione, la scherma, i cavalli erano la mia sovrana delizia. Il giovanile orgoglio però, come suole accadere, mi fece prendere gusto alla poesia: ed in questo studio per verità io cercava con incredibile affanno di perfezionare lo stile; parendomi sin d'allora, che senza la perfezione di esso si possono bensì scrivere delle cose grandi e stupende, ma non mai niente di bello. Uscito di collegio, mio padre mi mandò a Bologna a studiare, diceva egli, la legge. Ma liberato dal collegio e dalla soggezione paterna, altro che leggi. Fui diretto in Bologna ad un avvocato, che aveva una moglie bellissima, e voi potete bene immaginarvi a che subito mirarono i miei studi. Oltre a ciò, entrato con il cuore nuovo, e non senza qualche avvenenza in una città la più piacevole in allora, e la più seducente d'Italia, io vi fui così strascinato da ogni sorte di divertimento, che per lo spazio di ben due anni, appena ebbi il tempo di guardare qualche libro. Accadde un giorno, che trovandomi in compagnia di molti giovani allegri, si fece un baccanale, che fu crudelmente solennizzato col sacrifizio d'un'asina: ma sopravenne poi l'amena idea di celebrare la di lei morte in una piccola accademia di scelti scolari di quella Università. Io vi recitai una Canzone Petrarchesca. Essa ebbe tanta fortuna, che varj dotti Professori ne ritennero alcuni passi a memoria, ed in particolare il grande Francesco Zanotti, il quale rimase singolarmente colpito da due versi, che dicevano;

E quelle vaghe nove forme oneste
Dell'atto umile, e tardo.

Parve al buon vecchio, che una tale espressione convenisse assai meglio ad un'asina, che a madonna Laura; di modo che io mai non lo vedeva dappoi, ch'egli vivendo non mi salutasse col verso; *Dell'atto umile, e tardo*. Questa canzone è stata poi, non so come, stampata non ha molto, in Venezia nel lunario dei quattro anni. Ritornato in patria, poco valevano le insinuazione, e l'esempio di mio padre a farmi studiare. Talvolta però io mi vergognavo della mia ignoranza; e sentivo in me il bisogno di ben conoscere almeno l'istoria degli uomini, e di sapere veramente come sia fatto il mondo nel quale abitiamo. Mi misi perciò di proposito dietro a queste ricerche con la scorta del Vallemont; e mi ostinai per buona sorte a non abbandonare lo studio di quanto contiene quell'importantissimo libro, finché non parve a me di averlo bene capito. Fiorivano a que' tempi in Brescia molti prestantissimi ingegni in ogni genere di letteratura, e fra questi vi era un numero assai considerevole di gentili scrittori di poesia lirica, e tale veramente, che vinceva forse quello di ciascuna delle altre città d'Italia. Ciò m'indusse a scegliere dai manoscritti, che io chiesi a loro, e che essi a me confidarono, que' componimenti che mi parvero migliori, e ne costrussi quel libro che intitolai: *Rime di varj Autori Bresciani viventi*; e nel quale ebbi anche la vanità di produrre alcuni sonetti da me fatti per la maggior parte in collegio. Da quell'epoca di mia vita sin verso i cin-

quant'anni io non scrissi più, nè quasi più lessi un verso. Anzi vi dirò che in mezzo a quello spazio di tempo io era così distratto, e così lontano da ogni idea poetica, che una volta non potendomi esimere per dovuti riguardi di recitare in una solenne accademia, io pregai un mio intrinseco amico di compormi egli qualche cosa, e giunsi per inerzia a recitare pubblicamente per mio il sonetto d'un altro. Abbenchè io sia sempre stato amatore della mia patria, io mi annojava nonpertanto del continuo soggiorno in una città di provincia: onde presi ben presto l'abitudine di passare quasi ogn'anno la buona stagione ora nell'una ed ora nell'altra capitale d'Italia. Ma quello che più mi stava a cuore era la voglia di vedere Parigi. Questa voglia mi fece attendere con singolare impegno allo studio della lingua francese; la quale divenne poi quasi la mia sola lettura. Lessi perciò, e rilessi nel fiore degli anni miei i varj libri di quei filosofi, correndo dietro con gran trasporto a quelli singolarmente che vivevano nello scorso secolo; e fui oltre modo affascinato anch'io da quel lucido oricalco, che mi pareva ora finissimo, e che invisibilmente preparava all'attonita Europa tutto quello che vi è accaduto. Montato dunque alla moda franco-filosofica per quanto io poteva esserlo a trentadue anni, me ne andai a Parigi: ma in quel mondo immenso, dove ognun perde il nome, e dove non basta ben conoscere l'idioma, ma bisogna avere la lingua e l'orecchio pronto per gustare della più fina società, io non potei che divertirmi con la compagnia comune, e coll'essere spettatore ingordo di quanto di grande e di bello offriva agli occhi miei quella superba Capitale. Vi ritornai con egual voglia nove anni dopo: e meglio allora esercitato nella lingua ed in quei costumi, potei con più coraggio intrinsecarmi non solo nelle più brillanti, ma anco nelle più dotte conversazioni. Molto dunque conobbi, e con molto piacere pressoché tutti quegli uomini grandi dei quali aveva letti con tanta ammirazione gli scritti: e volli anche conoscere per forza il famoso misantropo Ginevrino, precisamente in quel tempo ch'egli aveva più che mai la follia di non voler essere veduto da nessuno; talchè arrivai ad acquistare anch'io non poca fama in Parigi per essere riuscito in questa grande impresa. Rivenuto in Italia, io continua sempre a fare i miei viaggetti or a Bologna, or a Firenze, ed or a Venezia; poiché a Roma ed a Napoli non fui che una volta sola. Un giorno, mentre io stava oziando in patria, mi prese il mal umore contro un certo signore, assai conosciuto nel paese; e tuttochè fuori d'ogni esercizio poetico io feci contro di lui sei versi anonimi, e veramente molto satirici. Non vi fu persona colta in Brescia, che non li ripetesse trenta volte, e che ogni volta non ne ridesse sgangheratissimamente. Questa fu la scintilla, che accese nella mia declinante età il fuoco epigrammatico. Vi si aggiunse, che nella lettura antica e moderna che in varie lingue incominciai a fare di questo singolar genere di poesia, mi parve di vedere nel Parnasso italiano un posto non ancor bene occupato da nessuno. Se io mi sia reso degno di occuparlo, non lo so; ma

so bensì, che io mi sono divertito assai con questo studio, e che la somma difficoltà che io vi ho sempre trovata, è stata propriamente quella, che ha continuato ad accrescere il mio divertimento. Tutte queste inezie, o caro amico, non meritano certamente di essere pubblicate da chi che sia, e molto meno da voi, che mi amate davvero. Aggiugnete, che io sono naturalmente avverso a tutte coteste laudi, ed a coteste vite ed elogi di vivi e di morti, che inondano da ogni parte, e che sorpassano ormai gli immensi volumi di tutti i protocolli del regno. Ed è forse per ciò, che a me sempre assai piacque l'epitafio, che dice;

Quell'uom, che giace qui,
Nacque, visse, e morì.

Ma se poi ad ogni modo voi pur volete onorare il mio nome e vederlo anche inciso in viva immortale pietra; ve ne propongo io stesso la maniera. Trovate in Milano, se il Vice-Re vi par troppo, un qualche gran personaggio, che faccia eseguire il sogno, che vi trascrivo qui sotto: e se non conoscete il libretto, a cui si riferisce il sogno; fatevelo mandare da Gaetano Fornasini, il quale col nome anagrammatico di Ganateo Sanrifoni ne fu il cortese editore. Sono con la più sincera amicizia

Brescia

Pregiatissimo amico mio, immortale Canova

Vi presento questo libretto: e sopra di esso, sentite cosa jeri notte ho sognato di voi. Mi parve che lo leggeste attentissimamente; e che rapito dalla bellezza e molto più dallo spirito di Doride, voi ne faceste sul momento la statua. Appena fatta, io vidi a porla voi stesso in mezzo ad un gabinetto, disegnato di vostra mano, sulle cui pareti erano in vaga forma disposti tutti i madrigali, che la descrivono. Indi rivolto a me, voi mi diceste; il lavoro è già compito: ma esso, caro amico, non val nulla, se sul piedistallo della statua non v'è una inscrizione, la quale dichiari a prima vista chi sia questa Doride, e come abbia d'intorno tutta cotesta leggenda. Ed io allora pieno di gloria, e tuttavia sognando, scrissi ai piedi della divina statua queste parole;

Costei nel mondo visse:
Or vive in cielo, e qui
Roncalli la descrisse:
Canova la scolpì.

Vi abbraccio fuori del sogno; ma vi dico bene, che se io fossi ricco e meno vecchio, vorrei che lo verificassimo certamente.

Brescia 2 marzo 1807.

Vostro aff. mo amico
Carlo Roncalli.

Del 1808 è l'intervento di Labus sulle *Idee di un tesoro e storie di antichità a Brescia*, opera scritta da Baldassare Zamboni, arciprete di Calvisano, copiata da Vincenzo Peroni, le cui opere erano custodite – dopo la morte dello storico bornatese – proprio presso l'epigrafista bresciano[50]. Nello specifico, nel fondo qui presentato è conservata l'opera sopracitata, composta da trentuno pagine originarie, rimaneggiata da Labus, il quale inserì anche sue interfoliazioni con lo scopo di pubblicare il tutto a suo nome.

Siamo negli anni che videro riesplodere la questione della lingua italiana. Proprio nei primi decenni del XIX sec. emerse quello che è stato definito il «purismo» di padre Antonio Cesari, ossia il tentativo di difendere la lingua toscana del '300, attuato attraverso la pubblicazione dell'edizione veronese del *Vocabolario della Crusca*, che ebbe ampia diffusione. Ma ciò che più interessa ai fini della nostra trattazione è la celebre *Lezione sopra la lingua italiana*, il cui testo[51], insieme a una *Prefazione* in duplice copia manoscritta e a due *Novelle* fa bella mostra all'interno del fondo. La cosa non stupisce per una circostanza che, tuttavia, generalmente non viene riportata nei manuali di letteratura e nelle antologie scolastiche, che pure sempre riproducono almeno la prima parte di questo testo. Cesari scrisse questa *Lezione* proprio su richiesta di Labus per il padre Vincenzo Mocchetti, barnabita e professore di Retorica a Milano (autore di vari opuscoli sacri, pedagogici e artistici), il quale la fece recitare ai suoi allievi, insieme con le due *Novelle*, in una solenne adunanza accademica. Cesari spedì a Labus i testi che si trovano nel fondo il 26 giugno 1812, con queste parole: «In alcuni momenti rubacchiati alle mie faccende, ho schiccherato questa scrittura sopra l'argomento da Lei propostomi. Desidero d'aver dato nel segno, operando così per avviso»[52].

La questione della lingua rimase al centro degli interessi di Labus per tutta la sua vita. Lo testimonia, tra gli altri, un prezioso carteggio del 1848 che mostra come nel pieno dei moti di quell'anno il nostro ricevesse il manoscritto di Giovanni Battista Bolza (insegnante privato di Francesco Giuseppe) intitolato *Origine della lingua Italiana*,

---

[50] Cfr. G. ROLFI, *Vincenzo Peroni (1746-1810). Patrizio bresciano, storico bornatese*, «Civiltà Bresciana. Rivista trimestrale della Fondazione Civiltà Bresciana», XIX, 2010, pp. 201-213.

[51] Un autografo di otto pagine della *Lezione* si conserva con altri manoscritti del Cesari nella Biblioteca Comunale di Reggio Emilia.

[52] A. CESARI, *Opuscoli linguistici e letterari: raccolti, ordinati e illustrati ora per la prima volta*, a cura di G. GUIDETTI, Guidetti, Reggio Emilia, 1907.

che sarà pubblicato a Vienna nel 1852 all'interno del *Vocabolario genetico-etimologico della lingua italiana.* Ecco cosa scrisse Labus al Segretario dell'I. R. Accademia della capitale:

> In obbedienza del comando Accademico ho letto due volte quest'opera voluminosa, e la ho attentamente considerata con piacere non incerto e utile sempre nuovo. Ai molti meriti vuolsi aggiungner parimenti notabile d'esser dettata con molta chiarezza eleganza e dignità.

Per Labus la pubblicazione di un'opera simile è fondamentale anche (e politicamente per l'Austria soprattutto) in un periodo come quello che si stava vivendo e, dunque, non c'era tempo da perdere:

> Se tarda le giugne supplico la bontà di Lei, Ch. Sr. Segretario, d'attribuire l'indugio alle tristi vicende cui soggiacque la Lombardia, che mi tennero in grave apprensione e mi tolsero i mezzi di prestamente ritrocederla con sicurezza. Forse indugerei tuttavia, se la compiacenza del Sig.r Co: Packta I. R. Intendente Generale dell'Armata non si fosse assunto l'obbligante pensiero di trasmetterla officialmente. Senza di ciò riprensibile imprudenza mi parea l'arrischiare sur un viaggio sì lungo, e in tempi sì perigliosi l'unico esemplare d'un lavoro di non piccola mole, né di lieve importanza, che ha costato molti anni di fatica e di studio al dottissimo autore.

Tornando all'inizio della Restaurazione e ai rapporti di Labus con letterati di fama nazionale, degno di nota è soprattutto il rapporto con Pietro Giordani, ospitato da Labus nella propria casa milanese di San Giovanni in Conca, in concomitanza dell'ingresso dell'abate nel settembre 1815 nella redazione della rivista classicista di Acerbi, Monti e Breislak «La Biblioteca Italiana». Si tratta di una convivenza non sempre facile a causa del carattere sanguigno dell'illustre letterato che, pur non essendosi distinto – a giudizio di Labus – per pubblicazioni di grande respiro, assurgeva a figura di riferimento nel panorama letterario italiano, assumendo a tratti comportamenti rigidi e quasi baronali. Senza risparmiare strali a nessuno. Nemmeno al giovanissimo Giacomo Leopardi, il quale ebbe l'ardire di scrivere sullo *Spettatore* privo di licenza del Giordani, che così, nei salotti alla moda, affibbiò al Recanatese i titoli di «ragazzo ignorante», «sciocco» e «presuntuoso». Anche a Leopardi, per conquistarsi l'insuperabile fama, toccò quindi chinare il capo scrivendo a Giordani una lettera «umilissima e vilissima»: la prima di quella celebre corrispondenza che avrebbe tenuto per un certo tempo in contatto diretto il palazzetto marchigiano del conte Monaldo a quello lombardo di Giovanni

Labus. Di seguito si riporta la trascrizione dell'appunto inedito di Labus sul Giordani, conservato nel fondo, nella sezione riguardante le biografie di uomini illustri:

> Il Conte Leopardi scrisse vari articoli sullo Spettatore senza aver prima chiesta licenza al Giordani, il quale allora avea parte nella Biblioteca Italiana. Leopardi era un ragazzo ignorante, sciocco, presuntuoso, avidissimo che si parli di se. Ciò fu detto e ripetuto per altro alla mensa del Conte Porta, al Rosmini, all'Acerbi. Fatto di ciò consapevole non so da chi il Leopardi scrive una lettera umilissima e direi quasi vilissima a Giordani da me veduta. Chinata così la fronte ecco Leopardi divenuto un mostro d'ingegno, il vero uomo d'Italia, il peritissimo del Latino, del Greco, del Italiano, il poligrafo insomma per eccellenza.

La lettera vista da Labus nella propria casa milanese è senza dubbio la prima famosa missiva a Giordani, scritta da Leopardi, insieme a quelle indirizzate da Recanati a Vincenzo Monti e ad Angelo Maj, il 21 febbraio 1817[53]:

> Stimatissimo signore,
>
> Odiando io fieramente il mezzano in letteratura (con che non vengo a odiare me stesso che sono infimo), ben so che appena a due o tre altri potrei rivolgermi in Italia se non mi volgessi a lei. Il che è gran tempo che bramo di fare, ma non ho ardito mai, ed ora fo con tema pigliandone l'opportunità dal libro che le sarà offerto in mio nome dal sig. Stella. E per prima cosa la prego caldissimamente che mi perdoni l'audacia di scriverle il primo a d'aggiugnerle il carico d'un libro, né voglia punirmene con recarsela ad offesa. Il libro stesso, mostrandole la mia miseria, mi punirà. Tolga Iddio ch'io le ricerchi il suo giudizio su di esso. Ben le dico quanto si può sinceramente quello che già le sarà notissimo avvenire come a me a molti altri, che io, sapendo sopra qualche opera letteraria il parere anco di venti letterati, fo conto di non saper nulla quando non so il suo. Né sono sì scempio che non conosca valere assai più una sua riprensione, che la lode di cento altri; ma anco per riprendere bisogna leggere, e la lettura di un migliaio di versi cattivi è supplicio intollerabile ad un vero letterato. Se le piacerà di non rigettare la mia povera offerta, io potrò, ricordandomene, dir qualche volta per vanto che il dono di un mio libro fu accettato da lei.

---

[53] P. VIANI, *Epistolario di Giacomo Leopardi con le inscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, Le Monnier, Firenze, 1856, p. 24, lettera n. 8.

Che se mi è lecito chiederle altro favore, la supplico che non isdegni di tenermi sempre per innanzi a lei, stimatissimo signore, umilissimo devotissimo servitore

Giacomo Leopardi

IL RITIRO DALLA VITA PUBBLICA: GLI STUDI ARCHEOLOGICI ED EPIGRAFICI

Assorto nelle sue frequentazioni culturali e nei suoi studi, Labus non lasciò traccia di qualche commento circa la caduta di Napoleone e la restaurazione austriaca. Come già detto, ormai la politica era per lui un affare estraneo e un "semplice" cambio di dominazione non comportava per il suo animo alcun turbamento. Tanto più che i nuovi dominatori lo nominarono, agli inizi del 1815, alunno di concetto presso il VII dipartimento della Reggenza. Risulta importante accennare a quest'incarico perché fu l'ultimo impegno pubblico di Labus, il quale, dal 1816, decise di dedicarsi interamente a quegli studi archeologici ed epigrafici che lo resero tanto noto[54]. Del resto, già da qualche anno in essi si era gettato a capofitto: dopo l'esordio con la *Dissertazione sopra il cippo inedito di L. Magno Primione* (1811), rinvenuto a Brescia, lo studio, ripetutamente ripubblicato, che gli diede grande notorietà fu *Intorno gli antichi monumenti sepolcrali scoperti nell'insigne basilica di Sant'Ambrogio in Milano* pubblicato sui «Commentari dell'Ateneo di Brescia» nel 1813.

I mutamenti politici non provocarono più alcun sussulto in lui, assorto com'era nel proprio lavoro di studio, che, pur tuttavia, non condusse sempre con entusiasmo. In alcune lettere, infatti, emerge la sofferenza che lo attanagliò talune volte: «sono anticaglie, sigle, e nomi, e abrasioni di marmi antichi spiegate; cose da pover uomo. Non avendomi la natura conceduto né vivace ingegno, né sottile acume, e la fortuna essendomi stata sempre avversa, debbo applicarmi a queste ingratissime indagini, le quali per altro non sono senza qualche diletto per me». Al di là di questo giudizio, forse pronunciato in un momento di sconforto (1819), Labus si dedicò con entusiasmo e profitto alle ricerche archeologiche. Non più interessato a essere sotto i riflettori della vita pubblica, egli rimase defilato, assorto nella propria

[54] Cfr. M. Berengo, *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, il Mulino, Bologna, 2004, e C. Charle, *Gli intellettuali nell'Ottocento. Saggio di storia comparata*, il Mulino, Bologna, 2002.

dimensione di studioso, partecipando per lo più ad incontri culturali. Quella pacificazione che Labus invocava con preoccupazione e speranza fin dal 1799 è il *leitmotiv* dell'ultima parte della sua vita. Infatti, desideroso di non essere più coinvolto in dispute politiche, mostrò un atteggiamento di rispetto nei confronti del Governo, che si fece più forte – raggiungendo la sfera della devozione – allorché ricevette prestigiosi riconoscimenti dovuti ai suoi importanti studi.

Volendo deliberatamente essere estraneo a ogni gioco di parte, evitò anche di scendere nel campo delle dispute letterarie, affermando, nel 1820:

> non desidero che il pubblico sappia essermi ascritto piuttosto a un partito che a un altro, si perché non ho l'arroganza di credere il mio voto autorevole, si perché mio sistema è e sarà sempre d'essere amico sincero e candido a pochi, dichiarato e aperto nemico e contradittor di nessuno.

Divisioni, inimicizie, disordini, dispute sono parole oramai aberranti per l'epigrafista, interessato maggiormente a creare un clima di concordia e reciproco rispetto tra i vari studiosi.

Come più volte detto, lo studio era la massima aspirazione per Labus, tanto da interessarsi ai più diversi ambiti di ricerca, come dimostra una lettera del mantovano Lorenzo Gasapini, avvocato e consigliere della Municipalità sin dall'epoca repubblicana, non estraneo a ideali massonici e patriottici, in contatto con il collega e pretore Pietro Tazzoli, padre di don Enrico, futuro martire di Belfiore. La lettera in questione, di cui si riporta la trascrizione, è stata strappata a metà da Labus e successivamente riutilizzata sul retro per appunti di studi sul termine CIVIS nell'epigrafia romana.

> Mantova, 25. Dicembre 1821.
>
> A. C.
>
> Mi soccorre che, or fanno anni più di millanta, tu mi dessi incarico, cui poi ho io fedelmente eseguito col non farne mai nulla, di trascrivere macchinalmente i versi scolpiti in alcuna antica tavola marmorea posta all'ingresso del ponte de' mulini egregia opera dell'architetto nostro Alberto Pitentino; bramando tu avere sott'occhio la precisa forma di que' caratteri per farne critico giudizio. Ed essendomi or da poco venuto alle mani rarissimo libercoletto che ampiamente ne parla, te lo mando; e m'assicuro non ti sarà affatto discaro trattandovisi di cose che formano sto per dire la base degli intricati inameni onorevolissimi

tuoi studi. E così avrai il contento di abbracciare il nostro buon Conte Arrivabene uscito appena di lunga cattura[55]; memore ben tu di avere sofferta la stessa crisi e gioito di un eguale trionfo.

Saluto te e tua moglie con le viscere del cuore.

Il tuo Gasapini

La lettura di questo documento necessita di alcuni chiarimenti. Il Ponte dei Mulini è un ponte-diga che fu realizzato con altre opere idrauliche al fine di regolare le acque del fiume Mincio che circondano Mantova e contenere le frequenti alluvioni. Tale grandioso progetto, iniziato nel 1188, fu concluso nel 1199. L'opera fu affidata dalle autorità comunali mantovane all'ingegnere bergamasco Alberto Pitentino che costruì il ponte su un manufatto più basso e antico, probabilmente di epoca romana, donde l'interesse di Labus di studiare le iscrizioni murate nel lungo porticato e nei dodici mulini duecenteschi, all'epoca ancora esistenti e andati successivamente distrutti in un bombardamento bellico del 1944. Peraltro Labus avrebbe illustrato nel 1837 il Museo della Reale Accademia di Mantova, opera di cui si trovano nel fondo alcuni lavori preparatori.

Accanto agli studi prettamente epigrafici, Labus coltivò sempre interessi letterari, tanto da intervenire in prima persona fornendo consigli e pareri ad autori e poeti. A tal proposito, singolare e al tempo stesso interessante è il contributo del bresciano alla diffusione dell'opera di Alessandro Manzoni *La Pentecoste*, la quale, edita nel dicembre 1822, ebbe una scarsissima diffusione. Labus, venuto in possesso del componimento, lo lesse e lo mandò al «Giornale arcadico» di Roma, che lo pubblicò nel 1823, determinandone il successo.

---

[55] Giovanni Arrivabene (Mantova, 1787-1881) fu in contatto con la carboneria dal settembre 1820 attraverso Porro Lambertenghi, Confalonieri e Pellico, subì una perquisizione della sua casa mantovana nel febbraio 1821, venne arrestato e condotto a Venezia, dove, nei Piombi, divise il carcere con Maroncelli. La polizia austriaca, tuttavia, non riuscì a provare la sua colpevolezza, per cui il 21 dicembre fu rimesso in libertà. Questa lettera è di quattro giorni dopo (e segue di un giorno soltanto la nota sentenza di condanna a carico degli altri cospiratori) e documenta l'amicizia con un Labus non ancora del tutto disincantato rispetto alle vicende politiche del primo Risorgimento e un fugace passaggio dell'Arrivabene da Milano. Infatti, per evitare un sicuro secondo arresto, questi riparò dapprima in Svizzera, dove strinse amicizia con Pellegrino Rossi e col Sismondi, e quindi, dopo un breve soggiorno a Parigi durante il quale apprese di essere stato accusato di alto tradimento e condannato a morte, passò in Inghilterra nel dicembre del 1822. Il 21 gennaio 1824, ad Arrivabene fu irrogata la pena capitale in contumacia. La confisca dei beni e la condanna gli furono revocate nel 1838.

Allo stesso anno è datata la coniazione di una medaglia commemorativa dedicata a Giovanni Labus, opera dell'incisore e scultore Zapparelli. In relazione a ciò, tra i documenti v'è un bel disegno a matita, raffigurante il profilo del volto di Labus, con tanto di basetta riccioluta, del tutto identico all'incisione della medaglia.

Nel 1824 Labus inizia quella che secondo Ignazio Cantù sarebbe potuta diventare «una delle più magnifiche produzioni tipografiche», *Chiese principali d'Europa descritte e illustrate*, lavoro che sarebbe stato interrotto, dopo la pubblicazione dell'XI volume, per dissapori con l'editore. L'opera, dedicata al pontefice Leone XII, tratta delle più importanti chiese d'Europa, tra cui la Basilica di San Pietro in Vaticano, il Pantheon e San Giovanni Laterano a Roma, il Duomo di Pisa e quello di Siena, Santa Maria del Fiore a Firenze, il Duomo di Milano, la Cattedrale di Santo Stefano a Vienna, quella di Gand e il Duomo di Anversa. Nel fondo esiste il prospetto e la prima descrizione francese dell'opera – *Èglises principales de l'Europa aver leurs plans, façades, coupes, etc. Accompagnées d'une description historique et architectonique dediées A. S. S. Léon XII souverain pontife* – stampata a Milano da Giuseppe Destefanis nel 1824.

Come si è più volte detto, Labus riuscì a instaurare rapporti professionali e d'amicizia con le più importanti personalità nel mondo della scienza e della cultura dell'epoca. A tal proposito, è da segnalare il legame, connotato da una reciproca stima, con Antonio Rosmini, coltivato durante il soggiorno milanese di quest'ultimo (1826-1828)[56].

In questo periodo caratterizzato da una cospicua mole di pubblicazioni scientifiche, Labus partecipò attivamente alla già citata *Biblioteca Italiana*, periodico letterario pubblicato dal 1816[57]. Su tale giornale vennero pubblicati dei suoi articoli di archeologia, in cui si scorge un vivo amore per la storia, le «venerande memorie» e i monumenti antichi, che dovevano essere esplorati e interpretati in maniera scientifica. Da segnalare, però, i contrasti avuti con Giuseppe Acerbi, direttore

---

[56] Cfr. G. Lorizio, *Antonio Rosmini Serbati (1797-1855). Un profilo storico-teologico*, Pontificia Università Lateranense, [Milano, Mursia], Roma, 1997, p. 91.

[57] I rapporti, per quanto contrastati, non cessarono del tutto nei decenni successivi, infatti, con lettera del 17 marzo 1847 che si conserva nel fondo, Labus chiederà ai colleghi la «compiacenza» di non proporre il proprio nome nella «terna pel Direttore della Biblioteca Italiana di nomina governativa», adducendo uno «stato di malferma salute». Cfr. *Nell'officina della «Biblioteca italiana». Materiali per la storia della culturale della Restaurazione*, a cura di F. Della Peruta, Franco Angeli, Milano, 2006 e R. Bizzocchi, *La "Biblioteca italiana" e la cultura della Restaurazione. 1816-1825*, Franco Angeli, Milano, 1979.

della rivista, accusato di avere un *modus operandi* troppo «dittatoriale» e politicizzato, dal momento che non poche volte proibì la pubblicazione di articoli giudicati da lui troppo «scomodi». Questa polemica, che per il bresciano non assunse mai una dimensione pubblica, inasprì il clima all'interno della *Biblioteca*, tanto che si giunse alla fuoriuscita del gruppo che ruotava attorno a Monti, Labus incluso. Interessante è il giudizio riguardante Labus e il suo amico Rosmini espresso da Paride Zajotti in una lettera indirizzata a Giuseppe Acerbi:

> Quanto al Rosmini ho messa a registro la nuova osservazione, che mi avete mandato [;] non saprei esprimervi, quanto mi siano contro stomaco quelle reciproche incensate col Labus: *asinus asinum fricat*. Benedetto il Menchenio! Che il Verri sia più gran filosofo del Rosmini, lo direbbero le pietre: questi scrive meglio, ma tuttavia non so che fare del suo stile non c'è scintilla di anima. Ne hanno più i pedanti.[58]

Una tappa importante nella carriera di Labus fu la redazione delle opere dell'illustre archeologo Ennio Quirino Visconti, sul quale già nel 1818 aveva scritto un testo biografico intitolato *Notizie intorno la vita di Ennio Quirino Visconti*. In merito a questo testo, nel fondo si possiede la bozza sintetica manoscritta (sei fogli) dell'opera, che sarebbe stata poi elaborata prima della stampa definitiva. Ne risultò il monumentale contributo in più volumi *Opere varie italiane e francesi* (1827-1837), che segnò uno snodo di fondamentale importanza nella storia degli studi classici. Sempre nel fondo sono conservati diversi testi a stampa contenenti presentazioni delle raccolte delle opere di Visconti.

Accanto alle numerose opere che testimoniano l'infaticabile lavoro di ricerca e rielaborazione delle informazioni raccolte, Labus non disdegnò il lavoro sul campo, come dimostra la sua attenta e meticolosa attività archeologica in concomitanza degli scavi di Brescia romana, in cui si distinse anche per le sue prescrizioni sulla collocazione nel Museo Romano dei reperti rinvenuti. In questa occasione Labus diede prova di possedere una salda conoscenza della scienza epigrafica, che gli permise di ricostruire correttamente l'iscrizione dedicatoria nell'architrave frontale del Capitolium[59].

---

[58] Lettera del 8-18 luglio 1822, Roberta Turchi, *Carteggio Giuseppe Acerbi, Paride Zajotti*, SugarCo, Milano, 1976, op. cit., p. 154 e pp. 155-156.

[59] P. Panazza, *Giovanni Labus e l'iscrizione del* Capitolium *di Brescia: cronaca di una scoperta (con un'appendice numismatica)*, in F. Morandini e P. Panazza (a cura di), Divus Vespasianus. *Pomeriggio di studio per il bimillenario della nascita di Tito Flavio Vespasiano Imperatore romano*, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Geroldi, Brescia, 2012, pp. 1-30.

Restando nel contesto Brescia, riteniamo sia utile segnalare il rapporto con Basiletti. Fu proprio l'abate Antonio Bianchi, in qualità di presidente dell'Ateneo, a presentare a Labus Basiletti, attraverso una lettera del 12 settembre 1822, di cui si riporta la trascrizione integrale:

> Brescia, lì 12 7bre 1822
>
> Per la via della Diligenza riceverete un pacco contenente lettera per voi, per vostro figlio, e due pacchi minori, che vorrete avere la bontà di recapitare a chi sono indiritti. Dell'importare del porto vi pagherete sui fondi, che avete in mano dell'Ateneo; il resto intenderete dalla lettera l'uffizio. – Il Sig.re Basiletti pittore nostro socio, che pinge a fresco una sala al Sig.re Ducco mi ricerca un argomento per quattro medaglie spettanti a Teseo per pingere ai quattro lati in forma di gessi; e vorrebbe, che fossero (se è possibile trovarli) quattro medaglie antiche relative ai fatti di quell'eroe. Io qui non posso trovar niente; se voi, che con tanta vostra lode assistete all'impressione dell'iconologia del Visconti aveste mai alla mano, di che poterlo servire, obbligherete tutti e due; e più se mi darete pronta risposta.
>
> Amatemi come fate, e credetemi
>
> Il vostro
> Bianchi

A questa lettera Labus rispose con uno scritto intitolato *Degli antichi monumenti che rappresentavano le avventure di Teseo. Lettera all'abate Antonio Bianchi, 16 settembre 1822*, che risulta inedita.

Come si è detto, il nostro svolse un ruolo di primo piano nella genesi degli scavi archeologici bresciani. A tal proposito si riporta una *Premessa* inedita che avrebbe dovuto precedere *Alcune osservazioni sul primo volume delle Storie bresciane dell'abate Pietro Bravo*:

> Premetto in poche parole l'origine di quest'opera. Dopo le *Storie di Brescia* pubblicate nel 1748-1949, non soddisfacendo esse, vivo si accese il desiderio d'una storia patria migliore, e ben degna di così illustre città. Cotesta brama lodevole rimase per settant'anni delusa, ma per autorevole eccitamento svegliossi nel 1820, mercè le cure del Conte Roberto Corniani podestà che a nome di quel Consiglio Comunale ne propose l'incarico all'Ateneo largo premio promettendogli dal Comune. Accolto l'impegno con molto trasporto, surse l'idea di raccogliere gli antichi bronzi e i marmi scritti e figurati, e le carte del medio evo fondamento e principal dote d'ogni storico lavoro. A quest'uopo si intrapresero nuovi scavi che furono fortunatissimi e ne provenne l'istituzione del Museo.

Interessante è pure un appunto manoscritto di Labus intitolato *Archeologia* e datato Brescia, 8 ottobre 1822:

> Nell'abbassarsi con ottimo e lodevole genio la strada *del dosso* di questa città si sono scoperti molti cornicioni, basi, capitelli, e architravi di bel marmo spettanti a vetusta romana fabbrica e per essi due buone iscrizioni delle quali il valente nostro pittore Girolamo Ioli avendone mandato il disegno al ch. dottor Gio: Labus n'ebbe la risposta che qui ci è grato di pubblicare.

Il rapporto con Girolamo Ioli sarebbe proseguito fino agli anni '50 del XIX sec.. In merito a ciò, nel fondo v'è il disegno di una lapide trovata «vicino a Rebuffone» il giorno 13 agosto 1831, nonché due lettere, di cui una corredata di disegni, rispettivamente del 13 settembre 1851 e del 17 gennaio 1852.

Degna di nota è senza dubbio la riproduzione – conservata nel fondo – in scala reale[60] della più nota delle iscrizioni ritrovate. La segnaliamo poiché proprio Labus completò la parte mancante dell'iscrizione, integrando le tre lettere «AMP» dell'ultima riga con la parola «AMPHITHEATRI». Questa indicazione fu di grande rilevanza, giacché suggerì l'idea di andare a ricercare non solo un presunto anfiteatro nei pressi della Loggia, ma anche tutti gli altri monumenti della città. Nelle carte del fondo si conservano schizzi di Labus con la pianta del teatro romano e con quella di quella di Piazza del Foro, con annesse indicazioni relative al Tempio, al Teatro, alla Curia e alla Torre d'Ercole. Inoltre vi sono due prospetti del Tempio e uno riguardante la cavea del Teatro, nonché due disegni in cui vengono indicate le misure del Teatro.

A testimoniare il rapporto privilegiato tra Brescia e Labus v'è un'opera che riscosse molto successo, ossia il *Museo bresciano illustrato* che, curato dallo stesso Labus, raccolse contributi di Giuseppe Nicolini, Rodolfo Vantini e Giuseppe Saleri. La genesi dell'opera vede la volontà dell'Ateneo di Brescia di celebrare la salita al trono dell'Imperatore d'Austria Ferdinando I, a cui peraltro essa viene dedicata. Nel fondo si conserva il testo a stampa edito dalla tipografia

---

[60] La splendida riproduzione 1:1 si accompagna al testo di un'altra lapide ricalcato direttamente dalla stessa. Tanta precisione non stupisce e, anzi, ben testimonia il metodo scientifico introdotto da Labus in epigrafia (e successivamente caro anche a Mommsen) dell'osservazione autoptica delle iscrizioni, onde ridurre al minimo il rischio di errate interpretazioni o di fuorvianti integrazioni.

Bonfanti (Milano, 14 febbraio 1834) relativo alla presentazione dell'opera.

Ma ciò che più a Labus stava a cuore era completare l'opera con un secondo volume esclusivamente dedicato alla pubblicazione ordinata per argomenti e con commento filologico e storico di tutte le lapidi romane ritrovate in territorio bresciano.

L'interesse epigrafico del Labus, tuttavia, non rimase circoscritto entro i confini di Brescia, né del solo Regno Lombardo-Veneto, ma si spinse sino alle sponde del Nilo. Del 1826 per la tipografia de' Fratelli Sonzogno è, infatti, la dissertazione intitolata *Di un'epigrafe latina scoperta in Egitto dal viaggiatore G. B. Belzoni e in occasione di essa Dei prefetti di quella provincia*, testo nel quale Labus, attraverso un attento lavoro di analisi e confronto, riuscì a ricostruire esattamente la serie dei cinquantasei prefetti romani che governarono l'Egitto dall'età di Augusto a quella di Caracalla[61].

SUDDITO AUSTRIACO: TITOLI, ONORIFICENZE E INCARICHI ISTITUZIONALI IN AMBITO CULTURALE

Il genio di Labus era così noto che il principe di Metternich nel 1835 gli commissionò l'iscrizione per il monumento eretto in occasione della commemorazione della battaglia di Kulm (1813), in cui la coalizione russa, prussiana e austriaca batté l'esercito napoleonico. Il lavoro, che venne completato con un'opera scultorea direttamente tratta dalla Vittoria alata bresciana, risultò riuscitissimo tanto da far meritare a Labus, oltre ad un lauto compenso, il ringraziamento autografo di Metternich e una medaglia d'oro commemorativa direttamente dall'Imperatore.

Nel fondo si conserva una cartella (contrassegnata col numero «49», segnatura relativa a una risistemazione probabilmente tardo-ottocentesca del più vasto archivio) che contiene abbondante corrispondenza, proveniente da Vienna e da Toepliz, soprattutto a firma del celebre architetto neoclassico Pietro Nobile e scandisce le fasi di realizzazione di questo monumento e di un successivo e più modesto obelisco (di

[61] A. Bertoli, *Struttura amministrativa e prassi giuridica in Egitto alla luce delle fonti papirologiche da Augusto a Giustiniano*, Tesi di laurea in Diritto Romano, Università degli Studi di Pavia, 2008, p. 28.

cui si conserva anche un disegno), realizzato a partire dal 1836 nella residenza privata di Metternich, all'interno del parco di Konigswart.

La commissione delle quattro epigrafi per il monumento di Kulm fu originariamente veicolata dall'avvocato e studioso triestino Domenico Rossetti, di cui nel fascicolo 49 si conserva una lettera scritta a Vienna il 29 luglio 1835:

> Amico carissimo.
>
> O avete ricevuto o riceverete fra poco per commissione del Principe di Metternich l'invito di alcune iscrizioni onorarie per un monumento che si sta preparando e sarà eretto sul campo di Culm a gloria de' 4 Alleati trionfatori. Vi verrà ad un tempo comunicata la descrizione del monumento col tema delle epigrafi e le dimensioni da operarvisi. Il Consigliere aulico Nobile, mio amicissimo (: architetto del monumento, la cui parte dominante è la vostra bella Vittoria bresciana copiata in dimensione maggiore:) ha fatto un piccolo cambiamento negli ornati accessori, sostituendo ai 4 tralci di quercia 4 spade su cui pendono le sole frondi di quella. Desideroso che abbiate in tutto esatta la descrizione, mi ha impegnato di scrivervene e di aggiungervi la sua preghiera ed i miei buoni uficj, perché procuriate di accelerare quanto più siavi possibile l'opera vostra epigrafica, giacché, dovendosi prossimamente collocare la prima pietra del monumento, ed in questa occasione presentarne il modello posticcio, ma conformato al naturale, alla vista dei Sovrani, bramerebbe che vi fossero anche le 4 iscrizioni. Se potete compiacerlo, farete una grata sorpresa al Principe Metternich, ed una improvvisata ai Sovrani, tre dei quali nulla sanno del monumento e delle inscrizioni. Sono ben certo che molto vi compiacerete di questa occasione per fare spiccare la vostra virtù epigrafica, e perché somma è l'onoranza che vi si fa alla patria vostra collocando, quale simbolo della Vittoria europea, una copia della Vittoria bresciana. – Il Marchesi ha fatto in piccolo il modello di questa copia. Esso è qui arrivato al Principe. L'ho veduto, e spiace che nel viaggio abbia sofferto qualche piccolo danno.
>
> Fra pochi giorni parto di qui alla volta di Valdagno. Se avete alcun che da scrivermi, dirigete colà la lettera. Io vi resterò fino ai 25 circa del prossimo Agosto. – Addio. Vogliate bene
>
> al tutto vostro
> Dr D[omenico] Rossetti d[e] S[cander]

Al termine dell'opera fu il governatore della Lombardia Franz Hartig a redigere la lettera accompagnatoria dei prestigiosi riconoscimenti tributati a Labus dalle massime cariche dell'Impero. Purtroppo nel fondo, a differenza di questa missiva ufficiale, protocollata

col n. 8449 e che di seguito si trascrive, non si è conservata quella originariamente in essa contenuta, di pugno del Cancelliere austriaco.

> Pregiatissimo Signor Dottore!
>
> Coll'annessa lettera, S. A. il Principe di Metternich, accompagna alla Signoria Vostra una delle medaglie d'oro coniate espressamente per la funzione dell'erezione del noto monumento presso Culm, due litografie rappresentanti il monumento stesso, e 25 Z. ni che S. M. I. e R. Ap. oltre la medaglia e le litografie suddette si è graziosissimamente degnata di concederle a titolo di rimunerazione per le inscrizioni da Lei compilate per il monumento predetto.
>
> Soddisfo con piacere all'invito avuto dal prefato Signor Principe di Metternich di farle tenere la summenzionata sua lettera accompagnante i graziosi doni di S. M. l'Imperatore e Re Ferdinando I., ed interesso la Signoria Vostra a volermene accusare la ricevuta.
>
> Profitto anche di questo incontro per attestare alla Signoria Vostra i sensi della particolare mia Stima.
>
> Milano, 4 Novembre 1835.
>
> Hartig

Notizia di interesse bresciano che si ricava dalla corrispondenza con Nobile è che solo per ragioni di opportunità politica suggerite da quest'ultimo, la Vittoria alata non fu riprodotta anche sulla medaglia commemorativa dell'inaugurazione del monumento, preferendosi invece raffigurare il «ritratto dei tre Sovrani». Tuttavia, l'architetto offre una notazione curiosa nella lettera del 30 gennaio 1836 e che permette di approfondire un tema esplorato sul fronte francese per l'Ateneo dal prof. Pierfabio Panazza[62]:

> Avendo il Sg. Conte Detrichstein mostrato desiderio di arricchire il Museo Imp. le con la medaglia della Vittoria di Brescia ed avendone io ricevuto un solo esemplare in bronzo dall'Amico Basiletti, che trovasi nelle mani del P.pe Metternich, credo ben di farle conoscere che obbligherebbe S. E. il Sg. Conte Detrichstein se volesse fargliene pervenire un esemplare.

---

[62] Cfr. P. Panazza, *La Vittoria alata a Parigi: testimonianze inedite dall'Archivio della famiglia Lechi*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2008», Brescia, 2013, pp. 69-101.

Realizzata anche l'iscrizione per l'Arco della Pace di Milano (successivamente sostituita con l'annessione della Lombardia al Piemonte), nel 1837 Labus diventò un ufficiale di Corte della Casa d'Austria, dal momento che venne nominato Epigrafista Aulico Imperiale. Con questo titolo sarebbe stato chiamato, nel 1841, a comporre l'iscrizione (dapprima concepita per il frontone, poi per lo scalone interno) del nuovo palazzo della Guardia Nobile del Regno Lombardo-Veneto a Vienna e nel 1843 l'iscrizione da collocare sul portale maggiore del Duomo di Milano per celebrare «il giorno natalizio di Sua Maestà l'Imperatore e Re». La genesi di entrambe queste epigrafi è ampiamente documentata nel fondo archivistico.

Il titolo di Epigrafista Aulico è solo uno degli innumerevoli riconoscimenti che Labus ottenne durante la sua carriera. Fra tutti si ricorda la nomina a Cavaliere dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro (1838) e di San Gregorio Magno (1840). La Casa d'Austria ebbe sempre un occhio di riguardo per Labus, tanto da raddoppiargli la pensione, donargli un prezioso anello recante l'iscrizione del nome dell'Imperatore e concedergli la nomina presso l'Ordine della Corona Ferrea (1848).

Nel frattempo, nella primavera del 1838 era venuto a mancare Robustiano Gironi, Direttore della Biblioteca Braidense di Milano fin dal 1813. Sicché, venne bandito il concorso per la nomina del sostituto, che sarebbe caduta su Giulio Ferrario. Tuttavia Labus aveva avanzato istanza per ottenere il posto, con un'articolata presentazione del proprio *cursus honorum*, di cui si conserva nel fondo la prima bozza manoscritta con l'indicazione in lettere maiuscole dalla (A) alla (G) di quelli che sarebbero stati gli atti ufficiali da allegare in copia (1838). Essa costituisce a tutti gli effetti una sorta di autobiografia al tempo stesso culturale e onorifica, in cui vengono fornite informazioni scelte con cura minuziosa, finalizzate a mostrare con efficacia il valore del bresciano. Come si può apprezzare dalla lettura del testo, interessante è la preponderanza di notizie relative alla seconda parte della sua vita, quasi avesse deliberatamente operato una *damnatio memoriae* delle esperienze ante 1816 e specialmente di quelle connesse al periodo rivoluzionario e napoleonico, mostrandosi, con toni affettati al punto da risultare quasi sgradevoli, come un fedelissimo suddito e servitore di Sua Maestà l'Imperatore d'Austria.

> Eccelso Imperial Regio Governo
>
> Apertosi il concorso al posto di Direttore dell'I. R. Biblioteca di Brera ardisco rassegnare umilmente ai saggi riflessi dell'Eccelso Imp.

R. Governo alcune circostanze che l'umilissima mia persona riguardano per quella considerazione che le parrà che possano meritarsi.

Nato in Brescia, e compito il corso regolare degli studi ho riportato *con lode* la laurea in legge nell'Università di Bologna. (A)

Senza mai pretermettere di coltivare le scienze, le buone lettere e le bell'Arti ho servito diciotto anni parte sotto l'Italico Regno, parte sotto l'I. R. Cesárea Reggenza, e nel 1816 cessai dall'impiego per effetto di sistema, però ottenendo attestati onorevoli e la pensione d'austriache lire 1103. (B)

Per secondare la dolce violenza del Genio che mi trasporta verso le nobili discipline mi vi applicai con fervore e sacrificio e pubblicai 102. opere di vario argomento; fra le quali ve n'ha di poetiche, storiche, letterarie, biografiche, agiografiche, bibliografiche, scientifiche ed antiquarie. Alcune sono in Italiano, altre in Francese, altre in Latino, molte mie proprie, e molte di lodatissimi autori con mie prefazioni e note. (C)

La mia buona sorte fece sì che conseguissero il pubblico compatimento e 17. autori, parecchi dei quali di chiara fama intitolarono e diressero all'oscuro mio nome le loro elucubrazioni. (D)

Ai prefati 17. autori, s'aggiungono altri 160 che ripetutamente in opere uscite in Francia, in Germania, e in Italia fecero spontanea menzione della mia persona o de miei iscritti con espressioni amorevolissime. Fra questi meritano speciale ricordanza i reputati Giornali l'*Ami de la Religion et du Roi*, il *Bulletin des Sciences Historiques*, il *Moniteur Universel*, il *Journal des Savants*, l'*Anzeige-Blatt*, l'*Allgemaines Repertoire*, l'*Oesterreiches Archiv* ed altre opere pubblicate in Lipsia, in Bonna, in Augusta, in Wilna, in Vienna. (E)

Il suffragio dei dotti d'Europa fu confortato dai Collegi Accademici. Non annovero la R. Accademia di Belle Arti di Milano, non quella di Scienze Lettere ed Arti di Padova, né quella di Rovereto, né gli atenei di Venezia, di Brescia, di Bergamo ec. Avendo contribuito alcune Memorie ai loro Atti vollero attestarmi per loro Collega o Corrispondente o d'Onore. Ma ommettere non posso la R. Accademia di Lucca, la R. di Scienze Lettere ed Arti di Modena, quella di Belle Arti di Bologna, la Pontificia di Belle Arti detta di San Luca, quella di Archeologia e l'Istituto di corrispondenza archeologica di Roma, la R. Ercolanense di Napoli, la Reale di Scienze di Torino, e il R. Istituto di Francia, Accademia R. delle Iscrizioni che [inc.] m'inviarono i loro diplomi che ho rassegnato all'Eccelsa Presidenza di codesto I. R. Governo che me ne contestò dall'Ecc. Camera Aulica l'accettazione.

Avendo costantemente mirato alla pubblica utilità e a diffondere i sani principi della buona politica e della cristiana morale i sommi Pontefici Leone XII. Pio VIII. e Gregorio XVI. mi onorarono con quattro

clementissimi Brevi Apostolici accompagnati da medaglioni d'oro e da espressioni di paterna benevolenza. (F)

Sua Maestà I. R. Apostolica l'Augusto Imperatore Francesco di sempre veneranda memoria nel 1832 si degnò farmi lieto con somma indulgenza di veneratissimi suoi comandi relativi ad un monumento che innalzar doveasi in onore di lui in Treviso; e S. M. I. R. A. l'Augusto Imperator Ferdinando felicemente regnante nel 1835 fra le tante centinaja di Professori di Università, Licei e Ginnasi di ond'è sì fiorente la vastissima Monarchia non isdegnò di abbassare il sovrano sguardo sull'umilissima mia persona prescrivendo che fossero da me dettate le epigrafi con cui decorarsi l'insigne monumento di Culm. Le ordinazioni mi vennero partecipate con riveriti dispacci dell'Ecc. Presidente del Governo, e la mia ubbidienza fu accolta con tanta benignità sì dall'Altezza Maestà Sua, e sì dai monarchi intervenuti a quella solennissima cerimonia che me ne venne significato il sospirato sommo compatimento con lettera da S. A. il S.r Principe di Metternich, col dono d'un saggio in oro della remunerazione, d'un medaglione d'oro, e di disegni elegantissimi del monumento medesimo. Il tenore di questa lettera [inc.] di tanta clemenza e benignità che sebbene pubblicata dalla Gazzetta Privilegiata mi è d'uopo portarla in copia. (G)

Fatta successivamente la prelodata M. S. I. R. A. consapevole delle assidue mie letterarie fatiche rivolte alla diffusione delle dottrine [inc.] compiacevasi di rimunerarle col dono cospicuo di un ricco anello in brillanti pregiato dell'augusta sua cifra anch'essa in brillanti e coll'aumentare la mia pensione dalle lire 1203 in 600 fiorini. Sorpreso da tanta e sì generosa munificenza mi affrettai di far degno a pie' dell'augusto suo trono i profondi omaggi della mia vivissima riconoscenza e l'amabilissima Maestà sua con esuberante benignità degnossi farmi successivamente conoscere con sovrano rescritto anche la bontà con cui rese accetti e graditi gli stessi miei ringraziamenti. (H)

Incaricato di parecchi altri lavori di non lieve momento da S. A. R. il Serenissimo principe Viceré per i funerali di S. M. l'Aug. Imperatore Francesco, e per l'Arco della Pace; da S. A. R. il Serenissimo Arciduca Giovanni per il forte di Mulbach; da S. A. il Principe di Metternich per il monumento di Konigswart, e d'ordine di S. M. per due nuove epigrafi occorrenti al monumento di Culm, ebbe l'Altezza Maestà Sua la degnazione di spontaneamente conferirmi il titolo d'Imperial Regio Epigrafista Aulico mediante diploma trasmessomi da S. A. il S.r il Principe di Colloredo Mansfeldt; e non ha guari discese benignamente a concedermi anche il permesso d'accettare e portare la decorazione dell'ordine de' SS. Maurizio e Lazaro impartitami da S. M. il Re di Sardegna.

Inesprimibile è la mia confusione e il rossore che mi copre nel dover accennare questi tratti segnalatissimi di sommo onore che non a' miei

meriti, che riconosco scarsissimi, ma unicamente attribuisco alla magnanimità del Sovrano che per tanti modi incoraggiò e confortò la buona mia volontà. E ciò stesso dico per rispetto all'Eccelso Imp. R. Governo che si degna onorarmi di frequenti sue commissioni; ma per la circostanza in cui sono mi è parsa di annoverarli e ne chiedo umilmente perdono. Se non che se da un canto per tante munificenze in breve tempo largitemi ardir non dovrei di aspirare al posto di Direttore della Biblioteca di Brera, d'altro canto la profonda mia dilezione e sentitissima gratitudine impegnano il dovere alla servitù mia di esibire il resto della mia vita in servizio dell'Augusto Sovrano e del suo Governo Eccelso in quanto ho dedicato tutto me stesso.

La provvidenza divina mi fa liberale di complessione robusta, chiara voce e sonora, pronta e facile favella, maniere non inurbane. La mia educazione, i miei studi, le opere pubblicate, i prestati servizi amministrativi e letterari, il conversare continuo con dotti esteri e nazionali, la frequente lettura di Giornali scientifici mi ha renduto famigliari la Storia letteraria, la Bibliografia, le Bell'Arti, le Antichità. In uno stabilimento ove di frequente intervengono personaggi qualificatissimi, e letterati essimi può forse non essere inopportuno che siavi preposta persona che parli con qualche speditezza il francese, i cui principj politici sian noti, e il cui nome sia ripetuto sovente dai Giornali letterari e dalle opere pubblicate in tutta Italia in Francia e in Germania.

Offro quindi l'opera e la persona per il posto suddivisato, e con maggior fiducia in quanto che piacendo all'Ecc. Imp. R. Governo di prendere in benigna considerazione le cose su esposte se per buona mia sorte l'istanza non verrà rigettata ne tornerà un sensibile risparmio all'erario di S. M. e si appresterà a me stesso amplio mezzo di servire meno indegnamente la Maestà Sua e l'Eccelso mio Governo, giovandomi di quell'immenso deposito di scientifiche cognizioni.

La progressiva importanza e visibilità assunta da Labus, pur non guadagnandogli il posto di direttore della Biblioteca di Brera, fecero sì che venisse eletto, nel 1839, vicesegretario (1839-41) e, successivamente, segretario (1842-1852) dell'annesso Istituto Lombardo, organo ufficiale del Governo in campo scientifico e letterario[63]; impegno, questo, che venne portato avanti con la solita solerzia, anche se non

[63] Cfr. F. Della Peruta, *Cultura e organizzazione del sapere nella Lombardia dell'Ottocento. L'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere dalla formazione all'unità d'Italia*, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano, 2007 («L'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere. I, Storia istituzionale», a cura di A. Robbiati Bianchi), pp. 3-492. Si veda anche *L'Istituto lombardo, accademia di scienze e lettere. Pubblicazione fatta in occasione della inaugurazione della nuova sede degli uffici e della biblioteca in Palazzo Landriani*, s.n. (Pavia, succ. F.lli Fusi), Milano, 1959, p. 26.

mancarono dei momenti d'insofferenza. Infatti Labus si lamentò spesso di non potersi dedicare pienamente ai suoi studi e alle sue ricerche, impegnato com'era negli affari dell'Istituto. Nonostante ciò, egli era solito tenere fede agli impegni assunti e, conseguentemente, si prodigò per il corretto funzionamento delle attività dell'Istituto. Instancabile nella ricerca e nello studio, fino al termine della propria esistenza non smise di essere protagonista del mondo culturale dell'epoca, organizzando convegni, conferenze, *certamina* e pubblicando suoi contributi. Da ricordare, anche, che fu animatore del «Giornale dell'I. R. Istituto lombardo di scienze, lettere ed arti», di cui fu direttore.

Dunque, si nota un interesse verso la partecipazione di un pubblico più vasto al mondo culturale, un proposito certamente *rivoluzionario* per l'epoca. L'instancabile Labus, però, dovette scontrarsi contro la tempesta del 1848, che portò alla chiusura dell'Istituto, giudicata sì con rammarico, ma anche con sollievo, vista la consapevolezza di non poter più condurre in porto i propri obiettivi. Dalla documentazione conservata nel fondo emerge l'attenzione con cui Labus seguiva, con sguardo disincantato e a tratti infastidito, gli avvenimenti politici: di quei giorni, leggendo periodici provenienti da vari Stati italiani, riteneva sconfitta e conflittuale *ab origine* ogni idea risorgimentale, come ben si comprende dal manoscritto denominato icasticamente dal suo autore «1848»:

> 1848.
>
> Nazionalità – 11. Ottobre
>
> Gli aiuti di danaro venuti sin ora a Venezia dagli Italiani sono sono di 16/m lire! Viva Dio chiacchiere e jattanze da pochi mesi gl'Italiani ne hanno troppe, fatti ben pochi = *Riforma*.
>
> Esercizio dei diritti civici.
>
> Nel Collegio Elettorale di S. Felice in Bologna di 438 elettori non intervennero che 39; e la sera del 10. Ottobre al Circolo ove trattavasi di eleggere il deputato al Congresso in Torino per sviluppare l'idea redentrice della indipendenza italiana di 577. socj ne intervennero 84.
>
> Partiti e fazioni.
>
> Firenze 16. Ottobre. Si vorrebbe al Ministero Montanelli e Guerrazzi altri chieggono il dimesso Ministero Capponi e intanto gli uni e gli altri non si risparmiano ingiurie e villanie.
>
> Federazione Italiana -
>
> Napoli 16. Ottobre. il *Tempo* – Si è fondata in Torino la Società di Federazione Italiana e vi concorrono deputati di varie città. Pretende dettar ordini ai Governi, cacciar lo straniero, e fondare un regno uni-

tario Italiano. Frattanto sorge in Livorno un professor di Rettorica (Montanelli) che dimanda di creare una Costituente Italiana da radunarsi in Toscana patria di Dante; mentre in Venezia si grida vile, traditore chi va a Torino; chi va a Venezia salvator della patria. Qui si pretende di costituire il Governo unitario Italiano. Gioberti col suo *Primato morale e civile* volea Roma città centrale e il Papa capo della Lega, e i Napoletani che primi parlarono di confederazione preferiano, com'è naturale, la loro città.

Firenze – *Patria* 25. Ottobre.

Gino Capponi delizia dei liberali, e loro gran fautore viene deriso, schernito, e motteggiato persino nella compassionevole privazione della vita.

Salvagnoli, Bettino Ricasoli, Massimo D'Azeglio e Ferdinando Tartini condannati ad essere bruciati in effigie a Livorno. *Popolano*, Ottob. N. 142. – *Patria* del 25.

Si parla di Costituzione ed è maraviglia che l'esperienza della Francia non valga a chiarire i fautori di Costituzioni, che tutte son buone quando sieno rette da maggiorenti che uniscano il potere, all'intelligenza alla morale alla probità. In Francia ogni quindici anni si fanno e si disfanno le Costituzioni, ed i disordini sono sempre gli stessi.

All'inizio del 1848 Labus si portò nella capitale per partecipare all'adunanza dell'Accademia delle Scienze di Vienna di cui era stato eletto membro nel maggio 1847 per volere dell'Imperatore Ferdinando I, poiché si dimostrandosi in piena sintonia con il governo austriaco, verso cui mostrò «riconoscenza e devozione». Rientrato a Milano dopo che i tumulti furono sedati, riprese la propria attività di studioso.

Labus sarebbe tornato a Milano nel marzo 1848. A tal proposito, nel fondo è conservato un appunto, datato 13 marzo 1849, riguardante proprio il suo congedo da Vienna – in cui assistette alla rivolta antiasburgica –, in cui fornisce anche alcune considerazioni politiche che, ancora una volta, mettono in luce la sua preoccupazione per gli sconvolgimenti dell'ordine sociale che avevano interessato l'Europa negli ultimi 40 anni – facendo così rientrare nella propria riflessione anche la Rivoluzione Francese – e il suo tentativo di sensibilizzare i principi e i Governi affinché salvaguardassero «la quiete, la pace dei popoli». Tra le carte si rinviene questo appunto, di cui si trascrive la prima parte:

13. marzo

Nel prendere congedo in Vienna dal Co: di Kollowrat tra l'altre cose mi disse convenir meco che il nostro secolo da trenta o quarant'anni ha subito tali cambiamenti che più non reggono le antiche

forme del politico reggimento. Gl'ingegni si sono prodigiosamente svegliati; le idee di libertà, d'eguaglianza, d'indipendenza aver invasa tutta l'Europa, ed esser dovere de' Principi e dei Governi l'uniformarvisi se vogliono la quiete la pace dei popoli, conservarsene l'affetto, la calma, la dipendenza. Quanto a me, soggiugne, son avviso che far si debbano concessioni all'Italia; secondarne l'istanze, chiamarne a congresso le persone per senno, per probità, per sapere più insigni, e concretar seco loro i regolamenti, le disposizioni più acconce per convalidare il maggior bene di quella generosa nazione.

Molto interessanti sono le lettere familiari di Labus, una indirizzata al fratello Luigi (datata 18 settembre 1848) e una al figlio Giovannino, che mostrano bene il suo stato d'animo di quel periodo. In particolar modo, la lettera al figlio, datata 1° ottobre 1848, merita di essere riportata integralmente:

Carissimo Giovannino

Vi mando una lettera venutami da Padova; è di Luigia Paris che si è maritata e trovasene contentissima. Mi gode tutto l'animo che siate in buona salute colla moglie e coi figli. Non so comprendere come siavi venuto in capo che io dovessi ripararmi nella Svizzera. Vi sono gratissimo dell'invito, e ringrazio il Co: Renato, personaggio che stimo assai, della cortese accoglienza che fatto mi avrebbe; ma voi potevate riflettere che dopo aver io veduto tutte le rivoluzioni d'Italia, di Francia, d'Olanda, e persino quella di Vienna del marzo p.s. debbo aver fatto sufficiente sperienza per valutare la possibilità dei politici eventi, e saper prendere in tempo analoghe determinazioni. Alle ciance popolari, agli spauracchi che il volgo idiota faceva non ho mai prestato la menoma fede, né mi sono mai mosso di quì, ed ho preveduto appuntino tutto quello che è avvenuto come se Dio mi avesse dato il dono profetico. Tutti quelli che vennero per consiglio da me, e che quì rimasero, se ne trovano contentissimi, e mi ringraziano.

Dite bene che Milano è tranquilla. Se vi ha in secreto qualche doglianza si è pel gran numero di militari che occupano i palazzi e le case più grandi e signorili della città. Nello stesso palazzo delle Scienze e dell'Arti abbiamo 1400 soldati del Regg.to Arciduca Francesco Carlo che ne ingombrano i corridoj terreni, le scuole ginnasiali, la Chiesa, la sala della distribuzione de' premi, l'antisala dell'Istituto, ec.

Non senza fatica ho potuto ottenere che il Gabinetto tecnologico e la nostra Biblioteca ricca di 10/m volumi fossero risparmiati.

Mi parlate degli appuntamenti che riscuoterò in Novembre, piaccia a Dio che cogliate nel segno. Io ne dubito assai perché le disposizioni che quì si danno fan credere che Brera rimarrà piena di truppa tutto

l'inverno. E poiché l'Istituto non può raccogliersi, né tenere le consuete Adunanze, ed è manchevole dei due presidenti Litta e Rezzonico[64], parmi probabile che si sospenderanno le pensioni ai membri effettivi che rimaner debbono al tutto oziosi. Però vedremo che ne avverrà: l'ultima che si perde è la speranza.

Mi duole nel più vivo del cuore, e spiacerà pure a voi il tristo caso del Cav. Visconti figlio d'Ennio Quirino, che ben conoscete. Tutta la sua sostanza riducevasi a franchi 100/m allogati sul monte dello Stato, mediante una cartella al 5 per 100. Colla sua economia aveane adunati altri 18/m col frutto de' quali suppliva a' suoi bisogni. Per obbedire al Governo Provvisorio consegnò alla zecca tutta l'argenteria. Ma che! Il monte non paga la vendita dei franchi 100/m gli altri 18/m sono perduti, avendo fallito di L. 800/m il banchiere Bonola che tenevali a frutto: il povero amico nostro non ha dunque più di che vivere ed è desolatissimo.

Pierino è quì, e frequenta lo Spedal grande al solito. Teresina è col marito in una Villa del Milanese presso una famiglia di lor conoscenza in vacanza. Oggi mi è giunta la decorazione col relativo diploma[65]. Addio, addio. Credetemi

Milano 1. ottobre 1848

L'affet: Vostro Padre
Dr. Labus

Qualche giorno dopo aver inviato questa lettera, il 19 ottobre 1848 Labus scrive a un non meglio identificato membro del Governo, a cui riferisce segretamente di non aver nulla a che fare con i rivolgimenti politici. Contestualmente, quasi sicuramente per paura, si mantiene a distanza dalla città di Brescia e dal suo patriottismo. Ciò che emerge chiaramente dalla bozza della lettera conservato nel fondo è il desiderio di non condividere le sorti di Brescia e di tenersi lontano da qualsiasi avvenimento politico-patriottico. Scrive infatti Labus:

Eccellenza

Lessi anch'io nel *Debats* del mandante la comunicazione tratta dal *Risorgimento* del dì 6 corrente che asserivasi *imprimée à Brescia par*

---

[64] Litta e Rezzonico furono, per il biennio 1848-1849, rispettivamente il presidente e il vicepresidente dell'I.R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti. Nello stesso periodo, Labus fu il segretario, incarico che deteneva dal 1842 e che avrebbe concluso nel 1852.

[65] La decorazione alla quale Labus fa riferimento dovrebbe essere quella dell'Ordine della Corona Ferrea, massima onorificenza asburgica nel Regno Lombardo Veneto.

> *la Délégation provincial et adresée à l'avocat Labus, qui la tient luimême du géneral Mazzucchelli*, nè vi abbadai, reputandola una delle solite baje con cui sogliono alcuni darsi l'aria di sapere i secreti ministeriali dei principi e pascerne la pubblica curiosità. Niuno qui vi prestò fede, né ad altri ch'io sappia, né a me venne pure sospetto che tal diceria attribuire mi si potesse; verissimo essendo che non ho avuto in mia vita l'onore di carteggiare con V. E. e ognun sa che non vivo da oltre quarant'anni più in Brescia, ma qui in Milano dove ho casa, impiego, figli e nipoti; non mi si addice il titolo di avvocato, professione che non ho esercitato mai, né mi occupo di politica, ma di epigrafia, di classica letteratura, di scienze archeologiche. Tuttochè sia per ciò manifesto ch'io non ho comune con quel sign. avvocato che il cognome, pure l'Eccellenza Vostra mi ingiugne ch'io faccia noto non aver avuto simile comunicazione né in voce né in iscritto da lei e prontamente.

Da un altro manoscritto risulta, in verità, occuparsi di una questione bresciana, ma standosene a Crema e intervenendo in intercessione del conte Angelo Griffoni Santangelo. Il quale, tramite la penna di Labus,

> si volge alla bontà di V. Ec. e fervorosamente implora che per grazia dar voglia questi ordini che stimerà convenienti affinché sia liberata la casa che tiene in Brescia dallo Spedal militare non ha guardi introdottovi, e sia trasferito in altro locale che parecchi quivi son disponibili, e forse più adatti a quest'uso.

Si tratta di quel bel palazzo che sorge tra le vie che ora sono intitolate a Gezio Calini e Antonio Callegari e che ospita il Centro Pastorale Paolo VI. Così precisa:

> Ben volentieri accetterebbe anche attualmente qualche militare graduato, ma coll'introduzione dello spedale si vien ad occupargli tutta la casa per modo che non può abitarvi, come è solito tutti gli anni in questa stagione [l'autunno] per sistemare i suoi affari, e per rinfrancare con quell'aria confacevole la propria salute.

Del 14 agosto 1849 è invece un breve appunto manoscritto in cui Labus commenta il rientro in Milano di alcuni reduci lombardi partiti per Venezia. Ancora una volta si tratta di un commento amaro, volto a mettere in evidenza l'assurdità di intraprendere azioni belliche, sconvolgendo il normale e tranquillo vivere quotidiano. Tali reduci vengono visti da Labus come «poveretti» che «fanno pietà»; la loro

sorte fu misera, costretti a vivere «di pane ed acqua, laceri e quasi tutti infermi». Anche di questo interessante documento si riporta la trascrizione:

> Ieri son qui giunti parecchi Lombardi reduci dalle calamità deplorabili di Venezia. Poveretti! Fanno pietà. Da quattro mesi non beveano un sorso di vino. Viveano di pane ed acqua; sono laceri smunti, pallidi, e quasi tutti infermicci.… Pur vi ha sinora chi crede alla *Concordia* e ai altri Giornali di partito! Mentre il Manin proponea la inazione, costretovi dalla pur dura necessità, persone che pur non hanno il cervello la testa di zucca assicuravano che Venezia abbondava di tutto, che gli inglesi le fornivano vettovaglie in gran copia, e gli Americani danaro, sicché vi correano le Columbie più assai copiose delle svanziche.

Infine, per fornire un quadro esaustivo della reazione di Labus di fronte ai tumulti del 1848 si riporta la trascrizione di quest'ultimo appunto:

> Se Carlo Alberto caccia gli Austriaci oltre l'Alpi Tirolesi e Friulane qual accoglimento gli faranno i Lombardi al suo ritorno? L'amicizia, la fratellanza, la nazionalità, il progresso, l'indipendenza, la libertà sono bei nomi, sono grazie desiderabili, ma sono poesia. Un freddo ringraziamento, una medaglia, una statua non bastano per compensare il sangue nobilmente sparso, l'infrazione dei trattati, la violazione del territorio, l'umiliazione d'un possente nemico, la testa e il trono posto in arbitrio della fortuna e la perdita d'ogni cosa ove questo gli fosse contrario.

Questo breve scritto è di grande valore, dal momento che ancora una volta, ma più incisivamente, emerge la netta antitesi tra le posizioni politiche sostenute durante il periodo rivoluzionario e quelle espresse con decisione dopo l'inizio del XIX sec. Nel biennio 1797-1799 dalle colonne dei propri giornali Labus affermava che era giunto il momento di concretizzare quanto da tempo si andava teorizzando. Il sangue versato dai patrioti era considerato un sacrificio necessario per raggiungere lo scopo desiderato, ossia l'indipendenza. Indipendenza che, assieme alla fratellanza, alla libertà e alla nazionalità, non erano considerati principi astratti, bensì valori da scolpire nel cuore di ogni cittadino e nella carta costituzionale.

Se eccettuiamo la parentesi del 1848, durante la quale Labus non risparmiò commenti di natura politica, il suo orizzonte ultimo rimaneva quello dello studio, che portò avanti fino ai suoi ultimi giorni.

Tra le lettere che si conservano nel fondo v'è quella indirizzata a Federico Odorici, che all'epoca – 1851 – stava scrivendo l'opera *Brescia romana* e in merito alla quale Labus era stato interpellato per fornire un giudizio e indicazioni utili sul piano archeologico ed epigrafico. In particolar modo vi sono tre minute di lettere prive di data, ma senza dubbio riconducibili al 1851. In esse vi sono contenute notevoli indicazioni relative alla curia romana, tanto che Odorici nella propria opera *Brescia romana e sue cristiane memorie sino al cadere del secolo V* del 1854 riporta la lettera che il Labus gli inviò sul tema[66]. Le minute risultano essere molto elaborate e ben studiate, particolarità che conferma, ancora una volta, la precisione degli studi di Labus, anche negli ultimi anni della sua esistenza. Di seguito si riporta la trascrizione della bozza più elaborata:

> Amatissimo Federico
>
> Dalle vostre parole e dalle notificatemi inchieste del vostro tipografo credea che la edizione della *Brescia Romana* fosse quasi ultimata, né altro mancasse a compirla del tutto fuorché le due paginette ch'erano presso di me; perciò, trasmettendovele, ho ardito pregarvi di comunicarmi i fogli già impressi, voglioso di leggerli per mia istruzione e per tributarvi il meritato applauso. La gradita vostra del 28 scorso mi avvisa che io era in errore. Mi dite che vi bisogna trascrivere lo stampato per aggiungervi non si sa quali note; ed io mi affretto a rispondervi, e a supplicarvi di non assumervi questa briga, di cessare tosto una fatica nojosa del pari ed inutile, ché la curiosità mia non merita sacrificj sì gravi, né posso permetterli in alcun modo. Leggerò l'operetta quando la renderete di ragion pubblica se sarò vivo e son certo che ritrarronne diletto e pro.
>
> Della CURIA BRIXIANORUM, di cui bramate sapere che me ne paja, dirò che ho sospetto grandissimo sia sorella germana dell'HERCVLI PATRIO, chiarito falso dalla scoperta dell'edificio Vespasianeo (V. *Mus. Bresc. p. 41). Unico garante di essa è il Gnocchi, che afferma essere*

---

[66] F. ODORICI, *Brescia romana e sue cristiane memorie sino al cadere del secolo V*, Edizioni del Moretto, Brescia, ristampa anastatica dell'edizione originale del 1854, pp. 51-52. «La Curia. – Dicemmo altra volta doversi credere sospetta l'epigrafe del Gnocchi CVRIA BRIXIANORUM. Che una Curia fosse in Brescia non è per altro a dubitare, perch'eravi sempre in ogni città governata da un senato municipale, ossia dall'ordine dei decurioni (ORDO BRIXIANORUM), detti curiali sul declinare dell'impero appunto perché nella Curia si radunavano. Quegli avanzi d'una fabbrica romana che tuttora vediamo al Beveratore non male si addicono alla Curia e per la loro magnificenza, e per la poca loro attinenza al carcere, all'erario, alla basilica, e per essere la fabbrica isolata, rettangolare, prossima al Foro».

> *uscita in luce nel 1612: non dice d'aver veduto l'autografo, né* dove sia; e pare certo che non fu veduto nemmeno dal Rossi, che ravvisando, non so come, la Curia nell'antico edificio al Beveradore, non fa motto del marmo *in lettere cubitali*, quivi scoperto, quattro anni prima ch'ei pubblicasse nel 1616 le *Memorie Bresciane. Vi par egli credibile che d'un marmo pel Rossi o di tanto momento potesse egli non averne contezza? ed avendone, che potesse dimenticarlo? Sarebbe il titolo dell'edificio di cui egli scrivea, tanto pi*ù accetto perché rarissimo, senza esempio e statuirebbe la località precisa di quello che fin ora sorreggevasi dalla sola debole congettura, che le *Curie* allegavansi presso al Foro (Vitruv. *Arch. I. v. c. 2). Sta bene che sulle monete si legga AQVA – TRAIANA; ARA – PACIS; BASILICA – ULPIA; FORVM – TRAIANI; PALATIVM – NERVAE ec perch*é quello diffondeansi nel romano imperio, recavan ovunque la data, il nome, l'immagine, dei monumenti e dei loro autori; il che non pare dirsi del nome di CVRIA BRIXIANORUM, mentre denota ciò che ogni Bresciano sapea, lasciandosi desiderare il come e il quando e da chi la Curia si fosse edificata. […] che in Brescia una Curia ci fosse dubitar non si può, perché ve ne avea parecchie in Roma, tre a Pompei, due a Napoli, una a Gabio, a Risa, a Trieste, più in breve in ogni città amministrata dall'Ordine Decurionale, cioè da un Senato municipale, che nella Curia adunavasi a provvedere ai bisogni pubblici, di che abbiamo ne' marmi innumerevoli esempli.

L'impegno di Labus nei propri studi continuò fino alla fine e, infatti, quando morì a Milano, a causa di un ictus cerebrale, il 6 ottobre 1853, stava ancora lavorando alle iscrizioni per completare con un secondo volume il *Museo bresciano illustrato*.

Le ricerche di Labus, oggi meglio rappresentate da questa parte di archivio privato ritornato alla luce, mostrano una personalità profonda e complessa, non facilmente apprezzabile dopo la sua dipartita, che precedette di pochi anni l'unificazione italiana, non certo generosa con la memoria di chi fosse morto da suddito – tutto sommato compiaciuto e assai blasonato – dell'impero austriaco.

La difficoltà di ricordare il personaggio deriva, forse, anche dal fatto che i bresciani lo conobbero poco personalmente e i milanesi lo avvertirono troppo legato alla città d'origine. A ciò si aggiunga – per capire come mai Labus sia stato dimenticato già 160 anni fa – la gelosa e impenetrabile custodia delle sue carte da parte degli eredi, ma in ogni caso – e ancor più – il tecnicismo dei suoi articoli. Labus scrisse troppo e troppo meditò ogni sua opera destinata alla pubblicazione, rendendola di fatto accessibile solo a chi fosse realmente interessato e culturalmente attrezzato. Ma alla iniziale foga espressiva che aveva contraddistinto l'esperienza giornalistica che da giovane lo

aveva portato due volte in carcere, si era sostituita fin dagli anni Dieci dell'Ottocento la necessità di riflettere, verificare e controverificare ogni ipotesi, attitudine tipica dello scienziato moderno desideroso di fornire risultati esatti e completi, senza alcun interesse per una divulgazione meramente semplicistica.

Per concludere, lasciamo che sia Labus a offrirci una chiave di lettura del suo pensiero, appuntata a se stesso – e oggi, vivida come allora, tutta per noi – su un quarto di foglio strappato, privo di data, frammisto ai molti cui sarà forse impossibile attribuire un'esatta collocazione temporale:

Le grandi idee, dice un giornalista giudizioso, non vengono in fretta e nel bollore d'una letteraria battaglia, e quelle cose che in questo caso si prendono per idee non sono in generale che emozioni. Non bisogna dunque credere che una discussione improvvisa sia migliore d'una discussione per iscritto; nulla di bello, nulla di buono si può improvvisare. Lo spirito, del pari che il corpo, non partorisce nulla senza gravidanza e i pensieri, questi divini frutti dell'albero della scienza, hanno bisogno di maturare come tutti i frutti.

ELENCO DEI DOCUMENTI CITATI PRESENTI NEL "FONDO PRIVATO A. BERTOLI"

- Lettera scritta da Fortunato Federici a Vincenzo Federici e poi trasmessa a Labus (Padova, 16 maggio 1807).
- Lettera di Tullo Massarani a Giuseppe Gallia (1 maggio 1879).
- Documento relativo all'esperienza seminariale di Labus (20 ottobre 1794).
- Lettera di Mondini relativa all'arresto di Labus (1798).
- Documento sull'ipotizzata presenza di Giovanni Labus a Lione, in occasione dei Comizi (1802).
- Lettera relativa all'arredamento di alcuni ambienti della Villa Belgiojoso Bonaparte di Milano (3 dicembre 1807).
- Appunti relativi a una conferenza tenuta da Canova alla presenza di Foscolo, Bossi e Labus (1802).
- Parafrasi del carme *Dei Sepolcri* (1806).
- Dissertazione riguardante le tumulazioni probabilmente maturato in ambiente massonico (1812).
- Memoria in sei pagine in difesa dell'abate Luigi Celotti.
- Sonetto di Labus dedicato alla raccolta di novelle *La Giornata Campestre* di Gaetano Fornasini.

- Manoscritto dell'opera *Idee di un tesoro e storia di antichità a Brescia* di Baladassarre Zamboni, copiata da Vincenzo Peroni e interfoliata con modifiche e aggiunte di Giovanni Labus (1808).
- Appunto di Labus relativo all'iniziale considerazione di Pietro Giordani del giovane conte Giacomo Leopardi.
- Documenti relativi alla *Lezione sopra la lingua italiana* di Antonio Cesari, commissionata allo stesso da Labus (1812).
- Lettera di Labus al Segretario dell'I. R. Accademia di Milano (1848).
- Lettera di Lorenzo Gasapini di Mantova a Giovanni Labus con riferimento alla scarcerazione di Arrivabene (1821).
- Disegno a matita che ricorda la raffigurazione del profilo del volto di Labus sulla medaglia commemorativa del 1823.
- Documento a stampa contenente il prospetto e una prima descrizione in francese dell'opera *Chiese principali d'Europa* (1824).
- Documento contenente uno scambio epistolare con Carlo Roncalli.
- Bozza sintetica manoscritta delle *Notizie intorno la vita di Ennio Quirino Visconti*.
- Documenti a stampa relativi a presentazioni delle raccolte delle opere di E. Q. Visconti.
- Lettera di Antonio Bianchi relativa all'origine del rapporto tra Labus e Basiletti (1822).
- *Premessa* inedita che doveva precedere *Alcune osservazioni sul primo volume delle Storia bresciane dell'abate Pietro Bravo*.
- Appunto manoscritto intitolato *Archeologia* e relativo la "strada del dosso" (1822).
- Disegni: 1) lapide ritrovata "vicino a Rebuffone"; 2) riproduzione in scala 1:1 dell'iscrizione dedicata a Publio Atilio Filippo contenente l'integrazione «*amphitheatri*»; 3) piante del teatro romano, di Piazza del Foro, ecc.
- Documento a stampa relativo alla presentazione dell'opera *Museo bresciano illustrato*.
- Lettere relative al monumento eretto in occasione della commemorazione della battaglia di Kulm e all'obelisco innalzato nel parco del castello di Königswart.
- Lettera accompagnatoria redatta dal Governatore della Lombardia Franz Harting (1835).
- Autopresentazione che Labus scrisse in occasione del concorso per il posto di direttore della Biblioteca Braidense di Milano (1838).
- Manoscritto denominato «1848», contenente notizie desunte da periodici.
- Lettera di Giovanni Labus al fratello Luigi (1848).

– Lettera di Giovanni Labus al figlio "Giovannino" (1848).
– Bozza manoscritta di una lettera in cui Labus prende le distanze dai moti del 1848 (1848).
– Appunto con giudizi sul 1848 e sugli ideali risorgimentali.
– Appunto manoscritto relativo al rientro a Milano di alcuni reduci lombardi partiti per Venezia (1849).
– Documento contenente una minuta di lettera di Labus a Federico Odorici relativa all'opera *Brescia romana* (1851).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. Alberti e R. Cessi, a cura di, *Verbali dell'amministrazione provvisoria di Venezia: 1797*, Zanichelli, Bologna, 1932 («Atti delle assemblee costituzionali italiane dal Medioevo al 1831. Ser. 2, Parlamenti dell'età moderna. Divisione 1, Repubbliche italiane. Sez. 3, Municipalità di Venezia»).

M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, G. C. Sansoni, Firenze, 1956.

M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino, 1980.

M. Berengo, *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, il Mulino, Bologna, 2004.

L. A. Biglione di Viarigi, *La cultura del Settecento*, III, Morcelliana, Brescia, 1964 («Storia di Brescia»), pp. 232-282.

L. A. Biglione di Viarigi, a cura di, *Alle origini del Risorgimento: la Repubblica bresciana dal 18 marzo al 20 novembre 1797: atti della giornata di studio, Brescia, 18 marzo 1997*, Ateneo di Brescia, Brescia, 2000.

R. Bizzocchi, *La "Biblioteca italiana e la cultura della Restaurazione. 1816-1825*, Franco Angeli, Milano, 1979.

G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna. Le origini del Risorgimento*, I, Feltrinelli, Milano, 1956.

C. Capra, *Il giornalismo italiano nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, Laterza, Roma-Bari, 1976 («La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento», I), pp. 371-537.

C. Capra, *L'età rivoluzionaria e napoleonica in Italia (1796-1815),* Loescher, Torino, 1986.

C. Capra, *La scoperta della politica nell'Italia del decennio rivoluzionario (1789-1799),* «Società e Storia», LXXXV, 1999, pp. 457-461.

C. Capra, *Gli italiani prima dell'Italia. Un lungo Settecento, dalla fine della Controriforma a Napoleone*, Carocci, Roma, 2014, pp. 295-400.

A. Cesari, *Opuscoli linguistici e letterari: raccolti, ordinati e illustrati ora per la prima volta*, a cura di G. Guidetti, Guidetti, Reggio Emilia, 1907.

C. Charle, *Gli intellettuali nell'Ottocento. Saggio di storia comparata*, il Mulino, Bologna, 2002.

V. Criscuolo, *Albori di democrazia nell'Italia in rivoluzione (1792-1802),* Franco Angeli, Milano, 2006.

V. Criscuolo , *Napoleone*, Il Mulino, Bologna, 2015.

V. Criscuolo, *Democrazia sotto torchio. Gli intellettuali nel Triennio repubblicano*, Einaudi, Torino, 2011 («Atlante della letteratura italiana», II), pp. 863-869.

V. Criscuolo, *Gli intellettuali nel Triennio repubblicano*, Einaudi, Torino, 2011 («Atlante della letteratura italiana, II), pp. 870-878.

U. Da Como, *La Repubblica bresciana*, Zanichelli, Bologna, 1926.

U. Da Como, *I Comizi nazionali in Lione per la costituzione della Repubblica italiana*, II, Zanichelli, Bologna, 1934 e 1935 («Atti delle assemblee costituzionali italiane dal Medioevo al 1831. Ser. 2, Parlamenti dell'età moderna. Divisione 1, Repubbliche italiane. Sez. 4, Comizi di Lione»).

R. De Felice, a cura di, *I giornali giacobini italiani*, Feltrinelli, Milano, 1962.

A. P. De Francesco, *Ideologie e movimenti politici,* I, Laterza, Roma-Bari, 1994 («Storia d'Italia. Le premesse dell'Unità. Dalla fine del Settecento al 1861», I).

A. P. De Francesco, *Rivoluzione e costituzioni. Saggi sul democratismo politica nell'Italia napoleonica 1796-1821*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1996.

A. P. De Francesco, *Aux origines du mouvement démocratique italien: quelques perspectives de recherche d'après l'exemple de la période révolutionnaire, «Annales historiques de la Révolution française»,* cccviii, 1997, pp. 333-348.

A. P. De Francesco, *La democrazia alla prova della spada. Esperienza e memoria del 1799 in Europa*, Guerini e Associati, Milano, 2003.

A. P. De Francesco, *1799. Una storia d'Italia*, Guerini e Associati, Milano, 2004.

A. P. De Francesco, *L'Italia di Bonaparte. Politica, statualità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni, 1796-1821*, UTET, Torino, 2011, – *Storie dell'Italia rivoluzionaria e napoleonica (1796-1814),* Bruno Mondadori, Milano, 2016.

F. Della Peruta, a cura di, *Nell'officina della «Biblioteca italiana». Materiali per la storia della culturale della Restaurazione*, Franco Angeli, Milano, 2006.

F. Della Peruta, *Cultura e organizzazione del sapere nella Lombardia dell'Ottocento. L'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere dalla formazione all'unità d'Italia*, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano, 2007 («*L'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere. I, Storia istituzionale*, a cura di A. Robbiati Bianchi), pp. 3-492.

L. Dosio, *L'amico del Foscolo Gaetano Fornasini (1770-1830)*, Ateneo di Brescia, Brescia, 1978 («Aspetti di vita bresciana ai tempi del Foscolo»), pp. 71-120.

U. Foscolo, *Epistolario*, I, a cura di P. Carlo, Le Monnier, Firenze, 1949, op. cit., p. 10.

G. Gervasoni, *Giovanni Labus. Archeologo bresciano*, «Brescia», i, 1929, pp. 24-27.

E. Grancini, *Contributo alla biografia di Giovanni Labus (1775-1853),* Tesi di laurea in Lettere e Filosofia presso l'Università degli Studi di Milano, a.a. 1972/1973 (relatore M. Berengo).

L. Guerci, *Incredulità e rigenerazione nella Lombardia del Triennio repubblicano (1796-1799),* «Rivista storica italiana», CIX, 1997, pp. 49-120.

L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, il Mulino, Bologna, 1999.

P. Guerrini, *La massoneria a Brescia prima del 1821. Con l'elenco dei massoni della loggia bresciana del 1809,* Ateneo di Brescia, Brescia, 1924, («I cospiratori bresciani del'21 nel primo centenario dei loro processi: miscellanea di studi»), pp. 224-225.

G. Labus, *Poesie repubblicane*, s.t., Brescia, 1797.

F. Lechi, *Il miraggio della libertà*, Morcelliana, Brescia, 1964 («Storia di Brescia», IV), pp. 1-114.

G. Lorizio, *Antonio Rosmini Serbati (1797-1855). Un profilo storico-teologico*, Pontificia Università Lateranense, [Milano, Mursia], Roma, 1997.

P. Lottieri, *Elogio del defunto Gianmaria Febrari, bresciano uomo dotto e celebre avvocato*, per Gaetano Antonio Tellalori, Chiari, 1823.

A. Marpicati, *Ugo Foscolo a Brescia. L'amore per Marzia Matinengo, la stampa dei Sepolcri, gli amici bresciani, battaglie letterarie,* Le Monnier, Firenze, 1958, op. cit., pp. 8-9.

L. Mazzoldi, *Gli ultimi secoli del dominino veneto,* III, Morcelliana, Brescia, 1964 («Storia di Brescia»), pp. 145.

G. B. Melchiori, *Vocabolario bresciano italiano con appendice e rettificazioni*, II, dalla tipografia Franzoni e socio, Brescia, 1817.

C. Mele, *Degli odierni uffici della tipografia e de' libri: discorso pratico ed economico*, dalla stamperia e cartiera del Fibreno, Napoli, 1834, p. 55.

F. Melzi D'Eril, *Memorie -documenti e lettere inedite di Napoleone I e Beauharnais*, I, per Gaetano Brigola Libraio, Milano, 1865.

D. Montanari et alii, *1797 il punto di svolta: Brescia e la Lombardia veneta da Venezia a Vienna, 1780-1830*, Morcelliana, Brescia, 1999 («Atti del Convegno in occasione del 200. della rivoluzione bresciana [Brescia, 23-24 ottobre 1997]»).

F. Odorici, *Brescia romana e sue cristiane memorie sino al cadere del secolo V*, Edizioni del Moretto, Brescia, 1854.

E. Pagano, *Pro e contro la Repubblica. Cittadini schedati dal governo cisalpino in un'inchiesta politica del 1798*, Unicopli, Milano, 2000.

P. Panazza, *La Vittoria alata a Parigi: testimonianze inedite dall'Archivio della famiglia Lechi*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2008, Brescia, 2013.

B. Peroni, *La costituzione o la morte! Il colpo di stato dell'ambasciatore Trouvé nella Repubblica Cisalpina*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1958 («Miscellanea in onore di Roberto Cessi»).

A. Pillepich, *Napoleone e gli italiani*, Il Mulino, Bologna, 2005.

A. Poli, *Le jacobin Giovanni Labus. Journaliste et ideologue de Brescia,* a cura di P. Budini, clueb, Bologna, 1996 («Miscellanea in onore di Liano Petroni. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese»), pp. 105-123.

P. Preto , *Ideali unitari e indipendentisti dei "giacobini" veneti*, «Società e storia», LXXXV, 1999, pp. 617-645.

A. M. Rao, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, Guida, Napoli, 1992.

A. M. Rao, *L'expérience révolutionnaire italienne*, «Annales historiques de la Révolution française», CCCXIII, 1998, pp. 387-407.

G. Rolfi, *Vincenzo Peroni (1746-1810). Patrizio bresciano, storico bornatese*, «Civiltà Bresciana. Rivista trimestrale della Fondazione Civiltà Bresciana», XIX, 2010, pp. 201-213.

E. Rota, *Le origini del Risorgimento*, II, Vallardi, Milano, 1938.

G. Schingo, *Giovanni Labus*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2004 («Dizionario Biografico degli italiani», LXIII), pp. 10-12.

R. Turchi, *Carteggio Giuseppe Acerbi, Paride Zajotti*, SugarCo, Milano, 1976.

K. Visconti, *L'ultimo Direttorio. La lotta politica nella Repubblica cisalpina tra guerra rivoluzionaria e ascesa di Bonaparte: 1799-1800*, Guerini e Associati, Milano, 2011.

C. Zaghi, *Il Direttorio francese e la Repubblica Cisalpina. Con una appendice di documenti inediti*, II, Istituto storico italiano per la storia moderna e contemporanea, Roma, 1992.

Periodici citati

«Giornale degli amici della libertà italiana», Mantova, 1797-1799.

«Giornale democratico», Brescia, 1797-1798.

«Frusta democratica», Brescia, 1798.

«L'Iride», Brescia, 1799.

APPENDICE FOTOGRAFICA

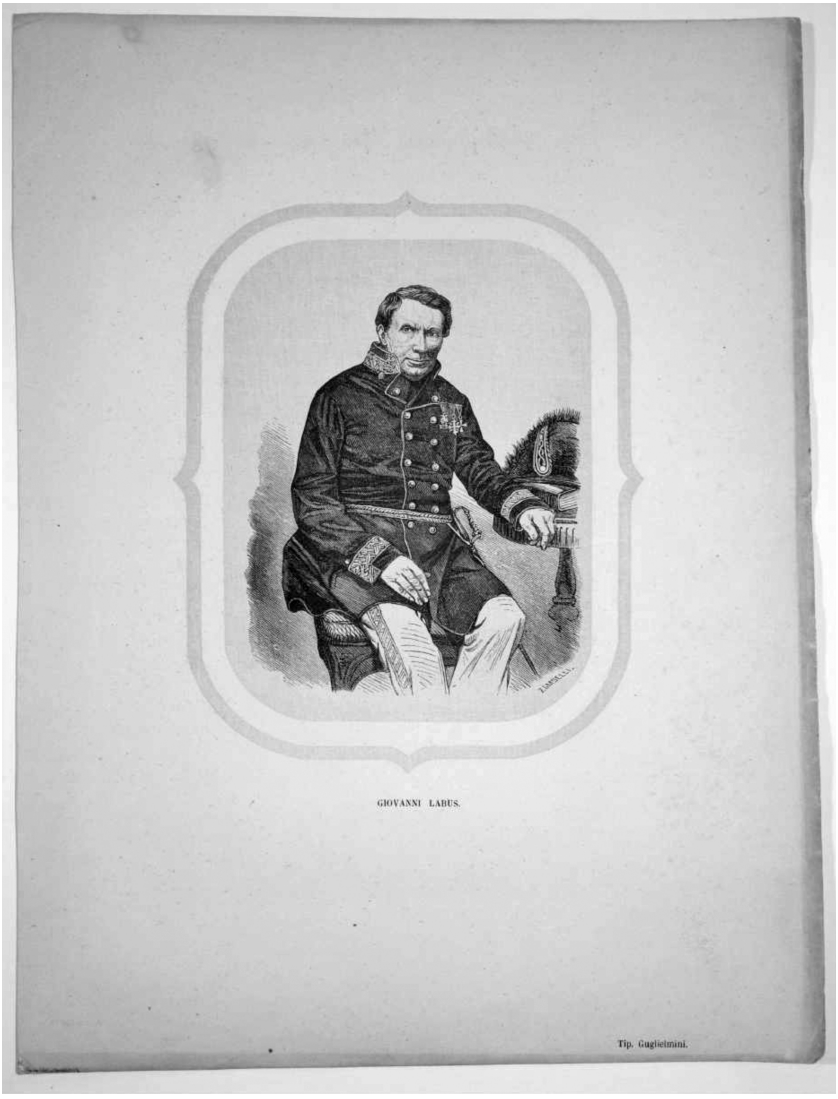


Figura 1 – Ritratto a stampa di Giovanni Labus in età matura.

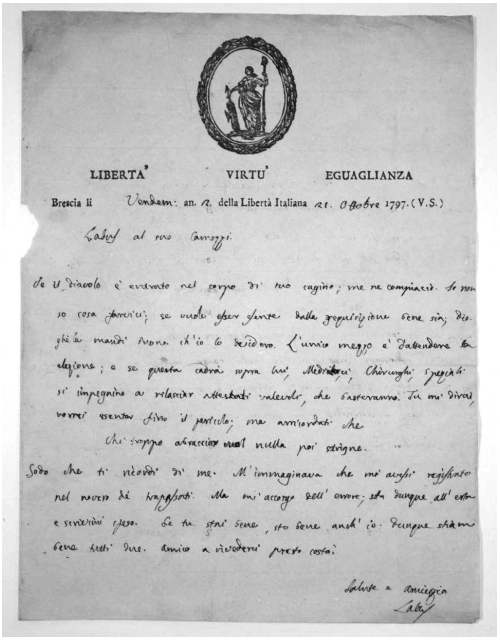


Figura 2 – Lettera di Giovanni Labus del 21 ottobre 1797 con cartiglio a stampa della Repubblica Bresciana.

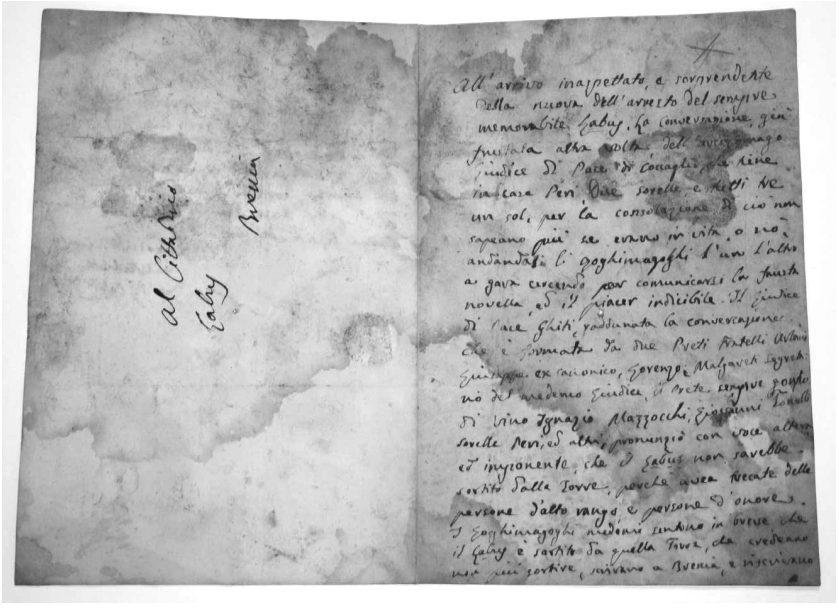


Figura 3 – Lettera scritta da Mondini su incarico di Giuseppe Polotti, prete di Coccaglio, in cui si dà notizia dell'arresto di Giovanni Labus (1798).

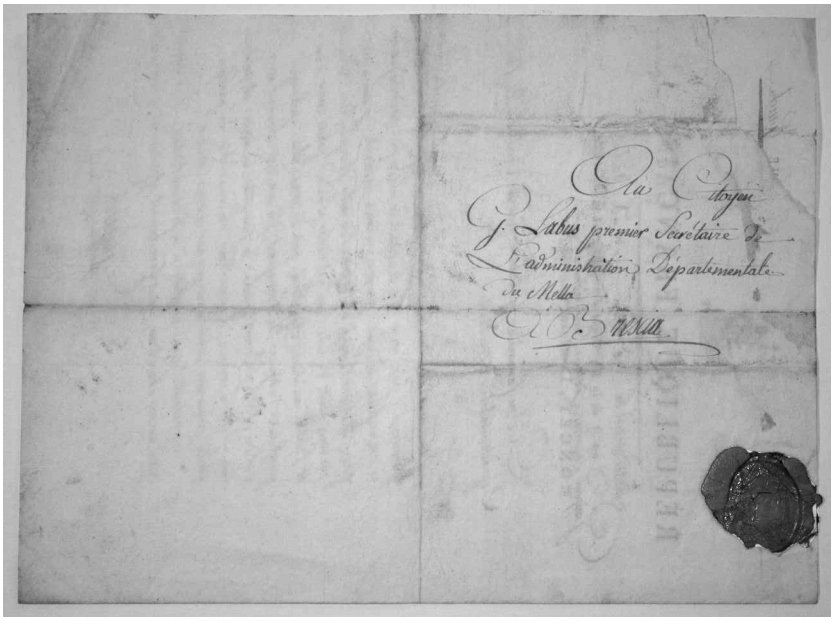


Figura 4 – Intestazione in francese di una lettera inviata a Giovanni Labus in qualità di segretario dell'amministrazione del Dipartimento del Mella.

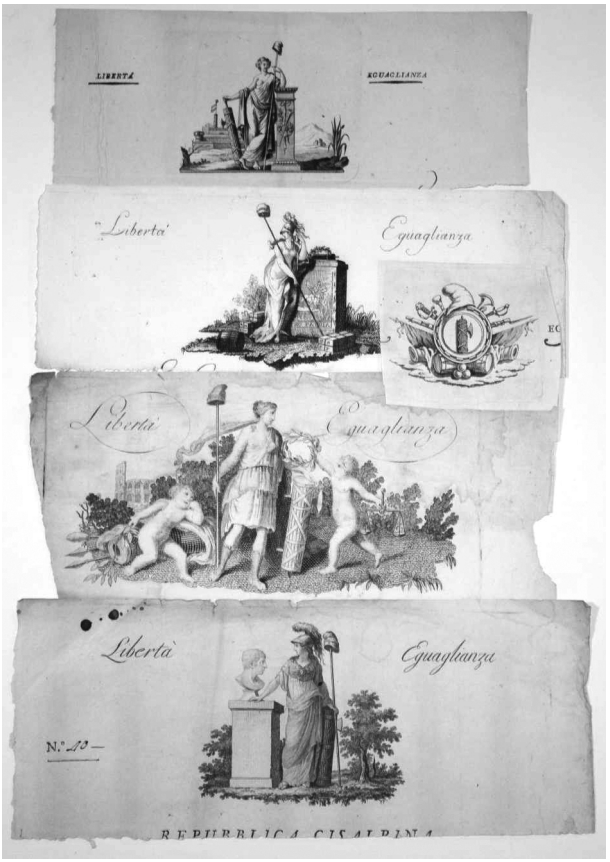


Figura 5 – "Frontespizi rivoluzionari". Nello specifico, il primo frontespizio riguarda la città di Brescia, come si può notare dalla raffigurazione del colle Cidneo sullo sfondo.

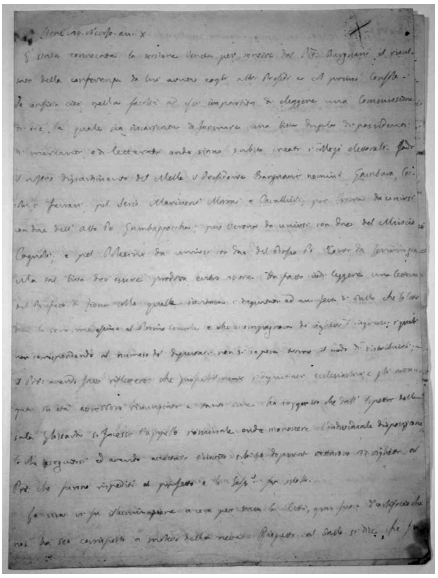


Figura 6 – Prima pagina di una breve narrazione di alcune giornate trascorse a Lione in occasione dei Comizi (24, 25, 26 e 27 Nevoso anno X – 14, 15, 16 e 17 gennaio 1802).

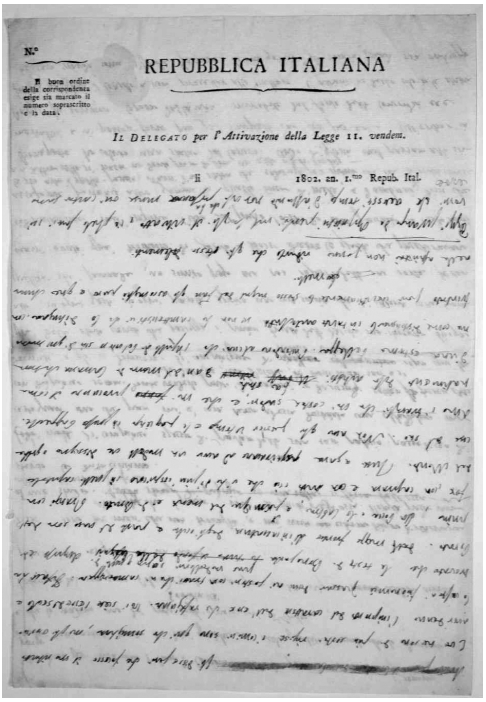


Figura 7 – Resoconto di una conferenza di Canova, cui parteciparono Labus, Bossi e Foscolo.

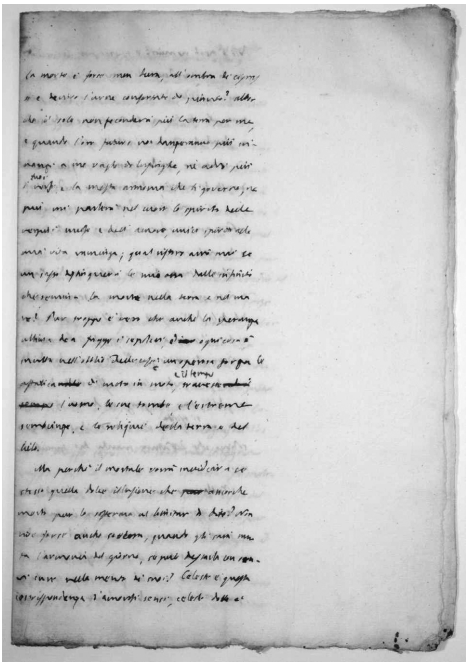


Figura 8 – Prima parte della parafrasi in prosa di Giovanni Labus de *I Sepolcri* (1806).

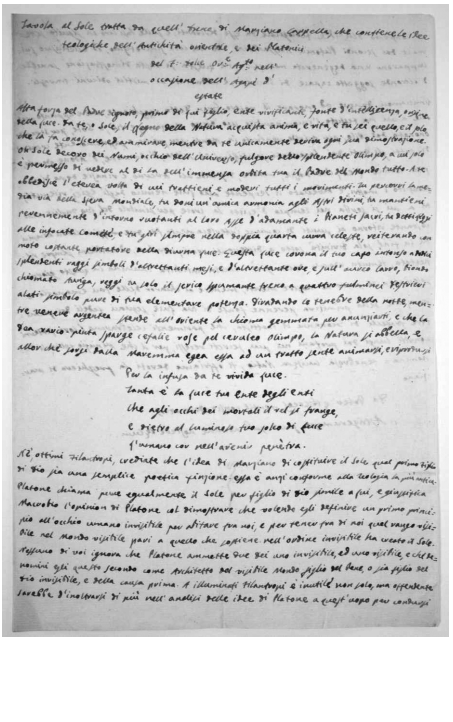
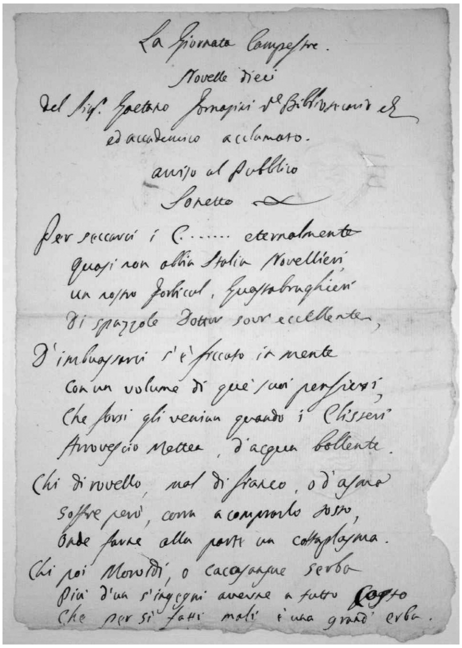


Figura 9 – Loggia Amalia Augusta di Brescia: «Tavola al Sole tratta da quell'inno di Marziano Cappella, che contiene le idee teologiche dell'antichità originale e dei Matonici, nell'occasione dell'agape d'estate».



La Giornata Campestre.
Novelle dieci
del Sig.r Gaetano Fornasini ...
ed accademico acclamato.
avviso al Pubblico
Sonetto
Per seccarci i C...... eternalmente
Quasi non abbia Italia Novellieri
un nostro Fortical, Guastabraghieri
Di spazzole Dottor sovr'eccellente,
D'imbavagliarci s'è ficcato in mente
Con un volume di que' suoi pensieri,
Che forse gli venian quando i Clisteri
Arrovescio Mettea, d'acqua bollente.
Chi di novello, nol di franco, o d'asino
Soffre però, corra a comprarlo tosto,
Onde farne alla parte un cataplasma.
Chi poi Morviddi, o cacasangue serba
Più d'un s'ingegni averne a tutto costo
Che per sì fatti mali è una gran' erba.

Figura 10 – Sonetto di Giovanni Labus dedicato alla pubblicazione della raccolta di novelle di Gaetano Fornasini *La giornata campestre.*

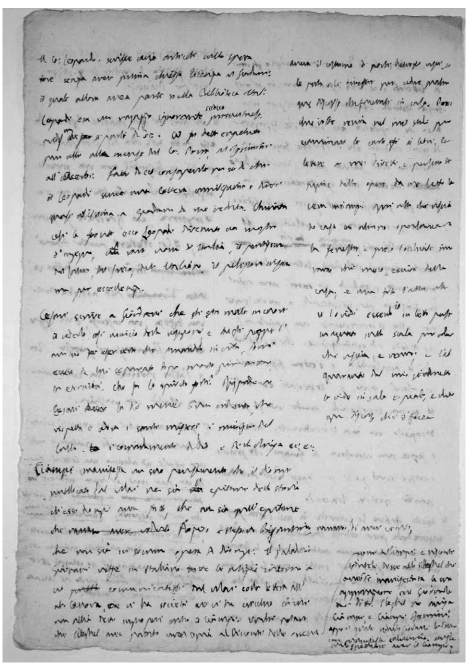


Figura 11 – Appunto inedito di Labus relativo ai primi aspri commenti di Giordani su Leopardi.

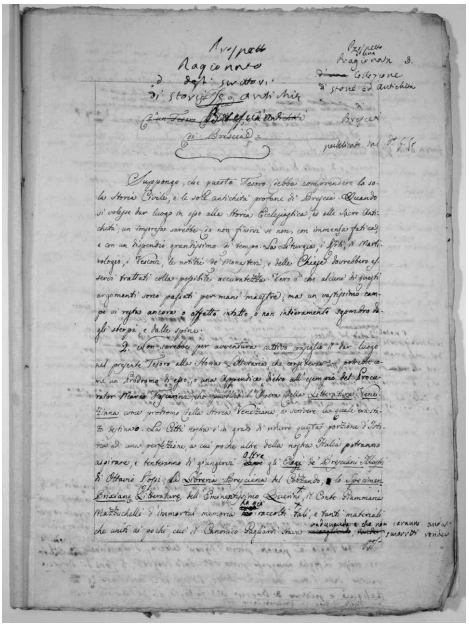


Figura 12 – *Idee di un tesoro e storia di antichità a Brescia*, testo di Baldassarre Zamboni interpolato da Labus (1808).

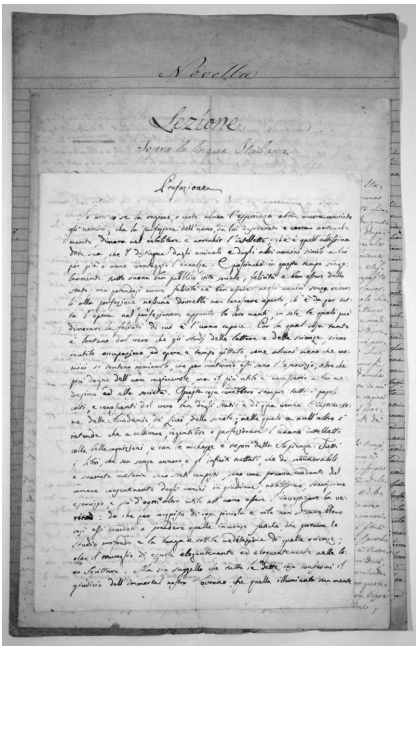


Figura 13 – Manoscritto della *Lezione sopra la lingua italiana*, di una *Prefazione* e di due *Novelle* scritte dall'abate Cesari su incarico di Giovanni Labus (1812).

Figura 14 – Disegno a matita del busto di Giovanni Labus utilizzato per coniare la medaglia commemorativa del 1823.

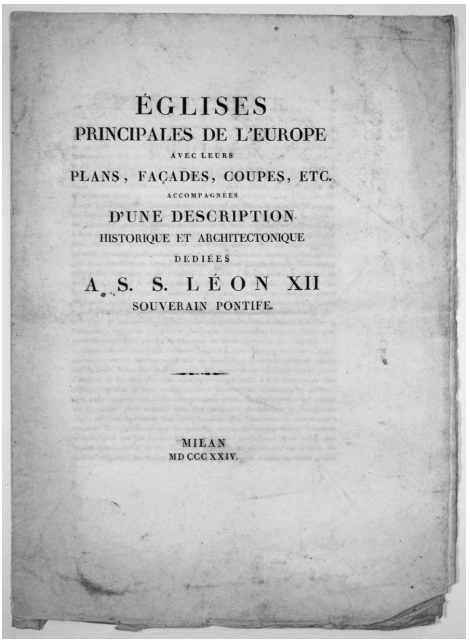
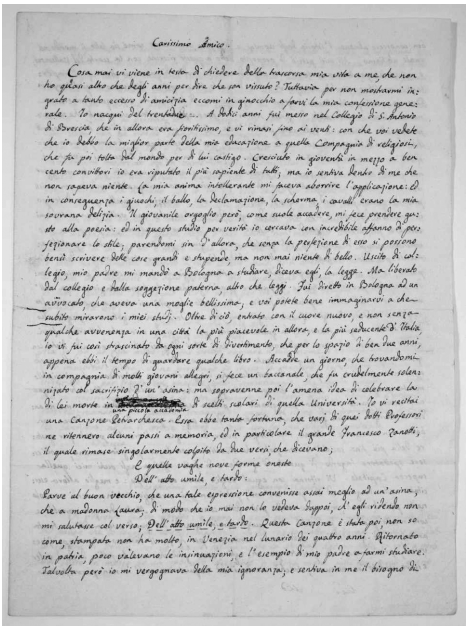


Figura 15 – Presentazione dell'opera di Labus intitolata *Églises principales de l'Europa aver leurs plans, façades, coupes, etc. Accompagnées d'une description historique et architectonique dediées A S. S. Léon XII souverain pontife* (1848).



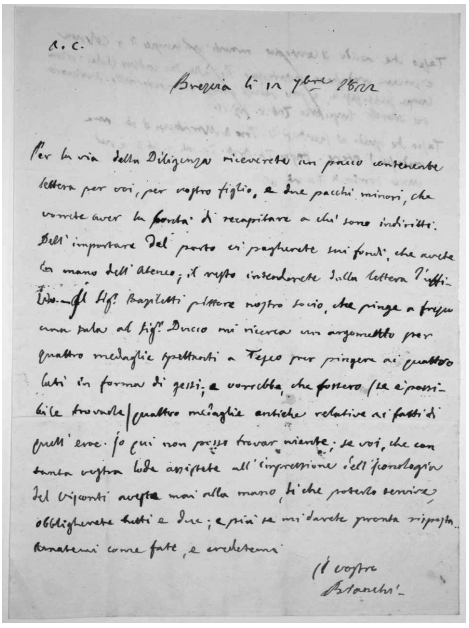
Carissimo Amico.

Cosa mai vi viene in testa di chiedere della trascorsa mia vita a me, che non ho quasi altro che degli anni per dire che son vissuto? Tuttavia per non mostrarmi ingrato a tanto eccesso di amicizia eccomi in ginocchio a farvi la mia confessione generale. Io nacqui del trentadue... A dodici anni fui messo nel Collegio di S. Antonio di Brescia, che in allora era fortissimo, e vi rimasi fino ai venti: con che voi vedete che io debbo la miglior parte della mia educazione a quella Compagnia di religiosi, che fu poi tolta dal mondo per di lui castigo. Cresciuto in gioventù in mezzo a ben cento convittori io era riputato il più sapiente di tutti, ma io sentiva dentro di me che non sapeva niente. La mia anima intollerante mi faceva aborrire l'applicazione: ed in conseguenza i giuochi, il ballo, la declamazione, la scherma, i cavalli erano la mia sovrana delizia. Il giovanile orgoglio però, come suole accadere, mi fece prendere gusto alla poesia: ed in questo studio per verità io cercava con incredibile affanno di perfezionare lo stile; parendomi sin d'allora, che senza la perfezione di esso si possono bensì scrivere delle cose grandi e stupende, ma non mai niente di bello. Uscito di collegio, mio padre mi mandò a Bologna a studiare, diceva egli, la legge. Ma liberato dal collegio e dalla soggezione paterna, altro che leggi. Fui diretto in Bologna ad un avvocato, che aveva una moglie bellissima, e voi potete bene immaginarvi a che subito mirarono i miei studj. Oltre di ciò, entrato con il cuore nuovo, e non senza qualche avvenenza in una città la più piacevole in allora, e la più seducente d'Italia, io vi fui così strascinato da ogni sorte di divertimento, che per lo spazio di ben due anni, appena ebbi il tempo di guardare qualche libro. Accadde un giorno, che trovandomi in compagnia di molti giovani allegri, si fece un baccanale, che fu crudelmente solennizzato col sacrifizio d'un'asina: ma sopravvenne poi l'amena idea di celebrare la di lei morte in una poesia accademica di scelti scolari di quella Università. Io vi recitai una Canzone Petrarchesca. Essa ebbe tanta fortuna, che varj di quei dotti Professori ne ritennero alcuni passi a memoria, ed in particolare il grande Francesco Zanotti, il quale rimase singolarmente colpito da due versi, che dicevano;

E quelle vaghe nove forme oneste
Dell'atto umile, e tardo:

Parve al buon vecchio, che una tale espressione convenisse assai meglio ad un'asina, che a madonna Laura; di modo che io mai non lo vedeva dappoi, ch'egli ridendo non mi salutasse col verso; Dell'atto umile, e tardo. Questa Canzone è stata poi, non so come, stampata non ha molto, in Venezia nel lunario dei quattro anni. Ritornato in patria, poco valevano le insinuazioni, e l'esempio di mio padre a farmi studiare. Talvolta però io mi vergognava della mia ignoranza, e sentiva in me il bisogno di

Figura 16 – Manoscritto autobiografico ed epigrammatico di Carlo Roncalli.



A. C.

Brescia li 12 7bre 1822

Per la via della Diligenza riceverete un pacco contenente lettera per voi, per vostro figlio, e due pacchi minori, che vorrete aver la bontà di recapitare a chi sono indiritti. Dell'importare del porto ci pagherete sui fondi, che avete la mano dell'Ateneo; il resto intenderete dalla lettera d'uffizio. Il Sig.r Basiletti pittore nostro socio, che pinge a fresco una sala al Sig.r Ducco mi ricerca un argomento per quattro medaglie spettanti a Fesco per pingere ai quattro lati in forma di gessi; e vorrebbe, che fossero (se è possibile trovarle) quattro medaglie antiche relative ai fatti di quell'eroe. Io qui non posso trovar niente; se voi, che con tanta vostra lode assistete all'impressione dell'Iconologia del Visconti aveste mai alla mano, di che poterlo servire, obbligherete tutti e due; e più se mi darete pronta risposta. Tenetemi come fate, e credetemi

Il vostro
Bianchi

Figura 17 – Lettera di Antonio Bianchi, presidente dell'Ateneo di Brescia, con la quale presenta Luigi Basiletti a Giovanni Labus (12 settembre 1822).

Figura 18 – Disegni di reperti archeologici scoperti in territorio bresciano e sottoposti allo studio di Labus.

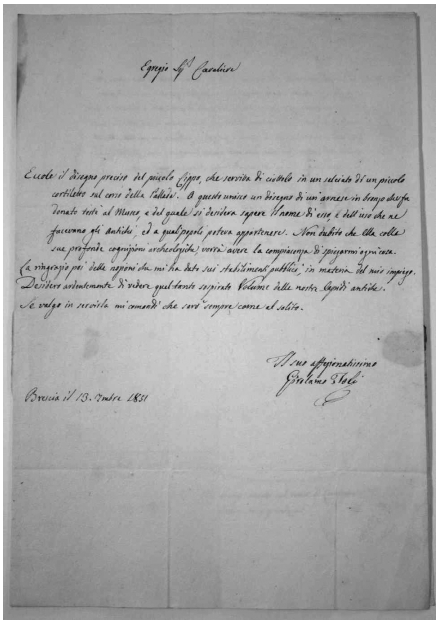


Figura 19 – Lettera 13 settembre 1851 di Girolamo Ioli, conservatore del Museo Romano di Brescia.

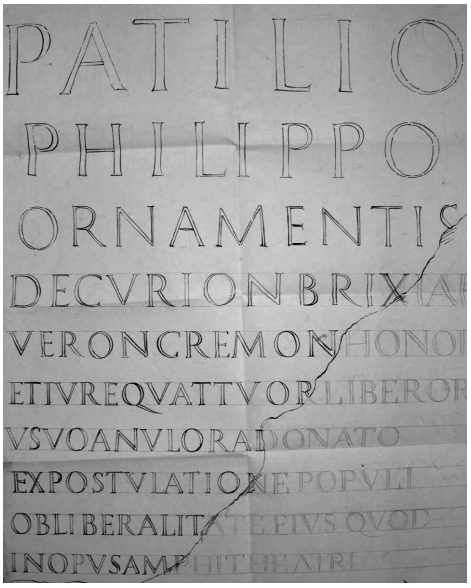


Figura 20 – Ricostruzione dell'epigrafe romana scoperta in contrada del dosso, che Giovanni Labus integrò con la parola «*amphiteatri*» (1822).

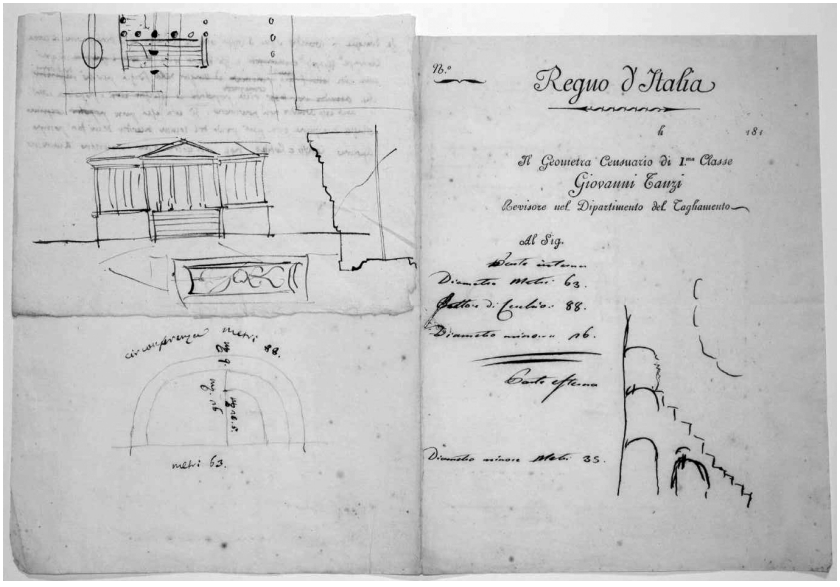


Figura 21 – Schizzi a inchiostro e a matita relativi al Tempio Capitolino e al Teatro di Brescia.

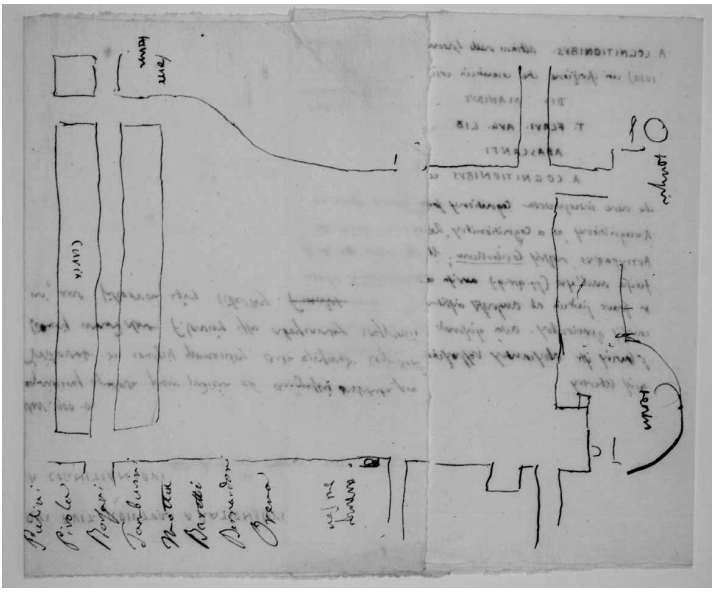
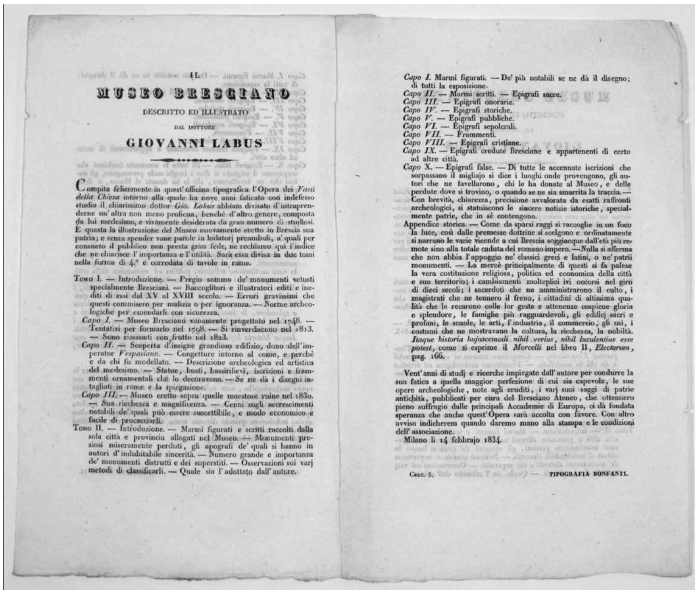


Figura 22 – Pianta a inchiostro del Foro Romano di Brescia, all'epoca chiamata Piazza del Novarino.



IL
MUSEO BRESCIANO
DESCRITTO ED ILLUSTRATO
DAL DOTTORE
GIOVANNI LABUS

Compita felicemente in quest'officina tipografica l'Opera dei *Fasti della Chiesa* intorno alla quale ha nove anni faticato con indefesso studio il chiarissimo dottor *Gio. Labus* abbiam divisato d'intraprenderne un'altra non meno proficua, benchè d'altro genere, composta da lui medesimo, e vivamente desiderata da gran numero di studiosi. È questa la illustrazione del Museo nuovamente eretto in Brescia sua patria; e senza spender vane parole in lodatori preamboli, a' quali per consueto il pubblico non presta gran fede, ne rechiamo qui l'indice che ne chiarisce l'importanza e l'utilità. Sarà essa divisa in due tomi nella forma di 4.° e corredata di tavole in rame.

Tomo I. — Introduzione. — Pregio sommo de' monumenti veluti specialmente Bresciani. — Raccoglitori e illustratori editi e inediti di essi dal XV al XVIII secolo. — Errori gravissimi che questi commisero per malizia o per ignoranza. — Norme archeologiche per emendarli con sicurezza.
Capo I. — Museo Bresciano unicamente progettato nel 1748. — Tentativi per formarlo nel 1798. — Si rinverdiscono nel 1813. — Sono assunti con frutto nel 1823.
Capo II. — Scoperta d'insigne grandioso edifizio, dono dell'imperator *Vespasiano*. — Congetture intorno al come, e perchè e da chi fu modellato. — Descrizione archeologica ed artistica del medesimo. — Statue, busti, bassirilievi, iscrizioni e frammenti ornamentali che lo decoravano. — Se ne dà i disegni intagliati in rame e la spiegazione.
Capo III. — Museo eretto sopra quelle maestose ruine nel 1820. — Sua ricchezza e magnificenza. — Cenni sugli accrescimenti notabili de' quali può essere suscettibile, e modo economico e facile di procacciarli.
Tomo II. — Introduzione. — Marmi figurati e scritti raccolti dalla sola città e provincia allogati nel Museo. — Monumenti preziosi miseramente perduti, gli epografi de' quali si hanno in autori d'indubitabile sincerità. — Numero grande e importanza de' monumenti distrutti e dei superstiti. — Osservazioni sui varj metodi di classificarli. — Quale sia l'adottato dall'autore.

Capo I. Marmi figurati. — De' più notabili se ne dà il disegno; di tutti la esposizione.
Capo II. — Marmi scritti. — Epigrafi sacre.
Capo III. — Epigrafi cimeriane.
Capo IV. — Epigrafi storiche.
Capo V. — Epigrafi pubbliche.
Capo VI. — Epigrafi sepolcrali.
Capo VII. — Frammenti.
Capo VIII. — Epigrafi cristiane.
Capo IX. — Epigrafi credute bresciane e appartenenti di certo ad altre città.
Capo X. — Epigrafi false. — Di tutte le accennate iscrizioni che sorpassano il migliajo si dice i luoghi onde provengono, gli autori che ne favellarono, chi le ha donate al Museo, e delle perdute dove si trovino, o quando se ne sia smarrita la traccia. — Con brevità, chiarezza, precisione avvalorata da esatti raffronti archeologici, si statuiscono le sincere notizie istoriche, specialmente patrie, che in sì contengono.
Appendice storica. — Come da sparsi raggi si raccoglie in un foco la luce, così dalle premesse dottrine si scelgono e ordinatamente si narrano le varie vicende a cui Brescia soggiacque dall'età più remote sino alla totale caduta del romano impero. — Nulla si afferma che non abbia l'appoggio ne' classici greci e latini, o ne' patrii monumenti. — La mercè principalmente di questi si fa palese la vera costituzione religiosa, politica ed economica della città e suo territorio; i cambiamenti molteplici ivi occorsi nel giro di dieci secoli; i sacerdoti che ne amministrarono il culto, i magistrati che ne tennero il freno, i cittadini di altissima qualità che le recarono colle lor geste e attenenze cospicue gloria e splendore, le famiglie più ragguardevoli, gli edifizj sacri e profani, le scuole, le arti, l'industria, il commercio, gli usi, i costumi che ne mostravano la coltura, la ricchezza, la nobiltà.
Itaque historia hujuscemodi nihil veritas, nihil lucubratiae esse potest, come si esprime il *Morcelli* nel libro II, *Elector.*, pag. 166.

Vent'anni di studj e ricerche impiegate dall'autore per condurre la sua fatica a quella maggior perfezione di cui sia capevole, le sue opere archeologiche, note agli eruditi, i vari suoi saggi di patrie antichità, pubblicati per cura del Bresciano Ateneo, che ottennero pieno suffragio dalle principali Accademie di Europa, ci dà fondata speranza che anche quest'Opera sarà accolta con favore. Con altro avviso indicheremo quando daremo mano alla stampa e le condizioni dell'associazione.
Milano li 14 febbrajo 1834.

Cens. S. — TIPOGRAFIA BONFANTI.

Figura 23 – Presentazione de *Il Museo Bresciano descritto ed illustrato dal Dottor Giovanni Labus* (14 febbraio 1834).

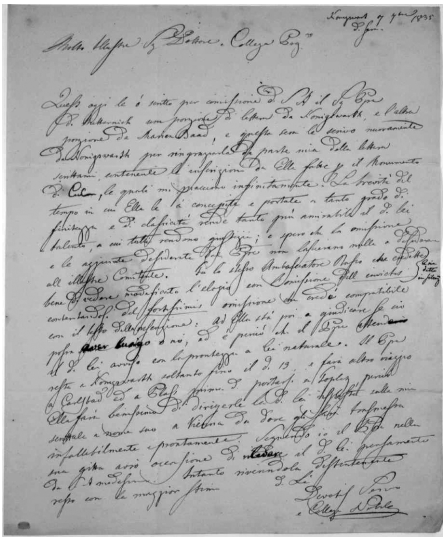


Figura 24 – Lettera dell'architetto Pietro Nobile a Labus dalla residenza di Metternich nel castello di Königswart, 7 settembre 1835.

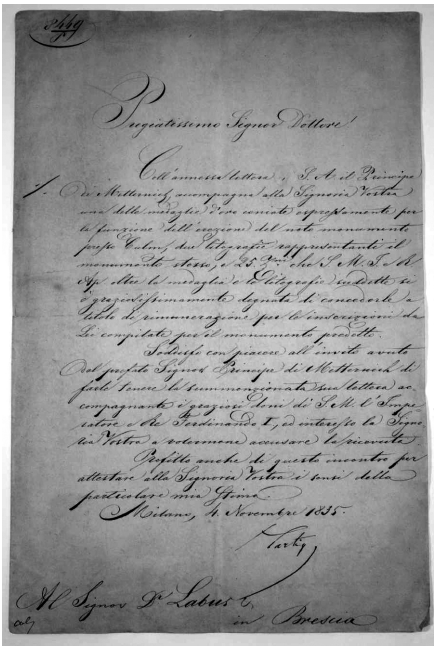


Figura 25 – Lettera del Governatore della Lombardia Franz Hartig, accompagnatoria della missiva gratulatoria di Metternich per le iscrizioni di Kulm, 4 novembre 1835.

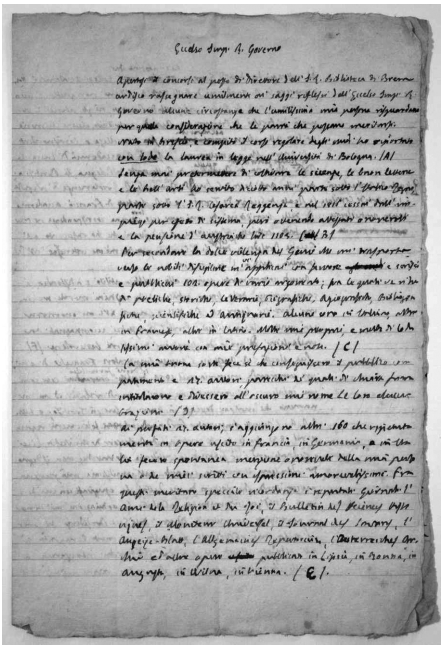


Figura 26 – Autobiografia manoscritta redatta in occasione del concorso per il posto di Direttore della Biblioteca Braidense (1838).

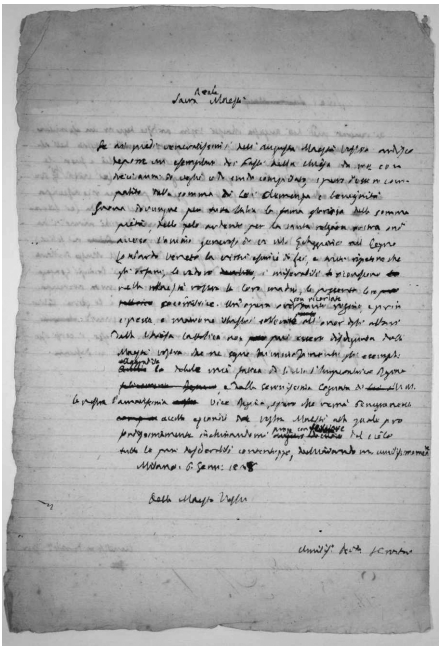


Figura 27 – Bozza di lettera di Labus alla «Sacra Reale Maestà» dell'Imperatore, ai cui «piedi veneratissimi... ardiva deporre un esemplare dei Fasti della Chiesa nelle vite dei Santi», 6 gennaio 1838.

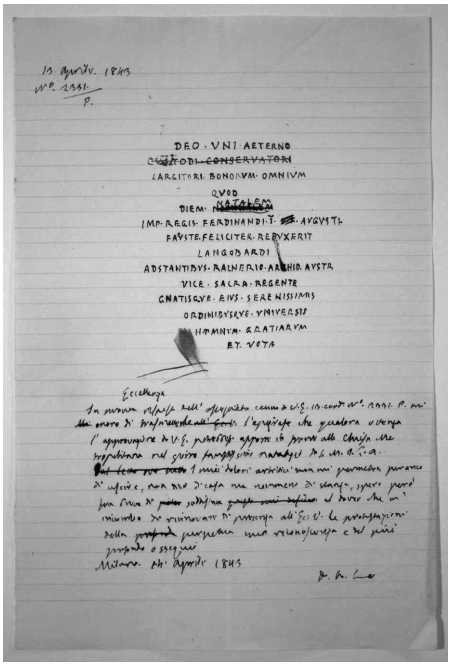


Figura 28 – Esempio di composizione da parte di Labus di un'epigrafe celebrativa ufficiale (13 aprile 1843).

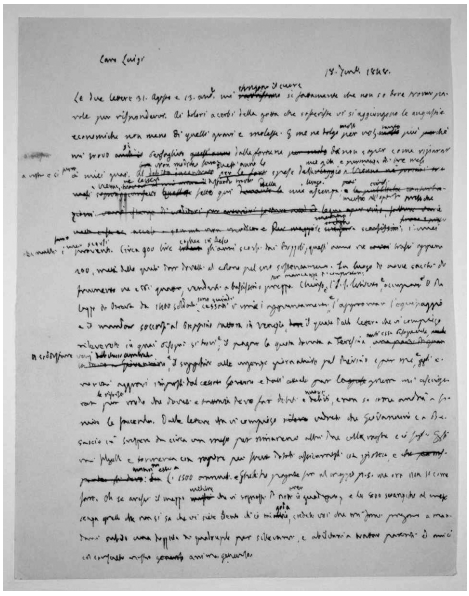


Figura 29 – Lettera al fratello Luigi Labus (1848).

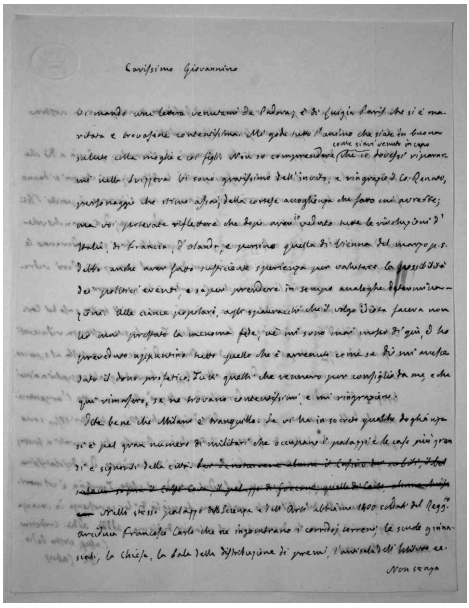


Figura 30 – Lettera al figlio Giovannino Labus (1848).

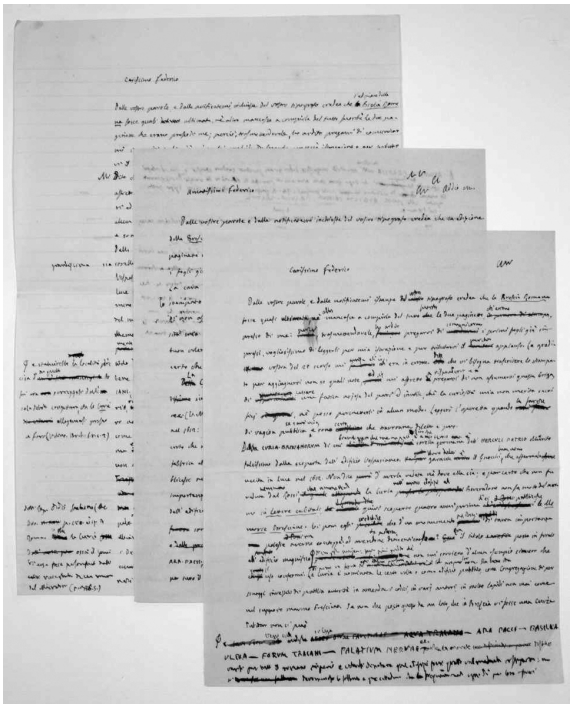
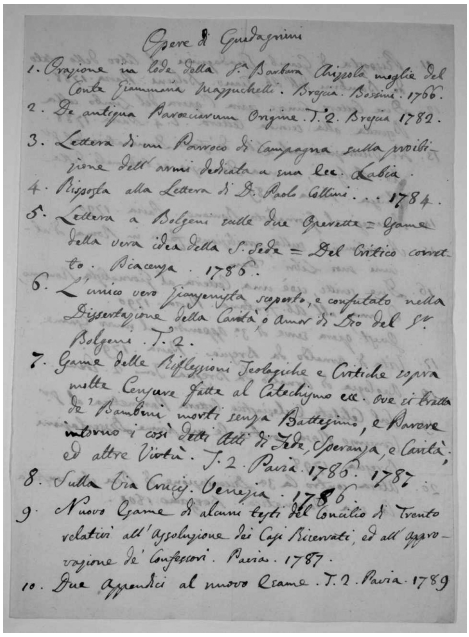


Figura 31 – Tre minute manoscritte di una lettera inviata a Federico Odorici (1851).



Opere di Guadagnini

1. Orazione in lode della S.ª Barbara Arigola moglie del Conte Giammaria Mazzuchelli. Brescia. Bossini. 1760.
2. De antiqua Parrociarum Origine T.2. Brescia 1782.
3. Lettera di un Parroco di Campagna sulla proibizione dell'armi dedicata a sua Ecc.za Lubia.
4. Risposta alla Lettera di D. Paolo Gallini . . . 1784.
5. Lettera a Bolgeni sulle due Opere = Esame della vera idea della S.ª Sede = Del Critico corretto. Piacenza. 1785.
6. L'unico vero Giansenista scoperto, e confutato nella Dissertazione della Carità o Amor di Dio del S.r Bolgeni. T.2.
7. Esame delle Riflessioni Teologiche e Critiche sopra molte Censure fatte al Catechismo ecc. ove si tratta de' Bambini morti senza Battesimo, e Favole intorno i così detti Atti di Fede Speranza, e Carità, ed altre Virtù. T.2. Pavia. 1786. 1787.
8. Sulla Via Crucis. Venezia. 1786.
9. Nuovo Esame di alcuni tratti del Concilio di Trento relativi all'assoluzione dei Casi Riservati, ed all'approvazione de' Confessori. Pavia. 1787.
10. Due Appendici al nuovo Esame. T.2. Pavia. 1789

Figura 32 – Appunti biografici: elenco delle opere di Gianbattista Guadagnini.

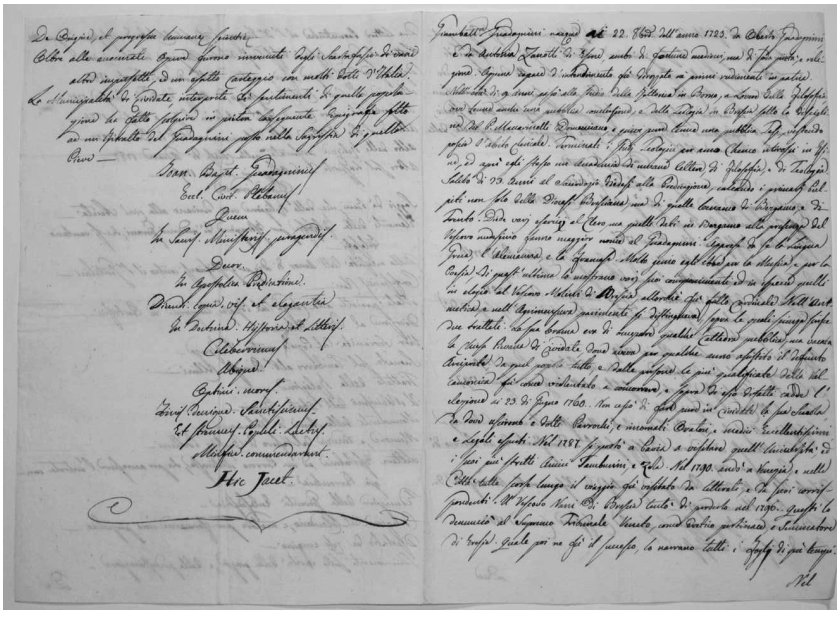


Figura 33 – Biografia di Gianbattista Guadagnini.

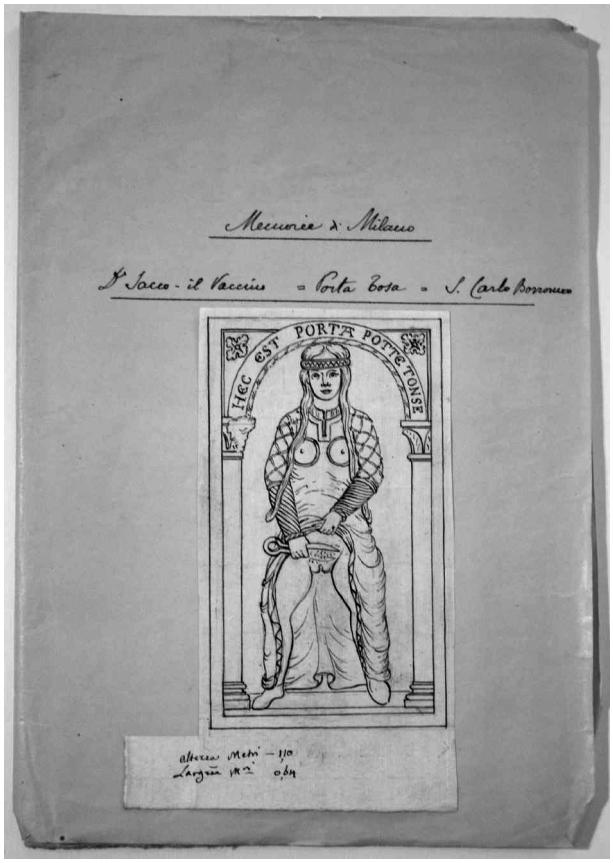


Figura 34 – *Hec est porta potte tonse*: disegno per lo studio del curioso bassorilievo medievale che diede il nome alla Porta Tosa di Milano.

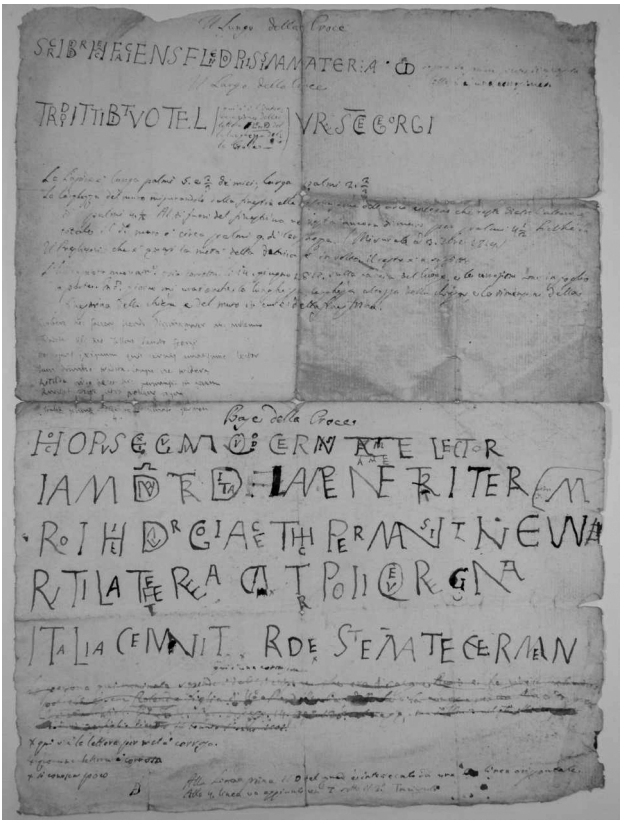


Figura 35 – Riproduzione del testo di una misteriosa epigrafe alla «base della Croce».

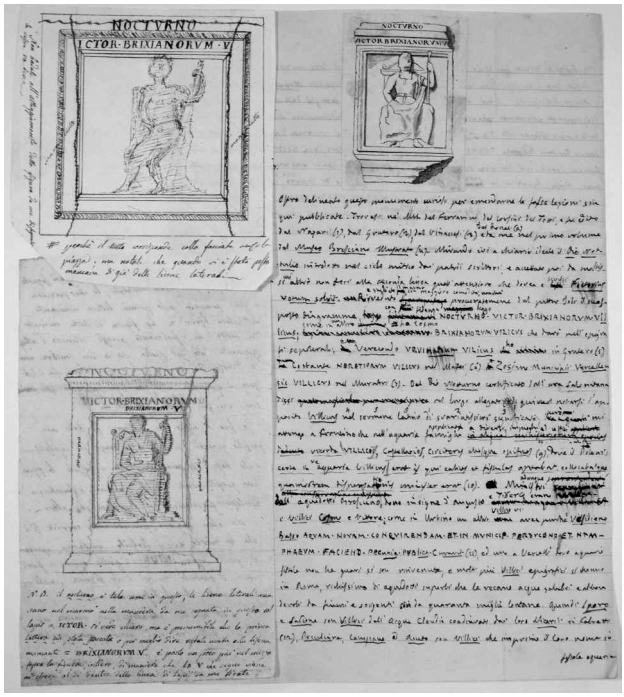
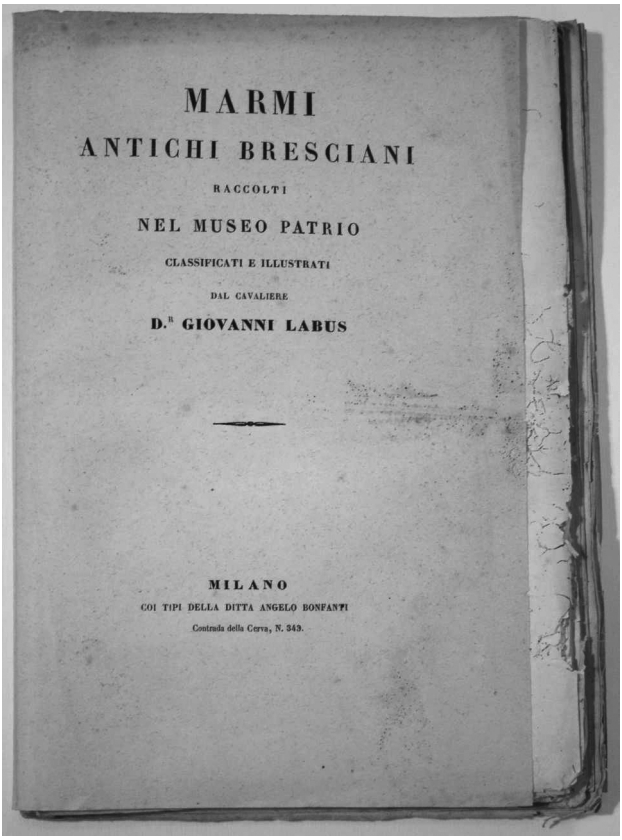


Figura 36 – *Nocturno victor Brixianorum*: studi su una divinità locale per il secondo volume del *Museo bresciano illustrato*.


MARMI

ANTICHI BRESCIANI

RACCOLTI

NEL MUSEO PATRIO

CLASSIFICATI E ILLUSTRATI

DAL CAVALIERE

D.R GIOVANNI LABUS

MILANO

COI TIPI DELLA DITTA ANGELO BONFANTI

Contrada della Cerva, N. 349.

Figura 37 – Copia non rilegata dei *Marmi antichi bresciani raccolti nel museo patrio, classifica e illustrati dal Cavaliere Dr. Giovanni Labus*, pubblicazione curata *post mortem* dal figlio Pietro.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

MARCELLO BERLUCCHI*

COSTANTINO NIGRA E LA GUERRA FRANCO-PRUSSIANA DEL 1870**

Baden-Baden è una graziosa cittadina sulle rive dell'Oos, piccolo affluente di sinistra del Reno, da cui dista 4 o 5 km. Fin dall'antichità romana era una stazione militare per le legioni che difendevano il *limes* renano (*Aquae Aureliae*) e sono state trovate infatti vestigia degli insediamenti militari, comprese le terme che servivano anche da ospedale militare. La fortuna di Baden-Baden in epoca moderna risale all'Ottocento, quando il gioco d'azzardo venne soppresso in Francia e quindi ad un attivo finanziere di Parigi venne in mente di aprire un casinò appena oltre il confine, ai margini della Foresta Nera. Il grande finanziere fece costruire il meraviglioso casinò, ancor oggi uno dei più eleganti d'Europa, un altrettanto splendido teatro e un'altra serie di costruzioni monumentali, il tutto finanziato dai grandi utili derivanti dalla casa da gioco. In questo ambiente già predisposto al lusso dell'alta società si inserirono elementi politici che condussero la cittadina di Baden-Baden a diventare uno dei centri dell'alta società europea. Infatti la zarina Maria Fiodorovna, moglie dello Zar Alessandro, era marchesa di Baden Wurtemberg e quindi era a casa quando veniva nella località termale. Ciò spiega perché i più grandi scrittori russi dell'Ottocento fossero di casa a Baden a cominciare da Ivan Serghievitch Turgeniev, il grande autore di *Padri e figli* e *I racconti del cacciatore* che visse a lungo in una villa nella cittadina renana. Colui che veniva considerato il vero erede di Pushkin era il rappresentante più autorevole di una delle due grandi correnti di pensiero

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia. Consigliere del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo venerdì 15 maggio 2015.

che divisero l'arte russa nel XIX sec., cioè l'occidentalismo che riteneva necessaria un'evoluzione della grande Russia ma riteneva che essa non potesse avvenire senza tener presenti le grandi linee guida del pensiero dell'Occidente. A questa corrente si contrapponeva quella degli slavofili che considerava decadente la vecchia Europa e vedeva nella giovane Russia la possibilità di un'evoluzione autonoma, al di fuori della cultura hegeliana propria del mondo tedesco. Questa profonda divisione non fu solo nel campo letterario, ma anche in quello musicale, ove basta ricordare la famosa Scuola dei Cinque come esponenti della nuova musica russa fondata sul culto dei canti popolari: da Mussorski a Balakirev, a Cui, Borodin e Rimsky Korsakov, contrapposta ai grandi autori influenzati dal romanticismo tedesco come Ciaikovski.

In campo letterario uno dei rappresentanti più noti di questo atteggiamento slavofilo era Fijodor Dostoevski e proprio a Baden-Baden, nel 1867, avvenne un incontro-scontro con Turgeniev che lasciò non poche tracce nella vita di entrambi. Dostoevski, accanito giocatore, perdette fino all'ultimo rublo sui tavoli del casinò e ne trasse spunto per comporre in pochi giorni il suo celebre romanzo *Il giocatore*. Incontrando Turgeniev, del quale era da poco uscito il romanzo *Fumo*, lo attaccò duramente accusandolo di non amare la Russia, lui che era un fervente slavofilo, perché un personaggio del romanzo metteva alla berlina gli usi locali russi. Scrivendo a un amico disse che non tollerava l'aria farisea e aristocratica di Turgeniev «con la quale ti abbraccia e ti porge la guancia e si dà una enorme importanza». In verità c'era altro a dividere i due grandi uomini: la posizione sociale, perché Turgeniev era ormai lo scrittore affermato della grande borghesia russa, mentre Dostoevski era uno spiantato, con simpatie rivoluzionarie che gli erano costate anche l'esilio in Siberia. Ci fu chi disse che il personaggio dello scrittore Fijodor Michailovch nei *Demoni* rappresentava Turgeniev con tutta l'antipatia che l'autore gli riservava. Baden-Baden fu anche un luogo di incontro di grandi musicisti, attirati dal magnifico teatro ivi costruito. L'amburghese Johannes Brahms vi soggiornò a lungo, in una villetta isolata ancora visibile, e vi compose gran parte della sua musica da camera, mentre nel magnifico teatro l'opera italiana di Rossini e Donizetti conosceva grandi trionfi.

Il 14 dicembre 1869 il portafoglio degli affari esteri del neonato Regno d'Italia passò dalle mani del generale Menabrea a quelle di Emilio Visconti Venosta (il fratello del celebre autore del Prode Anselmo) e in Francia all'inizio dell'anno successivo Emilie Ollivier assumeva la presidenza del Consiglio del governo imperiale, procla-

mando di volere la libertà all'interno e la pace all'estero. I rapporti italo-francesi attraversavano un momento difficile, come non mancò di sottolineare Nigra in un messaggio del 7 gennaio 1870 al neo ministro degli esteri Visconti Venosta. Diceva Nigra che occorreva conservare la benevolenza dell'Imperatore e nello stesso tempo non essere ostili agli uomini del nuovo governo i quali, al di fuori di Ollivier, appartenevano al partito di Adolfo Thiers che non aveva troppa simpatia per l'Italia. La questione che continuava ad angustiare la nostra politica estera era quella di Roma, una delle due (l'altra era le Venezie) affidata sul letto di morte da Cavour ai suoi successori. A Roma, dopo il 1864 e la Convenzione di Settembre, cui Nigra aveva grandemente contribuito, continuava a stazionare la guarnigione francese installata dopo il 1849 e il Partito Cattolico di Parigi, con l'appoggio dichiarato dell'Imperatrice Eugenia, era fortemente contrario ad ogni idea di cambiamento della situazione che potesse mettere in forse il potere temporale del Papa. Nei mesi della primavera 1870 voci di una possibile guerra fra Francia e Russia correvano sempre più di frequente. Il vero motore di queste iniziative era il Cancelliere prussiano Bismarck che Nigra conosceva bene fin da quando lo stesso era alla legazione prussiana di Parigi con un modesto incarico. Era successo anzi che (come racconta lo stesso Nigra) durante un'udienza del mercoledì al Quai d'Orsay, sede del Ministero degli Esteri, i due attendevano il loro turno passeggiando nelle grandi sale le cui finestre guardavano la Senna. Il rigido protocollo imperiale prevedeva che gli ambasciatori muniti di tale titolo formale avessero la precedenza sugli altri e né Nigra né Bismarck erano ancora muniti di quel titolo. L'attesa si prolungava e dopo mezz'ora Bismarck prese a sbuffare; andò poi su tutte le furie quando, a un certo punto, arrivò il Principe di Metternich, ambasciatore d'Austria, che perciò passò loro davanti. Bismarck prese da parte Nigra e gli disse, nel suo stentato francese, che quando lui fosse stato primo ministro di Prussia, la prima cosa che avrebbe fatto sarebbe stata quella di innalzare la legazione di Parigi al rango di ambasciata, per non dover più subire un affronto come quello che si era appena verificato. Bismarck era un grande ammiratore di Cavour e della sua opera di riunificazione, nella quale pochi in Europa avevano creduto, e sempre parlando con Nigra fece un paragone fra i rispettivi sovrani, Vittorio Emanuele II di Savoia e re Guglielmo I Henzollern di Prussia, lodando il sovrano italiano e non risparmiando critiche al proprio: «*A chacun son roi*» disse lasciando credere che avrebbe fatto volentieri cambio. Nella primavera del fatale 1870 Nigra si recò in Germania per visitare il figlio Lionello che era in collegio. Questo ragazzo, allora quindicenne, era pratica-

mente cresciuto giocando a Parigi, nei giardini delle Tuilleries insieme con il principe Eugenio, suo coetaneo, unico figlio dell'Imperatore. Come succede, dei giochi facevano anche parte le zuffe e un giorno Nigra fu chiamato d'urgenza perché i due ragazzi se le erano date di santa ragione. Fu per questo, e anche per le garbate rimostranze dell'Imperatrice Eugenia, che Lionello Nigra venne messo in collegio e non ebbe più modo di incontrare il suo sfortunato coetaneo, la cui vita sarebbe terminata tragicamente otto anni dopo sotto quella che Carducci chiamò «l'inconscia zagaglia barbara». Nel suo percorso Nigra si fermò a Baden-Baden, famosa stazione balneare a pochi chilometri dal Reno, divenuta grande centro mondano anche per effetto del casinò e del teatro, nonché della presenza assidua della Zarina Maria Feodorovna che attirava tutti i più grandi scrittori russi (da Turgeniev a Dostoevski, da Tolstoi a Gonçarov). Il racconto di Nigra è molto vivace e apparve in un'intervista al «Corriere della Sera» dell'8 agosto 1907 a firma del giornalista Livio Minguzzi. Nigra scese all'Hotel Europe di Baden-Baden sulle rive del fiumiciattolo Oos che attraversa la cittadina e all'arrivo si mise a letto con un po' di febbre. Era ormai tardi quando sentì bussare alla porta e gli fu preannunciato l'arrivo del gran ciambellano del re di Prussia Guglielmo I che era alloggiato al vicino Hotel Mesmer. Nigra si rivestì e scese nella hall dell'albergo dove il ciambellano gli disse che non aveva visto il suo nome sul registro delle udienze regali. Nigra rispose che non aveva adempiuto questa formalità d'uso perché non voleva importunare il sovrano. Ma il ciambellano insistette che, avendo il sovrano saputo della sua presenza (evidentemente il servizio informazioni dei portieri era efficientissimo) desiderava vederlo a pranzo il giorno dopo. Il resoconto del colloquio è molto significativo. Nella saletta dell'hotel (che Nigra definisce modesta, tutt'altro che principesca) c'era anche la regina Augusta e pochi altri commensali fra cui Isacco Artom, ministro italiano alla corte di Karlsruhe (quello che veniva definito allora il braccio sinistro di Cavour, essendo notoriamente Nigra il braccio destro). Dopo pranzo il re prese da parte Nigra e gli chiese a bruciapelo: «cosa ha nei miei confronti l'Imperatore Napoleone? Credete che voglia farmi la guerra?» Nigra gli rispose che, pur non conoscendo i pensieri reconditi dell'Imperatore, aveva l'impressione che Napoleone III si fosse rassegnato agli esiti della guerra austro-prussiana del '66 che aveva portato alla federazione della Germania del nord e volesse mantenere la pace, salvo provocazioni. Il re incalzò «Ma cosa intende l'Imperatore per provocazione?» e Nigra rispose che se non fossero stati ampliati i confini della federazione del nord la pace non sarebbe stata turbata, ma qualunque

passo in senso contrario avrebbe causato la guerra. La conclusione del re fu che un passo simile non sarebbe mai stato compiuto anche se la forza degli eventi avrebbe presto o tardi portato all'unità della Germania «Ma io da parte mia non farò nulla per accelerare questi eventi» disse. Non mancò di aggiungere che suo genero, il granduca di Baden, avrebbe voluto forzare questo passo perché il suo Paese bruciava dal desiderio di unirsi alla federazione del nord, ma lui personalmente era risoluto a resistere. Il colloquio si chiuse con il re che ringraziò Nigra pregandolo di riferire tutto ciò all'Imperatore Napoleone, quando fosse rientrato a Parigi. Cosa che fu poi effettivamente fatta, non si sa con quale esito perché Napoleone ascoltò Nigra in silenzio e non fece commenti, anche se in seguito fece sapere al re di Prussia che aveva appreso con piacere le notizie fornitegli da Nigra. Quello che successe nei pochi mesi fra la primavera del 1870 e i fatti fatali di luglio-settembre costituisce davvero un esempio del detto degli Antichi secondo cui "*quos deus vult perdere, mente avertit*". È ormai assodato che personalmente né il re Guglielmo né l'Imperatore Napoleone III erano propensi alla guerra. L'Imperatore sentiva di dover riacquistare popolarità non avendo più come prima il pieno consenso dei francesi. Dopo i trionfi della seconda guerra di indipendenza con l'acquisto territoriale di Nizza e della Savoia, c'erano stati i disastri della spedizione al Messico e l'esito della guerra austro-prussiana del '66 con la nascita della confederazione tedesca del nord che costituiva certo una potenziale minaccia per la Francia. Anche per questo l'Imperatore scelse la via delle riforme interne, realizzando quello che fu chiamato l'impero liberale, in realtà l'ultimo atto del dramma napoleonico. Vi era anche un fatto personale sulla salute dell'Imperatore che ebbe certamente la sua importanza. Napoleone III soffriva di calcoli alla vescica, e lo stesso Nigra racconta un aneddoto per lo meno curioso. In vista di una futura guerra, si tenne alle Tuilleries un consulto medico per decidere se si poteva fare l'operazione chirurgica oppure se, senza l'intervento, Napoleone avrebbe potuto lo stesso andare in guerra a cavallo. Una condizione su cui non si poteva transigere per il prestigio imperiale era infatti quella che Napoleone guidasse le sue truppe a cavallo e non certo seduto in una carrozza. L'esito del consulto fu che l'operazione era fattibile anche se molto pericolosa in relazione allo stato della chirurgia all'epoca. Senonchè il medico personale dell'Imperatore, il celebre Auguste Nelaton, ebbe paura e disse che l'intervento non si doveva fare. Sicché, quando invece arrivò per davvero la guerra, Napoleone dovette salire a cavallo con quelle sofferenze e in quelle condizioni di salute mirabilmente descritte da Emile Zola nel suo tragico

romanzo *Debacle* che rappresenta il dramma della Francia più e meglio di ogni libro di storia.

Martedì 5 luglio 1870 si sparse repentinamente a Parigi la notizia che il principe Leopoldo di Hohenzollern, cugino del re di Prussia, aveva presentato la propria candidatura al trono di Spagna. Un'altra volta, a distanza di poco più di un secolo, la questione della successione sul trono di Madrid veniva a interessare tutta Europa perché la regina Isabella II era stata deposta da un colpo di stato militare e il trono era rimasto vacante (qualcuno suggerì a Vittorio Emanuele II di avanzare la candidatura di uno dei suoi fratelli). Subito Parigi insorse e il duca di Grammont, ministro degli esteri, disse a Nigra che il governo imperiale, pur non volendosi ingerire negli affari interni spagnoli, metteva tale candidatura sul conto della Prussia, cha avrebbe dovuto e potuto impedirla, tanto che la Francia non l'avrebbe tollerata. La sera stessa di quel 5 luglio l'ambasciatore prussiano a Parigi barone De Werther si era precipitato nella località termale di Ems in Sassonia, per riferire personalmente al re Guglielmo I le parole del governo francese. Tutte le cancellerie europee erano in subbuglio e il giorno 7 Nigra telegrafò al ministro Visconti Venosta di aver saputo da Lord Lyons, ambasciatore della corte di San Giacomo a Parigi, che il governo di Londra aveva dato a Madrid e a Berlino consigli amichevoli perché la candidatura del principe della casata Hohenzollern fosse ritirata. Anche Nigra suggeriva al suo ministro, con telegramma del giorno 9, di intervenire su Berlino e Madrid per impedire la guerra con il ritiro della candidatura fatto dallo stesso principe. Visconti Venosta telegrafò da Firenze il 9 luglio di aver avvisato il governo spagnolo delle gravissime conseguenze che potevano maturare, avendo avuto sollecitazione per il proprio intervento anche dal barone De Malaret, a nome del ministro degli esteri francese duca di Grammont. Analoghe istruzioni Visconti Venosta mandò al conte De Launay inviato d'Italia a Berlino. Le reazioni prussiane a queste pressioni internazionali furono abbastanza imbarazzate: al nostro rappresentante il sottosegretario di Bismarck (signor De Thile) aveva risposto che la Prussia non intendeva turbare la pace perché la candidatura del principe di Hohenzollern riguardava solo lui e la Spagna, mentre la Prussia se ne teneva totalmente al di fuori. Anche a Madrid le pressioni internazionali (si era mossa anche l'Austria) ebbero il loro effetto, tanto che il nostro ambasciatore Marcello Cerruti annunciava a Firenze che il governo spagnolo voleva mantenere la pace ed era pronto a proporre un voto di rinvio di ogni decisione alle Cortes, ma chiedeva un po' di tempo. Nel riferire a Nigra questo nuovo importante passo, con

un telegramma notturno tra l'11 e il 12 luglio, il ministro lo incaricava di esporre al governo imperiale le responsabilità che si sarebbe assunto e l'imbarazzo in cui avrebbe messo le nazioni amiche se avesse precipitato gli eventi senza lasciare il tempo per una soluzione considerata possibile a Londra, a Madrid e a Firenze. Nigra aveva decifrato il telegramma e al mattino del 12 luglio ne aveva fatto conoscere il contenuto al ministro degli esteri Grammont, quando gli fu annunziata la visita di Franceschini-Pietri, segretario dell'Imperatore che voleva vederlo al più presto al palazzo delle Tuilleries. Nigra riferisce che non poteva immaginare quale motivo avesse l'Imperatore per una convocazione urgente di quel tipo e temeva fortemente che fosse la guerra. Uscendo dalla rotonda dei Campi Elisi, dove allora era la sede della nostra legazione, Nigra andò a palazzo verso le tre del pomeriggio e fu ricevuto dall'aiutante di campo di servizio, il generale Charles Denis Bourbaki reduce della Crimea e della Campagna d'Italia. Subito introdotto nel gabinetto delle udienze, l'Imperatore, che era solo, porse un foglio a Nigra senza dire nulla: era la copia del telegramma diretto al presidente del consiglio dei ministri di Spagna generale Prim dal padre del principe, Antonio di Hohenzollern, con cui, a nome del figlio, ritirava l'accettazione della corona di Spagna. Il telegramma era stato comunicato al primo ministro Ollivier dall'ambasciatore spagnolo a Parigi, Olozaga. Nigra lesse il foglio e fece le sue congratulazioni a Napoleone parlando di una grande vittoria morale della Francia, dopo l'intimazione altera del duca di Grammont, vittoria tanto più preziosa perché ottenuta senza spargimento di sangue. L'Imperatore confermò che era la pace e diede una nuova prova della sua grande stima personale per Costantino Nigra dicendo che aveva voluto dargli di persona la notizia affinché fosse riferita a Firenze. Aggiunse anche che sapeva bene come l'opinione pubblica francese, eccitata anche dalle parole dette in Parlamento dal duca di Grammont, avrebbe preferito un'altra soluzione, la guerra, ma riconosceva che la rinunzia alla candidatura era una soluzione soddisfacente. Nigra telegrafò a Firenze le notizie avute e l'Imperatore, che in quel periodo risiedeva nel castello di Saint Cloud, vi ritornò. Con grande sorpresa Nigra apprese verso mezzanotte che il ministro degli esteri francese, aveva telegrafato al conte Benedettì, ambasciatore francese a Berlino, di recarsi dal re Guglielmo I nella stazione termale di Ems per avere un'assicurazione formale che la candidatura del principe di Hohenzollern non sarebbe stata rinnovata in avvenire. Ciò avvenne il giorno 13 quando l'ambasciatore francese si affiancò al re di Prussia durante una passeggiata alle terme, in cui Guglielmo I ripeté che la Prussia non c'entrava con l'iniziativa personale del cugino. Nel

pomeriggio l'ambasciatore Benedettì chiese di nuovo udienza al re che gli fece sapere di non avere null'altro da aggiungere.

Questa fu la versione dei fatti che lo stesso Guglielmo I disse a Nigra sei anni dopo proprio nelle terme di Ems. Si sa poi come andarono le cose, col famoso telegramma stilato da Bismarck e reso pubblico ove erano ribadite l'estraneità della Prussia e il rifiuto del re a un nuovo colloquio con l'ambasciatore francese e come il governo di Parigi interpretò questo telegramma, reso pubblico, alla stregua di un insulto alla Francia perché era stata rifiutata l'udienza al suo ambasciatore. Fu così che il ministro Grammont fece un altro veemente discorso all'assemblea nazionale venerdì 15 luglio e le cose precipitarono. Nel frattempo, nei due giorni a cavallo di quella data cioè il 14 e il 16 luglio, Nigra era andato personalmente dal duca di Grammont per ripetergli le esortazioni del governo italiano alla moderazione ma il ministro gli aveva risposto che il rifiuto reso pubblico dal re di Prussia di ricevere l'ambasciatore Benedettì a Ems costituiva un insulto per la Francia che esigeva soddisfazione. Anche gli sforzi di Londra, che il 16 aveva proposto un congresso in conformità del protocollo di Parigi del '56 firmato dopo la Guerra di Crimea, fu ricusata. La dichiarazione di guerra francese giunse a Berlino il 19 luglio e il giorno dopo il conte De Solsm, incaricato d'affari della Confederazione della Germania del nord, in assenza dell'ambasciatore già richiamato a Berlino da Bismarck, lasciava Parigi col personale d'ambasciata. Cominciarono le operazioni di mobilitazione generale e l'Imperatore partì il 28 luglio dal castello di Saint Cloud alla volta di Metz. Era l'inizio della guerra che pochi prevedevano sarebbe finita sotto le mura di Parigi.

Una conferma, se ce ne fosse bisogno, della minuziosa ricostruzione di fatti operata da Costantino Nigra, si ha nelle parole del conte Ottaviano Vimercati, addetto militare nella legazione d'Italia a Parigi e consigliere diretto del re, che spesso si avvaleva di lui per seguire quella autonoma linea di politica estera che gli era consentita a termini di statuto ma che faceva tanto infuriare Cavour. Il 10 luglio il conte Vimercati aveva telegrafato al re riferendo che l'Imperatore lo aveva chiamato al castello di Saint Cloud per dirgli di informare Firenze che il giorno dopo, lunedì, attendeva la risposta della Prussia: se c'era rinuncia alla candidatura del principe di Hohenzollern, non importa in che forma, non ci sarebbe stata guerra. Le truppe francesi avrebbero invece marciato in caso di risposta negativa o evasiva. L'Imperatore disse che contava sul concorso dell'Italia e dell'Austria. Dei rapporti non del tutto amichevoli e lineari fra Nigra e Vimercati, proprio perché le due linee di condotta italiane, quella del re e quella del

suo governo, non erano sempre coincidenti, si ha prova anche in questa comunicazione, dove Vimercati riferiva le parole dell'Imperatore che disse di non aver chiamato Nigra, non volendo uscire dall'azione di pacificazione affidata all'Austria e all'Italia. In realtà Nigra fu poi chiamato per primo dall'Imperatore che gli mostrò il telegramma di ritiro della candidatura, come abbiamo detto più sopra.

Tutto quello che successe dopo, non solo sul piano militare, con le folgoranti vittorie prussiane di Wissenbach, Worth e Forbach che costrinsero i francesi ad asserragliarsi in Sedan, sbalordendo l'Europa e mostrando i limiti dell'esercito francese che appariva fino ad allora il più forte del mondo, ma anche sul piano delle trattative che la Francia non smise di attivare per invocare l'aiuto dell'Italia e dell'Austria contro le dilaganti armate prussiane, non è il caso di parlare in questa sede. Anche qui il ruolo di Nigra fu importantissimo, sia nel progetto di alleanza fra l'Italia e Austria presentato a Firenze dal conte Vizthum, sia nel successivo intervento dello Zar Alessandro II, annunciato a Nigra dal sig. Okounieff, incaricato d'affari russo a Parigi, che minacciava di uscire dalla neutralità se l'Austria avesse impugnato la spada a favore della Francia. È evidente il peso che ebbero queste dichiarazioni dello Zar che sostanzialmente impedì all'Austria di muovere in aiuto di Parigi e il re di Prussia Guglielmo I, divenuto Imperatore, non mancò di riconoscerlo.

Egualmente importante, anche se non sempre riconosciuto, fu il ruolo di Nigra nell'ottenere il via libera di Parigi per l'entrata in Roma. Il nostro ambasciatore aveva appena accompagnato la principessa Clotilde di Savoia, moglie di Girolamo Bonaparte, fuori della città di Parigi dove già cominciavano i primi moti rivoluzionari della Comune, che Visconti Venosta lo incaricò di presentarsi a Jules Favre, Ministro degli esteri del governo di difesa nazionale della Terza Repubblica, per informarlo delle intenzioni italiane di entrare in Roma. Nigra fece leva sul fatto che il partito radicale di Favre aveva a suo tempo fortemente attaccato la Convenzione di Settembre del 1864 che aveva riconfermato la presenza militare francese in Roma e perciò chiese di considerare decaduta la Convenzione, firmata dal governo imperiale e di denunciarla pubblicamente. Il Ministro francese riconobbe che ormai il Regno d'Italia aveva diritto di occupare Roma per non lasciarla in balia di pericolosi agitatori ma non consentì a fare la denuncia formale della Convenzione, atto ritenuto disdicevole in una condizione come quella della Francia sconfitta (probabilmente per non disgustare il partito cattolico in un momento in cui la Francia aveva bisogno di tutti per difendersi). Nigra insistette e Favre tele-

grafò al suo rappresentante a Firenze dicendo che, d'accordo con Nigra, considerava la Convenzione ormai estinta e vedeva con piacere che il governo del re d'Italia andasse a Roma. Mentre ciò avveniva in Francia l'esercito era già entrato alla breccia di Porta Pia.

Se si vuole poi un giudizio generale sulla guerra franco-prussiana e su chi veramente la volle, occorre rifarsi ancora al lungo articolo apparso sul «Corriere della Sera» dell'8 agosto 1907 a firma Luigi Minguzzi ove Nigra alla domanda su chi avesse voluto veramente la guerra rispose:

> Tutti e nessuno al tempo stesso. Nella stampa, nel governo, nell'ambiente tutto cospirava a ridestare le velleità guerresche de l'àme gauloise.

Nigra cita un particolare curioso ma non trascurabile a proposito della Marsigliese, inno repubblicano come tale non consentito durante il II Impero, il cui inno nazionale era l'Inno della Regina Ortensia *Partant pour la Syrie*: nel 1870 la polizia lasciava fare e ovunque non si faceva che cantare e sonare il guerresco e incendiario inno di Rouget de Lisle. Sulla impreparazione dell'esercito francese Nigra diceva che tutti i rapporti dell'addetto militare di Parigi a Berlino, colonnello Stoffel, che avevano informato il governo imperiale sulla formidabile preparazione bellica prussiana, ebbero la sorte di molti altri, cioè non furono neppure letti, tanto che il ministro della guerra Maresciallo Niel continuava a dire che pace o guerra per lui erano lo stesso, perché tutto era già pronto. Anche il generale Lebouef che gli successe poi ebbe modo di dire una solenne sciocchezza perché, chiamato dall'Imperatore, gli dichiarò che all'esercito francese non mancava neppure un bottone. Il triste destino di Napoleone III si compì a Sedan e Nigra raccontava che, quand'era ambasciatore a San Pietroburgo, nel suo ritorno in Patria passò da Berlino e andò a presentare gli ossequi al re di Prussia, nel frattempo divenuto Imperatore col titolo di Guglielmo I. Fu invitato a pranzo e il re-Imperatore gli raccontò la scena storica del suo incontro con Napoleone III sulla spianata di Sedan, quando il vinto gli consegnò la spada. Guglielmo I disse a Nigra che aveva provato una grande pena nel momento in cui Napoleone III, vinto, curvo, affranto, gli aveva consegnato la spada. La risposta di Nigra fu «lo credo bene Maestà, pertanto la Vostra Maestà gliela ha lasciata».

Qui ci siamo accontentati di mettere in evidenza alcuni aspetti poco conosciuti del grandissimo ruolo ricoperto da Costantino Nigra nell'esercizio del suo gravoso compito di ambasciatore a Parigi

del neonato Regno d'Italia e dei suoi rapporti anche personali con le massime autorità politiche dell'epoca, in una delle svolte cruciali della politica europea quale fu il conflitto franco-prussiano. La posizione dell'Italia in questo tragico frangente, che pure portò per noi all'occupazione di Roma, sciogliendo così l'ultimo nodo irrisolto della politica di Cavour, è bene rappresentata dalla lettera di Visconti Venosta a Nigra del 27 febbraio 1871 che poniamo a suggello:

> Gli avvenimenti della guerra si svolsero in modo tale, che l'Italia, la quale conosceva lo stato incompleto del suo ordinamento militare, dovette avere, ad ogni fase, la convinzione profonda ch'essa avrebbe forse potuto prolungare la lotta, ma che la conclusione ultima sarebbe stata quella di aggiungere, inutilmente per la Francia, ai suoi disastri un nostro disastro. All'infuori di un soccorso militare, abbiamo cercato di fare per la Francia quanto ci era possibile. Nessun paese serbò verso la Francia un'attitudine più benevola, né fece maggiori sforzi perché l'Europa agisse in suo favore nel solo modo efficace, vale a dire collettivamente. La situazione in Europa rimase sempre la stessa. In realtà la Germania ebbe un alleato nella Russia. L'attitudine della Russia paralizzò l'Austria; e l'Italia, sola, si sentì ed era impotente. Negli affari di Nizza scoraggiammo apertamente l'agitazione. Quanto al paese, le sue simpatie (per la Francia) di mano in mano che si svolse la guerra, furono così palesi, che il più gran rimprovero che ci muove la Germania è appunto quello delle manifestazioni dell'opinione pubblica e della stampa. Visconti Venosta

Costantino Nigra rimase a Parigi fino al 1876 quando, con la salita al potere della Sinistra Storica di Agostino De Pretis, ci fu un vasto movimento dei rappresentanti diplomatici del Regno d'Italia. Nigra, che a suo dire ormai non si sentiva più di casa a Parigi, col nuovo governo della Terza Repubblica, accettò la nuova designazione presso la corte dello Zar a San Pietroburgo, luogo che allora appariva veramente ai confini del mondo. In quella nuova sede l'ambasciatore poté seguire più da vicino le sue inclinazioni culturali, venendo a contatto con la grande letteratura russa (tradusse fra l'altro alcune poesie di Pushkin) e fece conoscere la grande letteratura italiana di Manzoni e Leopardi. Sarebbe poi rientrato nel giro delle grandi capitali europee, prima a Londra e poi, al termine della carriere a Vienna. Ma questa, come diceva Kipling, è un'altra storia, che forse racconterò un'altra volta.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

FRANCO DOCCHIO*

STORIA DELLE MISURE PASSATO, PRESENTE, FUTURO**

INTRODUZIONE

Questo contributo trae origine dalla pubblicazione, nel marzo 2015, del volume: *Storia delle Misure nella Società dal 1875 – Successi, insuccessi e… occasioni perdute*[1]. Il volume, a cura dello scrivente, insieme ai colleghi Michele Gasparetto del Politecnico di Milano e Luca Mari dell'Università di Castellanza, raccoglie gli appunti di Sergio Sartori, illustre metrologo, già ricercatore CNR, direttore dell'Istituto Mario Colonnetti di Torino e membro autorevole dell'Accademia delle Scienze di Torino, trovati postumi dopo la prematura scomparsa del loro autore. È un volume ricco di spunti, che accompagna il lettore lungo centoquarant'anni di storia della Convenzione del Metro (stipulata a Parigi nel maggio del 1875) che sancisce la nascita del Sistema Internazionale delle Unità di Misura (il Sistema SI).

La nascita, e la successiva evoluzione della Convenzione del Metro, e delle relative istituzioni a essa collegate (si pensi al BIPM, il Bureau International des Poids et des Mesures di Parigi), sono raccontate con particolare attenzione al contesto socio-politico (e in alcune parti

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia, Università degli Studi di Brescia, H&W e Tutto_Misure.

** Testo della conferenza tenuta in Ateneo venerdì 9 ottobre 2015.

[1] S. SARTORI, F. DOCCHIO, M. GASPARETTO e L. MARI: *Storia delle Misure nella Società dal 1875 – Successi, Insuccessi e… occasioni perdute*, University Press, Pavia, 2015. Acquistabile online su: http://www.paviauniversitypress.it/catalogo/storia-delle-misure-nella-societa-dal-1875/335. Versione PDF gratuita.

anche filosofico) in cui la Conferenza Generale, e quelle che seguirono, si trovarono a operare, in un arco di tempo scandito da tensioni internazionali, conflitti sanguinosissimi, come le due guerre mondiali, e le guerre fredde. Il fatto che questi eventi tumultuosi non abbiano impedito l'evoluzione del Sistema SI fino a quello in vigore oggi, con la prospettiva di un'ulteriore evoluzione rivoluzionaria nel 2018, è spiegabile con l'enorme importanza che l'unificazione delle Unità di Misura (mai riuscita prima della Convenzione) ha per gli scambi commerciali tra Paesi, in un periodo che vede l'affermarsi di ben quattro Rivoluzioni Industriali (da quella dovuta all'avvento della macchina a vapore fino all'ultima, quella legata all'Internet delle Cose).

I curatori del volume sono stati per quanto possibile aderenti al testo originale per non rischiare di snaturare il pensiero del Sartori, la cui scomparsa non gli ha permesso di avere accesso a un'altra opera, altrettanto significativa, di un ex direttore del Bureau, Terry Quinn[2]. Sartori e Quinn, pur spesso su posizioni differenti riguardo alla prossima evoluzione del Sistema SI, ci regalano un quadro completo della metrologia, a partire dalle sue origini (antiche quanto l'uomo) fino ai giorni nostri, con occhio attento e vigile sulle proiezioni future di una scienza che, pur se ingiustamente sottovalutata, permea di sé tutte le attività umane.

A partire da questi volumi, si vuole fornire un quadro quanto più possibile sintetico della metrologia, delle sue terminologie, e delle sue applicazioni passate, presenti e soprattutto future.

MISURAZIONE E MISURE

Le misure influenzano la vita di ognuno di noi fino dai primi istanti della nostra vita. Appena veniamo al mondo vengono registrate la nostra altezza e la nostra massa, più una serie di altri dati che caratterizzano il nostro stato di salute e ci "incasellano". Queste procedure ci accompagnano per tutto l'arco della nostra vita. Su di noi vengono dunque eseguite "misurazioni" da cui derivano "misure". Noi per tutta la vita eseguiamo misurazioni su tutto ciò che ci circonda: misuriamo lunghezze, masse, guardiamo l'orologio, ci preoccupiamo della temperatura dell'ambiente, e così via.

---

[2] T. J. Quinn, *From Artifacts to Atoms – The BIPM and the search for ultimate measurement standards*, University Press, Oxford, 2012.

Tabella 1 – Le definizioni di grandezze e di unità di misura.

Grandezza (*Grandeur*, *Quantity*): Proprietà di un fenomeno o di una sostanza che è possibile esprimere quantitativamente mediante un numero e un riferimento	*Unità di Misura* (*Unité de Mesure*, *Measurement Unit*): Grandezza scalare reale, definita e adottata per convenzione, cui può essere raffrontata qualunque altra grandezza della stessa natura per esprimere il rapporto tra le due grandezze sotto forma di un numero

La "misurazione" è, infatti, l'atto del misurare. È un procedimento, che permette di ottenere una descrizione quantitativa di una grandezza fisica (grandezze fisiche legate alla nostra persona sono dunque, tra le altre, la nostra massa e la nostra altezza). Questa descrizione quantitativa, a sua volta, non è altro che il valore di un rapporto tra la grandezza in esame e un'altra grandezza, omogenea a questa, scelta come unità.

La "misura", viceversa, è il risultato della misurazione, e deve essere sempre espressa mediante un valore numerico, un'unità di misura (vale a dire la grandezza omogenea di cui sopra) e un'incertezza di misura. Quest'ultima, che (anche se spesso la si ignora) è un parametro "non negativo" che caratterizza la dispersione dei valori attribuiti alla grandezza misurata a partire dalle informazioni specificate[3].

La Tab. 1 che segue mette in evidenza i concetti di Grandezza e Unità di Misura secondo il Vocabolario Internazionale di Metrologia (il VIM).

La chiave per la comprensione della variegata e articolata storia delle misure è, a parere dello scrivente, nel termine "per convenzione": a patto che la grandezza definita come unità sia omogenea con quella oggetto di misura, essa può essere scelta arbitrariamente, purché questa scelta sia condivisa. Bracci, metri, pertiche, ecc., sono unità di lunghezza che sono state definite nei secoli, fino al metro, che oggi costituisce l'unità globalmente condivisa della lunghezza.

---

[3] Vocabolario Internazionale di Metrologia, *Concetti fondamentali e generali e termini correlati* (CEI UNI 70099) Ed. 3, 2010.

Una misurazione si può eseguire in diversi modi: le due tipologie principali sono (I) la misurazione per confronto diretto, e (II) la misurazione indiretta tramite strumento tarato. La prima consiste nel raffrontare direttamente il misurando e l'unità ponendoli, ad esempio nel caso della pesatura, sui due piatti di una bilancia: l'uguaglianza del misurando e dell'unità determina il valore della misura del misurando. La seconda consiste nel porre il misurando su uno strumento e leggere il valore della misura (per deflessione di un ago o tramite un display numerico). In questo caso la grandezza che rappresenta l'unità di misura non è presente nell'atto della misurazione: essa è tuttavia implicitamente presente nel processo di taratura a cui lo strumento usato deve periodicamente sottostare. La taratura di uno strumento di misura consiste nello stabilire, in una prima fase, una relazione tra i valori di una grandezza (con le rispettive incertezze di misura) forniti da opportuni campioni di misura, e le corrispondenti indicazioni (anch'esse comprensive dell'incertezza di misura) dello strumento, e in una seconda fase, nell'utilizzare queste informazioni per stabilire una relazione che consente di ottenere un risultato di misura a partire da un'indicazione[4].

Il procedimento di taratura fa uso di campioni. Non è ovviamente necessario per ogni taratura ricorrere ai campioni primari: è sufficiente che i campioni utilizzati per le tarature di uno strumento abbiano incertezza sufficientemente bassa per gli usi cui lo strumento è preposto, e che i campioni siano a loro volta riferibili ai campioni primari mediante una catena ininterrotta di tarature che li riconducono ai campioni primari (catena della riferibilità).

LA MISURAZIONE COME PROCESSO CONOSCITIVO

Da sempre si misura per conoscere. "*You only know what you measure*"[5]. Il confronto è di vitale importanza, quantitativo o qualitativo (quando non può essere quantitativo) che sia. Esistono grandezze (proprietà di oggetti o fenomeni) che possono solo (almeno

---

[4] Nota bene: la traduzione inglese di "*taratura*" è "*calibration*", che in italiano è tradotto anche con il vocabolo "calibrazione". Quest'ultimo vocabolo, però, non dovrebbe essere utilizzato per indicare la taratura.

[5] William Thomson, Lord Kelvin (1824-1907).

per ora) essere classificate qualitativamente. Per esempio, colore, forma, gusto e profumo. Per altre grandezze possono essere stabilite relazioni di ordine (questa proprietà è presente in grado maggiore o minore che in un altro oggetto). Un esempio è dato dalla durezza e dalla Scala Mhos che la caratterizza. Il terzo, e più completo, livello, è dato dalla misurazione, che associa ogni verificarsi di una proprietà un punto in una determinata scala, permettendo relazioni algebriche tra i numeri ottenuti (maggiore, minore, uguale o diverso) e consentono operazioni tra di essi.

GENESI DELLA MODERNA METROLOGIA: GLI ANTEFATTI

Da sempre l'uomo ha realizzato campioni fisici, dedotti dal proprio corpo o da attività umane, per realizzare le unità di misura. Greci e Romani utilizzavano unità simili (dito, palmo, piede, passo, stadio, miglio per le lunghezze, libbre per le masse e anfore per le capacità); le superfici venivano espresse (e lo sono ancora oggi nella pratica) in are, che si riferivano alla superficie di terreno arabile da una coppia di buoi in un giorno. L'importanza dei campioni era chiara in relazione al loro uso nei commerci: per questo essi venivano affidati a sacerdoti e custoditi con cura religiosa.

Dopo la caduta dell'Impero Romano la situazione diventa caotica: con l'instaurarsi del sistema feudale si assistette alla moltiplicazione delle Unità di Misura (utilizzate nei commerci a proprio beneficio).

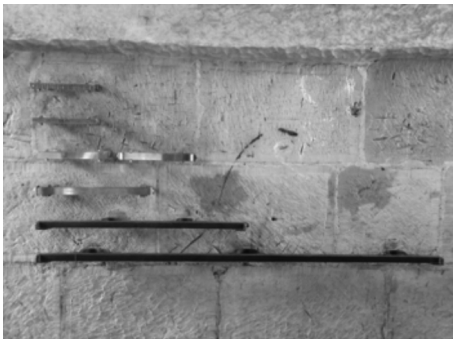


Figura 1 – I campioni di lunghezza esposti sotto la torre della città vecchia di Berna (Svizzera).

Figura 2 – il metro e il kilogrammo campioni della Convenzione del Metro.

Nonostante il tentativo di Carlo Magno di unificare le Unità di Misura nel 789 d.C., questa confusione "opportunistica" rimase immutata fino alla fine del 1700. Ancora all'inizio del 1700 si potevano trovare unità di misura con lo stesso nome ma con valori diversi[6]. Nel corso del XVIII sec. si assistette alla contrapposizione, in molti Paesi, tra le autorità fiscali che premevano per un'armonizzazione e un'unificazione delle unità, e i possidenti che volevano mantenere unità proprie a fini di lucro.

Tuttavia, l'evoluzione dei commerci e la spinta a una sempre più accentuata globalizzazione degli stessi fece pendere la bilancia verso l'unificazione delle Unità. È quindi del 1799 una legge della neonata Repubblica Francese che istituisce i «campioni definitivi per le misure di peso e lunghezza» depositati presso gli archivi della Repubblica. È del 1795 la fondazione (legge del Messidoro anno III) del *bureau des longitudes* su iniziativa di dieci soci (tra i quali Mechan, Lagrange e Delambre).

LA CONVENZIONE DEL METRO

Il neonato *Bureau des Longitudes*, unitamente a vari comitati europei, sollecitò subito iniziative per un accordo internazionale sui

[6] Esempi: braccio bolognese 0,64 m; braccio fiorentino 0,58 m; braccio veneto 0,68 m.

campioni. Contestualmente, su richiesta del Ministero dell'Agricoltura, venne istituita da Napoleone III una Commissione Scientifica Internazionale per (I) promuovere la diffusione dell'uso di misure metriche, (II) facilitare gli scambi e i confronti di misure fra gli Stati, (III) procedere alla realizzazione del Metro Internazionale. Dopo ben sei anni dalla costituzione della commissione venne stipulata la Convenzione del Metro nel 20 maggio 1875. Questo ritardo fu causato da problemi politici tra Stati, come per esempio la guerra tra Francia e Prussia del 1870, terminata con la sconfitta della Francia nella battaglia di Sedan. La Convenzione fu stipulata da 17 firmatari, fra i quali l'Italia. Spicca in questo contesto l'assenza della Gran Bretagna, che aderirà solo in seguito. La Convenzione del Metro constava di 14 articoli, quasi tutti validi ancor oggi pur se integrati nel 1921.

La Convenzione del Metro, tra l'altro, costituì:

- Il *Bureau International des Poids et des Mesures* (BIPM), Centro internazionale di Metrologia;
- La *Conference Internationale des Poids et des Mesures* (GCPM), che riunisce ogni 4-6 anni i delegati di tutti gli Stati membri;
- Il *Comité International des Poids et des Mesures* (CIPM) che si riunisce ogni anno presso il BIPM.

Tra le peculiarità della Convenzione spiccano la mancanza di Unità elettriche (solo Unità meccaniche e termiche: lunghezza, massa, temperatura), l'assenza di unità chimiche (nonostante l'importanza dell'industria chimica del tempo) e un accento forte sui campioni (le grandezze rimangono sullo sfondo, anche sotto l'influenza del pensiero positivista del tempo). Pensata e voluta dagli scienziati, la Convenzione è scritta secondo le esigenze dell'agricoltura e del commercio.

Tra gli sviluppi più significativi della Convenzione del Metro negli anni seguenti, nel 1946 viene incluso l'Ampere come quarta Unità, seguita dalla candela e dal Kelvin nel 1954. Nel 1960 si introduce il Sistema di Unità che prende il nome di Sistema Internazionale (SI). Questo, nel 1971, viene completato con l'aggiunta della mole come unità per la grandezza «quantità di materia».

LA CONVENZIONE DEL METRO, OGGI

A partire dai primi 17 firmatari della Convenzione del Metro, la Convenzione del Metro consta di 57 Stati membri e 40 Stati Associati.

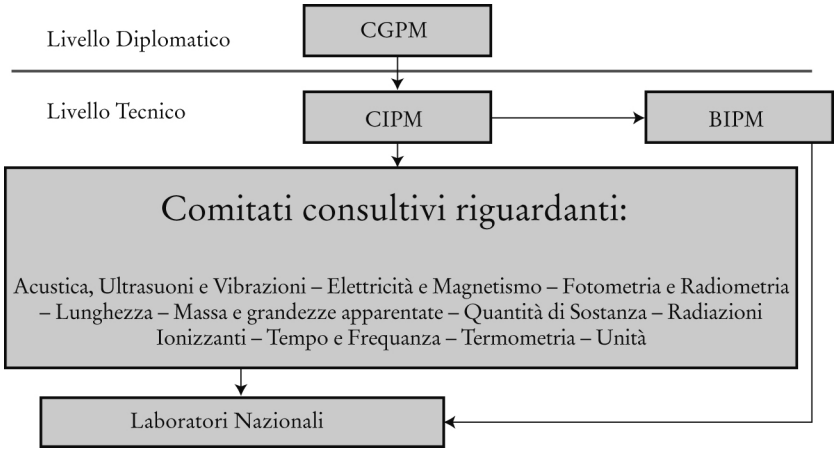


Figura 3 – Organizzazione della Convenzione del Metro oggi.

Molti di questi Stati hanno propri Istituti Metrologici Nazionali (IMN), sono dotati di propri Campioni Nazionali, che garantiscono la riferibilità metrologica al SI di tutte le misurazioni, semplici o complesse che siano. Dunque la metrologia mondiale costituisce un'infrastruttura globale. L'organizzazione della CM è illustrata nella Fig. 3. Oltre a CGPM (livello politico), CIPM e BIPM (livello tecnico), operano numerosi comitati consultivi che riguardano le più importanti aree. Si noti il comitato consultivo delle Unità di Misura (CCU), che è preposto alla discussione di nuove proposte che riguardano il sistema SI, come vedremo in seguito.

In questo contesto operano naturalmente gli Istituti Metrologici Nazionali, in stretta collaborazione con il BIPM. In Italia, gli Istituti Metrologici Nazionali sono due: l'I.N.Ri.M. di Torino (Istituto del CNR che ha accorpato i due preesistenti Istituto Metrologico Gustavo Colonnetti e Istituto Nazionale Galileo Ferraris) e l'INMRI di Roma che si occupa della metrologia delle radiazioni ionizzanti.

Completano l'articolato quadro della metrologia mondiale diversi Comitati Congiunti (JC's) che operano, tra l'altro, per il coordinamento dell'assistenza metrologica a Paesi in via di Sviluppo e per la compilazione delle Guide in metrologia (Come la Guida per l'Espressione dell'Incertezza di misura).

In Fig. 4 viene mostrata la struttura gerarchica che assicura la riferibilità dei campioni dall'utilizzatore al campione primario dell'Unità conservato al BIPM, attraverso i laboratori accreditati di taratura.

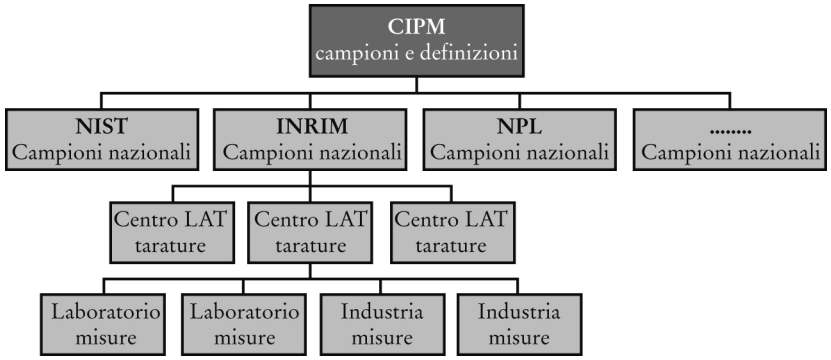


Figura 4 – La catena delle Riferibilità e i suoi attori.

IL SISTEMA SI – IERI, OGGI E DOMANI

Il Sistema Internazionale di Unità si compone di sette Unità fondamentali, e di numerose Unità che da esse derivano. Le Unità fondamentali sono: l'Unità di tempo (secondo), l'Unità di lunghezza (metro), l'Unità di massa (kilogrammo), l'Unità di corrente (ampere), l'Unità di temperatura (kelvin), l'Unità di intensità luminosa (candela), l'Unità di quantità di massa (mole). Esse sono così definite:

- Il metro (simbolo: m) è la lunghezza del tragitto compiuto dalla luce nel vuoto in un intervallo di tempo di 1/299.792.458 di secondo[7];
- Il kilogrammo (simbolo: kg) è l'unità di massa ed è eguale alla massa del prototipo internazionale[8];
- Il secondo (simbolo: s) è l'intervallo di tempo che contiene 9.192.631.770 periodi della radiazione corrispondente alla transizione tra i due livelli iperfini dello stato fondamentale dell'atomo di cesio 133;
- L'ampere (simbolo: A) è l'intensità di corrente elettrica che, mantenuta costante in due conduttori paralleli, di lunghezza infinita, di sezione circolare trascurabile e posti alla distanza di un metro

[7] È così fissata, per definizione, la velocità della luce in 299.792.458 m/s (XVII CGPM del 1983).

[8] Il prototipo internazionale, cilindro di platino iridio, è conservato presso il BIPM (*Bureau International des Poids et Mesures*) (III CGPM del 1901).

l'uno dall'altro, nel vuoto, produrrebbe tra i due conduttori la forza di 2×10^{-7} newton per ogni metro di lunghezza[9];
- Il kelvin (simbolo: K), unità di temperatura termodinamica, è la frazione 1/273,16 della temperatura termodinamica del punto triplo dell'acqua[10];
- La mole (simbolo: mol) è la quantità di sostanza di un sistema che contiene tante entità elementari quanti sono gli atomi in 0,012 kg di carbonio 12. Quando si usa la mole, le entità elementari devono essere specificate e possono essere atomi, molecole, ioni, elettroni, o altre particelle, o gruppi specificati di tali particelle[11];
- La candela è l'intensità luminosa, in una data direzione, di una sorgente che emette una radiazione monocromatica di frequenza 540×10^{12} hertz e la cui intensità energetica in quella direzione è 1/683 watt allo steradiante[12].

Per ognuna delle Unità fondamentali è specificata la Conferenza Generale dei Pesi e delle Misure (CGPM) in cui essa è stata adottata. Si può notare che, fin dal "lontano" 1983 la definizione del metro non si basa più sullo storico campione di Platino Iridio conservato al BIPM (il primo adottato dalla Convenzione del Metro), bensì sulla velocità della luce nel vuoto (299.792.458 m/s) che è una delle costanti fondamentali della fisica. Alla data odierna (2015) solo due Unità di Misura sono ancora basate su campioni: il kilogrammo (massa) e il kelvin (temperatura).

Il persistere di campioni che realizzano le Unità ha fatto sorgere, negli ultimi anni, preoccupazioni a livello degli organismi della CM. Infatti, la limitazione dei campioni sta nel loro possibile degrado con il tempo. Nel caso del kilogrammo, i confronti internazionali tra i campioni secondari (conservati negli Istituti Metrologici Nazionali) e il campione primario hanno infatti messo in luce che quest'ultimo si è ridotto di circa 50 microgrammi. Nel caso del campione del kelvin, recenti studi sul punto triplo dell'acqua evidenziano una componente d'incertezza dovuta alla composizione isotopica dell'acqua.

---

[9] (IX CGPM del 1948).

[10] La temperatura termodinamica si indica con il simbolo T; il valore numerico della temperatura Celsius (indicata con t) in gradi celsius è data da: $t/°C = T/K - 273{,}16$ (XIII CGPM del 1967-1968).

[11] (XIV CGPM del 1971).

[12] (XVI CGPM del 1979).

Per queste ragioni alcuni metrologi, già nel 2006, hanno avanzato la proposta di una radicale riforma del Sistema delle Unità, che si basi sulle costanti fondamentali della fisica (oltre alla velocità della luce nel vuoto)[13]. Si tratta di riformulare le definizioni, partendo dall'attribuzione di valori certi alle costanti fondamentali (finora oggetto di raffinamenti dei loro valori numerici) e di derivare le Unità di Misura, mediante leggi note, dalle costanti. Una formulazione auspicata già dal 2009 è la seguente:

- La frequenza della transizione tra i due livelli iperfini dello stato fondamentale dell'atomo di cesio 133 (^{133}Cs) hfs è pari a 9.192.631.770 Hz;
- La velocità della luce in vuoto c_0 è pari a 299.792.458 m/s;
- La costante di Planck h è pari a $6{,}62606X \times 10^{-34}$ J s;
- La carica elementare e è pari a $1{,}602\ 17X \times 10^{-19}$ C;
- La costante di Boltzmann k è pari a $1{,}380\ 6X \times 10^{-23}$ J/K;
- La costante di Avogadro N_A è pari a $6{,}022\ 14X \times 10^{23}$ mol^{-1};
- L'efficienza luminosa spettrale della radiazione monocromatica di frequenza 540×10^{12} Hz, K (555) è pari a 683 lm/W.

Così integrata dalla definizione delle Unità fondamentali da cui deriva che il SI continuerà ad avere le sette unità di base, e in particolare:

- Il kilogrammo continuerà a essere l'unità di massa, ma la sua grandezza sarà definita fissando il valore numerico della Costante di Planck a esattamente $6{,}62606X \times 10^{-34}$ se espressa nelle unità SI $m^2 \times kg \times s^{-1}$, che è uguale a J × s;
- L'ampere continuerà a essere l'unità della corrente elettrica, ma la sua grandezza sarà definita fissando il valore numerico della carica dell'elettrone a esattamente il valore $1{,}06217X \times 10^{-19}$ se espressa nell'unità SI s × A, che è uguale a C;
- Il kelvin continuerà a essere l'unità della temperatura termodinamica, ma la sua grandezza sarà definita fissando il valore numerico della Costante di Boltzmann a esattamente $1{,}3806X \times 10^{-23}$ se espressa nell'unità SI $m^3 \times kg \times s^{-1} \times K^{-1}$, che è uguale a $J \times K^{-1}$;
- La mole continuerà a essere l'unità della quantità di sostanza di un'entità elementare specifica, che può essere un atomo, molecola,

[13] J. M. Mills, P. J. Mohr, T. J. Quinn, B. N. Taylor e E. R. Williams, *Redefinition of the kilogram, ampere, kelvin and mole: a proposed method to implementing CIPM Recommendation 1 (CI-2005)*, «Metrologia» 43, 3, 2006, pp. 227-246.

ione, elettrone, o altra particella o uno specifico gruppo di tali particelle, ma la sua grandezza sarà definita fissando il valore numerico della Costante di Avogadro a esattamente 6,02214X $\times$ 10^{23} se espresso nell'unità SI mol^{-1}.

Come si vede, il cambiamento previsto è epocale. Qual è il significato delle "X" in quest'ultimo insieme di definizioni? Poiché le costanti fondamentali, a oggi, non sono ancora conosciute con una sufficiente accuratezza da consentire la realizzazione dei campioni (che dovranno comunque rimanere, anche solo come "realizzazioni pratiche" delle Unità) si attende che gli esperimenti atti a definirle con incertezza sempre minore, fino al momento del loro "congelamento", siano realizzati. È in atto, tra gli Istituti Metrologici e il BIPM, una "corsa" alla misurazione delle costanti fondamentali con strumentazione sempre più sofisticata, fino alla desiderata riduzione dell'incertezza. Questa corsa è già terminata, come detto, con la velocità della luce nel vuoto, che è stata "congelata" al valore citato già nel 1983.

I PRO E I CONTRO DELLA NUOVA FORMULAZIONE

Dall'epoca della nuova formulazione proposta, ampio è stato il dibattito tra i metrologi a livello mondiale. In sintesi, gli svantaggi sono di due ordini. Il primo[14] è legato alla "snaturazione" delle Unità: da una definizione legata a campioni (che in origine costituivano gli elementi fondanti della Convenzione del Metro) si va verso una definizione del valore certo di costanti fondamentali note solo negli ambienti scientifici: ciò renderebbe più difficile l'apprendimento del sistema di Unità da parte del grande pubblico (pensiamo alla formazione in metrologia nelle scuole di ogni ordine e grado). Il secondo svantaggio è costituito dal rischio, come lo definisce Sartori nel suo libro e in articoli pubblicati sulla «Rivista Italiana delle Misure», di una «colonizzazione metrologica»: in sostanza, la necessità di sofisticatissime strumentazioni per la realizzazione pratica dei campioni a partire dalle costanti fondamentali farebbe sì che solo pochissimi Istituti Metrologici Nazionali avrebbero il monopolio dei campioni.

---

[14] S. SARTORI, *La rivoluzione nel Sistema Internazionale di Unità vista da un pensionato che si ribella,* «Tutto_Misure» n. 1, pp. 35-37, 2012.

I vantaggi, viceversa, consisterebbero nell'abbandono dei campioni "immutabili per definizione" ma soggetti a degrado o a possibili manipolazioni dell'uomo[15] (pensiamo solo al terrorismo internazionale) per assegnare le definizioni certe a costanti non manipolabili, lasciando tuttavia spazio a futuri ritocchi del loro valore a seguito di ulteriori perfezionamenti delle conoscenze.

La discussione e la ricerca sono ancora in corso, come è doveroso nel campo delle scienze fisiche. Già il passaggio alla nuova formulazione, previsto per il 2015, è stato posticipato di tre anni, fino al 2018. I lavori sono in corso.

LE MISURE, DOMANI

Qualunque sia la formulazione delle Unità di Misura che verrà adottata, è indubbio che lo scopo ultimo della scienza delle misure è di realizzare un sistema mondiale di misure riferibili (quindi accettabili da tutti), sempre più affidabili e a incertezza sempre più bassa. Inoltre alle Unità di Misura esistenti dovranno essere aggiunte altre unità che possano essere, con i loro campioni, utilizzate in nuovi settori emergenti. Esempi sono le nanotecnologie, che aprono orizzonti finora sconosciuti, la chimica, la biologia, la medicina, l'ambiente e la misura per immagini.

Nuove frontiere attendono i metrologi e gli scienziati, e nuovi interrogativi si presentano: è possibile rendere misurabili quantitativamente proprietà che non lo sono ancora (le emozioni[16], il gusto e il sapore) e definirne le Unità? Il continuo progresso nel campo dell'informatica, le continue evoluzioni dei sistemi informativi da una parte, e delle conoscenze della mente umana dall'altra, ci permettono di sperare che ciò sia realizzabile. Il sistema di Unità che deriva dalla Convenzione del Metro del 1875 e che si è via via perfezionato è lungi dall'essere un traguardo, ma, come in tutte le altre aree del sapere, solo una tappa.

---

[15] W. Bich, *Sul sistema SI – Risposta all'articolo di Sergio Sartori sul Sistema Internazionale*, «Tutto_Misure» n. 2, p. 147, 2012.

[16] A. Mencattini, E. Martinelli e C. Di Natale, *Lo stato emozionale: un nuovo misurando. Sistema di riconoscimento automatico delle emozioni nel parlato*. «Tutto_Misure» n. 4/2014, pp. 273-278, 2014.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

GIOVANNI QUARESMINI*

TRAVAGLIATO NELLA GRANDE GUERRA. FRAMMENTI DI CRONACHE E TESTIMONIANZE. *LA PLACE DES FRANÇAIS***

Prima di tutto vorrei ringraziare l'Ateneo di Brescia e l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano per l'invito alla presentazione della mia recente pubblicazione *Travagliato nella Grande Guerra. Frammenti di cronache e testimonianze*. *La place des Français*, per le edizioni La Compagnia della Stampa – Massetti Rodella, all'interno dell'iniziativa "*Nel centenario della Grande Guerra*". Un ringraziamento, in particolare, desidero rivolgerlo a Sergio Onger e a Luciano Faverzani per il loro impegno nella realizzazione di questo grappolo di conferenze, che ci richiamano al dovere della memoria, perché un popolo che non ha memoria non ha futuro. Mi verrebbe da dire che finalmente ci stiamo ricordando di esserci dimenticati della Grande Guerra o, come direbbe Jorge Luis Borges, stiamo allargando alcune crepe nel muro dell'oblio che, con l'inesorabile trascorrere del tempo e, anche a causa della nostra incuria, s'innalza sempre più alto e aumenta di spessore.

La nostra è stata una lunga dimenticanza anche se, per numerosi rivoli, spesso sotterranei, grazie a studiosi, ricercatori e amanti della storia, collezionisti di reperti e famigliari di coloro che ne sono stati protagonisti, la piccola, ma autentica fiamma del ricordo non si è mai spenta, come del resto arde perennemente quella sull'Altare della Patria. Ci voleva la ricorrenza del centenario per tornare ad approfondi

---

* Scrittore e saggista.

** Testo dell'intervento tenuto mercoledì 4, per il ciclo di conferenze commemorativo del Centenario della Grande Guerra, tenutesi in Ateneo nel novembre 2015, organizzato dal Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

re e ricordare gli avvenimenti della prima guerra mondiale con una risonanza più vasta rispetto alle aule scolastiche o alle ricorrenze istituzionali. Il ricordare riverbera una solennità austera quando diventa un'operazione di autenticità e di verità, perché quando si trasforma in mera celebrazione, nella vuota retorica della cerimonia, si evocano soltanto ombre e feticci.

Con la mia ricerca ho cercato di ricostruire la memoria di avvenimenti nel tentativo di ridurre la distanza tra i fatti storici e la contemporaneità, con la speranza di mantenere vivo il contatto umano tra le persone attraverso le vicende che sono state condivise e affratellato.

Il mio umile libro è una ricostruzione di avvenimenti reali, concreti e documentati della vita di quegli anni, nell'intreccio tra quanto accadeva al fronte e le sue ripercussioni che sono entrate a far parte della quotidianità della vita in ogni casa.

Nella mia pubblicazione non mi sono preoccupato di dover dimostrare questa o quella teoria o di difendere posizioni interpretative, ma ho cercato di far parlare i fatti, gli accadimenti di un certo periodo storico mettendo al centro l'uomo o, meglio, l'uomo nella voragine degli avvenimenti della storia, in un minuscolo paese del bresciano, Travagliato, che rispecchia quanto è accaduto in tutti i paesi che furono retrovia del fronte. Parlo dell'uomo in quel tempo di cento anni fa, di un paese, che dicevo è tutti i paesi, e di persone che all'improvviso sono state strappate dalla loro quotidianità domestica per essere gettate nella fornace della guerra, sia coloro che hanno dovuto partire che coloro i quali sono rimasti a casa. Certamente c'era una terribile e terrificante trincea al fronte dove si moriva, ma c'era una trincea anche a casa nei nostri paesi, che per anni si sono ritrovati uniti nell'apprensione per i propri cari, nel dolore per i propri morti e a vivere difficoltà di ogni genere. La prima guerra mondiale, infatti, non è stata la guerra di qualche battaglia, pur sanguinosa, del passato ottocentesco, ma lo scontro logorante durato anni tra le viscere della terra e a gelide altitudini.

Per questo ho dedicato il mio libro alla gente di Travagliato, alla gente del mio vecchio paese, come alla gente di tutti gli altri paesi, che sopportarono con dignità le sofferenze della guerra. La ricerca, infatti, colloca al centro la sua gente, ma con le sue istituzioni e il mondo associativo che si trovarono ad interagire con il vasto e tragico mondo della guerra.

Infatti, il paese, in quegli anni, si vide al centro di scambi e incontri fino a poco tempo prima impensabili. Fu una rottura di prospettiva

che incise in profondità perché la guerra entrò in un modo o nell'altro in tutte le famiglie del paese, come in tutti gli altri paesi d'Italia.

Con il dolore e le difficoltà emersero generosità e solidarietà, un nuovo modo di sentirsi uniti e di aiutarsi. Da mondo chiuso, quel piccolo paese divenne un mondo aperto, soprattutto, al dolore e alle sofferenze, ma anche agli scambi, alle relazioni.

A volte, noi pensiamo di conoscere un luogo perché ne percorriamo le piazze, le strade e i vicoli, quindi, ne conosciamo la topografia. Ma c'è una differenza tra il conoscere la mappa dei luoghi vivendoci da "inquilini" o come fugaci ospiti e l'elevare un luogo a dimora, scelta quest'ultima che ci consente, invece, di conoscere ed amare l'ambiente abitato nei suoi aspetti storici, culturali e umani in modo da sentirlo e viverlo come parte di noi stessi. Il mio tentativo è stato quello di realizzare una testimonianza di un paese, Travagliato, come luogo di mente e di cuore, come dimora e relazione, nel periodo della grande guerra e degli anni immediatamente successivi, porgendo una sorta di invito a tutti a guardare al proprio paese con occhi diversi più attenti, meno superficiali e distratti, al di là delle apparenze. In ogni ambiente abitato, infatti, ci sono le pietre degli edifici, ma ci sono anche gli avvenimenti dei sentimenti e del vissuto di chi ci ha preceduto.

Lo sfondo della vita di tutti i giorni che vi viene delineato è la guerra, ma emerge un cuore grande, quello di una comunità che si fa famiglia nel dolore, nel lutto, nell'aiuto, nella generosità, nella solidarietà e non soltanto verso se stessa. Ne emerge una comunità operosa che tende sempre la mano con fierezza.

Si è trattato di un lavoro molto impegnativo, assai intenso, ma che mi ha dato la possibilità di esprimere la mia gratitudine per un'appartenenza e di addentrarvisi in profondità. Infatti, ritengo che la miglior forma di ri-conoscenza sia la conoscenza che costa il "proprio" tempo e la "propria" fatica, ma che esprime la volontà di accogliere, di conoscere, di connettersi, di approfondire ciò che si ama e di condividerlo.

Del resto, come afferma lo studioso Carlo Cipolla:

> Lo storico di valore è quello che, pur forzato dalla natura stessa del suo compito a fornire una ricostruzione semplificata della realtà, riesce a trasmettere al lettore il senso che la storia è di gran lunga più complessa e complicata di quanto lui la racconti. In essenza, il senso storico è il senso della tremenda complessità della vicenda umana.

Io ho cercato di farlo con un piccolo paese.

TRAVAGLIATO SOPPORTÒ CON DIGNITÀ LE SOFFERENZE DELLA GUERRA 1915-1918

La pubblicazione *Travagliato nella Grande Guerra. Frammenti di cronache e testimonianze. La place des Français*, era stata concepita come approfondimento di un frammento della storia della prima guerra mondiale riferita alla sfilata delle truppe francesi nella piazza del paese[1] e al ritrovamento di alcune cartoline spedite in Francia da Travagliato, rinvenute da alcuni collezionisti nel corso della loro instancabile ed appassionata attività di ricerca[2]. L'intento principale era quello del duplice omaggio, da una parte, all'amicizia dei soldati d'oltralpe che avevano combattuto sul fronte italiano, dall'altra, alla piazza come simbolo di incontro e di convivenza, come luogo di svolgimento della vita comunitaria. Infatti, il rinvenimento di alcune cartoline, inviate dai soldati francesi di stanza a Travagliato alle loro famiglie, offriva anche la possibilità di rivisitare il cuore pulsante del paese e delle forme architettoniche assunte in quegli anni. Man mano che la ricerca avanzava anche l'obiettivo si dilatava, e non poteva essere diversamente, sino a condurmi a tratteggiare un minuscolo diario sulla guerra "vista da casa",

---

[1] G. QUARESMINI, *La piazza: il nostro cuore*, «Piazza Libertà», n. 71, dicembre 1992. Il periodico d'informazione (edito con autorizzazione e registrazione del Tribunale di Brescia n. 39 del 21 dicembre 1984) pubblica alcune fotografie con commento della parata del 126° Reggimento francese in Piazza Libertà (pp. 1, 2 e 4). La pubblicazione delle fotografie è continuata nel numero successivo del gennaio 1993 (pp. 1 e 2). G. QUARESMINI, *La piazza in altre immagini, Ripercorrendo la piazza in un giorno di parata durante la prima guerra mondiale,* «Travagliato passato e presente», aprile 1996, pp. 29, 30, 31, 32. Avvertenza: quando si cita «Piazza Libertà», il riferimento è al periodico locale che uscì dal 1979 come supplemento a «Brescia Nuova» e, poi, con registrazione e autorizzazione del Tribunale di Brescia n. 39 del 21 dicembre 1984 fino al 1993. Il giornale è citato anche nell'*Enciclopedia bresciana* di Antonio Fappani. Il periodico, tra gli altri, ebbe come supplementi: «Il dialogo», «Il riformista», «Il Comune» (a cura dell'amministrazione comunale di Maclodio), «Piazza Roma» (Ospitaletto), «Il notiziario» (Orzinuovi), «Battaglie socialiste» (Valle del Chiese). «Periodico di informazione, politica e cultura» a cura della sezione del PSI di Travagliato accompagnò sempre l'informazione politico-amministrativa con articoli, cartoline e fotografie di carattere storico e culturale valorizzando anche le associazioni locali. Le fotografie della sfilata delle truppe francesi furono pubblicate da «Piazza Libertà» nel 1992.

[2] Il primo doveroso ringraziamento per i materiali forniti per questa pubblicazione va ai collezionisti Ruggero Bettoni e Lorenzo Foini. Entrambi hanno messo a disposizione la loro nutrita collezione di cartoline dalle quali sono state scelte, in particolare, quelle scritte dai soldati francesi di stanza a Travagliato nel corso della prima guerra mondiale.

soprattutto attraverso gli articoli pubblicati dai giornali e dalle delibere assunte in quegli anni dall'amministrazione comunale di Travagliato.

Ed ecco emergere alcuni aspetti interessanti.

Travagliato fu un centro importante come retrovia del fronte, un crocevia di rilievo che fornì accoglienza a truppe italiane e straniere e che fu di supporto alle necessità dei combattenti sia per le requisizioni militari che per la fornitura di indumenti[3] e di altri materiali ai soldati impegnati al fronte. Al proposito fu istituito un apposito "Comitato di soccorso" che ampliò la propria attività anche con la costituzione di un "Ufficio per la corrispondenza" delle famiglie con i loro cari anche perché non sempre chi voleva scrivere era in grado di farlo o di farlo correttamente.

La popolazione collaborò e sopportò con dignità le sofferenze della guerra alla cui causa sono da ascrivere numerosi morti tra combattimenti e per disagi: i loro nomi sono scolpiti sul monumento dedicato ai Caduti in piazzetta Cavour e sulle lapidi in piazza Libertà e al cimitero[4]. Il loro numero raggiunge la cifra di novanta se si comparano e si integrano i diversi elenchi citati, esposti a perenne memoria, con la lista esistente presso l'Archivio di Stato di Brescia. Ad essi vanno aggiunti i numerosi invalidi per ferite o malattia, che portarono incise nel corpo, oltre che nell'animo, quali impronte della terribile esperienza della guerra.

Nel contempo, nonostante lo scoppio dell'epidemia della "spagnola", che ebbe il suo picco proprio tra la fine dell'estate e l'autunno del 1918 e che mieté altre 117 vittime, aggiungendo dolore al dolore, il paese sembrò trasformarsi in una grande famiglia solidale per aiutare le famiglie dei richiamati, le persone in stato di bisogno e gli orfani dei Caduti al fronte. Nella pagine del libro si può trovare dettagliata documentazione della vasta generosità della popolazione che non venne mai meno.

---

[3] Con la delibera della Giunta comunale n. 155 del 31 dicembre 1918 vengono stanziati 198 lire per il pagamento del confezionamento di indumenti di lana per i militari.

[4] Per un confronto degli elenchi: G. QUARESMINI, *Cuore Alpino. Storia del Gruppo Alpini di Travagliato,* Compagnia della stampa – Massetti Rodella Editori, Roccafranca, 2011, pp. 27-30. Nell'elenco dei Caduti trasmesso dal Comune all'Archivio di Stato di Brescia non compaiono i nomi di due soldati che, invece, sono scritti rispettivamente sulle lapidi in piazza o del cimitero. Di conseguenza il numero dei Caduti travagliatesi sale a novanta.

COMPAGNIE DI MITRAGLIERI E TRUPPE FRANCESI

In quegli anni Travagliato ospitò, come sede di addestramento, alcune Compagnie di mitraglieri dell'esercito italiano[5] e, nel 1917, subito dopo la sconfitta di Caporetto, un battaglione di soldati francesi, come viene documentato da una rivista dell'epoca[6]. Successivamente, il paese nel 1919, accolse per sette mesi il 126° Reggimento di fanteria francese[7] che organizzò alcune sfilate nell'ampia piazza centrale Umberto I, un luogo adatto per le manovre e le parate militari[8]. Tra queste, assume particolare rilievo quella del 14 luglio 1919 festa nazionale, anniversario della Rivoluzione Francese.

In precedenza, nel mese di marzo del 1919, nella sala consiliare del municipio furono pure accolti festosamente gli ufficiali francesi per un ricevimento d'amicizia[9] anche in segno di gratitudine per l'aiuto fornito all'Italia dopo la sconfitta di Caporetto.

---

[5] In una lettera del Comando della Compagnia provinciale mitraglieri «risulta che molte famiglie hanno dato alloggio a dei soldati isolati che dovrebbero essere accantonati nelle proprie compagnie. Prego perciò di voler avvisare le famiglie di far subito sgomberare i soldati per non essere sottoposte a delle responsabilità che la legge mi accorda». (Archivio comunale di Travagliato, anno 1917, cat. 9, classe 6, fascicolo 1.2). In una cartolina raffigurante la piazza del paese, spedita da Travagliato il 22 gennaio 1916 al Capitano Ugo Maestri del 161° Fanteria, 1ª Compagnia, 35. ma divisione, Zona di Guerra M., il mittente si firma «Aldo» indicando come indirizzo: «22° Nucleo mitraglieri. Travagliato Brescia». Si veda anche S. CORNIANI, *Storia di Travagliato. Memorie e documenti*, Linotipografia Squassina, Brescia, 1975, p. 192: «A Travagliato si stabilì un comando militare, che operò in permanenza a formare le compagnie da mandare al fronte. I solai delle case civili diventarono camerate dei soldati; ve n'erano dovunque: nelle due stanze, a lato della torre, un tempo posti di guardia della rocca, c'era la prigione».

[6] È doveroso ringraziare Giovanni Scalvini, pure di Travagliato, che conserva «Le Petit Journal. Supplément illustré», n. 1048, 16 dicembre 1917, che documenta l'avvenimento anche con fotografie.

[7] «La Sentinella Bresciana», 16 luglio 1919. «La Provincia di Brescia», 16 luglio 1919. *Cenni storici del Comune di Travagliato*, a cura di E. CADEO, raccolti e completati a cura del Podestà sig. Enrico Cadeo, Tipografia F. Apollonio,Brescia, 1930 (VIII).

[8] Nella delibera di Giunta n. 17 del 31 dicembre 1919 viene deliberato di corrispondere ad Ariazzi Francesco di Brescia la somma di 240 lire, quale importo per le forniture per il ricevimento del 126° Reggimento francese.

[9] Con la delibera di Giunta n. 17 del 31 dicembre 1919 viene deliberato di versare la somma di 240 lire per gli addobbi alla Sala Municipale in occasione del ricevimento delle truppe francesi.

ALLOGGIO ANCHE PER I BERSAGLIERI

Ma in paese trovarono alloggio anche i bersaglieri della 4ª Compagnia del Battaglione reclute, 7° Reggimento[10] come si evince anche da una cartolina spedita da Travagliato nell'aprile 1918.

RICHIESTA PER IL RISARCIMENTO DEI DANNI AI FABBRICATI

Detto per inciso, alla fine della guerra, alcuni cittadini di Travagliato inoltrarono la richiesta di risarcimento per i danni causati ai loro fabbricati durante il soggiorno delle truppe. Al proposito, esiste nell'archivio comunale una documentazione in via di ricatalogazione da cui emergono le petizioni dei fratelli Angelo e Francesco Serena di via Ziliani, n. 26 per i danni al fabbricato, dove alloggiarono militari sia italiani della scuola mitraglieri che fanti francesi, e di Pletti Giacomo che reclamava un'indennità di risarcimento per il ripristino della superficie erbosa occupata dalle truppe francesi. Nel primo caso ci vorrà una perizia e una lettera del Comune per precisare a titolo di chiarimento che i danni erano ben distinti: quelli causati dai soldati italiani erano avvenuti nelle stanze, mentre quelli causati dalle truppe francesi alle stalle e ai porticati[11]. Sembra, comunque, che le pratiche di risarcimento furono condotte a buon fine anche per un gruppo di altri cittadini travagliatesi, dei quali è emerso un elenco con apposto accanto a ogni nominativo la cifra ricevuta a rimborso dei danni subiti[12] e che testimonia come fosse diffuso l'acquartieramento delle truppe italiane nelle case e nei solai dei travagliatesi.

---

[10] Cartolina spedita da Travagliato da Bruno Giorgio il 15 aprile 1918. La cartolina mi è stata fornita dal collezionista Francesco Salvi che ringrazio per la cortese disponibilità.

[11] In merito alle richieste di risarcimento e alle relative pratiche esiste presso l'archivio comunale diversa documentazione in via di ricatalogazione. Tra i numerosi richiedenti risarcimenti figurano i fratelli Angelo e Francesco Serena, Giacomo Pletti e le sorelle Ziliani. I danni alle loro proprietà erano stati causati sia da truppe italiane che francesi i cui uffici preposti provvederono al risarcimento dopo un approfondimento della situazione.

[12] Il 16 settembre 1919 il Comune di Travagliato riceve un vaglia di servizio per 1.047,60 lire con la preghiera di versare ai «sottonotati indennizzati la somma a fianco essi segnata»: Colombo Giuseppe 242,50 lire; Mazzocchi Margherita 53,35; Zugno Giovanni 14,53; Alberti Angelina 53,35; Cadeo Attilia 155,20; Zogno Giuseppe

PRIGIONIERI AUSTRIACI

In paese non furono ospitati soltanto i soldati italiani e francesi, ma anche militari dell'esercito austro-ungarico. Si trattava di alcuni prigionieri austriaci portati a Travagliato nel corso del 1918. Infatti, col trascorrere dei mesi di guerra, il loro numero aumentò enormemente e fu necessario trovare, oltre al castello di Brescia, dove sin dall'inizio delle ostilità furono rinchiusi, altri luoghi. Travagliato fu uno di questi. Il fatto emerge in modo inequivocabile, anche se al momento non ci sono cifre a disposizione sull'entità del fenomeno, da una delibera della Giunta comunale assunta alla fine del 1918, con la quale viene deciso di corrispondere a Pasinelli Alessandro, carrettiere, la somma di lire 10 per il trasporto da Ospitaletto alla casa del signor Avanzini dei bagagli dei prigionieri austriaci[13].

Di conseguenza, a Travagliato, si incrociarono numerosi destini.

IL PAESE DIVENTA UNA GRANDE FAMIGLIA

In quegli anni, nonostante il paese fosse soggetto a continue requisizioni di fieno, grano e avena, si moltiplicarono le iniziative di generosità a sostegno dei soldati al fronte e alla loro famiglie, sia attraverso sottoscrizioni che con iniziative di varie genere tra le quali conferenze, spettacoli, lotterie e pesche di beneficenza. Fu così possibile, ancora nel 1915, inviare un pacco di indumenti ai soldati al fronte. Ma non mancarono iniziative personali di donne che raggiunsero le retrovie per portare personalmente cibo e vestiario ai propri cari. Con l'apertura della "Casa del soldato" si cercò di alleviare la solitudine delle truppe di stanza a Travagliato per le quali fu organizzata anche una festa di Natale. Inoltre, nella primavera del 1918 venne effettuata la festa della "Pasqua dei soldati delle terre invase"

63,05; Zini Francesco 19,40; Bettoni Angelo 116,40; Orlandi Francesco 67,90; Giordani Angelo 58,20; Pletti Francesco 29,10; Ziliani Angelina 87,30; Corniani Roberto 87,30. A questa lista è da aggiungere il reclamo di Santo Bersini in data 14/5/1920 come da perizia del capomastro Giovanni Zanotti. Inoltre il 30/6/1920 l'Ufficio fortificazioni inviava un vaglia cambiario di 739,95 lire a favore delle signore Maria e Angela Colombo e Alberti Cecilia, residenti in via Seriola n. 7, a seguito dei danni causati da truppe italiane. (Archivio Comunale di Travagliato, anno 1919, cat. 9, classe 5, f. 1).

[13] Delibera di Giunta n. 185 del 31 dicembre 1918.

per esprimere un'affettuosa vicinanza a una cinquantina di mitraglieri che, originari delle zone occupate dall'esercito austro-ungarico, oltre ai disagi della guerra soffrivano pensando alle angherie che i loro cari potevano patire nelle mani delle truppe straniere. Anche a guerra conclusa Travagliato aderirà a una sottoscrizione a favore delle donne e dei bambini "delle terre liberate". Ma l'elenco delle iniziative di solidarietà potrebbe continuare.

LA GENEROSITÀ DI NUMEROSE PERSONALITÀ

Oltre ai benefattori locali, tra le personalità che interagirono con generosità con la comunità emergono, tra gli altri, l'on. Giacomo Bonicelli, sottosegretario al Ministero degli Interni (Brescia, 3 aprile 1861-5 ottobre 1930; fu tra i primi a partire come volontario con Marziale Ducos, direttore del quotidiano «La Sentinella Bresciana», arruolati entrambi tra i soldati semplici del battaglione Morbegno del corpo degli alpini), l'on. deputato Pietro Frugoni (1847-1925), il deputato provinciale cav. Costantino Franchi (Brescia, 2 marzo 1878 - 1 maggio 1956) e il prof. Temistocle Della Vedova, munifico sostenitore anche della banda musicale che, con una cospicua donazione, ne permetterà, nell'immediato dopoguerra, la ripresa dell'attività. La loro generosità si intrecciò con quella vasta della comunità travagliatese che operò incessantemente prima, durante e dopo il conflitto mondiale.

LA MUTUALITÀ SCOLASTICA

A Travagliato, nel 1917, si svolse anche un incontro molto partecipato sull'importanza dell'introduzione della mutualità scolastica tenuto da Carlo Rugarli[14], direttore didattico di una delle scuole elementari di Milano che, tra le prime, introdusse questa forma di tutela.

---

[14] Il tema aveva già fatto la sua iniziale apparizione in Italia con una serie di articoli-relazione, pubblicati sul «Corriere delle maestre», poi raccolti in un volume, sulle visite fatte alle scuole di Parigi da Carlo Rugarli (C. RUGARLI, *Le scuole di Parigi: relazione di visita fatta per il Corriere delle maestre nel 1900*, A. Vallardi, Milano, 1901). Per eventuali approfondimenti: F. QUARANTA, *Quando la previdenza iniziava alle elementari. La mutualità scolastica nel vercellese: 1910-1929*, Inail, Milano, 2008, in particolare pp. 72-73.

Pioniere della mutualità scolastica, negli anni precedenti, aveva compiuto numerose visite alle scuole di Parigi. In Francia, infatti, era sorta tale istituzione per opera di Jean Cavé che, tra l'altro, avendo ricoperto anche l'incarico di amministratore di una società di mutuo soccorso, ebbe l'idea di crearne una anche per i fanciulli delle scuole. L'iniziativa ebbe modo di essere attuata anche a Travagliato dove, al termine dell'incontro con il prof. Carlo Rugarli, la maestra Franchi Maria comunicava, a nome del Comitato di assistenza, la deliberazione di iscrivere a proprie spese i figli dei richiamati alle armi coniugando patriottismo e solidarietà verso i più bisognosi.

IL SINDACO EMILIO BONOMELLI E MONS. FRANCESCO GALLONI

Tra le figure di spicco emergono quelle di mons. Francesco Galloni (1890-1976), figlio di Andrea e Orsola Fassoli di Travagliato, cappellano militare pluridecorato per essersi più volte esposto al fuoco nemico per soccorrere i feriti (strinse un rapporto di amicizia e stima con Giovanbattista Montini; la sua figura meriterebbe una pubblicazione specifica) e del sindaco Emilio Bonomelli (1890-1960) che poté dedicarsi con continuità per circa sei anni ai bisogni delle gente in un frangente costituito dalle incessanti emergenze e pressanti necessità, sia per coloro che erano al fronte che per la popolazione di Travagliato. Per aiutare le famiglie dei piccoli affittuari e proprietari richiamati alle armi convocò una riunione in Comune nel corso della quale si decise che gli altri conduttori dei fondi prestassero gratuitamente la loro opera «nei più necessari lavori nei campi», mentre il Comune stesso garantiva il suo concorso all'acquisto e alla ordinata distribuzione delle macchine agricole al fine di assicurare la pienezza dei raccolti. Emilio Bonomelli ricoprì anche la carica di segretario provinciale del Partito Popolare e nel 1929-30 fu nominato da papa Pio XI direttore delle Ville Pontificie, incarico che ricoprirà fino alla morte avvenuta nel 1970. La sua figura è stata approfondita nel volume curato da Gabriele Archetti, *Emilio Bonomelli, Gentiluomo di Sua Santità*, «Brixia Sacra – Studium», edito a Roma nel 2012.

UNA CARTOLINA PER BARBARA ALLASON

Altre esistenze sfiorano Travagliato: per il momento non è dato di sapere con precisione se direttamente o, semplicemente, attraverso

un fugace ricordo. È il caso di Barbara Allason (1877-1968), una personalità di spicco, insegnante, giornalista, scrittrice e critica letteraria. Corrispondente di guerra, aveva percorso il fronte e le sue retrovie scrivendo articoli sulla situazione di vita delle truppe anche tra i contingenti inglesi giunti in Italia in nostro soccorso; a lei è stata intitolata la biblioteca del paese dov'era nata il 12 ottobre 1877: Pecetto Torinese. Inoltre, presso il Centro Studi Piero Gobetti di Torino è stato allestito l'archivio dei documenti di Barbara Allason. Ebbene, proprio da Travagliato nell'aprile del 1918, a lei indirizzata partì una cartolina, raffigurante la piazza del paese, con un breve messaggio a firma di un bersagliere[15].

LE CARTOLINE SPEDITE DAI SOLDATI FRANCESI

Numerose, ma non si può certo parlare di esaustività della raccolta, sono le cartoline spedite dai soldati francesi alle loro famiglie, a conoscenti ed amici.

Si tratta di cartoline vergate con grafie e frasi semplici come la vita grama che si conduceva, magari con qualche errore grammaticale, simili in tutto e per tutto a quelle scritte in quegli stessi anni dai soldati italiani o di altri eserciti.

Dai brevi scritti emerge immediatamente come il militare, anche sotto l'uniforme, continui ad essere un uomo nel diagramma della rete degli affetti più cari e nelle radici di un'identità così profonda che nessuna divisa può sradicare completamente.

Naturalmente per comunicare i soldati sceglievano le cartoline del luogo dove si trovavano: in questo caso Travagliato la cui opzione

---

[15] Cartolina raffigurante la piazza di Travagliato scritta a Barbara Allason dal bersagliere Bruno Giorgio, probabilmente un suo studente. «Eternamente La ricordo: suona in questo momento la libera uscita, mi dispiace debbo lasciarla. Giorgio. Mitt. Bersagliere Bruno Giorgio 7° Regg.to 4.a Compagnia. Battaglione Reclute Distaccamento Travagliato Brescia» è il breve testo che compare sulla cartolina. La destinataria: «Gentil Signora Allason Barbara, Via Balbo, n. 41 – Torino». La data della spedizione sembra essere il 15 aprile 1918. L'indirizzo e il nome della destinataria suscitò la mia curiosità. Di conseguenza, cercai di approfondire la vicenda. Di fronte a me si aprì il vasto orizzonte di una personalità ricca e complessa. Ringrazio il collezionista Francesco Salvi per avermi fornito la cartolina in questione che ha costituito la scintilla per questa minuscola ricerca. Ringrazio inoltre la dottoressa Silvana Barbalato, responsabile dell'archivio del Centro Studi "Piero Gobetti" di Torino, e Lucia Tuveri per la preziosa collaborazione.

principale era rappresentata dalla piazza, che offriva la possibilità di scorci da diverse angolazioni e, probabilmente, simili nel tessuto emotivo alle visuali dei luoghi d'arrivo.

In quegli anni a Travagliato furono messe in circolazione numerose cartoline proprio perché esisteva una forte richiesta per la corrispondenza dei soldati francesi che si trovavano alloggiati in paese. La circostanza, alcuni decenni fa, mi fu testimoniata anche da Luigi Barucco che, porgendomi in dono alcune cartoline di quel periodo, sottolineò come la molla principale di quell'iniziativa editoriale, all'epoca, fosse stata proprio la richiesta che proveniva in tal senso, in particolare, sia dai soldati italiani che francesi, che inviavano i loro saluti da Travagliato[16]. Del resto alcune di quelle cartoline recano sul verso la scritta «Ed. G. Abeni, Travagliato – Fot. Marini Ospitaletto Bresciano».

Ecco, quindi, alcune di quelle immagini ritornare, dopo aver compiuto il loro dovere di recapito dei messaggi, chissà per quali vie e a seguito di viaggi di migliaia di chilometri e dopo le peripezie passate in qualche cassetto tra dimenticanze e ricordi, al luogo di partenza: Travagliato. Affiorando dalla lontananza del tempo quelle cartoline, insieme ad altre di quel periodo scritte da travagliatesi o da gente di passaggio, ci restituiscono le immagini della piazza, ma anche un modo di vedere il nostro abitato.

Anche nel 1859, i disegnatori al seguito di Napoleone III ci regalarono alcune raffigurazioni della nostra piazza delineandovi l'accampamento delle truppe imperiali[17]. Così emerge, anche in questo caso, come a offrire maggior consapevolezza alla memoria della nostra identità siano, a volte, gli "altri" che ci osservano per la prima volta con occhi scevri da pregiudizi. Anche i luoghi, che esprimono

---

[16] Testimonianza di Luigi Barucco (1908-1990) di Travagliato.

[17] S. CORNIANI, *Storia di Travagliato*..., 1975,op. cit., p. 121. G. QUARESMINI, *La piazza di Travagliato dopo 135 anni, di mano in mano si ripresenta al paese*, «Travagliato passato e presente», marzo 1994, pp. 25, 26. Lo schizzo era stato fornito da Mario Zini e la traduzione della pagina del giornale «Illustration» era stata effettuata da Gianni Naoni. G. QUARESMINI, *La Piazza…Alla ribalta un terzo schizzo. Un travagliatese, amante del "cuore" del paese, spera di trovarne altri*, «Travagliato passato e presente», novembre 1994, pp. 18, 19. «Travagliato passato e presente», novembre 2001, numero monografico dedicato alla piazza con in copertina l'immagine dell'accampamento delle truppe imperiali in piazza. Scritti di Domenico Paterlini, Angelo Metelli e Marcella Gritti, oltre a pagine tratte dalla *Storia di Travagliato* di S. CORNIANI. *Travagliato retrovia del fronte nel Risorgimento italiano*, a cura di G. BERTOZZI, Tipolitografia Lumini, Travagliato, 2009.

sempre i desideri, le paure e le speranze di coloro i quali li hanno modellati, dipendono dagli sguardi che li abbracciano.

UN PAESE DI CAMPAGNA ABITATO DA GENTE ACCOGLIENTE

Travagliato viene definito dai soldati francesi della prima guerra mondiale come «un piccolo paese di campagna abitato da gente accogliente».

Le cartoline recuperate da alcuni collezionisti rappresentano, col loro ritorno, un evento singolare: spedite da Travagliato in Francia poco meno di un secolo fa sono ricomparse, per vie misteriose, dal luogo dal quale sono state spedite. Le più numerose narrano prima di tutto di un viaggio di andata quando ormai la guerra era finita e la vita di chi le scriveva non era più in pericolo, come avveniva invece pochi mesi prima, al fronte nelle trincee. I toni sono più distesi, rassicuranti. Il rientro a casa è ormai vicino, a portata di mano.

Allo stesso modo, si esprimono in altre cartoline alcuni travagliatesi o gente di passaggio che scrivono a familiari o conoscenti ed amici.

Ma non mancano le cartoline, e sono un paio, che nei brevissimi scritti lasciano intravedere la partenza per il fronte. Parole stringate, in questo caso, forse a dissimulare o a contenere la preoccupazione di un futuro incerto per la propria vita e per non angustiare i propri cari già in apprensione.

DAL CAMPO DELL'ONORE

Allo stesso modo, costituiscono una preziosa testimonianza i brevissimi messaggi inviati dal "Campo dell'onore" del fronte da gruppi di soldati ai giornali locali che, nelle loro pagine, divenivano tramite d'incontro con le famiglie dei militari. Si tratta per lo più di saluti inviati in gruppo rivelando così relazioni più vaste sul piano territoriale rispetto a quelle del paese di provenienza e intessute nella medesima drammatica esperienza della guerra. Tra le lettere pubblicate dai giornali locali, ed in particolare dal quotidiano «La Sentinella bresciana», si sono scelte quelle nelle quali figurano i nomi di soldati travagliatesi che scrivono dalle rocciose vette del Trentino o dalle ghiacciate valli montane o, ancora, dall'aspro Carso. Sono frammenti di umanità nel gorgo della storia.

Meno numerosi, all'Archivio di Stato, ma di una grande intensità emozionale i messaggi vergati da soldati travagliatesi prigionieri degli austriaci che testimoniano situazioni terribili che falciavano giovani o padri di famiglia per il freddo e la fame. Nell'aria divorata dalla nostalgia per i propri cari anche le parole più semplici divengono un tesoro di umanità. Il maggior torto che si può fare ai Caduti in combattimento o morti per malattia a causa della guerra e a tutti coloro che partirono per il fronte sopportando disagi inenarrabili – e a Travagliato sono stati alcune centinaia – è quello di un formale ricordo nell'abisso della retorica.

1919: L'ANNO DELLA RINASCITA

Nell'immediato dopoguerra, man mano che la mia piccola ricerca procedeva, si intersecava con altri avvenimenti di notevole rilievo. Ecco, infatti, affiorare, in quello stesso anno della parata militare francese in piazza, alcuni eventi che, nel loro svolgersi, segnarono e segnano ancora oggi la vita della comunità travagliatese tanto da farmi pensare al 1919 come ad un anno di una fecondità eccezionale.

Certo in alcuni casi i semi erano stati gettati negli anni precedenti e, in altri, la maturazione fu quasi istantanea innestandosi su iniziative anteriori e che la guerra aveva soltanto interrotto. Ancora, poteva trattarsi di progetti che germinarono immediatamente grazie al ritrovato clima di pace e di operosità. Chissà, forse la guerra aveva contribuito ad aprire uno sguardo diverso e anche più vasto sulla realtà superando il contingente quotidiano e contribuendo così a far emergere in modo più intenso quelle necessità che già si erano affacciate negli anni precedenti.

Sono diversi gli eventi che si delinearono con una sollecitudine laboriosa ponendosi all'attenzione del paese in quell'anno.

L'APERTURA DEL "RICOVERO VECCHI"

Prima di tutto, all'inizio d'anno, nel giorno dell'epifania del 1919, inizia la propria attività il "Ricovero Vecchi" di via Borgovite, ora via Don Angelo Colombo. Le cronache le tempo tramandano con la data dell'inaugurazione e i membri del Consiglio di amministrazione un elemento statistico importante del quale si era persa memoria: il

numero degli assistiti dalle suore Ancelle della Carità era di sette, ma da subito si pensa alla possibilità di un ampliamento perché le necessità alle quali si deve far fronte sono maggiori. L'istituzione, intanto, aveva preso avvio e, fra alterne vicende, riuscirà a rispondere in modo dignitoso ai bisogni delle persone anziane in tutti gli anni successivi e fino ai giorni nostri. Infatti, il "Ricovero Vecchi" è sempre stato apprezzato e sostenuto dai travagliatesi anche con donazioni e lasciti. Dalla fusione del "Ricovero Vecchi" con l'ex Ospedale è scaturita l'odierna "Fondazione don Angelo Colombo ONLUS".

SI RICOSTITUISCE IL CORPO MUSICALE

L'altra associazione che, invece, si ricostituisce con vigore è il Corpo Musicale di Travagliato. A causa della guerra il sodalizio aveva ridotto al minimo e quasi interrotto la propria attività. Del resto tutti gli uomini validi e i giovani, basti pensare alla leva dei ragazzi del '99, erano stati chiamati alle armi. Anche il corpo musicale si era trovato a ranghi ridottissimi e, quindi, impossibilitato a proseguire nella propria tradizionale attività che già allora vantava un antico passato. Ecco che nel marzo del 1919 grazie ad un contributo di 200 lire di un concittadino travagliatese, trasferitosi a Milano, il prof. Temistocle Della Vedova, si riapre la possibilità della riorganizzazione del Corpo Musicale. Ad attestarlo sono le cronache del tempo in modo semplice, ma inequivocabile.

FONDAZIONE DELLA SEZIONE DEL PARTITO POPOLARE

Sempre nel 1919 si registrano in paese l'apertura dello sportello del Piccolo Credito Bergamasco[18] e, sabato 15 febbraio nel giorno della ricorrenza di Santi Faustino e Giovita, patroni di Brescia, la fondazione della sezione del Partito Popolare. Le cronache del tempo narrano l'evento il giorno 18 segnalando anche come «l'invito venne accolto con spontanea unanimità» e come fossero intervenute anche parecchie signore. Nei loro interventi sia il cav. Costantino Franchi

[18] A. FAPPANI, *Enciclopedia bresciana*, vol. XIX, Brescia, Edizioni «La Voce del Popolo» 2004.

che l'avv. Emilio Bonomelli illustrarono le ragioni dell'iniziativa e gli ideali del nuovo soggetto politico. Subito dopo «gli intervenuti che sottoscrissero immediatamente la loro adesione al partito passarono quindi alla nomina della Direzione della Sezione nelle persona dei signori: cav. Costantino Franchi, avv. Emilio Bonomelli, Roberto Troncana»[19].

SCHEMA DI PROGETTO PER UN NUOVO EDIFICIO SCOLASTICO

Ancora, nel 1919 prende forma uno schema di progetto per la costruzione – «da erigersi nel campo prospiciente via Vittorio Emanuele, allo sbocco nord di questa» strada – di un nuovo edificio per la scuola elementare. Un'idea giudicata ardita per le finanze di quei tempi tanto che il Consiglio comunale, pur plaudendo all'iniziativa della Giunta, deliberava, a maggioranza, «di rimandare alla nuova Amministrazione lo studio e la risoluzione del grave problema». Detto per inciso, la riunione si tenne il 29 giugno del 1919 ed è facile intuire un rapporto con la festa patronale del paese. La realizzazione del nuovo complesso scolastico verrà compiuta soltanto agli inizi degli anni Trenta.

LA SQUADRA DI CALCIO "AURORA TRAVAGLIATO"

Infine, in quello stesso anno, come attesta una vecchia fotogafia che reca la data del 1919, prende vita a Travagliato la società calcistica "Aurora Travagliato" che nei decenni del secondo dopoguerra conquisterà importanti risultati. L'avvio avverrà sempre dalla piazza dove alcuni "studentelli" e reduci della guerra '15-'18 incroceranno i primi calci al pallone con gli amici francesi[20]. Chi calcia più in alto

---

[19] *Partito popolare italiano. La sezione di Travagliato*, «Il Cittadino di Brescia», 18 febbraio 1919.

[20] *Consiglio direttivo del "Club Palmina Furie Rosse Aurora Travagliato"*, con la collaborazione del prof. G. QUARESMINI (a cura di), Numero unico, con introduzione di Francesco Ongaro, Travagliato, Club Palmina 1985. G. QUARESMINI, *Un pezzo della nostra storia. Alé, furie. Anche il calcio parte dal nostro cuore urbanistico. 1977-1985: otto anni di vita del Club Palmina. Cenni di storia del Football Club Aurora*, Club Palmina, Travagliato, 1985. G. QUARESMINI, *L'Aurora Travagliato 1919/20 – 1994/95. 75 anni di calcio*, «Travagliato passato e presente», novembre 1995.

il pallone, e il confronto visivo era il campanile, farà il capitano della squadra. La società calcistica proseguirà la sua attività agonistica fino ad oggi rappresentando un'importante palestra per la crescita sportiva ed educativa dei ragazzi.

Naturalmente in quell'anno non mancano tante altre iniziative importanti come la sottoscrizione a favore delle famiglie povere dei reduci perché le ferite lasciate dalla guerra sono vaste e difficili da rimarginare. Ne emerge una società che cerca dentro di sé le energie per rinnovarsi.

È bello pensare che questo fervore civile, che scaturiva dalla generosità dei travagliatesi, abbia trovato una forma di sereno confronto o di incoraggiante supporto anche nella dinamica dei rapporti amichevoli con gli ufficiali e i soldati francesi presenti a Travagliato in quell'anno tanto importante per la nostra comunità.

UN'AMICIZIA CHE PROSEGUE COL GEMELLAGGIO

Del resto i rapporti di amicizia con i cittadini d'oltralpe proseguono tutt'oggi anche grazie ad un gemellaggio che, ormai, ha compiuto quindici anni di concreta e positiva sperimentazione con la comunità di Beaufort en Anjou[21].

Infatti, sono già alcune centinaia gli studenti travagliatesi che sono stati accolti nelle case delle famiglie francesi nella reciprocità di un'ospitalità e nel vissuto di un clima di calorosa amicizia, che costituisce un modo per preparare un futuro migliore alle nuove generazioni, ma anche di farlo vivere nel concreto dell'oggi.

Del resto, nel cerchio della vita, nel quale ogni avvenimento è connesso all'altro nella catena dei giorni, il darsi la mano uno con l'altro aiuta ad affrontare l'esistenza con maggiore serenità nel continuo ritorno dei riscontri positivi.

---

[21] G. QUARESMINI (a cura di) con la collaborazione di Francesco Muccio, *Cittadini d'Europa. Travagliato e Beaufort en Anjou. Dieci anni di amicizia*, La Compagnia della Stampa – Massetti Rodella, Roccafranca, 2012.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

ALESSANDRO PORRO* – LORENZO LORUSSO**

LA GRANDE GUERRA NEL TERRITORIO BRESCIANO: GLI OSPEDALI MILITARI E L'ASSISTENZA AI FERITI***

Il tema dell'incontro odierno definisce due poli precisi di discussione: il tema degli ospedali militari (e delle loro caratteristiche) e quello dei feriti (e del loro trattamento). Noi intendiamo proporre, con la presente comunicazione, una riflessione che tenga presente, naturalmente, questi due aspetti, ma che li voglia declinare principalmente alla luce della nostra natura di medici e storici.

Spesso la trattazione, anche in opere che vogliono ricostruire la globalità(1, 2) o taluni aspetti(3) dell'apporto bresciano alla Grande Guerra, prescinde dalle competenze e conoscenze storico mediche(4), rischiando di sottostimare, se non di tralasciare, aspetti importanti dell'argomento che qui ci interessa affrontare.

Questa puntualizzazione non ci pare di poco conto, giacché il nostro interesse va non tanto alla storia istituzionale, a quella sanitaria, a quella economica definita dalle stimmate del periodo bellico, a quella militare, a quella sociale, quanto piuttosto a sé e come quelle esperienze peculiari che si dipanarono nel mondo della medicina militare si inserissero nel più generale contesto dell'evoluzione della medicina.

Quindi il nostro precipuo interesse va a quali fossero (e siano stati) i portati della guerra che modificassero o dessero frutti non effimeri allo sviluppo della medicina e della chirurgia. Il tema dei feriti

---

* Neurologo.

** Storico della Medicina.

*** Testo dell'intervento tenuto mercoledì 11, per il ciclo di conferenze commemorative del Centenario della Grande Guerra, tenutesi in Ateneo nel novembre 2015, organizzato dal Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

e delle ferite ci porterà a incontrare l'universo della chirurgia, ma non dobbiamo dimenticare anche l'ambito di quella che noi oggi definiamo medicina interna. Allora dai feriti e dalle ferite possiamo e dobbiamo partire. I feriti e le ferite hanno un'evoluzione storica, che dipende certo dalle forme di assistenza disponibili, ma che anch'esse determina, in un rapporto continuo e variabile a seconda dell'evoluzione bellica, definita in tutte le sue componenti. Ma anche l'evoluzione tecnica, interna alla pratica chirurgica, dobbiamo tenere in debito conto.

Allo scopo di esemplificare il complesso intreccio di questa evoluzione è necessario darci un intervallo di riferimento, che consenta di valutare i cambiamenti. Allora possiamo proporre la seconda guerra dell'Indipendenza nazionale, anche come punto di partenza di carattere generale(5). Crediamo siano a tutti noti i cambiamenti tecnici nelle armi da fuoco che le resero più precise e dannose. Ad esempio, la rigatura della canna aveva migliorato i fucili ad avancarica, e le nuove pallottole provocavano danni interni difficilmente verificabili; ma anche la vulnerabilità dovuta al basso numero di colpi al minuto ed alla postura del soldato nell'atto della ricarica era ancora elevata. Quale poteva essere quindi il trattamento dei feriti(6)?

Non si era, in realtà, in condizioni molto dissimili da quelle dei chirurghi militari dei secoli precedenti, se non per la possibilità di utilizzo dei mezzi per attenuare il dolore (gli anestetici erano già stati collaudati, anche se non erano universalmente diffusi sui campi di battaglia). Ma i problemi delle amputazioni, e soprattutto dei trattamenti e degli esiti consecutivi, restavano quelli maggiormente impegnativi per l'attività del chirurgo militare. Anche perché egli si trovava ad operare spesso in condizioni di emergenza, quanto a numerosità dei feriti e necessità d'intervento (e allora, per fare un primo riferimento all'attualità, non dobbiamo dimenticare che tali condizioni porteranno nel secolo seguente all'elaborazione del *triage*, che tutti noi conosciamo sotto la forma dell'attribuzione del *codice colore* allorché ci rechiamo in un Pronto Soccorso per ricevere assistenza medico-chirurgica).

Dal punto di vista tecnico, la necessità primaria era quella dell'emostasi: quindi era necessario dotarsi di strumenti compressivi efficaci ma di facile utilizzo. Era di maggiore utilità una fascia compressiva o una strumentazione derivata dall'evoluzione delle pinze? Va da sé, che nel primo caso, ogni mezzo compressivo, anche una striscia di tessuto, poteva fungere alla bisogna. Tuttavia, nel contesto di un intervento chirurgico il riferimento doveva inevitabilmente andare al corredo co-

dificato della cassetta chirurgica militare, e agli strumenti del secondo tipo (oltre ai *tourniquet*). Per il trattamento consecutivo all'amputazione, era preferibile l'uso del freddo (con acqua ghiacciata), ovvero una medicazione compressiva da rinnovarsi periodicamente?

Ma era la perdita consecutiva dei soldati operati a preoccupare maggiormente. Sebbene la teoria cellulare fosse già stata proposta come paradigma di scienza, la dimensione cosmo-tellurica del contagio condizionava ancora l'assistenza consecutiva all'intervento chirurgico. Le condizioni di affollamento dei feriti, l'utilizzo di locali di risulta, l'inevitabile disorganizzazione dovuta ad afflusso di feriti in numero elevato erano considerati fattori prognostici negativi. Ben comprendiamo, allora, che il sistema della dispersione dei feriti (dai campi di battaglia a tutti i territori, anche i più lontani, dell'Impero) avesse trovato nella campagna d'Italia del 1859 una sua piena attuazione, soprattutto dall'esercito austriaco, proprio in funzione anticontagionista. Ciò presupponeva, naturalmente, l'esistenza di un ampio territorio di retroguardia organizzato con una razionale presenza di ospedali militari, e una rete ferroviaria efficiente(7). La letteratura sulle vicende dell'assistenza bresciana nelle tre guerre dell'Indipendenza nazionale è ampia e nota: qui vale ricordare che la vicinanza della linea del fronte condizionava pesantemente l'attività chirurgica(8, 9).

Perciò, dovendo trattare della prima guerra mondiale, dobbiamo almeno parzialmente inserirci in un diverso contesto di trattamento dei feriti (che tuttavia non aveva perso collegamenti colle esperienze precedenti). Intanto, la distanza dalla linea del fronte era maggiore. Ciò non significava che l'afflusso dei feriti non fosse rilevante, ma che l'organizzazione ospedaliera fosse differente, anche perché sui campi di battaglia era intervenuto un altro protagonista: la Croce Rossa Italiana(10). Questo nuovo attore era presente anche in retrovia.

A Brescia, oltre al grande Ospedale Militare (che manterrà la sua sede fino alla metà degli anni Settanta del Novecento), la Croce Rossa Italiana occuperà, come d'uso, locali di istituzioni assistenziali appositamente requisiti temporaneamente: si pensi, ad esempio, alla Casa di Dio. Saranno i rapporti, talora conflittuali, fra Sanità Militare e Croce Rossa Italiana a condizionare, come vedremo, alcune esperienze di trattamento dei feriti, ma qui interessa rilevare che i feriti sul campo di battaglia e negli ospedali potevano godere di nuovi mezzi terapeutici. Siamo in un'epoca pre-sulfamidica e pre-antibiotica, e quindi le possibilità di risposta alle infezioni non erano certo paragonabili a quelle attuali, ma qualcosa si poteva già dire, a riguardo delle condizioni di intervento.

In primo luogo, si avevano a disposizione efficaci presidi antisettici, che consentivano non solo di combattere la suppurazione a livello locale, ma anche d'intervenire chirurgicamente in misura più protetta e protettiva. Si pensi al liquido a base di acido ipocloroso proposto da Alexis Carrell (1873-1944) e Henry Drysdale Dakin (1880-1952): dall'uso militare si sarebbe diffuso poi nell'ambito civile(11). Anche l'uso dei guanti chirurgici non era una bizzarria, ma cominciava a diffondersi.

Certo, una ferita da schegge di frammentazione di uno schrapnel era intrinsecamente infetta, ma l'uso di sieri antimicrobici si affiancava ai comuni antisettici. Quanto poi potesse essere efficace la sieroterapia è facilmente determinabile nei termini di una sua scarsa attività, tuttavia non del tutto inutile.

All'uso dei presidi volti a combattere la suppurazione si affiancava anche una chirurgia maggiormente conservativa: lo stereotipo del chirurgo militare obbligato all'esecuzione di decine (se non centinaia) di amputazioni giornaliere, lasciava il campo a una possibilità di una chirurgia conservativa già sul campo di battaglia, da effettuarsi in vista anche della successiva riabilitazione del ferito e del mutilato.

Questo nuovo modo di trattare le ferite e i feriti ci introduce all'esempio di un ospedale del territorio bresciano e della sua attività durante la prima guerra mondiale. Si tratta dell'Ospedale Mellini di Chiari e del Reparto Speciale di Plastiche Cinematiche, accolto nei suoi locali, allorché essi erano stati militarizzati come Ospedale della Croce Rossa Italiana.

Prima di entrare nella specifica trattazione, è utile riportare alcuni dati quantitativi.

In tempo di pace, sul territorio nazionale, erano presenti 28 ospedali militari principali, 2 ospedali militari succursali, 31 infermerie presidiarie e 6 depositi di convalescenza.

In tempo di guerra (1916) erano stati attivati 948 ospedali di riserva dell'esercito, 146 ospedali territoriali della Croce Rossa, 1 ospedale del Sovrano Militare Ordine di Malta, 21 depositi di convalescenza; erano disponibili 259.570 posti letto per gli uomini di truppa e 8.874 per ufficiali. Nel 1917-1918 i posti vennero portati a 306.963, ripartiti in 1.412 stabilimenti sanitari.

Le unità sanitarie di ricovero ammontavano a 453.233 ospedaletti da campo da 50 posti letto, 174 ospedali da campo da 100 posti letto, 46 ospedali da campo da 200 posti letto che furono aumentati a 300-500-1000 posti letto.

A riguardo della mortalità in tempo di guerra, per ferite di guerra riportate in azione di combattimento ammontava nel 1917 al 5,62% dei feriti ospedalizzati; nel 1918 salì al 6,17%; quella per malattie nel 1917 era dello 0,7% dei soldati ricoverati e salì l'anno seguente al 0,82%(12).

Per quanto concerne la Provincia di Brescia, la mortalità per caduti in guerra raggiunse il valore assoluto di 7.149, così suddiviso negli anni: 1915: 1864; 1916: 1622; 1917: 1929; 1918: 2274; 1919: 355; 1920: 106.

Se passiamo dagli uomini alle strutture, a Brescia furono attivati: l'Ospedale Territoriale della Croce Rossa n° 1 – Pace (150 posti letto); l'Ospedale Territoriale Croce Rossa n° 2 – Pensionato Scolastico (170 posti letto); l'Ospedale Militare – Via Callegari (400 posti letto); l'Ospedale Civile (220 posti letto chirurgici); l'Ospedale di Arici (500 posti letto); l'Ospedale Santangelo (450 posti letto con apparecchio radiografico); la Casa degli esercizi spirituali di Sant'Antonino (ospedale di isolamento e di osservazione); la Pia Casa d'Industria (256 posti letto); il convento di Santa Maria Bambina (300 posti letto); la Scuola Agraria Pastori alla Bornata (200 posti letto).

Alcuni ospedali militari cittadini furono destinati a pazienti con specifiche patologie; l'Istituto Orfane Zitelle-Rossini (600 posti letto – dermo-sifilopatici); l'Istituto Rachitici (80 posti letto – malattie infettive); Fatebenefratelli (70 posti letto – feriti di guerra); Manicomio (50 letti per malati di nervi).

Nella provincia di Brescia i principali ospedali furono i seguenti: l'Ospedale della Croce Rossa di Salò; l'Ospedale di Gardone Riviera; l'Ospedale Territoriale della Croce Rossa di Palazzolo S/O (150 posti letto) e l'Ospedale della Croce Rossa di Chiari (da 170 da 250 posti letto)(1).

Si confermava il fatto che, al di fuori del capoluogo, l'ospedale di maggior rilievo fosse quello di Chiari (condizione che sussisteva da circa due secoli).

All'atto dell'entrata in guerra, l'Ospedale Mellini di Chiari non occupava più l'antica sede, ma una struttura moderna, da pochi anni inaugurata; fu organizzato come Ospedale Territoriale della Croce Rossa Italiana(13). La sua organizzazione e attrezzatura in senso moderno si dovette non solo alla lungimiranza della dirigenza, ma anche all'attività del suo Direttore, il fucecchiese Augusto Pellegrini (1877-1958): egli sarebbe rimasto per decenni come riferimento per l'intera sanità clarense.

La figura di Pellegrini è stata oggetto di un'attenta rivalutazione storiografica: ne sono emersi i caratteri di valore scientifico e di ricerca, l'attenzione assistenziale trasmessaci ancor oggi dal ricordo della popolazione clarense, l'opera di promozione sanitaria in una dimensione che travalicasse i confini amministrativi(14).

L'attività assistenziale iniziò già nei giorni 21 e 22 agosto 1915: dalle tradotte ferroviarie centinaia di militari feriti venivano trasportati dalla stazione ferroviaria all'Ospedale con un'autoambulanza e con autovetture private.

L'attività di Pellegrini si caratterizzò per la costituzione a Chiari di un *Reparto Plastica Cinematica*, volto cioè alla preparazione dei soldati mutilati per l'impianto di speciali protesi meccaniche controllabili volontariamente (quindi non di protesi di solo tipo estetico).

Il tema delle protesi merita un cenno particolare, sia per motivi di ordine storico generale, sia per motivi particolari, legati alla storia della protesizzazione, almeno per come si è sviluppata nel nostro paese ed infine per la storia che è oggetto del presente lavoro.

Il punto di partenza è quello delle guerre d'Africa degli ultimi anni dell'Ottocento, condotte dalle truppe del Regno d'Italia (supportate anche da elementi locali), e delle mutilazioni inflitte ai prigionieri. Un medico di campagna toscano, Giuliano Vanghetti (1861-1840), ideò una teoria e una prassi operatoria conservativa, nonché un trattamento dei monconi muscolo-tendinei atto a un loro riutilizzo quali meccanismi (nell'accezione accennata all'inizio del presente contributo) capaci di controllare volontariamente una protesi meccanica.

Le sue idee, proposte nel 1898, furono sostanzialmente ignorate, ma esse ritornarono d'attualità durante la prima guerra mondiale(15), sia perché utilizzabili a pro dei soldati mutilati dagli eventi bellici, sia perché potevano essere usate anche in funzione propagandistica anti tedesca. Grazie alla collaborazione di taluni chirurghi, suoi estimatori ed allievi nella pratica della cinematizzazione, essa poté passare da una fase di sperimentazione alla diffusione nella pratica chirurgica.

Fra i chirurghi maggiormente impegnati nella diffusione della cinematizzazione protesica si deve ricordare proprio Pellegrini (1877-1958), che fece dell'Ospedale di Chiari, come già ricordato, un centro di riferimento mondiale per questi tipi di intervento chirurgico(16, 17, 18).

La vita del Reparto fu difficile, a causa delle opposizioni al suo funzionamento messe in atto dalla Sanità Militare milanese, compe-

tente per territorio, ma alcuni risultati di grande rilievo, quanto a rieducazione e reinserimento sociale, furono ottenuti(19).

Anticipando un poco gli esiti verificabili nel dopoguerra, possiamo ricordare che la pratica della cinematizzazione si diffuse anche oltreoceano, soprattutto nell'America Latina(20, 21).

Quali furono i risvolti dovuti alla disponibilità di protesi meccaniche volontariamente manovrabili dall'amputato?

Si passò da una costruzione artigianale, come nel caso di Alessandro Zerlini (1891-1956), che a Brescia aveva installato, verso gli anni Venti, un'officina meccanica ed aveva brevettato vari dispositivi (da modelli di scale, ad indicatori meccanici di direzione per autoveicoli), ad un intervento delle industrie ortopediche collegate alle primarie istituzioni assistenziali ed accademiche nazionali.

Cosa possiamo dire, invece, dell'Ospedale Militare bresciano, alla luce di quanto espresso nell'esordio di questo nostro intervento?

L'esempio che vogliamo proporre, in realtà, si discosta un poco dall'argomento del nostro titolo, ma vuole sottolineare che gli studi relativi all'attività svolta in queste istituzioni sono spesso sottostimanti il loro valore generale.

L'ambiente che ci interessa è il reparto di Anatomia patologica dell'Ospedale Militare di Brescia.

Entriamo così in contatto con due figure che determinarono l'evoluzione dell'ematologia moderna, collaborando nelle corsie del nosocomio bresciano: il triestino Salomone Enrico Emilio Franco (1881-1950) e il bresciano Adolfo Ferrata (1880-1946).

Quanto al primo(22), si tratta non solo di un anatomo-patologo di prim'ordine, di un attento storico-medico, ma soprattutto di un vero cosmopolita, di un uomo che i drammi del tempo costrinsero, nella parte finale della vita, a cercare ed edificare una nuova patria a Gerusalemme, ma che nel periodo della sua gioventù e maturità scientifica aveva già lasciato tracce di sé sulle diverse sponde del Mediterraneo: a Cagliari, Roma, Lisbona, Brescia, Venezia, Sassari, Bari e Pisa.

Ebbe i natali in quel crogiolo di culture, etnie, religioni che era Trieste nell'ultimo quarto del XIX sec., ma crebbe a Venezia e dopo la laurea in Medicina (1906) nell'ateneo patavino seguì il suo maestro Cesare Sacerdotti (1861-1953) a Cagliari, per poi trasferirsi nel 1913 a Lisbona, ove diresse l'Istituto di Anatomia patologica della locale Università, insegnando l'Anatomia patologica e la Patologia generale.

Tornò in Italia durante la prima guerra mondiale per combattere come volontario nell'esercito italiano, e dopo l'attività nell'ospedale

militare bresciano, a partire dal 1924 operò all'Ospedale Civile di Venezia, dal 1927-28 all'Università di Sassari, dal 1931-32 all'Università di Bari e dal 1937-38 all'Università di Pisa. Succedette così al suo maestro Sacerdotti, ma in seguito alla promulgazione delle leggi razziali lasciò l'Italia il 15 gennaio 1939, in solitudine, alla volta della Palestina. Nella sua nuova patria riprese l'attività scientifico-didattica dapprima nella Hadassah Medical Organization e nell'Università Ebraica di Gerusalemme(23, 24).

Adolfo Ferrata compì i suoi studi a Parma, allievo di Lorenzo Tenchini (1852-1906), Alberto Riva (1844-1916) e Luigi Zoja (1866-1959), e si laureò nel 1904. Dopo un soggiorno a Berlino, fu aiuto alla Clinica Medica dell'Università di Napoli, dove organizzò e diresse il laboratorio di Ematologia. Si trattava del ramo di studi che gli avrebbe dato fama.

Nel 1921 fu a Messina e nel 1923 a Siena ad insegnare la Patologia Generale. A partire dal 1924 fu clinico medico all'Università di Pavia, ove rimase fino alla conclusione della sua carriera.

I suoi studi sulla genesi delle cellule ematiche fecero al tempo scalpore e destarono enorme interesse a livello internazionale. L'elemento progenitore immaturo dal quale derivavano tutte le cellule ematiche era una cellula diversa dal linfocito (come allora si pensava), anche se a questo somigliante, che Ferrata denominò emocitoblasto. Proseguendo le sue indagini sul sangue e sugli organi emopoietici in condizioni normali e patologiche, Ferrata giunse poi a formulare quella che doveva essere conosciuta come teoria neounitarista del processo emopoietico e risultare la più accreditata: la derivazione di tutte le cellule più immature delle varie serie ematiche da un'unica cellula totipotente, di natura istioide, che chiamò emoistioblasto, e che fu presto denominata cellula di Ferrata.

Quale è il legame fra questi due grandi scienziati? Il lavoro sugli emoistioblasti del 1919, che porta a compimento la teoria di Ferrata sulla genesi delle cellule del sangue, è frutto della loro attività nell'Ospedale Militare di Brescia(25).

Qual è, invece, l'attualità di queste ricerche per la storiografia medica? Oggi non si parla più di emoistioblasto, ma di cellule staminali. Brescia è recentemente assurta alle cronache, in argomento, per alcuni episodi grandemente discutibili, mentre possiamo ricordare che cent'anni or sono l'ospedale militare si proponeva come culla di esperienze scientifiche di rilievo mondiale.

Piero Bordoni, nel capitolo intitolato *I medici e la medicina a Brescia* comparso nel terzo volume della *Storia di Brescia*,(26) così si esprimeva:

> Gli ospedali militari di Brescia non hanno una storia propria, soggetti come sono sempre stati a precarie sistemazioni in chiese, conventi e istituti diversi. L'attuale di via Callegari, già sede del nostro primo seminario vescovile (XVI sec.), è stato occupato per il servizio sanitario militare francese nel 1797 e non ha più mutato destinazione.

Anche da questa nostra breve comunicazione, appare chiaro che la storia degli ospedali militari bresciani, cittadini e del territorio, riveste anche un interesse generale per la storia della medicina, e merita di essere ulteriormente approfondita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

(1) E. Cerutti, *Bresciani alla Grande Guerra. Una storia nazionale*, Franco Angeli, Milano, 2017.

(2) M. Zane, *La baionetta e l'inchiostro. I bresciani alla grande guerra*, Liberedizioni, Gavardo, 2014.

(3) W. Belotti, *Infermerie e ospedali militari in Valle Camonica durante la Guerra Bianca,* «Tempo di Nursing», 2015, n. 69, pp. 18-21.

(4) S. Chiari, *La sanità militare italiana durante la Grande Guerra*, «Tempo di Nursing», 2015, n. 69, pp. 11-17.

(5) B. Falconi, A. F. Franchini e A. Porro, *Strumenti medico chirurgici in Lombardia e Croce Rossa*, in: *Storia della Croce Rossa in Lombardia (1859-1914). I. Studi*, a cura di C. Cipolla, A. Fabbri e F. Lombardi, Franco Angeli, Milano, 2014, pp. 504-520.

(6) *I feriti del 1859*. Atti della seduta di studio del Centro lombardo dell'Accademia di Storia dell'Arte Sanitaria e della Società lombarda di scienze medico-biologiche, Milano, 31 maggio 1959 «Minerva Medica», vol. 51 (suppl. al n. 31), 1960, pp. 1393-1430.

(7) B. Zanobio, *Il sistema della dispersione dei malati (Kranken-Zerstreuungs-System) di Felix von Kraus nella campagna d'Italia del 1859*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Scienze (B)», 95, 1961, pp. 135-150.

(8) A. Fappani, *L'assistenza ai feriti del 1859 nel bresciano*, Suppl. «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1960, Brescia, 1960.

(9) U, Baroncelli, I. Poggi e G. Franchi , *L'assistenza ai feriti e malati in Brescia nel 1859*, Apollonio, Brescia, 1960.

(10) C. Cipolla e P. Corsini (a cura di), *La genesi della Croce Rossa sul modello del cattolicesimo sociale bresciano*, FrancoAngeli, Milano, (in press).

(11) A. Porro, A. F. Franchini, L. Lorusso e B. Falconi, *Gli strumenti di pronto soccorso in azienda: un'analisi storica (1840-1914)*, «La Medicina del Lavoro», 106, 2015, n. 1, pp. 48-64.

(12) F. Ferrajoli, *Il servizio sanitario militare nella guerra 1915-1918 (nel cinquantenario della vittoria)*, «Giornale di Medicina Militare», 118, 1968, n. 6, pp. 501-516.

(13) Croce Rossa Italiana, *L'Ospedale territoriale di Chiari*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1916.

(14) A. Porro, L. Lorusso, *Augusto Pellegrini (1877-1958): contributions to surgery and prosthetic orthopedics*. «Journal of Medical Biography», 19, 2007, n. 2, pp. 68-74.

(15) G. Vanghetti, *Vitalizzazione delle membra artificiali. Teoria e casistica dei motori plastici [chirurgia cinematica per protesi cinematiche]*, Hoepli, Milano, 1916.

(16) A. Porro e L. Lorusso, *Augusto Pellegrini e l'ospedale di Chiari*, GAM Editrice, Rudiano, 2004.

(17) L. Lorusso e A. Porro, *Dal militare al civile: l'attività del reparto plastiche cinematiche dell'Ospedale di Chiari (1917-1919)*, in: *La medicina di guerra in Italia,* a cura di I. Gorini. 44. Congresso della Società Italiana di Storia della Medicina, 20-21-22-23 ottobre 2005. Brescia-Solferino-Mantova-Castiglione delle Stiviere, Gaspari, Udine, 2008, pp. 87-92.

(18) L. Lorusso e A. Porro, *Augusto Pellegrini e l'ospedale di Chiari, centro di innovazione chirurgico protesico durante la grande guerra*, Suppl. «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2008, Brescia, 2010, pp. 31-55.

(19) A. Porro, *Le lettere di Augusto Pellegrini a Giuliano Vanghetti come fonte per la storia della chirurgia protesica degli amputati,* in: *Medicina e ambiente*, a cura di E. Anklam, G. Armocida. Atti del 38. Congresso Nazionale della Società Italiana di Storia della Medicina, Varese-Ispra-Cuveglio, 16-19. Ottobre 1997, Commissione europea, Ispra, 1999, p. 369-386.

(20) G. Bosch-Arana, *Las amputaciones cineplásticas*, La Semana Médica, imp. De obras de Emilio Spinelli, Buenos Aires, 1920.

(21) A. Porro, *La storia di Giorgino (… e altre storie)*, «Medicina nei secoli. Arte e Scienza», 20, 2008, n. 1, pp. 251-267.

(22) A. Porro e L. Lorusso, *Salomone Enrico Emilio Franco: in una qualche parte del mondo*. Atti dell'incontro di studio: *L'ospedale degli Ebrei: storie di medici, benefattori e pazienti ebrei nell'Ospedale Civile di Venezia*, Scuola Grande di San Marco, Venezia, 26 gennaio 2017 (http://www.scuolagrandesanmarco.it/docs/giorno-della-memoria/porro-e-lorusso-Salomone-Enrico-Emilio-Franco-per-Venezia-2017-2-giugno.pdf).

(23) A. Porro, *Franco, Salomone Enrico Emilio*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1998, pp. 207-209 (disponibile anche all'indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/salomone enrico-emilio-franco_(Dizionario-Bigrafico)/).

(24) A. PORRO, *Salomone Enrico Emilio Franco, anatomo-patologo e storico medico cosmopolita*, in: *La storia della medicina come ponte culturale nel bacino del mediterraneo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Libera Università degli Studi San Pio V – Università di Malta – Società Italiana di Storia delle Scienze Biomediche e delle Istituzioni Sanitarie. Malta, 19-20 ottobre 2001, APES, Roma, 2002, pp. 185-189.

(25) A. FERRATA, E. E. FRANCO, *Cellule istioidi* (*emoistioblasti*) *e loro derivati nel sangue circolante*, in «Archivio per le Scienze Mediche», 42, [1919], pp. 109-122.

(26) P. BORDONI, *I medici e la medicina a Brescia*, in: *Storia di Brescia*, vol. III, Morcelliana, Brescia, 1964, pp. 1026-1061.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

ELENA LEDDA*

AI COMBATTENTI BRESCIANI IL LANCIERE BIANCO, IL LUPO FULVO, IL MONACO BIGIO
D'ANNUNZIO E I "LUPI DI TOSCANA"**

Nei miei lunghi percorsi di ricerca storica novecentesca in archivi, biblioteche e musei, a partire da quelli del Vittoriale, ho incontrato – con inevitabile frequenza – episodi, nomi, luoghi e cimeli legati agli eroici fanti del 77° e 78° Reggimento della Brigata Toscana[1] che hanno svolto un ruolo determinante nel primo grande conflitto mondiale, avendo a fianco, in alcune azioni, il poeta-soldato Gabriele d'Annunzio.

Tra questi tasselli rinvenuti ve ne sono numerosi che, a loro volta, si intrecciano con la provincia e la città di Brescia[2], dove ha sede il 77° Reggimento, e consentono di ricomporre un mosaico storiografico di particolare interesse.

La prima tessera considerata è proprio quella che dà il titolo al presente saggio. Si tratta di una dedica autografa del poeta abruzzese apposta su una fotografia donata nel 1919 ai commilitoni della Leonessa:

---

* Dannunzista, segretaria accademica dell'Ateneo di Salò.

** Conferenza tenuta in Ateneo venerdì 18 novembre 2015.

[1] La Brigata Toscana di Fanteria, composta dal 77° Reggimento (di stanza a Brescia) e 78° Reggimento (di stanza a Bergamo), assume tale denominazione, sostituendo di fatto, nel 1871, la Brigata Granatieri di Toscana formata dal 7° e 8° Reggimento. Cfr. S. PRANDI, *Diario di guerra*, Tipografia Bassi, Milano, 1938, p. 12.

[2] Del ruolo svolto da Brescia nel primo conflitto mondiale si veda, in particolare, *Brescia nella Grande Guerra. Società, economia, istituzioni, cultura da Sarajevo a Vittorio Veneto*, Morcelliana, Brescia, 2015.

«Ai combattenti bresciani il lanciere bianco, il lupo fulvo, il monaco bigio»[3]. Laddove "lupo fulvo" sta per fante della gloriosa Brigata.

Dopo l'azione libica del 1911-1912, con l'inizio della prima guerra mondiale, prende avvìo l'epica storia della compagine militare[4] che annovera fra i suoi fanti i bresciani Aldo Gentilini[5], Rodolfo Psaro[6] e Cirillo Bonardi[7] – per citarne alcuni – che fin dal periodo della neutralità italiana sono inviati verso il confine per essere pronti a compiere il loro dovere.

Il 24 maggio 1915, allo scoppio delle ostilità, si trovano dislocati nel settore delle Giudicarie, alle dipendenze della 6ª Divisione. Il giorno successivo, oltrepassano il confine e occupano, senza incontrare particolari resistenze, le alture comprese fra Valle Aperta e Fosso della Croce e iniziano la costruzione di una potente linea di trincee

---

[3] D'Annunzio in guerra veste la divisa dei Lancieri di Novara, corpo nel quale aveva prestato servizio militare (il bianco lanciere), ma anche quella di fante della Brigata Toscana (il lupo fulvo), di marinaio, aviatore e poi di ardito a Fiume (il monaco bigio). Cfr., in particolare, S. LAREDO DE MENDOZA, *Gabriele d'Annunzio fante del Veliki e del Faiti*, Impresa Editoriale Italiana, Milano, 1932.

[4] Cfr. COMANDO DEL CORPO DI STATO MAGGIORE, *Riassunti storici dei corpi e comandi nella guerra 1915-1918. Fanteria*, vol. 2°, Edizioni Ufficio Storico, Roma, 1928.

[5] Nasce a Brescia il 23 settembre 1896. Ammesso a soli 16 anni, per grazia reale, all'Accademia Militare di Modena, esce sottotenente a 18 anni. Lascia l'esercito con il grado di colonnello. Muore a Bergamo il 14 maggio 1960.

[6] Nato nel 1892 a La Spezia, dopo aver frequentato gli studi liceali a Brescia, nel dicembre 1912 si arruola come allievo ufficiale nel 92° Reggimento Fanteria e nel febbraio 1914 è promosso sottotenente di complemento nel 77°. Con la 7ª Compagnia ottiene la Croce al Valore per l'impresa sul Veliki-Kribak, compiuta il 12 ottobre 1916, durante la quale rimane gravemente ferito. Promosso capitano, finita la guerra, è inviato in Albania e il 19 giugno 1920 ottiene una seconda Croce al Valore con un Reparto d'Assalto. Muore nel 1940.

[7] Nato a Ghedi il 23 gennaio 1884 e morto a Brescia il 27 luglio 1970, inizia la sua attività di avvocato nel 1910 nelle Preture della Bassa Bresciana. Chiamato alle armi, il 24 maggio 1915 al comando della 4ª Compagnia del 77° Fanteria, passa i confini e conduce i suoi soldati alla conquista del Monte Melino. Nel 1916 con la Brigata Prestinari, composta da territoriali, combatte nell'offensiva austriaca distinguendosi per valore, così da essere proposto per la medaglia d'argento. Durante la convalescenza, dopo una grave ferita, svolge attività di addetto al servizio assistenza del Comando e di animazione alla resistenza che gli valgono l'ordine della Corona d'Italia. Congedato al termine della Grande Guerra, si dedica oltre che alla professione, a organizzare, fin dai primi mesi del 1919, la Federazione Combattenti di cui diviene presidente e consigliere. È tra i fondatori dell'Associazione Lupi di Toscana e ricopre più volte la carica di presidente.

che diviene, per l'intero conflitto, la difesa più esposta contro gli attacchi austriaci, per tutta la provincia di Brescia.

La prima eroica azione bellica[8] compiuta dalla Brigata è quella del 20 ottobre 1915 sul Monte Melino nei pressi di Castel Condino: i fanti (tra loro è il Bonardi) conquistano le trincee austriache e sbaragliano l'esercito nemico con un assalto all'arma bianca. È in questa circostanza che ricevono l'appellativo di «Lupi» che li identificherà per sempre, come riporta Stefano Prandi nel suo diario:

> Gli austriaci videro i nostri soldati salire verso la cima e arrampicarsi, sotto il fuoco delle artiglierie, fra i pericoli dei proiettili e dei luoghi scoscesi, lanciarsi di roccia in roccia, irrompere fra i reticolati sotto il flagello dei fucili e delle mitragliatrici. L'austriaco che vide tutto questo, fu preso nello stesso tempo da terrore e meraviglia e i fuggiaschi sbigottiti gridarono «I lupi!» e i prigionieri balbettarono «I lupi!. I lupi!». L'eroico appellativo, rimase per tutta la guerra, e fu ripetuto più volte dal nemico. Sintesi di coraggio e di forza fu consacrato dal Duca d'Aosta il 29 luglio 1917, quando lesse alla Brigata l'ordine del giorno n° 78 del Comando della 3ª Armata.[9]

A questa eclatante impresa bellica, che consente l'inizio dell'avanzata nelle Giudicarie[10], ne seguono molte altre, al buon esito delle quali contribuisce non poco lo spirito bresciano[11]. Anche quando le loro azioni non raggiungono l'obiettivo, la determinazione e il coraggio dei nostri fanti divengono sprono a proseguire per tutti gli altri soldati. Nella battaglia sull'Isonzo, tra il 10 e il 12 ottobre 1916, un Battaglione del 77º Reggimento si trova agli ordini del maggiore Giovanni Randaccio[12], torinese di nascita, ufficiale di grande forza e

---

[8] Per l'azione sul Monte Melino la Brigata è insignita della medaglia d'oro al valor militare. A partire da questa battaglia i fanti del 77° e 78° Reggimento portano sul petto, a sinistra, un distintivo dorato con due teste di lupo. Il loro motto diviene: *Tusci ab hostium grege legio vocati luporum.*

[9] Cfr. S. Prandi, *Diario di guerra*, Tipografia Bassi, Milano, 1938, p. 12.

[10] Cfr. V. Tarolli e F. Muti, *Sui sentieri dei Lupi. Le difese italiane sul fronte delle Giudicarie nella Grande Guerra*, Grafica 5, Arco, 2011.

[11] Brescia è attualmente depositaria di tre monumenti dedicati ai «Lupi». L'opera di Angelo Rigetti, nei pressi di piazzale Arnaldo, è stata fortemente voluta dall'avv. Cirillo Bonardi.

[12] Nato a Torino nel 1884 da padre di origini sarde e madre vercellese, intraprende la carriera militare nell'arma di Fanteria, ottenendo i gradi da sottotenente. Riceve una prima medaglia d'argento per il contrattacco sul Monte Sei Busi del 16 luglio 1915 e una seconda medaglia d'argento dopo tre gravi ferite per la resistenza

determinazione e particolarmente stimato dai suoi soldati e dagli ufficiali del Comando.

Accade proprio nei giorni dell'operazione isontina il primo incontro tra l'eroico "lupo" e il "cantore della guerra latina", Gabriele d'Annunzio.

Il poeta, lasciato il dorato esilio francese, è rientrato in Italia nei primi giorni del maggio 1915 per una serrata propaganda a favore dell'intervento dell'Italia nel conflitto e per partecipare attivamente alla guerra, indossando «fieramente», come confessa a Luigi Albertini, l'uniforme militare:

> Da due giorni porto l'uniforme (quella di tenente dei lancieri di Novara, n.d.r.), come un vecchio soldato […] che strana sensazione! Bisogna pur dire che l'abito fa il monaco e non il contrario. Con una rapidità inconcepibile, sotto l'uniforme si crea uno spirito nuovo […] Mi sembra già di appartenere a una casta, e d'esser prigione d'una regola accettata. Berretto d'ordinanza, gambali "d'ordinanza", cappotto "d'ordinanza", che importantissime cose anche per l'autore delle *Laudi*![13]

D'Annunzio, abituato alla vita agiata, si adatta con rapidità al nuovo tenore che la guerra impone. È vero che a facilitargli l'adattamento contribuiscono non poco il Governo Salandra che trova in lui un eccellente propagandista e sostenitore morale per i soldati, e il Capo di Stato Maggiore Luigi Cadorna[14], ma non si sottrae mai al rischio delle imprese più perigliose sia come aviatore che marinaio o fante[15]: «Io sono un soldato – scrive al Presidente del Consiglio – ho voluto

---

sulle alture di Palazzo. È promosso a maggiore per merito di guerra e riceve la terza medaglia d'argento mettendo in fuga il nemico sul Veliki e Faiti nell'ottobre-novembre 1916. La medaglia d'oro gli è conferita *motu proprio* alla memoria per l'impresa che gli costa la vita, il 28 maggio 1917, alle Fonti del Timavo.

[13] La lettera, databile fine giugno 1915, è raccolta nel volume di F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Ianieri, Altino, 2003, p. 282.

[14] In una lettera datata 26 maggio 1915 il generale dichiara a d'Annunzio che «sarà richiamato in servizio come ufficiale dei Lancieri di Novara e destinato al Comando dell'Armata che opera agli ordini del Dica d'Aosta. Sarà inoltre autorizzato a recarsi presso il Comando delle varie Armate per assistere agli atti che si verranno svolgendo sull'intera fronte dell'Esercito».

[15] Sull'attività svolta dal poeta-soldato nel periodo bellico si veda, in particolare, V. MARTINELLI. *La guerra di D'Annunzio. Da poeta e dandy a eroe di guerra e «Comandante»*, Gaspari, Udine, 2001.

essere un soldato […]. Non soltanto ho la facoltà ma ho l'obbligo di combattere».

Il poeta è cosciente, dunque, di tutti i pericoli che questa scelta comporta. È a causa di un rovinoso ammaraggio nelle acque di Grado, avvenuto il 16 gennaio 1916, che subisce il distacco della retina dell'occhio destro che lo obbliga a un periodo di assoluto riposo[16].

Dopo mesi di costrizione, riabilitato a svolgere azioni di guerra (ma non ancora aviatorie), d'Annunzio, preso da un'irrefrenabile voglia di ritornare al fronte, chiede e ottiene di essere assegnato come ufficiale di collegamento alla 45ª Divisione di Fanteria della 3ª Armata, al comando del generale Venturi.

È dunque in tale ruolo che partecipa ai combattimenti dell'ottava battaglia dell'Isonzo, nella zona di Doberdò, a est di Monfalcone, tra il 10 e il 12 ottobre 1916, insieme ai "Lupi di Toscana" del 77° Reggimento[17] e al loro comandante Giovanni Randaccio.

La cronaca minuta degli avvenimenti di quei giorni è da d'Annunzio annotata scrupolosamente nei taccuini e sarà poi rielaborata nel capitolo *I segnali dell'erba* del *Libro ascetico della giovane Italia*, nella *Riscossa* e nel *Notturno.*

Scrive sotto la data 11 ottobre, ore 8.45:

> Il capitano Randaccio[18] manda un messaggio. Egli avanza verso il Veliki. Molti cadaveri austriaci – Alcuni prigionieri – Resistenza austriaca (I due battaglioni del 77 a sinistra) I due bat. del 78 e quelli del 144 avanzano.
>
> […]
>
> Appartenere alla Brigata Toscana, gloriosissima fra le gloriose, è già argomento d'orgoglio.
>
> Essere adottato dal secondo battaglione del 77° supera ogni mia ambizione di soldato.[19]

---

[16] Supino nel letto e bendato, d'Annunzio scrive su strette liste di carta, che corrono poggiate su una tavoletta di legno per mantenere la dirittura, il «commentario delle tenebre» (frammenti di ricordi, di sensazioni provate) che costituirà il nucleo portante del *Notturno*, pubblicato nel 1921.

[17] Giuseppe Gangialosi, sottotenente ufficiale di complemento, assegnato al 77° Reggimento nei primi giorni di settembre del 1916, è la prima medaglia d'oro della Brigata Lupi di Toscana. Muore nella battaglia del 10-12 ottobre 1916 per la conquista del Veliki.

[18] È la prima volta che nei *Taccuini* compare il nome di Giovanni Randaccio.

[19] Cfr. G. D'Annunzio, *Diari di guerra 1914-1918*, a cura di Annamaria Andreoli, Mondadori, Milano, p. 306.

Prende così avvìo quel profondo rapporto d'amicizia e d'intesa fra i due "Lupi" che sì intensificherà sempre più durante le successive imprese belliche fino al tragico epilogo.

D'Annunzio incontra nuovamente Giovanni Randaccio nei giorni della battaglia detta "di Ognissanti", la nona dell'Isonzo, che si svolge fra il 31 ottobre e il 4 novembre 1916, e annota in forma diaristica, sul taccuino:

> Sono le 10.30. Nebbietta. Ora il sole ricomincia a vincere. Ma il cielo è velato lievemente. La linea telefonica col 77° e col 78° è interrotta.
>
> […]
>
> Un fuoco molesto di fucileria a sinistra. La nostra situazione a sinistra non è chiara. Il primo battaglione del 77° si rafforza sul Veliki. Ridiscendiamo per le trincee fangose e inondate a tratti.[20]

Il 3 novembre con una brillante manovra i fanti del 77º Reggimento, sempre al comando di Randaccio, conquistano i monti Fajti e Veliki, sulla cui cima d'Annunzio innalza il tricolore.

Per questa azione il poeta-soldato, che sfugge miracolosamente all'esplosione di una bomba, è insignito della medaglia d'argento al valor militare[21] e ottiene la promozione a capitano per merito di guerra.

Più che la medaglia e la promozione gli riesce graditissima l'attestazione dell'amico Randaccio che, ricoverato in un ospedale da campo, per le gravi ferite subìte, gli scrive tre brevi prose, improvvisate su un foglio di fortuna, il retro d'una carta topografica.

Le intitola *La verità*, il *Monito* e *La Corona*[22]. Si ritiene che quest'ultima raccolga la testimonianza più viva del rapporto di stima e di affezione fra il poeta, il maggiore e i "Lupi di Toscana":

---

[20] IBID, p. 308.

[21] La medaglia gli è consegnata il 7 dicembre 1916. È attualmente conservata nelle sale del Museo del Vittoriale, incastonata in un frammento di roccia. La motivazione della decorazione è la seguente: «Durante le azioni dal 10 al 12 ottobre e dal 1° al 3 novembre, fu compagno ai soldati che conquistarono il Veliki e il Faiti. Entusiasta e ardito in ogni suo atto, l'esempio dato fu pari alla parola e agli effetti ottenuti efficaci e completi.».

[22] I tre brevi saggi di Randaccio sono ricordati anche nel *Notturno* (ripresi dai *Taccuini* n. CIII e CV).

> Quando passasti fra noi nella mischia, o Grande Poeta-Soldato, una orrenda granata ti cadde d'appresso, ma il mostro non nocque. Allora dissi a un dei miei fanti: «Leva la coronatura a quell'orribile vaso di morte; ne faremo una corona per la testa del Poeta».
>
> Il soldato si curva e colla punta dell'arma, scarna il rame dall'acciaio.
>
> Ma lavora con cura e quasi con mano leggera.
>
> «Perché – gli chiedo – Tu temi di guastar la corona?»
>
> «No. – risponde – La corona sul capo del poeta-soldato, sarà sempre bella. Non voglio guastar la punta dell'arma che dovrà servirci a nuova strage».
>
> Ho serbato la corona e quando i miei bravi soldati avran tregua alla lotta, dirò loro sommesso: «Questa è la corona del grande Poeta-Soldato. Fermatevi sopra due fronde di lauro, una d'argento e l'altra d'oro. Quella d'argento è pel Poeta e quella d'oro è pel sol-dato: perché oggi, in Italia, l'aureo alloro è simbolo soltanto ai soldati. Poi la poserò io stesso sulla fronte di Capitano».

La brevissima prosa è rielaborata da d'Annunzio nel discorso[23] tenuto, nel maggio 1918, in occasione della consegna ufficiale della "Corona del fante" da parte della Brigata Toscana, poi pubblicato nella *Riscossa* e nel *Sudore di sangue*.

Nei primi mesi del 1917, quando è ancora al fronte con i "Lupi di Toscana" sul Monte San Michele, dove assiste all'ecatombe di molti soldati[24], d'Annunzio ottiene il comando dell'8ª Squadriglia Aerea da bombardamento del 4° Raggruppamento.

L'impegno da tempo avviato nello studio dell'impiego degli aerei in grandi masse prima e durante la battaglia, in appoggio alle Fanterie, si fa per il poeta sempre più intenso. Riesce a portarlo a termine alla fine di aprile, poche settimane prima della vigorosa azione che le

---

[23] Il testo recita: «La sua gentilezza, ch'era larga come la sua prodezza, consigliò ai suoi soldati d'inserire nel cerchio di rame due fronde di lauro, una d'argento e una d'oro. Quella d'argento per il poeta e quella d'oro per il combattente; perché oggi la fronda d'oro è serbata soltanto per i combattenti. Egli voleva offrirmi con la sua mano amica il dono dei suoi soldati. Ma ne a lui ne a me né a voi l'urto delle sorti concesse mai un intervallo di agio […]. Ci ritrovammo sulla via di Trieste. Voi la custodivate. Mi sembra che Egli medesimo oggi la riporti. Non è mia se bene io da voi la riceva. È vostra. È la corona del fante, è la corona di tutti i fanti».

[24] Nei *Diari di guerra* d'Annunzio evoca, in particolare, "il lupo" Vincenzo Cretti.

truppe della 3ª Armata, al comando del Duca d'Aosta, compiono contro le linee nemiche, da Castagnevizza al mare.

D'Annunzio, nel primo giorno d'attacco, il 23 maggio, si trova come osservatore a bordo di uno dei velivoli impiegati nell'operazione. Trascrive sul minuscolo diario le considerazioni positive, ma il suo pensiero è rivolto ai compagni del 77° Reggimento che si stanno preparando all'ultima fase prevista della battaglia sul Timavo.

Tornato fra i suoi fanti, due giorni dopo, riprende ad annotare nel taccuino:

> Ore 5 25 maggio 1917. Arriviamo alla quota 18, alla caverna del diavolo Zoppo, ov'è il colonnello Sartirana[25] coi suoi ufficiali. Avendo dimenticato di prendere il mio elmetto, il capitano Montanari mi dà il suo. È munito degli occhiali contro le schegge. E penso che sono monocolo!
>
> Mi affretto verso Randaccio che mi attende. Incontro pieno di commozione. Ci abbracciamo Rimaniamo tranquillamente allo scoperto, a parlare in un luogo battuto. La coppia si riforma...
>
> Viene la sera. Si cena alla peggio! Vengono gli ufficiali, i vecchi e i nuovi. Parlo. Distribuisco le nuove bandierine. La grande è nello zaino, per Duino.[26]

La bandiera grande[27] nello zaino è quella, con lo stemma sabaudo, che gli ha donato, nel dicembre 2016, Olga Levi Brunner[28], l'amica veneziana, soprannominata "Venturina", alla quale promette di issare

---

[25] Comandante del 77° Reggimento dal 17 marzo al 30 giugno 1917.

[26] *Taccuino* n. CIII. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Diari di guerra 1914-1918*, op. cit., p. 344.

[27] Nella lettera all'Albertini del 7 giugno 1917 d'Annunzio precisa che la bandiera misura dodici metri per quattro. Cfr. F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Albertini*, op. cit., p. 365.

[28] Il 31 dicembre 1916 d'Annunzio scrive a Venturina: «Mia cara amica, che il tricolore da issare su San Giusto mi venga dalle Sue mani molto amate, è non soltanto un grande augurio ma un'intima gioia. Ho spiegato la bandiera. È magnifica. *Aut cita, aut victoria laeta*. Grazie dell'incomparabile dono. Ormai non avrò se non questa bandiera. *Non mai altra*. Le bacio le mani con tenerissima devozione. A rivederci. Il suo Gabriele d'Annunzio». Cfr. G. D'ANNUNZIO, *«La rosa della mia guerra»*, a cura di L. VIVIAN, prefazione di P. GIBELLINI, Marsilio, Venezia, 2005, pp. 122-123.

il tricolore sulla torre alta di San Giusto[29] perché possa essere ammirata da tutta Trieste liberata. In realtà la bandiera entrerà, per altri motivi, nella storia.

D'Annunzio trascorre la notte tra il 26 e il 27 maggio in una caverna sonora di «dormienti che russano». Hanno bisogno di riposo. Sono i soldati del 77° Reggimento che penano e combattono ininterrottamente da 24 giorni.

Il mattino seguente, alle ore 9, dalle Officine Elettriche, invia a Giovanni Randaccio una breve lettera con la quale annuncia il suo arrivo e dichiara la necessità di prendere la quota 28. Chiude la missiva con le parole: «Ho ancora molta fede, e sono felice di esserti a fianco».

È l'ultimo pensiero che il poeta-soldato rivolge all'amico fante. Il maggiore poche ore dopo è gravemente colpito da una raffica di mitragliatrice austriaca, nel tentativo di issare il tricolore sul castello di Duino.

D'Annunzio è tra i primi a soccorrere l'ufficiale, ormai quasi privo di polso, e con alcuni commilitoni riesce a portarlo alla Quota 12, nel posto di medicazione, alla Cava di Pietra, dove la grande bandiera del Timavo, ripiegata, come ricorda in più pagine letterarie ed epistolari, «servì di guanciale per l'eroe moribondo»[30]:

> Tu eri atterrato. Tu eri assassinato come la vittoria. Avevi sotto il capo la mia bandiera, la vasta, quella che io volevo issare a fortuna su la torre di Duino ancóra in piedi e poi su la torre di Miramar e infine in San Giusto. E la vittoria assassinata t'era accanto, col capo sul medesimo guanciale, supina su la medesima paglia. E mescolavate sangue a sangue!».

---

[29] D'Annunzio esprime ai fanti del 77° Reggimento l'intenzione di sventolare la bandiera prima sulla torre di Duino, poi su quella di Miramare e alfine sul quella di San Giusto.

[30] Il tricolore legato alla morte dell'eroe piemontese resta nella storia come "la bandiera del Timavo" o "la bandiera di Randaccio" o ancora "il làbaro del Fante" e "il sudario del Sacrifizio". Ricordata brevemente nelle opere *Notturno* e *Per la più grande Italia*, nel *Libro Ascetico* è più ampiamente citata: «avviluppò la salma e ne ammantò il feretro, quella che dopo il battesimo del sangue eroico ricevette il battesimo dell'acqua capitolina, quella che guidò la marcia di Ronchi e la spedizione di Zara, quella che nei giorni della speranza portò il carico dei fiori donati e dei lauri offerti, quella che nei giorni del dolore fu coltre ai miei primi lutti e coltre ai miei ultimi lutti».

«Il mio compagno, il più alto e il più puro fra gli eroi carsici – scrive poi all'amico Luigi Albertini[31] – spirò fra le mie braccia. A Monfalcone la sera del 28, *divinamente*»[32]. Nel «Corriere della Sera» del 7 giugno, nell'articolo intitolato *Sulla tomba di un eroe del Carso: Giovanni Randaccio* racconta in termini epici la morte dell'ufficiale e, con i tratti caratteristici della sua prosa di guerra, ne delinea il profilo:

> […] Era il fante esemplare. Non poteva essere se non fante. Pareva stampato fante dalla nascita. Era un figlio della terra, una creatura della zolla e del sasso, della mota e della polvere. Per amore dell'ardimento, per smania del nuovo, aveva tentato di prendere le ali, di combattere nell'aria. Per amore dell'ardimento, per smania del nuovo, aveva tentato di prendere le ali, di alzarsi a volo, di combattere nell'aria. Quando l'incontrai la prima volta aveva ancora l'insegna dell'aviatore sul braccio; e pareva si rammaricasse di non essere nell'azzurro, se da un camminamento ingombro gli avveniva di volgere gli occhi al palpito di una macchina alata.
>
> Ma non era così. Nel cielo avrebbe smarrita la sua forza vera, avrebbe perduta la sua vera potenza. Egli era nato fante.

Lo stesso ritmo pervade i discorsi poi raccolti sotto il titolo *Due orazioni di Gabriele d'Annunzio per la morte di Giovanni Randaccio*[33]. La bara con la salma del maggiore, ricoperta dalla grande bandiera, come testimoniano anche le fotografie dell'epoca, è vegliata a turno dai "Lupi" del 77° Reggimento prima di essere calata nella terra del cimitero di Monfalcone. Nel trigesimo della morte, le spoglie sono traslate ad Aquileia, a breve distanza dalla tomba dei Militi Ignoti, in un semplice sarcofago in pietra grezza sul quale è inciso l'epitaffio dannunziano *Vitam dedit Timavo*.

Anche dopo la morte dell'eroico ufficiale – alla cui memoria Re Vittorio Emanuele III conferisce *motu proprio* la medaglia d'oro al

---

[31] Direttore del «Corriere della Sera».

[32] Cfr. F. Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini*, op. cit., p. 364.

[33] Testi pubblicati dalla tipografia del Comando della 3ª Armata con la prefazione del Duca d'Aosta (poi nel *Libro Ascetico)*. La prima orazione, scritta in occasione dei funerali a Monfalcone, è stampata in quattordici esemplari già il 14 giugno e porta la data del 30 maggio 1917; la seconda, composta per la traslazione della salma ad Aquileia, è datata 27 giugno 1917.

valor militare[34] – d'Annunzio, nonostante il suo maggior impegno sia quello aviatorio, resta a fianco dei "Lupi di Toscana" nelle operazioni sui fronti dell'Hermada, del Monte Comone, di Valdobbiadene, di San Giovanni di Duino e dell'Altipiano di Asiago.

Assiste, insieme al duca d'Aosta, alla consegna ai suoi fanti di altre medaglie al valore e promozioni sul campo per merito di guerra. Quando non è presente fisicamente tra loro lo è con le sue fitte epistole intrise di elogi e incitamenti e con messaggi e proclami, *Discorsi* e *Orazioni*, soprattutto dopo i tragici giorni di Caporetto[35], o in occasione delle sue epiche imprese compiute nell'ultimo anno del conflitto: la beffa di Buccari e il volo su Vienna.

La fine della guerra, che vede decimata l'ardimentosa Brigata dei fanti[36], è decretata il 3 novembre 1918 con la firma dell'armistizio di Villa Giusti. Ma quella che per l'Italia dovrebbe rappresentare una piena vittoria contro gli imperi centrali è in realtà – come dichiara d'Annunzio – «una vittoria mutilata»: Fiume e la Dalmazia non sono annesse alla nazione, come invece era previsto dal «Trattato di Londra» stipulato, il 26 aprile 1915, tra il Governo italiano e i rappresentanti della Triplice Intesa.

---

[34] Il Bollettino Ufficiale n. 1 dell'anno 1920 (disp. 47 e 86, Ufficio Storico dello SME) riporta: «Con impeto irrefrenabile assaltarono e travolsero le più formidabili posizioni, con orgogliosa audacia cercarono e sostennero la lotta vicina, fieramente sprezzando i più gravi sacrifici di sangue e acquistando fama leggendaria, si che il nemico sbigottito ne chiamò "Lupi" gli implacabili fanti. (Veliki-Fajti, 1-3 novembre 1916; Floudar, S. Giovanni di Duino, Foci del Timavo, 23-30 maggio 1917, 23 agosto-3 settembre 1917; Tagliamento, 2-3 novembre 1918)».

[35] Pur riconoscendo troppo enfatica la retorica di Gabriele d'Annunzio, giunta a capovolgere la disfatta di Caporetto addirittura in «vittoria morale», in quanto considerata il punto di partenza per la riscossa nazionale, non si può non confermare che dopo il 24 ottobre 1917 la guerra italiana inaugura effettivamente un nuovo corso. I mesi invernali a cavallo tra il 1917 e il 1918, infatti, sono impiegati nella riorganizzazione dell'esercito e nella realizzazione di nuove iniziative volte a risollevare lo stato d'animo delle truppe, a riorganizzare gli sbandati e a far fronte agli ammutinamenti per demolire la propaganda disfattista attraverso una nuova diffusione dell'informazione che si possa avvalere di personaggi di rilievo nella società e nella cultura coeva. Anche secondo Francesco Perfetti (in *Fu davvero grande guerra*, «Il Sole 24 ore», 1° novembre 1998) «è la felice conclusione della battaglia del Piave a ridare fiducia al Paese intero e a rendere la popolazione civile meglio disposta ad affrontare nuovi disagi e ulteriori sacrifici. A essa si accompagnano le notizie delle pesanti sconfitte subite anche dai tedeschi sul fronte occidentale, da cui deriva la speranza nella conclusione della guerra».

[36] Gli ufficiali uccisi sono 250 dei quali diversi provenienti dalla città e dalla provincia di Brescia (da Sabbio Chiese, Preseglie, Ome, Chiari e Salò).

Si apre per la nazione un'altra triste pagina di storia della quale è ancora una volta protagonista il poeta-soldato. Le speranze degli irredentisti confluiscono ben presto, infatti, verso di lui per un intervento non tanto oratorio, quanto d'azione.

Non è questa la sede per trattare dell'impresa fiumana, ma corre l'obbligo di ricordare che anche nei lunghi mesi della Reggenza, accanto a d'Annunzio, permangono alcuni "Lupi di Toscana"[37], sempre pronti a onorare la memoria di Randaccio e qualche volta a intonare il loro *Inno*[38] che nella terza strofa evoca tutto il coraggio dell'epica impresa carsica: «Poi sul Veliki fumante/Stretto in pugno il coltellaccio/Col poeta trepidante/Dietro il giovin, dietro il giovine Randaccio».

Dopo che il suo "disobbedisco" si è trasformato in un sofferto "obbedisco" per evitare altre morti come quelle del "Natale di sangue", d'Annunzio deve lasciare Fiume e muoversi alla ricerca di una nuova "Caprera". La trova sulle sponde bresciane del lago di Garda, a Gardone Riviera, sul finire del gennaio 1921. Qui dà corpo e volto al "Vittoriale degli Italiani", uno scrigno di tesori e un luogo della memoria, la più evidente testimonianza del suo vivere inimitabile e della sua opera, «ma anche un sacrario commemorativo delle gesta vittoriose del popolo italiano»[39].

---

[37] La Fanteria a Fiume è rappresentata dalla "Brigata Lombardia" e dalla "Legione Randaccio". Il legionario Luigi Siviero, di origine veneta, è il primo fante vittima del Governo Nitti. Viene ucciso per aver osato recarsi in una casa oltre la linea di sbarramento. D'Annunzio, che negli anni gardonesi chiede le sue spoglie per una più degna sepoltura al Vittoriale, lo commemora in una breve, ma intensa orazione: «Combattenti di terra e di mare, volontarii della causa d'Italia, da che noi teniamo la città e sosteniamo la nostra fede e della nostra disciplina facciamo il nostro onore e della nostra forza facciamo la nostra pazienza, non fummo provati da una sciagura più grande di questa sciagura, non portammo un lutto più grave di questo lutto [....]. Fanti di Fiume in attesa di ben altro nemico, nella notte d'Ognissanti, nella notte vittoriosa di Ognissanti, fu sparso il primo sangue fraterno. Il primo fante italiano nella terra di Fiume italiana fu colpito da mano fraterna. Questa è la sciagura che s'abbatte sulla nostra opera d amore. E questo è il delitto che pesa sopra chi contrappone alla nostra opera d'amore un'opera insensata di violenza e di menzogna […]».

[38] Composto e musicato dal fante Raffaele Fornasari (confidenzialmente chiamato Luccio), l'inno – conservato nella sua stesura manoscritta presso l'Archivio Generale del Vittoriale – è edito nell'autunno del 1917 dalla Casa Ricordi. Raffale Fornasari è anche autore del volume *La battaglia del Timavo*, pubblicato nel 1920.

[39] Con il pensiero rivolto ai suoi fanti, nella "meditazione nel trigesimo dell'esodo del 18 febbraio 1921", intitolata *Suso in Italia bella,* poi raccolta nel *Libro Ascetico,* d'Annunzio scrive: «E io andrò con due dei miei «lupi» di Toscana – con due veterani del Sabotino, del Veliki, del Faiti, di San Giovanni – andrò a cercare sul Timavo le ossa di un fante senza nome; e le avvolgerò in quella bandiera dove il su-

Tra le mura della sua abitazione, La Prioria, nello Schifamondo[40] e nel verde parco della cittadella, il poeta-soldato continua a mantenere vivo il rapporto con i suoi "Lupi", così come testimoniano ancora oggi i tanti cimeli e documenti che vi sono conservati.

Nei giardini, un poco discosti dall'Arengo, sono collocati alcuni massi provenienti dai luoghi delle grandi battaglie che lo hanno visto protagonista con i fanti della Brigata Toscana, e il gruppo in bronzo dei *Lupi*, opera di Francesco Spanghero, donatagli nell'ottobre del 1925 dall'Associazione dei fanti di Bergamo.

Tra i numerosi cimeli[41] raccolti nel Museo D'Annunzio eroe[42], la "bandiera del Timavo" e la "Corona del fante", esposti accanto alla salma del poeta, al momento della sepoltura nel tempietto dell'Esedra, sono certamente quelli che meglio rappresentano la profondità dell'imperituro sodalizio.

Il tricolore macchiato del sangue dell'eroico maggiore diviene per d'Annunzio, soprattutto negli anni del dopoguerra, l'emblema del sacrificio di tanti soldati: lo dispiega in Campidoglio[43] in occasione dei discorsi a favore dell'annessione di Fiume all'Italia, poi a Fiume

---

peratore del Timavo lasciò le traccie del sangue e le traccie della sanie, in quel labaro tanto ampio che il 2 gennaio bastò ad ammantare tutti i fèretri. E porremo quelle ossa nell'arca di mezzo».

[40] La costruzione, ideata dall'architetto Gian Carlo Maroni (1893-1952) e arredata da Ettore Canali (1894-1967) per divenire la nuova residenza del poeta, non sarà mai da lui abitata. Dal 2000 gli spazi dell'edificio ospitano il Museo di D'Annunzio eroe (inizialmente Museo della guerra di Gabriele d'Annunzio): un'esposizione permanente, aperta al pubblico, del prezioso patrimonio storico legato alla sua esperienza militare.

[41] Vogliamo ricordare: la Medaglia d'argento al Valore Militare, incastonata in un frammento di roccia, conferita a Gabriele d'Annunzio per i fatti del Veliki-Kribak; lo spadino dell'Accademia Aeronautica sul cui fodero è l'incisione «A Gabriele d'Annunzio i suoi Lupi»; l'insegna della Brigata su una piccola base di marmo, la scultura del *Fante*, opera di Giacinto Bardetti; una piccola riproduzione in bronzo del monumento alla Brigata, eretta sul Sabotino, opera di Luigi Gabrielli; un puntatore in dotazione ai "Lupi" montato su frammento di roccia; un diploma con dedica dei "Lupi di Randaccio"; una fotografia delle esequie dell'eroe; un suo ritratto.

[42] Si veda l'esaustivo e raffinato volume di A. B. SPADA e L. FAVERZANI, *Il museo della guerra di Gabriele d'Annunzio,* Grafo, Brescia, 2008.

[43] Nel *Sudore di sangue* si legge: «La vasta bandiera del Timavo, la bandiera del fante, fu spiegata alla ringhiera e battezzata nell'acqua capitolina, ché il lembo del rosso giunse a bagnarsi nella tazza della fontana sottostante. Tutto il popolo gridò al presagio. La stessa voce disse: "L'imagine sublime del fante, che vi poggiò la testa, v'è rimasta effigiata"; ed è l'imagine di tutti i morti perché tutti quelli che sono morti per la Patria e nella Patria si somigliano. È il sudario del sacrifizio».

e a Zara e nei giardini del Vittoriale, nelle «giornate della memoria», fino al 21 aprile del 1925. Nel giorno che celebra il natale di Roma, "la bandiera di Randaccio" è definitivamente ammainata per una lacerazione provocata dal vento sulla banda verde che, come lo stesso poeta scrive all'architetto Gian Carlo Maroni, suscita [a lui superstizioso, n.d.r.] «un forte turbamento»[44].

Lo scrigno più prezioso della storia del fedele rapporto fra il poeta-soldato e i "Lupi di Toscana", quelli bresciani in particolare, resta, tuttavia, la rilevante documentazione, in parte inedita, raccolta negli archivi del Vittoriale.

Nelle lettere dell'«artefice di parole», anche nelle ultime quando sempre più rare si fanno le sue visite in città e viene a diradarsi l'ospitalità al Vittoriale, trovano espressione i tratti più nobili e amabili del suo carattere, un senso dell'amicizia, cordiale e schietto, e un sentimento di riconoscenza e devozione scientemente ricambiati anche attraverso piccoli gesti che richiamano implicanze profonde non solo legate alla sfera affettiva.

I nomi dei destinatari o che ricorrono nelle missive dannunziane, diversamente sottoscritte, sono quelli della famiglia di Giovanni Randaccio, sono quelli di soldati semplici e ufficiali (come Cirillo Bonardi, Pietro Gilberti e Giuseppe Robolotti), di membri di Associazioni d'Arma e Comitati.

Il poeta firma le sue tante epistole come «Capitano del Veliki» (nella lettera[45] ai "Lupi Bresciani" del 26 marzo 1924) in occasione del dono della "Croce del sangue"[46] con le reliquie di Randaccio, o «lupo fulvo» (nella lettera del 27 gennaio 1927) quando esprime parole di gratitudine al generale Francesco Togni[47] per aver intestato la nuova caserma[48] del 77° Reggimento Fanteria di Brescia a Giovanni Randaccio.

---

[44] Cfr. Lettere di Gabriele d'Annunzio a Gian Carlo Maroni, Archivio Personale del Vittoriale, cc. 32563/4.

[45] Nella lettera si legge: «Miei Lupi, in questi giorni riordino il santuario delle mie reliquie. Per chiudere in un reliquiario d'oro i resti sanguinosi del mio Randaccio, ho dovuto rimettere le mani sul brandello della sua camicia, su le mostrine del suo collo, su i nastri azzurri del suo petto».

[46] Oggi, con altri cimeli, in una teca sull'altare di una cappella dedicata ai fanti di tutti i tempi, nella chiesa di San Giuseppe a Brescia.

[47] Comandante del 77° Reggimento di Fanteria dal 4 gennaio al 26 maggio 1918.

[48] Il nuovo edificio sostituisce quello di via Arici (che ospitava i fanti dal 2 gennaio 1859), Caserma San Martino, dalla quale sono partiti i fanti bresciani per la guerra e dove, nel novembre 1921, è apposta una lapide con testo del poeta, accom-

Si firma, invece, «Gabriele d'Annunzio» nella missiva del 7 aprile 1927 al comandante dei "lupi bresciani": una lettera che scopre le ragioni più intime di una lunga storia di amicizia, di confessate emozioni e sensazioni:

> Mio Camerata, mio Colonnello, prode e sagace,
>
> io mi considero sempre «lupo di Toscana» e «capitano del Veliki». E, se tra le mie azioni di guerra alcuna è gloriosa, la più alta della mia memoria è la mia azione di fante. Io mi glorio d'aver combattuto da fante coi fanti, non rimpiango l'occhio perduto in battaglia, se per quello io fui messo a terra. La mia ala non s'era convertita nella bandiera assalitrice delle due alture carsiche?
>
> Ecco l'imagine che, con tanta fiera gentilezza, tu mi chiedi. Te la porta un ottimo combattente rivano.[49]
>
> Non dispero di venire a visitare i miei compagni. Per essi il Vittoriale *è sempre aperto.*
>
> Abbraccio in te tutti i tuoi ufficiali, tutti i «lupi»[50] di grandissimo cuore: ora e sempre.
>
> Gabriele d'Annunzio.[51]

Molto c'è in questa lettera, ma c'è soprattutto il sentimento, profondamente condiviso con i "Lupi di Toscana", di vivere un grande ideale.

---

pagnata da una lettera indirizzata al colonnello comandante il 77° Fanteria nella quale si legge «Oggi il popolo di Brescia, murando l'iscrizione onoraria, sembra voler incidere per sempre i fasti del 77° nel cuore leonino della città» (Archivio Personale del Vittoriale, Esercito Italiano, cc. n. 20005/8).

[49] È l'architetto Gian Carlo Maroni, volontario nel 1915 e insignito della medaglia d'argento. Dopo la guerra, frequenta l'Accademia di Brera dove consegue il titolo di «professore di disegno architettonico». Presentato a d'Annunzio dal legionario fiumano, di origini trentine, Giuseppe Piffer, inizia nella seconda metà del 1921 la sua attività nella nuova proprietà gardonese del poeta dove lavora fino alla sua morte. Dal 1939 al 1952 riveste la carica di sovrintendente nonché di membro del consiglio della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani.

[50] Il prestigioso, pluridecorato 77° Reggimento di Fanteria "Lupi di Toscana" rimane di stanza nella Caserma Randaccio fino al suo scioglimento avvenuto nel corso dell'ultimo conflitto mondiale.

Il 28 marzo 2008, dopo il disfacimento avvenuto nel 1995 e il ripristino nel 1998 per addestramento volontari, è sancita anche la fine operativa del 78° Reggimento di stanza a Bergamo.

[51] La lettera è pubblicata nel volume *Gabriele d'Annunzio fante del Veliki e del Faiti*, Documenti e testimonianze raccolte da Saverio Laredo De Mendoza, Impresa Editoriale Italiana, Milano, 1934.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

FILIPPO RONCHI*

LA CENSURA MILITARE DURANTE LA GRANDE GUERRA**

1. PREMESSA

La prima guerra mondiale fu combattuta sull'onda di quella "nazionalizzazione delle masse" che i giornali a grande tiratura avevano contribuito a realizzare. Ma, a differenza di quanto era avvenuto negli Stati Uniti d'America durante la Guerra Civile del 1816-1865 e, in Europa, nella guerra franco-prussiana del 1870, i governi, ormai addestrati da decenni di familiarità con il giornalismo moderno, adottarono immediatamente l'arma che consentiva di piegarlo ai loro voleri: la censura. Essa, che pure poteva vantare una plurisecolare tradizione nel Vecchio Continente, raggiunse con il conflitto vertici mai conosciuti in precedenza.

FUNZIONAMENTO DEL SISTEMA CENSORIO MILITARE SUI QUOTIDIANI ITALIANI NEL CORSO DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE

In Italia, già dal marzo 1915 si erano susseguiti provvedimenti restrittivi per quanto concerneva la circolazione di informazioni relative

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia, consigliere del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo dell'intervento tenuto per il ciclo di conferenze commemorativo del Centenario della Grande Guerra, svoltesi in Ateneo nel novembre 2015, organizzato dal Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

alle forze armate. Ma il 23 maggio 1915, poche ore prima dell'entrata in guerra, un decreto reale su Provvedimenti in materia di stampa (n. 675) interviene a proibire ai giornali, salvo che fossero comunicate dal governo o dai comandi dell'esercito, di diffondere notizie riguardanti:

1. il numero dei morti, dei feriti e dei prigionieri;
2. le nomine e i mutamenti negli alti comandi dell'esercito e della marina;
3. le previsioni a proposito di operazioni militari di mare e di terra.

Si dava inoltre facoltà al prefetto di procedere al sequestro immediato di un giornale con provvedimento non soggetto a reclamo,

1. qualora il prefetto stesso avesse ravvisato nella pubblicazione elementi di un reato perseguibile d'ufficio;
2. quando avesse ritenuto che la pubblicazione di un quotidiano o di una rivista potesse

> scuotendo la fiducia nell'autorità dello Stato, eccitando gli urti tra i partiti politici o essere "gravemente pregiudizievole ai supremi interessi nazionali connessi con la guerra o con la situazione internazionale dello Stato".

I margini d'arbitrio lasciati ai prefetti erano notevoli e l'impianto generico del provvedimento provocò difformità di interpretazione da una città all'altra, discriminazioni pesanti tra l'una e l'altra testata a seconda dei rapporti esistenti tra l'autorità politica e la direzione del giornale. Così, ad esempio, gli spazi bianchi degli interventi censori non comparvero mai sul «Giornale d'Italia» che rifletteva le posizioni del ministro degli Esteri Sidney Sonnino, mentre «L'Avanti!» socialista fu martirizzato ed oltretutto ne fu vietata la diffusione nelle province dichiarate territorio militare e poste sotto la giurisdizione dell'autorità dell'esercito, cosicché la sola voce importante rimasta ai neutralisti a livello nazionale cessò di avere la minima influenza. O ancora accadde che certe notizie sui giornali di Roma e Torino fossero tagliate, mentre circolavano sui quotidiani di Milano.

Nel decreto reale del 23 maggio c'era poi una norma insidiosa, che introduceva di fatto una sorta di censura preventiva volontaria, cui potevano sottoporsi i giornali per evitare il pericolo del sequestro: almeno un'ora prima di avviare le rotative, occorreva consegnare tre esemplari del numero o delle bozze e attendere l'approvazione del prefetto o del sottoprefetto. Dopo il secondo sequestro successivo, il ministro dell'Interno per i quotidiani, il prefetto per i periodici, potevano inoltre decidere la sospensione della testata.

Dal 24 maggio venne attivato un "Ufficio Stampa del Comando Militare Supremo", con sezioni distaccate in tutte le città. L'accesso dei giornalisti al fronte fu sostanzialmente vietato (con poche eccezioni) dal comandante in capo, generale Cadorna, che detestava i cronisti e consentiva loro possibilità di movimento minime. Già per fare il corrispondente di guerra sul fronte italiano si doveva avere almeno quarant'anni ed essere graditi ai militari; dopo i primi mesi, gli inviati non furono più neppure ammessi in zona di operazioni, perciò le notizie dal fronte erano vaghe e si basavano sull'esegesi degli striminziti bollettini ufficiali. Anche le lettere di soldati e ufficiali utilizzate dai giornali per dare qualche informazione in più su ciò che stava accadendo al fronte provocarono la reazione negativa di Cadorna, che ne richiese l'assoluto divieto. Perfino il pur convinto interventista direttore del «Corriere della Sera», Luigi Albertini, cominciò a quel punto a lamentarsi, anche perché non appena i già di per sé scarni bollettini militari, che nei primi giorni del conflitto avevano almeno fornito le cifre delle perdite subite, apparvero senza più indicazioni al riguardo, l'allarme si diffuse tra i lettori. Nonostante ciò, tra il maggio e il settembre 1915 il Comando Supremo si limitò soltanto ad autorizzare gli inviati di trentasei quotidiani e periodici a compiere una gita in zona di guerra. Poco più tardi a tre corrispondenti stranieri e nove italiani accettati in presenza stabile fu concessa una libertà di movimento notevole, ma non una equivalente libertà d'informazione, che anzi risultò assai scarsa, tanto che le "corrispondenze di guerra" si ridussero ancora una volta ad una parafrasi dei bollettini ufficiali. Comunque i principali giornali misero in campo le loro migliori penne, nomi celebri come Luigi Barzini del «Corriere della Sera», Gino Piva del «Resto del Carlino», Rino Alessi del «Secolo», Achille Benedetti del «Giornale d'Italia». I loro articoli, al di là della presenza della censura, rimasero comunque spontaneamente ben dentro gli argini della fedeltà patriottica, senza sollevare alcun dubbio o critica sulla conduzione delle operazioni e sulla gestione della logistica.

In luglio, su pressione di Cadorna preoccupato per lo scontento dei soldati che già mostravano insofferenza per il totale soffocamento di ogni possibilità di comunicazione libera con i parenti, era stata abolita la censura sulla corrispondenza inviata dal fronte alle famiglie. Proprio per questa via, allora, vista la reticenza dei bollettini di guerra e delle corrispondenze dei giornali, si diffuse nel Paese una consapevolezza nuova della realtà del conflitto, in particolare delle dimensioni inaspettate e dolorose del bilancio di morti e dei feriti. Perciò

il 25 agosto 1915 il ministro della Guerra, Zupelli, chiese il rapido ripristino della censura postale, impensierito dal dilagare di notizie allarmanti, anzi terrificanti, con abbondanza di particolari circa le perdite, gli atti di indisciplina, i reggimenti distrutti, ecc.

Le lettere dei soldati stridevano, inoltre, con la visione addolcita e idealizzata della guerra che la maggior parte dei giornali, privi di notizie dirette per i motivi che abbiamo detto e influenzata dai miti letterari risorgimentali, continuava a sfornare.

Ma Cadorna, rispondendo al ministro della Guerra, riaffermò la sua convinzione favorevole all'abolizione della censura postale, invitando piuttosto il Governo a mobilitare l'opinione pubblica più di quanto non avesse fatto sino ad allora. La situazione a quel punto cambiò, nel senso che la censura, anche per i massimi quotidiani, ed in particolare per il «Corriere della Sera», si calmò. Ma c'era stato come un tacito accordo, ossia i maggiori giornali poterono diffondere notizie un po'più precise sulla guerra in corso, purché il loro complessivo atteggiamento fosse improntato sempre all'ottimismo, al presagio della vittoria finale. Così i corrispondenti di guerra si distinsero l'uno dall'altro più per lo stile dei propri reportages che per una differente visione del conflitto. Tutti furono accomunati infatti dal proposito di mantenere alto il morale almeno della popolazione civile, nascondendo le lacune nella preparazione militare, i contrasti tra Cadorna e i generali che comandavano i vari settori dei 600 chilometri di fronte, nonché ovviamente le carneficine che regolarmente si verificano in occasione delle "spallate" decise dallo Stato Maggiore nel vano tentativo di sfondare il sistema difensivo austro-ungarico. Sicuramente gli inviati dei vari giornali trasmettevano rapporti precisi ed esaurienti sulla realtà dello scontro ma poi, in parte per invito dei loro direttori, in parte per accontentare le autorità militari ed evitare di incappare nelle maglie della censura, scrivevano articoli reticenti o improntati alla retorica dell'"olocausto per la Patria". Certo la mancanza di molte informazioni dipendeva dalla censura, ma la deformazione della verità dipendeva in parte dai "suggerimenti" delle autorità politiche-militari desiderose di non allarmare il pubblico ed in parte dallo stesso pubblico per lo più borghese, ansioso di leggere sul giornale notizie buone. Perciò mentre i fanti e gli alpini combattevano la più penosa e sanguinosa delle guerre, l'esercito era descritto come formidabile ed invincibile, guidato da un condottiero travolgente, in grado di raggiungere in poche settimane Trieste incalzando un nemico stanco, crudele, infido e privo di ogni iniziativa. La guerra raccontata dai giornali sotto la spada di Damocle della censura as-

sunse quindi tranne qualche eccezione – come ricordò alcuni anni dopo lo scrittore Corrado Alvaro che in trincea c'era stato – «un aspetto di rappresentazione e fantasmagoria», tutta fatta di «meravigliosa attitudine combattiva dei nostri soldati», «avanzate irresistibili», «genio strategico di Cadorna», inganni e tradimenti degli Austriaci. Perciò, se i quotidiani nazionali ad alta tiratura costituirono una medicina rassicurante che forniva illusioni e auspici favorevoli a chi era rimasto in città, dai combattenti furono guardati con sempre maggiore rabbia e indignazione. La battuta riportata da Alvaro, riferita al noto inviato speciale del «Corriere», Luigi Barzini, diffusa tra i fanti delle trincee del Carso era non a caso: «Se trovo Barzino gli sparo».

È logico che in questo contesto, fra i grandi giornali nazionali, la vittima designata della censura risultasse «L'Avanti!». Per il quotidiano socialista le pagine "imbiancate" costituirono infatti la norma più che l'eccezione, e ciò, unito alla povertà di informazioni sulle operazioni militari, indusse Giacinto Menotti Serrati, all'epoca direttore, ad indirizzare la polemica con forza non solo contro gli arbìtri cui lo stato di guerra stava dando origine da parte dell'autorità politica e militare, ma anche contro i fasci interventisti che si erano andati costituendo in funzione anti-socialista dopo il "Maggio Radioso". Anzi, i termini "fascismo" e "fascisti" comparvero per la prima volta proprio in questo periodo sulle colonne dell'organo di stampa socialista per indicare i membri di tali gruppi.

L'armamentario mitologico dei grandi quotidiani borghesi frattanto trovava nuova linfa con le operazioni che portarono nell'estate del 1916 alla conquista di Gorizia, successo indubbio ma anche altrettanto indubbiamente non decisivo. Nonostante ciò, l'evento dette la stura ad un susseguirsi di immagini eroiche e di previsioni ottimistiche che non avevano nessuna connessione precisa con un'analisi adeguata delle operazioni militari complessive sul fronte italo-austriaco. Ne scaturì un bizzarro campionario di slogan in grado di superare di slancio le maglie della censura. Se la «Gazzetta del Popolo» di Torino dipingeva con il suo inviato speciale Baccio Bacci la presa di Gorizia con la metafora: «La schiava è libera, le catene sono rotte» ed esaltava la vittoria come «il prodigio che non conosce ostacoli, tutto rompe e travolge e supera», dall'altro capo d'Italia le faceva eco il «Giornale di Sicilia» che scopriva «i fremiti d'italianità» emergenti «nella città conquistata».

Ma fu il 1917 l'anno più complicato da gestire per l'apparato censorio. Le notizie provenienti da Mosca e da Pietrogrado erano seguite

con eccezionale interesse e con allarme crescente dalle autorità militari, oltre che da quelle politiche, italiane. Anche perché si notava il diffondersi tra i fanti delle trincee della convinzione che la rivoluzione che stava avvenendo in Russia non fosse diretta contro il Governo per la sua incapacità di condurre la guerra, bensì per impedire la continuazione della guerra stessa.

Immediata conseguenza della preoccupazione delle classi dirigenti fu un più severo controllo della corrispondenza dei soldati ed una rinnovata attenzione ad evitare che al fronte giungessero giornali "sospetti" o troppo espliciti su quel che succedeva nel paese dello Zar. Merita ricordare che, in questa fase, i politici interventisti cosiddetti "democratici" nei confronti della stampa avrebbero fatto anche di più di quello che già faceva la censura. Bissolati, social-riformista divenuto ministro nei governi Boselli e Orlando, scambiando un'opinione con il direttore della liberale «Tribuna» Olindo Malagodi, aveva affermato nel giugno del 1917 che bisognava essere più energici con gli ex-compagni socialisti: «Si lasci vivere *l'Avanti*!» concedeva i leader dei cosiddetti riformisti «ma se ne proibiscano le vignette e si sopprimano certi giornaletti settimanali più insidiosi, cattolici e socialisti».

Per cui si spiega che i violenti moti scoppiati a Torino tra il 22 ed il 28 agosto 1917 trovassero sulla stampa quotidiana uno spazio minimo, anzi in molti casi nullo. La censura, su indicazione delle autorità politiche e militari, intervenne pesantemente affinché in quei giorni niente si scrivesse sui disordini scoppiati in seguito alla mancanza di pane ed immediatamente trasformatisi in rivolta contro la guerra nei quartieri operai della città. Addirittura la «Gazzetta del Popolo», ancora nell'ottobre 1917, riferiva di un'interrogazione al ministro dell'Interno da parte di un deputato, l'on. Corniani, «per sapere come, dopo il divieto fatto alla stampa italiana di dare pubblicità ai fatti di Torino, sia stata permessa l'entrata in Italia di quei numeri del *Petit Parisien* nei quali veniva data relazione ai fatti di Torino». Questa in effetti è una vicenda esemplare in rapporto all'argomento che stiamo affrontando, per cui vale la pena soffermarcisi. Nei primi due giorni della rivolta il giornale socialista locale «Grido del Popolo» riuscì a fornire notizie dettagliate sugli scontri e sulle prime barricate alzate dagli operai, ma poi fu chiuso d'imperio, mentre perfino la liberale «Gazzetta del Popolo» si ritrovava costretta ad uscire la mattina del 22 agosto con un articolo "imbiancato" dalla censura. Il giorno successivo tacciono tutti i giornali su ciò che sta accadendo nel capoluogo piemontese, anche «l'Avanti!», dato che la pagina dedicata alla ribellione degli operai torinesi è stata anch'essa

completamente "imbiancata". Il quotidiano più vicino a Giolitti, ossia «La Stampa», dopo aver pubblicato il giorno 22 un resoconto del dibattito in consiglio comunale sulla questione del pane, che la censura peraltro dimezza, tace fino al 31 agosto, quando nella cronaca cittadina annuncia la sostituzione del prefetto, guardandosi bene dallo specificare in relazione a quali eventi fosse maturato l'avvicendamento deciso dal Governo.

Il 1917 sul fronte italiano è, poi, l'anno di Caporetto. L'atteggiamento assunto dalla stampa liberale e clerico-moderata risulta soprattutto quello di tranquillizzare l'opinione pubblica. Prendendo atto, dopo alcuni giorni di incertezza durante i quali si era insistito sulla solidità delle difese e sul valore dei nostri soldati, sia delle dimensioni dell'offensiva sia della gravità dello sfondamento, si susseguono sui quotidiani gli appelli alla concordia nazionale e si insiste sulle capacità di resistenza. Infine, al diffondersi delle notizie sulla gigantesca ritirata, il tentativo operato dalla stampa è quello di mettere in secondo piano le informazioni su ciò che sta accadendo al fronte per concentrare invece l'attenzione sulle misure prese dal nuovo governo di Vittorio Emanuele Orlando per attuare la difesa del suolo nazionale.

Ancora una volta l'immagine del dramma che si consuma sull'Isonzo resta lontana, sfocata. Si sprecano le espressioni solenni, i toni preoccupati negli editoriali, ma l'informazione su quel che realmente avviene, anche a causa della morsa della censura, è assente. È come se si parlasse di qualcosa di cui si esaminano le conseguenze, senza citare i dati effettivi da cui hanno origine, appunto, i fatti di cui si parla. La funzione della stampa quotidiana si riduce insomma, con Caporetto, a quella di una macchina, peraltro non molto ben organizzata, che lancia i messaggi rassicuranti formulati dalla classe politica di Governo ad un circuito ristretto, formato dai quadri dirigenti intermedi e dalla borghesia. Si verifica quindi la riproduzione insistente, anche in questa occasione tragica, dei miti e dei riferimenti emotivi destinati a far breccia tra lettori già vicini ideologicamente ai valori delle élites. Quanto a «l'Avanti!», soprattutto a partire dal 28 ottobre, data del famoso bollettino di Cadorna che annunciava l'ormai avvenuta penetrazione del nemico «sul sacro suolo della Patria» a causa della «deficiente resistenza di alcuni reparti della II Armata», la censura si accanisce contro di esso "imbiancando" articoli interi, tanto che una decina di giorni dopo i socialisti protesteranno apertamente:

> È bastato che S. E. l'on. Orlando assumesse il potere di capo della polizia interna, perché più bianche si facessero le nostre colonne e più

> stretto il bavaglio […] Tutto sopprime il nostro censore perché egli spera forse in tal modo di dimostrare la sua avvedutezza e la sua imparzialità.

Malgrado l'intervento massiccio della censura, dai contatti tra ufficiali e soldati con i familiari giungono particolari terribili sul costo umano della ritirata. Nei giorni dello sfacelo, oltretutto, i corrispondenti di guerra vengono immediatamente allontanati e messi in condizioni di non poter seguire da vicino le operazioni; sono infatti confinati ad Udine. Non sanno neppure come regolarsi nella rielaborazione delle poche notizie fornite dai comandi militari, perché il nuovo capo di Stato Maggiore Diaz emana una disposizione che impone di non spedire dispacci superiori a 500 parole. Per i giornalisti è un momento non facile, bisogna cambiare registro, evidentemente, e l'invito sottinteso è quello di abbandonare la retorica. La mancanza di una visione realistica della guerra attraverso la stampa, dunque, se fu dovuta ai massicci interventi della censura, fu provocata anche dalla tendenza di molti giornalisti ad essere più che zelanti nei confronti delle autorità militari e politiche.

FINANZIAMENTI E TIRATURE DEI GRANDI QUOTIDIANI ITALIANI DURANTE LA PRIMA GUERRA MONDIALE

Man mano che il conflitto andava avanti, del resto, le materie prime rincaravano spaventosamente ed il costo della carta diventava insostenibile. La guerra quindi pose i quotidiani nella condizione di dover contrarre legami sempre più stretti con quei gruppi economici che potevano pagare i deficit sempre più pesanti dei bilanci e che – guarda caso – erano quelli che più risultavano economicamente avvantaggiati dalla guerra stessa. Per cui censura ed autocensura si alimentarono reciprocamente. Un ruolo decisivo fu assunto dall'industria pesante, in particolare la siderurgica, nella conquista di testate di ogni dimensione, soprattutto nelle regioni settentrionali ed a Roma. Così, ad esempio, nel 1918 all'Ansaldo appartenevano – attraverso società intermediarie controllate da prestanome- «Il Messaggero» di Roma, «Il Secolo XIX» ed il «Corriere Mercantile» di Genova, «L'Idea nazionale». Nel 1917 anche «La Tribuna», storico organo liberale, era costretta ad accettare l'intervento della acciaieria Terni e di altri gruppi industriali minori. Nel complesso, i siderurgici controllavano in tutto o in parte ben quattordici quoti-

diani. A quelli già ricordati possiamo aggiungere «Il Secolo» di Milano, «Il Paese» di Roma, «La Nazione» di Firenze, «Il Mattino» di Napoli, solo per segnalare i più noti. Altre testate importanti come il «Resto del Carlino» di Bologna e «La Perseveranza» di Milano erano controllati dagli agrari. Dietro al «Corriere della Sera» vi erano i tre industriali: Pirelli, Beltrami e Frua. Nel consiglio d'amministrazione de «La Stampa» sedevano i consiglieri della Fiat e della Banca Commerciale. Una certa attenzione merita anche la vicenda del «Popolo d'Italia». Dopo l'iniziale affermazione legata sia all'abilità giornalistica del suo direttore Mussolini e di molti collaboratori, sia alla capacità di raccogliere l'interesse di nazionalisti ed interventisti di sinistra, il quotidiano aveva cominciato a conoscere serie difficoltà finanziarie fin dal 1916, con intimazioni di creditori e la minaccia di ricorsi alle vie legali. A risolvere la situazione debitoria più urgente erano intervenuti il giornalista faccendiere Filippo Naldi e la Banca Italiana di Sconto. Risolutivo fu però l'apporto di importanti contratti pubblicitari da parte di aziende come l'Eridania, la Fabbrica Lombarda Prodotti Chimici, la Banca Commerciale, l'Ilva e la Breda. Soprattutto il gruppo Ansaldo dette il contributo decisivo. Il 1° agosto 1918 «Il Popolo d'Italia», espressione del più acceso interventismo, abbandonò anche la dicitura di quotidiano socialista per sostituirla con quella di «organo dei combattenti e dei produttori».

A fronte di questo schieramento imponente di giornali favorevoli, i quali, più che subire la censura, introiettarono una sorta di autocensura, conseguenza della condivisione degli ideali e degli interessi economici che sostenevano la guerra voluta dalle classi dirigenti italiane, restò dunque sostanzialmente solo «l'Avanti!» a difendere le ragioni dell'opposizione al conflitto. Riuscì a malapena a sopravvivere attraverso pubbliche sottoscrizioni e l'apporto pubblicitario delle poche imprese che non condividevano l'esasperato interventismo degli altri giornali (alcune società di navigazione e piccole aziende).

Eppure, nonostante i grossi limiti dovuti alla censura e all'autocensura, l'informazione di guerra si rivelò per i giornali una vera miniera d'oro. Spinte dal desiderio delle masse piccolo-borghesi di seguire le vicende belliche, le tirature di tutte le testate ebbero autentiche impennate. Il «Corriere della Sera» salì a 500.000 copie, che spesso arrivarono a 600.000 ed anche a 800.000, toccando in occasione del volo dannunziano su Vienna persino il milione di copie. Ma anche altri giornali crebbero: «La Stampa» fino a 200.000 copie, «Il Resto del Carlino» passò da 38.000 a 150.000, «Il Gazzettino di

Venezia» da 30.000 a 150.000 e così via. Incrementi effimeri; i numeri tornarono rapidamente a ridursi dopo il 1918.

LA CENSURA POSTALE

Un discorso a parte va fatto a proposito della censura postale.

Da sempre, in modo più o meno palese, nel passato i governanti erano ricorsi alla censura epistolare nei momenti critici della vita nazionale. Ma la censura sistematica, ufficiale, che in deroga alle normative postali di pace sull'inviolabilità degli scritti cancellava nomi o notizie oppure tratteneva gli scritti che "non potevano" arrivare a destinazione, è un prodotto che nel XX sec. fu applicato durante la prima guerra mondiale.

Le comunicazioni sottoposte a censura non concernevano solo lettere e cartoline, ma ovviamente tutti i canali che potevano trasmettere notizie, compresi pacchi, vaglia, telegrammi. Questi ultimi erano controllati sia alla partenza che all'arrivo; nel primo caso all'interno della trasmissione era inserito nelle indicazioni d'ufficio la parola: «*Vistato*»; oppure alla stazione telegrafica d'arrivo sul modulo già compilato e prima della chiusura e la sigillatura era applicato il bollo personale del censore che firmava il modulo.

Nella prima guerra mondiale lo sforzo censorio era rivolto soprattutto ad evitare diserzioni e disfattismo, o casi di resa al nemico dei combattenti. Già nel 1915-1918 si trovano documenti con richiami ai parenti, da parte dei militari, a moderare le espressioni per «non passare guai». La necessità di salvaguardare la sicurezza nazionale ed impedire che notizie trasmesse dai militari e dai civili potessero essere divulgate anche inconsapevolmente e danneggiare la collettività fece si che con il con Regio Decreto del 23 Maggio 1915, il giorno prima dell'entrata in guerra contro l'Austria-Ungheria – di cui abbiamo parlato all'inizio – venisse istituita anche la censura postale da attuarsi con opportune commissioni militari e civili su tutta la posta inviata sia dai militari, sia dalla popolazione civile. Erano escluse le corrispondenze diplomatiche e quelle di servizio degli uffici statali o militari. Il sistema censorio dipendeva dal Servizio Informazioni del Comando Supremo Militare.

Le tracce postali della censura sono, quindi, molto numerose sulle corrispondenze del periodo bellico del primo conflitto mondiale. La normativa censoria prescriveva alcuni divieti: era vietato inviare cartoline illustrate con paesaggi o panorami di città, vietato inclu-

dere francobolli e marche con valori monetari di qualsiasi genere, vietato usare sistemi criptati di comunicazione, usare la stenografia ecc.. Le buste da censurare erano aperte, veniva bollato con numero del censore il foglio della corrispondenza, ispezionata la busta per accertare eventuali scritti interni (specie sulle alette gommate di sigillatura e sotto il francobollo), quindi venivano richiuse con fascette di censura (nastro gommato prestampato con sopra scritto «VERIFICATO PER CENSURA» o simili) e a cavallo di questa fascetta impresso un timbro personale in gomma del censore e quello della zona postale di appartenenza. Eventuali frasi non concesse di lieve entità erano cancellate con inchiostro di china; se gli invii rientravano in normative non concesse erano restituiti al mittente. Se invece le frasi erano considerate gravi, la corrispondenza era trattenuta dalla censura che segnalava il fatto all'autorità militare per i provvedimenti che potevano essere anche molto pesanti per i civili e pesantissime per i militari.

La censura era organizzata in posta estera, posta interna e posta militare.

Per la posta estera si costituirono vari centri di censura localizzati a: Bologna, Genova, Milano, Campione e Ponte Chiasso. I compiti erano suddivisi secondo i flussi di corrispondenza. A Milano era affidato il flusso passante dalla Svizzera, a Genova le corrispondenze dalle Americhe, Campione e Ponte Chiasso controllavano la corrispondenza locale, Bologna infine si occupava della censura di tutti gli altri Paesi.

La posta ordinaria per l'estero era ispezionata da un solo funzionario che lasciava traccia del suo operato per avvisare gli altri possibili censori che la busta era stata aperta e controllata. La posta raccomandata e quella assicurata era ispezionata alla presenza di un ufficiale postale che controllava che il contenuto fosse secondo le norme (per esempio era vietato introdurre francobolli, sia d'uso postale che filatelico, ed anche, se nella lettera erano comunicati prezzi dei manufatti, il prezzo doveva essere espresso in valuta del paese destinatario). La posta proveniente dai militari, indirizzata all'estero (ordinaria, assicurata e raccomandata) non era bollata dai reparti di partenza ma dagli uffici di censura militare, per non lasciare traccia sulle lettere del bollo dei vari uffici di posta militare di origine (che erano numerati).

La posta interna aveva un controllo differenziato: La Spezia, Venezia, Brindisi e Messina-Reggio come Piazze Militari avevano un controllo più stretto rispetto ad altre province del nord. All'inizio

del conflitto tutta la fascia confinante con la zona di guerra del Veneto e Como, Sondrio, Lecco, Milano, Novara, ecc. ebbero una censura militare particolarmente accurata; in seguito tutto il nord venne controllato dagli uffici di Posta Interna Civile ospitati dalle prefetture.

La posta militare (per militari mobilitati) era censurata con modalità diverse se si trattava di cartoline in franchigia o lettere affrancate e le prime erano censurate in origine dai Comandi di truppa che applicavano il bollo del reparto ed il timbro «VERIFICATO PER CENSURA» (se non confacenti alle norme ne era impedito l'invio per evitare guai a tutti). Le lettere erano avviate al centro di Treviso per la censura. Ciò ritardava a volte l'inoltro perché ogni addetto aveva una capacità censoria massima di 200-250 lettere al giorno. Vi era l'impossibilità quindi del controllo totale della posta che assommava mediamente, fra arrivi e partenze, tra i tre e i quattro milioni di pezzi al giorno!

A volte in conseguenza di fatti bellici, come è documentato per esempio durante la fase negativa di Caporetto, si ebbero dei ritardi con forte accumulo di corrispondenza da censurare. In questi frangenti si preferì distruggerla, piuttosto che tralasciare la censura. Dai tempi della sua costituzione e dalla data di inizio dell'attività, si può dedurre che l'ufficio di concentramento posta militare di Bologna, nei piani, dovesse sopperire alla bisogna di tutta la corrispondenza, ma successivamente ci si convinse della necessità di potenziare il servizio iniziale, perché il flusso si rivelò superiore alle previsioni e causa di forti ritardi, con lamentele espresse dagli utenti ed anche dalla stampa nazionale.

La posta militare comprendeva anche la posta dei prigionieri di guerra che era censurata dapprima sul suolo nemico. Poi le cartoline (in partenza solo queste erano concesse) erano prese in carico dalla Croce Rossa Internazionale attraverso alcuni punti di frontiera con la Svizzera e fatte pervenire all'ufficio censura prigionieri di guerra presso il Ministero delle Poste per una successiva censura italiana (la Croce Rossa Italiana, nella prima guerra mondiale, era stata militarizzata e praticava la censura dei prigionieri di guerra). Solo dopo questa seconda censura era immessa nel circuito civile per la distribuzione.

LA CENSURA NEGLI ALTRI PAESI EUROPEI COINVOLTI NEL CONFLITTO

L'analisi sin qui condotta ha riguardato la situazione italiana. È ovvio però che tutti gli Stati coinvolti nel conflitto furono interessati dal fenomeno censorio. Ciò perché si può affermare che la prima guerra

mondiale fu anche la prima guerra mediatica. Di questo si erano resi conto i comandi supremi dei vari eserciti, tanto che il maresciallo Ludendorff arrivò a dichiarare: «Con le parole giuste si vincono le battaglie, con le parole sbagliate le si perdono». Per cui lo sforzo dei governi in lotta fu quello di far circolare solo le parole giuste. Così, come disse il primo ministro inglese Lloyd George al direttore del «Manchester Guardian» in un momento di pessimismo nel dicembre 1917:

> Se la gente sapesse veramente, la guerra finirebbe domani. Ma ovviamente non sa e non può sapere. I corrispondenti non scrivono la verità e la censura non la farebbe comunque passare.

Tanto che un cinico avrebbe potuto avere la tentazione di pensare che, mentre moltissimi erano andati al fronte ed erano morti per la patria, alcuni fortunati erano rimasti a casa a mentire per la patria.

Vediamo comunque di dare un quadro di quel che accadde a livello di comunicazione nei principali Stati coinvolti nel conflitto. In Gran Bretagna i giornali avevano accettato un sistema di autocensura sulle questioni militari sotto il controllo di una commissione permanente stabilita sin dal 1912. La "Legge per la difesa del regno" approvata l'8 agosto 1914 (e prorogata per sei volte) aumentò tuttavia drasticamente il potere dello Stato in questo ambito. La disposizione n. 27 proibiva esplicitamente, ad esempio, resoconti o affermazioni «a voce per iscritto o in qualunque giornale o periodico o altra pubblicazione stampa» che «mirassero o intendessero mirare» a indebolire la lealtà nei confronti del re, del reclutamento, o della fiducia nella moneta nazionale. Inoltre un mese e mezzo dopo i censori proibirono la pubblicazione di notizie riguardanti movimenti di truppe o anche soltanto ipotesi sugli stessi. Gli elenchi delle perdite non furono pubblicati prima del maggio 1915. Come ebbe a riconoscere sempre Lloyd George: «Il pubblico conosceva solo metà della storia; la stampa sapeva qualcosa di più, circa i tre quarti». La censura non risparmiò neppure i mostri sacri del giornalismo anglo-sassone. Perfino il «Times» fu multato per aver violato le disposizioni censorie, insieme all'organo dei socialisti «Labour Leader».

In Gran Bretagna furono compilati inoltre elenchi di letteratura proibita: pubblicazioni di gruppi nazionalisti irlandesi, socialisti e pacifisti, finanche riviste scolastiche che avevano stampato resoconti troppo particolareggiati sui movimenti al fronte di ex-alunni e bollettini ferroviari che rivelavano informazioni ritenute delicate sui sistemi di trasporto britannici. Così anche la liberale per antonomasia

Gran Bretagna, nel tempo di guerra divenne uno Stato di polizia. Nel solo 1916 l'ufficio stampa, assistito dal Dipartimento M17 dei servizi segreti, esaminò più di ventottomila articoli, venticinquemila fotografie e non meno di trecentomila telegrammi privati. Quello stesso anno il quotidiano «Nation» denunciava come fosse

> una delle tragedie della guerra che il paese che era andato a difendere la libertà stesse perdendo una per una le sue libertà, e che il governo che aveva cominciato a basarsi sull'opinione pubblica considerandola un grande aiuto fosse ora arrivato a temerla e contenerla.

Il problema della gestione delle informazioni restava quindi un nervo scoperto. Solo nel settembre 1914 venne affidato al maggiore Ernest Swinton l'incarico di comunicare i dispacci autorizzati dai comandi militari ai giornali, che li pubblicavano a firma di «testimone oculare». Sir George Riddell, della *Newspaper proprietors'Association*, fungeva poi da ufficio stampa dei corridoi del potere e riferiva ciò che dicevano Lord Asquith, Churchill, Lloyd George ed altri esponenti governativi, ai suoi colleghi proprietari e direttori di testate nel corso di riunioni settimanali, che furono istituzionalizzate a partire dal 1915. Solo alla fine di quell'anno, peraltro, venne introdotto un sistema di corrispondenti di guerra accreditati, ma i loro resoconti erano sottoposti naturalmente ad un rigido controllo.

In Francia le cose non andarono diversamente. Lì la censura di guerra fu imposta in base alle leggi sullo stato d'assedio del 1849 e del 1878, che consentivano ai militari di proibire qualsiasi pubblicazione ritenuta dannosa per l'ordine pubblico. Per attuarla il Ministero della Guerra creò il 3 agosto 1914 un apposito ufficio stampa. Due giorni dopo, una nuova legge proibiva di pubblicare informazioni relative alle operazioni militari che non fossero quelle consentite dal governo. Un mese dopo fu imposto un bando anche sulla pubblicazione degli elenchi delle perdite. Sempre nel 1914, ad ottobre, l'esercito francese creò una Sezione informazioni sotto il controllo dei servizi segreti militari, che inizialmente si limitò ad emanare e pubblicare comunicati militari tre volte al giorno, ma in seguito fornì ai giornali rapporti sulla vita al fronte. Più tardi il generale Nivelle la riorganizzò come Servizio d'informazione per gli eserciti, e permise per la prima volta a giornalisti accreditati di inviare corrispondenze. Ma la censura era utilizzata comunque con brusca rigidità. Anche il conservatore «Le Figaro» ne fu vittima fin dai primi giorni di guerra. L'«Homme Libre» del futuro presidente del Consiglio Clemanceau fu sospeso perché aveva pubblicato un articolo sui mezzi di trasporto talmente

sporchi dei soldati feriti, che molti di questi ultimi vi avevano contratto il tetano. Quando riapparve con il nome della testata in «L'Homme Enchainé» fu nuovamente sospeso. Constatava perciò con amara ironia il giornalista e commediografo Alfred Capus:

> Se nei propri articoli non si menzionavano le autorità, il governo, i politici, le banche, i morti, i feriti, le atrocità o il servizio postale, si poteva esprimere liberamente qualsiasi cosa, con il permesso di due o tre censori.

Nell'anno più critico, il 1917, un tribunale stabilì che la legislazione del 1914, che proibiva la pubblicazione di informazioni non autorizzate, poteva essere impiegata per vietare anche la pubblicazione di «manifestazioni di disfattismo». Su tale base il pacifista «Bonnet Rouge» fu censurato millesettantasei volte nell'arco di poco più di un anno, l'editore ed il direttore furono infine entrambi arrestati ed accusati di tradimento. Il primo si suicidò in cella, il secondo fu giudicato colpevole e giustiziato. Nel mirino finirono inoltre «Le Journal» e «Le Pays», in quanto entrambi promuovevano l'idea di una pace negoziata con la Germania ed erano per questo sospettati di ricevere aiuti economici da intermediari che facevano capo a fonti finanziarie tedesche.

Misure draconiane furono adottate anche dagli Stati Uniti: conseguenza senza dubbio dell'incertezza del Governo americano sulla reale portata del patriottismo in una popolazione multietnica (quattordici milioni e mezzo di americani, rispetto ad un totale di cento milioni di abitanti nel 1914, erano nati all'estero e ben otto milioni erano tedeschi di prima o seconda generazione). Con la legge sullo spionaggio del 1917 e quella sulla sedizione dell'anno successivo, persino criticare la guerra in una camera d'affitto divenne illegale. Oltre duemilacinquecento cittadini statunitensi furono incriminati in base a queste leggi e di essi un centinaio fu condannato a trascorrere da dieci a vent'anni in carcere. Addirittura il produttore e sceneggiatore del film *The Spirit of '76*, Robert Goldstein, fu condannato a quindici anni perché, avendo rievocato con la sua opera la rivoluzione americana, fu giudicato apertamente antibritannico. Nel frattempo, tra il momento dell'entrata in guerra degli Stati Uniti d'America e la conclusione del conflitto, una governativa «Commissione sull'informazione pubblica» aveva prodotto e distribuito settantacinque milioni di copie di pubblicazioni a favore della guerra.

Che gli Alleati si stessero battendo per la libertà a questo punto diventava piuttosto difficile da sostenere.

Le potenze dell'Europa centrale non erano del resto da meno. In Germania rientrò in vigore una vecchia legge prussiana sullo stato d'assedio del 1851, con la quale si sospendeva «il diritto di esprimere liberamente opinioni a parole, a stampa o con raffigurazioni» e che conferiva ai comandi militari regionali il potere di censurare o proibire le pubblicazioni. Fu poi emanata una minuziosa circolare in cui erano elencati con precisione teutonica ben ventisei divieti particolari per la stampa. Altre raccomandazioni furono emanate dal Ministero della Guerra, fra cui il divieto di pubblicare le cifre delle perdite. In totale alla fine del 1916 erano già state imposte circa duemila disposizioni censorie, sotto il coordinamento di un Ufficio centrale della censura creato fin dal febbraio 1915 e destinato a diventare alcuni mesi dopo l'Ufficio della stampa di guerra.

A poche settimane dall'inizio del conflitto, inoltre, ufficiali dello Stato Maggiore organizzarono riunioni quotidiane, in tarda mattinata, per i corrispondenti, che inviavano poi i loro resoconti all'agenzia telegrafica Wolff. Dalla fine del 1915 il nuovo Ufficio della stampa di guerra aggiunse una seconda riunione serale e diffuse anche fino a tre bollettini di notizie militari. Ma le informazioni erano messe a disposizione dei giornalisti con il tacito accordo che fossero pubblicate solo in minima parte. Nel 1917 il Comando Supremo istituì un servizio stampa specializzato, il Servizio tedesco delle notizie di guerra. Insomma, sull'informazione i generali mantennero il controllo sino alla fine. Così l'uscita del quotidiano socialdemocratico «Vorwarts» fu proibita quasi subito, tra il 27 settembre ed il 30 settembre 1914, e gli fu permesso di tornare in vita solo a patto che evitasse riferimenti «alla lotta e all'odio di classe». Ma un analogo bando fu imposto all'inizio del 1918, quando il giornale sostenne la necessità di uno sciopero generale. Pellicole straniere furono proibite e fu consentita in Germania esclusivamente la visione di opere che «sostenessero il morale e promuovessero il patriottismo». Un andamento simile a quello tedesco si ebbe in Austria-Ungheria, dove le stesse funzioni degli uffici germanici erano affidate all'Ufficio di supervisione di guerra e all'Ufficio della stampa di guerra, che produceva bollettini ufficiali per uso interno ed esterno.

Eppure, nonostante tutti questi apparati di controllo, in nessun Paese occidentale la censura raggiunse livelli totalitari. In Francia, ad esempio, fu consentito di uscire alla rivista satirica «Le Canard Enchainé». In Germania non fu mai proibita la pubblicazione di comunicati militari alleati sui giornali tedeschi.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

I riferimenti bibliografici per affrontare il tema della censura in Italia durante la prima guerra mondiale, pur non essendo molto numerosi, sono comunque più che sufficienti a inquadrare l'importanza e le dimensioni del fenomeno. Indispensabile, per cominciare a studiare l'argomento, il non recente ma ancora valido e approfondito saggio di L. GIACHERI FOSSATI e N. TRANFAGLIA, *Dalla Grande Guerra al Fascismo*, in: *Storia della stampa italiana,* a cura di V. CASTRONOVO e N. TRANFAGLIA, vol. 3, *La stampa nell'età liberale*, Laterza, Roma-Bari, 1979, pp. 278-343. Si possono poi leggere, benché non aggiungano molto, i successivi contributi di O. BERGAMINI, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 211-217 e R. COALOA, *Giornalismo, propaganda e censura nella Prima Guerra Mondiale*, in: *L'inizio della fine. La prima guerra mondiale e le sue conseguenze sulla storia d'Europa tra pensiero politico, istituzioni e cultura*, a cura di G. LA ROSA, EPAP, Firenze, 2006, pp. 190-199. Per ampliare l'orizzonte e osservare cosa accadeva nel resto d'Europa a livello di sistemi censori, le informazioni più agili, ma non per questo meno esaurienti, le ha fornite all'interno dei suoi volumi N. FERGUSON, *La verità taciuta,* Corbaccio, Milano, 1998, pp. 297-311 e *Il grido dei morti*, Mondadori, Milano, 2014, pp. 229-242.

Presso l'Archivio di Stato di Brescia esistono, infine, vari faldoni ricchi di documenti rimasti inediti che riguardano le vicende della censura nel capoluogo e nella provincia durante gli anni della Grande Guerra. In particolare si può effettuare una ricognizione tra le carte della Prefettura, busta 3.100 fascicoli 1, 2, 8 e 12; busta 3.101, fascicoli 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 21. Questi materiali consentono di farsi un'idea della quotidiana attività censoria esercitata dai funzionari addetti a tale compito, nonché dei riflessi che detta attività aveva sulla libertà di stampa e sull'attività politica anche a livello locale.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

LUIGI CATTANEI*

INEDITI DI GIUSEPPE CESARE ABBA**

I decenni che occorsero per la raccolta e per la pubblicazione degli scritti di Abba sono certo responsabili di omissioni e nel contempo hanno dettato e sollecitato nuove ricerche. Nuovi reperti sono apparsi su fogli e riviste varie, ma oggi non par vano tornare sugli autografi e sulle figure che lasciarono il segno sulla personalità e sugli scritti del garibaldino.

La presentazione de *Le rive della Bormida nel 1794* per l'Edizione Nazionale consente oggi di verificare la perfetta coincidenza delle pag. 240-246 col precedente d'un racconto (*Alba di libertà a Torino nel 1794*). S'è infatti reperito fra le carte Abba l'estratto del n. 2/1909 (vivente lo scrittore)[1] d'una rivista «La Gioventù italiana», diretta da Giuseppe Tarozzi che reca il testo del "racconto" da pag. 99 a pag. 104 e fa riferimento all'Edizione Civelli (divenuta presto rara, ma confermata da quelle postume per Zanichelli [1912] e del Comune di Cairo [1969]).

Se tutte le edizioni suonano a conferma, va notato che il testo "intatto" si legge al capitolo XII dell'Edizione Nazionale, non al XIII dell'Edizione Mantovani, senza che peraltro mutino la prosa e la collocazione narrativa.

---

* Socio corrispondente dall'Ateneo di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo venerdì 6 novembre 2015.

[1] G. C. Abba, *Arrigo*, in *Scritti garibaldini*, I, Brescia, Edizione Nazionale, vol. I, 1983, pag. 228, vv. 585 e segg.

L'episodio della fucilazione di due ufficiali piemontesi, cui assiste il protagonista Giuliano trova collocazione identica nelle varie edizioni, anche per quanto concerne la visita del giovane alla marchesa di Gaspreville, indicata poi da Abba con la sola iniziale; e in ogni edizione lascia ben riconoscere la *silhouette* del protagonista, la sua posizione ideologica e sociale.

Sul blocchetto più antico degli appunti di Abba, minime sono le varianti trascurate per il poemetto *Arrigo*. Solo al canto IV dell'Edizione Nazionale si leggono versi differenti dalle rime iniziali dello scrittore:

> – al verso 585 ("cerco invan ne' ricordi un'allegrezza") il termine "una posa", cancellato per far posto a "un'ora sola", trova collegamento col verso seguente, con le varianti (poi espunte: "se nel passato" e "Al mio passato". Al v. 537 e seg. il taccuino recava: "Elisa miseranda/quella che tra le donne amiche, cruda".

Varianti minime, come si vede, e solo da aggiungere all'apparato critico dell'ultima edizione.

Le pagine più significative che precedettero il romanzo e il poemetto ci rimandano *naturaliter* ai reperti più antichi, alle figure e alle pagine dei maestri Scolopi e alle missive sfuggite all'Epistolario bresciano.

Più delle poche lettere, però, colpisce fra gli autografi un mannello di sonetti, taluni di non facile attribuzione.

Sappiamo che i Padri Scolopi di Carcare solevano preparare gli studenti al saggio di fine-anno scolastico, che vedeva premiati col titolo di "Principe dell'Accademia" e con un ritratto.

Se si pensa che il p. Atanasio Canata[2] (studioso pure di musica presso il Perrando, in Ovada) s'occupò e scrisse d'estetica e lasciò versi e scene drammatiche a sfondo religioso, vien facile attribuire alla sua penna gli autografi ora reperiti, fra i quali i sonetti proposti agli alunni unitamente a versi patriottici, religiosi e di circostanza.

---

[2] Padre A. CANATA, *Estetica*, L'Editrice, Savona, 2012. Opere: *Il giovanetto cristiano rinnovato nella vita del cuore*, Tip. Salesiana, Torino, 1889: *Poesie e iscrizioni*, ibidem; *Giornata, tragedia*, Chirio e Mina, Torino, 1847; *Opere liriche*, Torino, Chirio e Mina, 1889; *Jacopo da S. Agata ovvero sia i Bianchi e i Neri*, Bertolotto, Savona, 1892; *Versi inediti di P. Atanasio Canata*, in: *Studi in onore di Carlo Russo*, a cura di L. CATTANEI, «Atti Società Storia Patria», Savona, 1995, pp. 90-98; *Nelle nozze auguste di A. S. R. Vittorio Emanuele Duca di Savoia*, Rossi, Savona, 1942; *Razia*, ottave, in C. CORNEY, *Martire in Cocincina*, Torino e Mina, 1889.

Ma i reperti recenti ci offrono una strana "carta", vergata dal Canata, che reca due sonetti, indirizzati sul retro «*Ai Messieurs les docteurs Mallarini*» (senza busta né affrancatura).

L'incipt del primo («Un sonetto con la coda») non ha dedica, mentre quello della seconda facciata vede precedere i versi da una triplice intestazione:

Il solitario di Mombarotto
Al poetastro altarese
Sonetto in rime diabolicamente ordinate

La grafia del Canata e il nome di Mallarini nell'indirizzo fanno dapprima pensare ad uno scambio letterario-scherzoso fra docenti del Collegio carcarese, chè il p. Giuseppe Mallarini (1802-1889) insegnava a Carcare prima di divenirvi "Prefetto agli studi", uomo buono, sereno e affabile, tale da non stupirsi per il gioco di rime d'un confratello e collega e il «diabolicamente» par caratterizzare lo scherzo.

Senonchè un breve autografo dell'Abba, dalla data illeggibile e con molte cancellature e correzioni, offre due tormentati sonetti che lasciano pensare ad esercitazioni scolastico-letterarie quali potrebbero essere state proposte – con sonetti-modello – dal Canata ai suoi giovani alunni. Il ricorso alle rime del modello, presenti pure in Abba, farebbe ipotizzare un esercizio scolastico. Ma talune espressioni di Abba, volga rotte o meglio goliardiche, non coincidono col lessico e coi modi suoi (e ci sono rime decisamente forzate, «galuppo» e «bebbe», per esempio).

Va tenuto presente che le *rime obbligate* del sonetto-modello e della prova di Abba non escludono lo scherno rivolte ad un velleitario «poetastro», forse estraneo alla scuola e noto a molti. Resta però da spiegare lo sforzo di Abba per attenersi alle soluzioni lessicali più ardue – come le rime – ma non proprio solo da scuola.

Il «poetastro altarese», comune al modello e all'esercitazione potrebbe offrirsi ad altre ricerche sulle figura-bersaglio. Intanto nell'elenco degli alunni che il più recente studio calasanziano[3] ci offre, non figurano che tre altaresi, d'età e frequenza così diversa da farne escludere la coincidenza con maestri e compagni di Abba. L'indirizzo (plurale) ai Mallarini, poi, ha indotto a verificare che tra gli alunni della medesima classe di Abba figuravano due Mallarini (Agostino e Gio

[3] P. D. Casati, *Il Collegio di Carcare*, GRIFL, Cairo, 2007.

Batta). La fonte che li cita col paese di provenienza, non ne indica alcuno di Altare, né ci aiuta a identificare il Mombarotto e il «solitario» (che potrebbe essere il p. Canata stesso). Il cairese prof. Chiarlone riconosce il nome attuale della località Mont Burot e la consuetudine antica di visitarne le fortificazione. Che dire?

Resta in chi legge il senso d'una documentata severità degli studi e dei compiti (assegnati o parafrasati) nel Collegio di Carcare: vi si studiava seriamente. Un cenno di Abba ne fa testo:

> S'io non avessi perso la consuetudine dei miei quindici anni ad armonizzare il verso col sorriso della natura […].

Il rimpianto è datato 1861, da Pisa al p. Leoncini:

> A Pisa io ho studiato più in due mesi, assai più che altrove in un anno, vivendo in mezzo a quella gioventù […].

Il discorso sui versi inediti non può chiudersi con le tematiche cairesi e coi modelli degli Scolopi, anche se le offerte delle ultime ricerche non sono molte né rilevanti:

> – Merita cenno un breve componimento, su uno dei taccuini, datato 17 maggio 1863, dedicato ai «Caduti oltre la Neva«, dall'incipit *«tal degli eroi costume»*. La datazione beneficia della dedica al generale Szachodowsky, che si legge nell'Edizione Nazionale Vol. VI/L, pag. 67.
>
> – È datato 10 ottobre 1885 il sonetto *Vita! Che cosa è vita*?: è ispirato da tristi confronti e dalla mestizia sui giorni cui Abba affianca quella di vita familiare *In tua magione piccioletta e sola*, non databile, su foglio staccato, non priva di riferimenti e rimpianti per la maternità educatrice.
>
> – I ventiquattro versi sciolti e non datati che si rifanno alle liete serate per trapassare nel rammarico per la lontananza d'un amico, paiono dettati da liete serate pisane e dal ricordo delle amicizie strette nella città toscane.

Subito dopo l'impresa garibaldina, Abba trascorse a Pisa quasi un anno, fra quella gioventù che annoverava figure di spicco storico e letterario (Tommaseo, Pratesi, Giusti, Thouar, Bini, Mayer, Dall'Ongaro e Orlandini), e combattenti come il Plantulli e l'Osterman, simpatizzanti come il Frassi.

Molti furono i corrispondenti d'Abba, almeno fino al '66 (terza guerra d'Indipendenza). Alcuni ebbero dal garibaldino indirizzo agli studi, alle scelte di vita; l'Osterman[4] venne ad abitare a Millesimo, a un passo dall'Abba e dall'astro nascente del giornalismo, Anton Giulio Barrili.

Possiamo sigillare oggi quelle riunioni coi versi già accennati ad una Musa «Oh quante volte all'ilare» […]. Piuttosto avare di versi o prose inedite, le ricerche ultime sono approdate a carteggi con comuni lettori e amici, non escludendone alcuni fra i Padri Scolopi di Carcare. Ormai pubblicate sulla rivista piemontese URBS sono emerse quelle fra il Pratesi[5] e p. Leoncini[6], fra le quali non mancano mai versi dello scrittore toscano, in un libriccino[7] dedicato mestamente all'Abba:

> A Giuseppe Cesare Abba
> Mario Pratesi, uscito da soli due mesi
> dallo Spedale dei pazzi. Siena, 7 maggio 1869.

Non sempre la sorte fu benigna con quei giovani uniti a Pisa: Pratesi si innamorò invano della figlia di Tommaseo, Abba di Elisa Mayer, morta giovanissima; l'Ostermann[8], che pareva essersi fatto "tutore" della vendita delle opere di Abba, morì suicida a Millessimo. Dobbiamo ai suoi giorni toscani il pronto invio ad Abba dell'articolo di Enrico Mayer, cultore del Foscolo, che col Foscolo chiudeva la pagina su Abba (25. VIII.1866).

---

[4] M. Osterman, già soldato semplice in cavalleria a Pinerolo, poi a Parma nel gruppo di Petitbon, per i preparativi dell'impresa; fu tra i mille.

[5] Cfr. L. CATTANEI, *Tommaseo e Pratesi: Lettere da Ovada*, in URBS, Ovada, Dicembre 2012, pp.300 sg.

[6] P. L. LEONCINI, in *Tommaseo e Pratesi: Lettere* ecc., op. cit., p. 303 sg. Vedansi pure: *Brevi cenni intorno alla vita e agli scritti di A. Canata delle Scuole Pie*, Sordomuti, Genova, 1893, PASSIM.

[7] M. PRATESI: *Per una morta fanciulla, La chiesetta di Ponte alle Grazie – L'angelo custode*, Mucci, Siena, 1869.

[8] M. Ostermann. In una lettera ad Abba edita in Ed. Naz. (Firenze, 28 aprile 1866) sono stati omessi alcuni cenni polemici nei confronti dei librai fiorentini: «Il Pozzi … farabutto di conio leopoldino ne ha venduto una copia… fui dal Papini, che ebbe pure due copie dal Nistri, una ne ha avuto, l'altra la tiene in mostra, se la vende ne cercherà delle altre. Il Bottini poi ne ha venduto cinque avendone 4 in bottega e d un altro volume, credo tu voglia fargliene avere delle altre.»

> Non poteva in tempo più solenne di questo farsi udire in Italia un canto che ricorda la eroica spedizione di Garibaldi in Sicilia, né poteva tal canto più degnamente intuonarsi che dal labbro di uno dei Mille. L'autore sig. Giuseppe Cesare Abba ha saputo come poeta celebrare le gesta meravigliose cui aveva partecipato come guerriero, e il suo verso desterà simpatie in ogni cuore che palpiti per la poesia.
>
> Né solo il sesso forte farà plauso a questo poema, ma ne farà più commosso l'animo di ogni lettrice italiana, la quale seguendo Arrigo dalla casa materna sino alle sponde del Volturno sentirà come in petto al forte guerriero arda un cuore acceso de' più teneri affetti.
>
> In giorni di tanta commozione, ci contentiamo di questo semplice annunzio, ma crediamo che la critica letteraria italiana prenderà ad esaminare come meritano questi canti, ispirati da una Musa che ridesta sotto il cielo italiano l'eco delle severe memorie del Nicolini e del Foscolo.

Dieci anni dopo i giorni di Pisa l'Abba era ancora più inteso alla politica; e corrispondeva (cosa rara) col conterraneo Barrili (1836-1908)[9]; intervenendo sul volume del Michelet, sulle tragiche ore di Francia e dei garibaldini accorsi oltralpe.

Se il "raccolto" delle ultime ricerche non è risultato dovizioso, ci ha riportato spesso in Toscana, e in termini di alto sentire nella lettera di p. Leoncini da Pisa (7. IX. 1862) ove pure Abba aveva pianto l'amata Elisa Mayer.

> Oh quell'anno di Pisa, quei Lungarno, quelle passeggiate lungo il classico fiume, il piazzale del Duomo, la torre, il Battistero e il cimitero… Io mi recava a passeggiare la notte inoltrata in mezzo a quella moltitudine di monumenti illuminati dalla luna che è tanto pura nelle sere invernali, mi parea di essere nell'anticamera del Paradiso [...].

Ma un insperato, piccolo premio alle ricerche, una sorpresa per tutti noi – e dalla Toscana – è l'inedito indirizzo di Garibaldi (8/4/1862) *Alle buone donne di Sansepolcro:*

> Rendo grazie a voi del modo veramente cortese con cui mi invitaste a venire in codesta valle del Tevere. Io vi vedrò, sicuro di encomiarvi

---

[9] Alunno degli Scolopi della natia Carcare vi fu apprezzato nei saggi accademici (*La preghiera dell'esule* del 1849 fu applaudita fra i patrioti); si rivelò presto scrittore e giornalista: cfr. *Saggi letterari dati dagli studenti del R. Collegio delle Scuole Pie*, Chirio e Mina, Torino, 1880, p. 25 e seg.; F. NOBERASCO, *Il giornalismo savonese*, in «Giornale storico della letteratura italia"; I/1928.

per quanto avete fatto a favore della Patria. Voi molto potete, eccitando gli amici alle gagliarde prove, cui la Patria può chiamare i generosi da un istante all'altro.

Nella speranza di vedervi presto vi bacio rispettosamente la mano.

Giuseppe Garibaldi

Come sarà finito tra le carte di Abba? Mi piace non poter rispondere e nutrire speranze d'altri preziosi documenti.

TESTI (APPENDICE)
ALBORI DI LIBERTÀ (A TORINO NEL 1794)

Giuliano stava alla finestra della sua cameretta, coll'occhio rivolto alla fortezza, dove era insolito moto. Vedeva sugli spalti erbosi molti soldati, e sui vasti piazzali un addensarsi di schiera, un andare e venire di messaggeri; con quell'aspetto strano che avrebbe un villaggio dove non fossero né femmine né fanciulli, e gli abitanti vestissero tutti ad una foggia e non sapessero camminare se non armati, allineati in molti, stecchiti ed arcigni. Turbe di popolo traevano dalla città e si fermavano al pié delle mura ferrigre; dal ciglio delle quali sporgevano molti cannoni a guisa d'animali che posassero e, luccicando al sole, parevano mandare biechi ammiccamenti. A un tratto comparvero, dentro quelle mura due uomini, accompagnati da un drappello di fanti sino a mezzo lo spiazzo; e là sederono su due scranne, ciascuno con una persona nera a lato, prete o frate.

Giuliano, sentì, come se fosse stato al posto d'uno di quei due, il peso degli sguardi di tutte quelle schiere; capì che erano condannati a morte, e sentì un rapimento nell'anima in alto; a guisa di aquila, che turbata ed offesa, va a nascondersi tra le nubi.

La scena, rimasta silenziosa un poco, fu mutata da un suon di tamburo; la folla fuori la fortezza ondeggiò commossa da quel suono; i soldati fecero un gran moto di braccia e d'armi; le sentinelle uscite dai casotti degli spalti si atteggiarono a rispetto; qualche cavaliere corse su e giù, dall'uno all'altro dei gruppi pomposi di pennacchi fluttuanti; poi il silenzio tornò lugubre. Allora un ufficiale s'appressò ai due condannati: si vide all'atto che strappava ad essi le assise mentre un altro a cavallo pareva leggere un foglio, forse una sentenza; quindi si allontanarono e rimasero i preti, i quali bendarono gli occhi agl'infelici, poi se ne staccarono anch'essi.

E allora s'udì un fragore di molti tamburi e uno squillar di trombe, un nembo di fumo avvolse per un istante quei due; e subito dissipato dal vento, li lasciò vedere a Giuliano distesi a terra… Egli si levò dalla finestra collo scompiglio nell'animo; e quasi senza avvedersene, sbatté le imposte egli scurini in faccia alla luce, che non gli entrasse in camera, adesso che aveva rischiarato l'orribile scena. Poi si buttò sul letto bocconi; e con la faccia contro i guanciali, stette tribolandosi in abissi di fantasmi, di luci stranissime, di deformità chimeriche. Indi a poco, irrequieto come per bevanda che lo turbasse, si levò da giacere; riaperse la finestra, provò un altro desiderio: uscire, andare a una lunga passeggiata, fuori la città: andare, andare dove che fosse; anche tanto lontano fin dove il vento arriva a soffiare.

Uscì col fare di un uomo che preso il broncio in famiglia, vada a gironzolare per isvagarsi; e discendendo trovò per le scale un tale, che aveva rondinato sulla via, mentre egli era alla finestra a guardare la scena descritta quassù. Costui soffermatosi a fargli largo; si scoperse il capo rispettosamente e domandollo del suo nome.

"Giuliano … da D…" rispose il giovane che non badava ad andare sconosciuto; e si fermò anche egli a figurare quell'uomo, il quale, inchinatosi un'altra volta gli disse:

> S'è tanto mutata, da quando non l'ho più riveduta che penava a ravvisarla. Come vede dalla mia livrea, io servo la eccellentissima marchesa di G…, la quale mi manda a cercar di lei da parecchi giorni, questa sera la vuole nel suo palazzo.
>
> Ditele in mio nome, che non mi dimenticherò di venire.

Il servitore fece la sua terza riverenza e s'accomiatò. Giuliano gli venne dietro, strologando sull'avventura, e su quello che la marchesa di G… poteva volere da lui, non tornato più a rivederla dalla prima volta che era venuta a Torino, due anni innanzi; e come fu sulla via si lasciò portare dalle gambe, senza por mente verso dove.

Per chi sa quali varchi, che a noi non importa conoscere, riuscì di là del Po: dove i margini del fiume reale, le colline, il monte dei Cappuccini, gli parlarono delle rive modeste ed amene della sua Bormida, e del castello di D… al quale il monte e il convento somigliavano un poco per la conformità e per la postura. Ma non sapendo neanch'egli quale fosse, desiderio suo o invito che venisse dall'aria, pigliò la via che saliva lassù e pareva quella che a D… per l'erta del colle menava al presbiterio. L'acciottolato, l'erba delle prode, tutto v'era come a

D…; solo che là si abbatteva in frati che discendevano, in divote brigate che montavano, il colle pareva un luogo santo di pellegrinaggio: al castello di D…, in cambio, salvo i dì di festa, non si vedevano mai che le sesse persone, i signorotti della terra, che menavano vita allegra e sconclusionata.

Giunto in cima, dove chi si affaccia al muricciolo che cinge il sagrato, può secondo la natura sua accontentarsi di guardare la città sottoposta, o per quanto gli vale l'occhio, ammirare la vista sterminata di pianure, di colli, d'acque e di Alpi, che fantasia umana non sarebbe trovare più bella; si arrestò, crollò il capo, diede di volta senza pur badare a quello spettacolo, in cui l'animo suo si sarebbe ricreato altra volta lungamente.

Tornò a valle, infilò la via lungo la riva destra del fiume, verso Superga; andò su e giù un poco come smemorato; poi, trovato un navicellaio, scese nel burchio e si fece traghettare all'altra sponda. Di là per campi e vie traverse, andò a porsi in un'osteria campestre, vi mangiò, vi bevè; s'allontanò quindi, né triste né lieto più di quello che fosse stato tutto il giorno; e per altra porta da quella che aveva passato ad uscire, tornò in città che il sole andava sotto.

Ridottosi in camera, si pose in gamba i migliori calzoni del suo corredo; indossò un panciotto ed un giubboncello di seta, ornata assai bene di sopraggitti lungo le occhiellature, alle pettine, ai paramani; calzò un paio di scarpini leggeri; e tornato fuori prese la via verso il palazzo della Marchesa.

Là trovò una turba di servi a terreno, una turba su per le scale, e in cima a queste gli si fece incontro quel domestico che era stato il mattino ad invitarlo. Costui lo mise dentro ad una vasta sala, illuminata che meglio non poteva essere se vi fosse stato il sole, popolata come una chiesa in tempo d'uffici; e l'accompagnò coll'annunzio del suo nome alto e sonoro.

Giuliano si fermò sulla soglia un poco, e le orecchie gli fischiarono come ad uno che, rompendo improvviso in battaglia, capitasse nel più fitto grandinare delle palle. Tutti quei crocchi, tutte quelle teste bianche che non si lasciavano scernere le giovani dalle vecchie, quegli occhi di donne, che si socchiudevano per isbirciare lui, gli fecero un tale senso che per poco non diede di volta frettoloso.

Ma la gentildonna padrona di casa gli mosse incontro, lo prese per una mano lo trasse in mezzo a quelle beate amicizie, le quali tutte accennarono garbatamente di non disgradirlo; poi se lo fece sedere allato, e mentre i crocchi ripigliavano i loro parlari, essa si mise a discorrere con lui.

Egli era preso in fra due: da una parte lo splendore dei doppieri, la magnificenza delle arazzerie e delle suppellettili, in cui era sfoggiato lo stile di non so quale Luigi; dall'altra parte le parole della gentildonna, che lo assaliva con una procella di domande, e di rimproveri sul suo non essersi fatto vivo, da quella prima volta di due anni innanzi; sicchè essa aveva creduto ch'egli stancatosi di stare a Torino, e tornato a D…, non fosse più rinvenuto.

Giuliano a trovar scuse, a darle contezza di sé, dei propri studi, di D…, di tutto quello che la Marchesa menzionava; e intanto i discorsi dei crocchi si facevano più caldi, più confusi, più alti sul fatto seguito quel giorno nella fortezza e sulla morte meritata dal cavaliere di Sant'Amore e da Mesmer; i quali, comandante l'uno la fortezza di Saorgio nella Alpi Marittime, l'altro quella di Mirabocco dalla banda di Savoia, le avevano date in mano ai Francesi. Moschettati per traditori, tutta Torino aveva parlato di loro; ma adesso in casa alla Marchesa se ne parlava ancora, come tra persone che nelle faccende dello stato avevano molto a vedere.

Giuliano teneva un orecchio alla gentildonna, l'altro a quei discorsi; e ad ogni poco il cuore gli si raccapricciava. La disputa era così venuta innanzi calda che già si cominciava a chiedere di un arbitro, che sentenziasse fra le due parti; delle quali chi si accontentava della morte data col piombo ai due schierati, pur che fossero stati moschettati nelle schiene; chi avrebbe voluto che li avessero appiccati alle forche, a guisa di coloro che assassinavano alle strade. Provò d'essere là dentro uno sgomento indicibile; tutto quello splendore d'arredi, di vesti, di vezzi scintillanti dalle gole e dai polsi delle dame, gli parve una cosa tetra; e quando una voce chiamò giudice lui, quasi per fargli capire, che egli solo, non essendo nobile, poteva mostrarsi imparziale, purché parlasse col dovuto rispetto, e guardando da sotto in su, egli rispose:

> Di quel che corra tra i diversi modi di morte io non so giudicare: questo son che sino a quando la morte sarà data in pena a chi fa il male, essa parrà agli uomini, se non una cosa turpe, il peggiore dei mali. Così se ne oltraggia la santità, si allevano uomini codardi; e si fa della morte ciò che si è fatto di tante cose santissime…! E poi uno sia reo quanto si vuole… più della colpa mi stupisce questo, che i più caldi a volerlo morto sono coloro che credono esservi un luogo nell'altra vita, dove lo spirito nostro si purga: ora se là, perché non si potrà diventare migliori anche qui…?.

A queste parole si levò un bisbiglio, somigliante al ronzio che farebbe uno sciame d'api, turbato improvvisamente nella sua pastura:

e fu uno scontento, un volgersi di teste, uno scuotersi di code, uno scalpiccio irrequieto, da non potersi dire. Giuliano da qual parte mirasse, vedeva nasi aggricciati, menti sporti, sorrisetti schifiltosi; ma non uno degnò di rimbeccare, come avrebbe meritato quel plebeo; il quale aveva osato entrare là con in capo certi pensieri: su per giù come un villano, che vi fosse venuto colle scarpe inzaccherate.

Egli semplice nell'atto, sereno in viso, a nulla meravigliato, stette un poco a quella sorta di temporale, poi rivoltosi alla marchesa le disse, che se nulla avesse a comandargli, gli bisognava partire; e si levò in piedi. La gentildonna accennò col capo, si levò anch'essa, gli dette a toccare la punta delle sue dita sottili e fredde: lo guardò bene, quasi per accertarsi se egli fosse davvero quel Giuliano di cui le parlava la lettera di Don Marco, e avuto l'ultimo inchino, lo lasciò che andasse.

I servi stupirono di vederlo partire così in fretta, ed egli quando fu sulla via, diede una gran rifiata tona. La notte era molto innanzi; la luce dei fanali pallida e poca; l'aria quieta. Si sentì allora come un pesce che sgusciato di mano al pescatore, dà due o tre saltelloni sulla spiaggia e si rituffa nell'acqua; andò a zonzo per un pezzo e si ritirò ch'era la mezzanotte. A vedere le pareti della sua camera, sciolte e senza ornamenti, salvo che alcuni quadri di santi, effigiati per modo da parere più alla tortura che fra le gioie del paradiso, fece paragone di quella sua abitazione con la sontuosissima della marchesa coi soffittoni, dove il popolo della città, allora come oggi, nasceva e moriva, sopra poca paglia, coll'orcio dell'acqua e il lumicino sepolcrale in capo al giaciglio. Gli parve d'essere agitato sin troppo, e pensando a Dio e alla propria casa, che si poteva stimare una cosa di mezzo tra un palazzo e una catapecchia plebea; più che ad abbellirla si sentì tirato a farla modesta. Disegnando su questo a seconda dei pensieri che gli frullavano pel capo si coricò, per destarsi l'indomani a ripigliare la sua vita di studio, di solitudini, di sogni d'amore.

IL SOLITARIO DI MOMBAROTTO AL POETASTRO ALTARESE SONETTO IN RIME DIABOLICAMENTE OBBLIGATE

Se ben del mio cervello è duro il ceppo
e alcuna musa al caso non acchiappo,
non son figlio di un fangoso greppo
e nella rete d'ignoranza incappo.

Pur di tue rime al suon che mandan leppo
mi scuote, o poetastro, e già t'aggrappo;
di pazienza m'hai fatto il vaso greppo.

E che? tu credi forse; io vil galuppo,
sul Parnaso marciar a gran galoppo
e d'ogni scienza saper sciorre il groppo?
Oh, taci, Ciccio, il tuo ardimento è troppo:

che io la penna nell'inchiostro inzuppo
ti farò ben trovar più d'un intoppo
se ben sei dritto o zoppo
e sia tu pure Giacomo o Filippo
se a discernere il vaso non son lippo
sotto i colpi cadrai di Febeo schioppo.

Un sonetto con la coda
miei signori io vi presento;
tal poetica vil broda
d'aver fatto, in cor mi pento.

Sopra incudine ben soda,
con tenaglie, a foco lento
la troverai, a nuova moda
con sudar, affanno e stento.

Già so ben che non è degno
D'esser letto, o d'uscir fuora,
perché sol di vanto è pregno

che se ben la cetra al colloùde' poeti penda ognora
pur non sempre arride Apollo.

Abba (Taccuino n. 2):

Il poeta altarese e' nacque e crebbe
se mai l'arte febea non si conobbe
un greve onor per genitor egli ebbe
che ha sul dorso quattro o cinque gobbe.

Al fonte d'Aganippe egli non bebbe,
sempre adornossi d'Apollinee robbe
e la sua Musa far sola farebbe
la pazienza scappar perfino a Giobbe

Per certo qualche dio per corto l'ebbe
e se tornasse il re Sennacheribbe
direbbe anch'ei che questi non son babbe.
Certo un suo ragghio a me timor non mette
Se non soltanto a fracassar le gobbe
Dei numeri foss'anco a mezzanotte.

Venga a battaglia d'ignoranza il ceppo
dicea nel sogno, ei vien, qualcosa acchiappo
e già una fossa colma in fino al greppo
di prendermene un pugno non incappo.

Mi sia prova un fetor simile leppo
io a quella puzza pei coglion l'aggrappo
e in quel pantano tutto pieno zeppo
di lordura il gettai come in un nappo

e intanto tutto dentro glielo inzuppo.
Veggo un somaro che arriva al galoppo:
lui gli avea sciolto del capestro il groppo.

Davvero, esclamo, che cammini troppo;
ei spaventossi e con qualche galuppo
balzò d'un salto contro indegno intoppo.

Abba (taccuino n. 2):

Tal degli eroi costume.
Libertà libertà splenda il tuo lume
A consolar gli istanti
Ultimi di quel pugno di giganti;
una indulgenza assolva i vincitori,
gli urli. Ed i vinti che mordono la polve.
Meglio è morir. E mi sonò sul ciglio,
de' miei prodi il costume nella lotta:
"Ei sorga ancora", sia il voto.

Abba (fogli sciolti) Non datati:

In tua magione piccioletta e sola
Dunque madre dolente, ancora ci resti?
Né donde il tuo do or per noi t'immola
Fin che a cacciarti empio livor s'appresti?

E avrà qui sempre più sublime scuola

Quale tu schiudi all'anima dei mesti.
E invece di tue tacite parole
l'alma apprender pensier voglia celesti,

certo chi vuol cacciarne i figli tuoi!
O figli o figli! oggi accanto di scorta
sia di quel pio che consolasse a voi

accorati. Chi dietro a folli sogni
come da scienza vanitosa e morta
del materno dolor pianga e vergogni.

Abba (fogli sciolti) Datati 10 ottobre 1885:

Vita! che cosa è vita? Oh non è questa
D'arti compage, o palpitar di vene!
Non è questo frastuon che mi molesta
d'una turba briaca avversa al bene.

Il mito, il canto delle basse scene
O il mio tumulto d'improvvisa festa
Pur sua sembianza di sepolcro tiene
o di prefazio d'autunnal tempesta!...

Vita, vita è sul mar l'infinita
rete che vi si lancia e quasi in mare
chi si vorria sommerger, senza vita!

Dio mio Tu sei quell'infinito, sei
principio e fine d'una vita: amare,
senza Te l'ore son dei giorni mie!

****

Cairo, 1 febbraio 1871 Ad Anton Giulio Barrilli – Genova

Carissimo Barilli,

ho letto il libro di Michelet *La Francia dinanzi all'Europa*. Ne ho tradotto una pagina onorevole per Garibaldi e per l'Italia. Te la mando. Vi ho aggiunto due parole per il giornale, le quali, se ti sembrano troppo vive, puoi modificare come meglio credi. Ed io stesso propongo una modificazione che vedrai. Povera Francia!

Fu tracotante con noi, c'impedì per molti anni d'essere nazione. Ma è pur sempre la potenza, che insieme all'Inghilterra faceva argine alle barbarie del Nord.

E poi crebbe la sventatezza dei capi e dei generali così inetti; e poi è tanto infelice. Addio! il tuo

Cesare Abba

Cairo, 7 settembre 1862 Al Padre Luigi Leoncini

Caro Padre Leoncini,

Le invio il principio del mio racconto e quale squarcio del primo canto, giovandomi dei consigli che Lei mi diede ogni qual volta le feci vedere qualche mio lavoro. Farebbe cosa a me carissima leggendo attentamente questi versi rendendomi il manoscritto postillato e giudicato. E' lavoro cominciato in tempi migliori di questi, almeno, per me, lo erano di certo, come la distanza che è tra la luce e il crepuscolo.

Nell'anno scorso continuai a scrivere con debole lena; componevo versi, dondolandomi tra le memorie degli estri antichi l'aspettazione del nuovo.

Sul cadere dell'autunno mi ridussi a Pisa, ma là trovai tanta quiete e tanta ispirazione che se i casi non me ne avessero tratto oggi il mio lavoro darebbe senza dubbio terminato.

Oh, quell'ora di Pisa! E quel Lung'Arno e quelle passeggiate da Porta alle Piagge al classico fiume e il piazzale del Duomo, la torre, il Battistero e il Cimitero. Io mi recava a passeggiare a notte inoltrata, e in mezzo a quella moltitudine di monumenti illuminati dalla luna che è tanto pura nelle sere invernali, mi pareva d'essere nell'anticamera del Paradiso! E poi quelle aurore che contemplava dalla mia finestra. E gli effetti magari prodotti dalle creste dell'Appennino, dal bel sole in fronte… E i tramonti splendidissimi vagheggiati, solitariamente dal ponte restaurato dal Brunellesco.

A Pisa ho studiato in due mesi, assai più che altrove in un anno, vivendo in mezzo a quella gioventù.

Frattanto cercherò, prima che finisca l'autunno di aver ultimato il racconto, e poi, se si potrà lo pubblicherò. Ho lasciato monco qualche verso nel trascrivere, perché l'intero lavoro è ancora scorretto, e al verso che dice … lo sfidator … d'imminenti perigli succedeva la descrizione dell'imbarco d'una scena tra il protagonista e sua madre. Non trascrissi quei versi, mi pare, pochi, perché mi pare non meritino ancora d'essere letti. Così pure la preghiera che fa Arrigo.

Quando verrò a visitarla a Carcare recherò un album in cui ho varie poesie scritte nel '61 a Cairo e a Pisa. Cose d'affetto, da leggersi tra amici, a voce bassa.

Se ha tempo, col ritorno di Fortunino mi scriva qualche cosa. È tanto ormai che non leggo sue lettere! Nientemeno che dal '59!!

E ora, caro Padre Leoncini, mi tocca lasciarla: mi voglia bene sempre, e mi tenga per tutto suo

Abba.

Siccome mi avanza tempo Le aggiungo due squarci del canto primo, col principio del canto terzo.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

MARCELLO BERLUCCHI*

I POETI E LA STORIA. CARDUCCI E MASSIMILIANO D'ASBURGO**

Tutti i poeti fanno, presto o tardi, i conti con la storia e ciò è tanto più vero per Giosuè Carducci che visse in un secolo denso di avvenimenti storici come il XIX. Non solo il nostro Risorgimento, ma i grandi fatti dell'epoca post napoleonica e del Secondo Impero trovano largo spazio nei versi del Vate Maremmano.

Uno dei fatti storici clamorosi che interessarono quel decennio degli anni Sessanta dell'Ottocento, che vide l'Unità d'Italia, l'affermazione del Secondo Impero in Europa e la tragedia drammatica della Guerra Civile americana oltre oceano, fu l'avventura nel Messico di Massimiliano d'Asburgo, fratello minore dell'Imperatore Francesco Giuseppe e secondo in linea di successione.

Ancora oggi, a oltre un secolo e mezzo di distanza, questa impresa messicana appare avvolta nelle nebbie di troppi aspetti non sufficientemente chiariti. Basti pensare, in termini riassuntivi, all'idea del secondogenito della casa imperiale di Vienna che lascia d'improvviso gli agi e le comodità del suo ruolo per avventurarsi in un'impresa oltre oceano dai presupposti e contorni imprecisi e oscillanti come il barbaglio del sole sulle acque del Golfo del Messico.

Per cercare di capire qualcosa in questa serie di fatti al limite dell'incomprensibile occorre rifarsi alla storia recente del Messico, nel

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia. Consigliere del comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo della conferenza tenuta in Ateneo venerdì 13 novembre 2015.

XIX sec. Questa perla tra le colonie spagnole, conquistata nel Cinquecento dal folle ardire di Fernando Cortez, fu tra le prime a ottenere l'indipendenza da Madrid. Il 16 settembre 1810 avvenne la dichiarazione d'indipendenza dopo un primo tentativo fallito ove trovarono la morte i patrioti Hidalgo e Allende. Il primo, modesto sacerdote, fece suonare le campane a martello invitando il popolo a sollevarsi contro gli spagnoli. Un personaggio come Agustin Iturbide si proclamò re del Messico nel 1820, ma due anni dopo fu fucilato dai suoi. Iniziò allora un periodo di grandi disordini civili, caratterizzato dai *pronunciamentos*, che vide trenta presidenti della Repubblica in trent'anni, via via che il potente di turno riusciva ad avere il sopravvento sui rivali. La prima a riconoscere l'indipendenza del Messico fu l'Inghilterra, seguita dalla Francia. Il potente vicino del nord, cioè gli USA, ebbero perenni conflitti con il Messico e fra il 1837 e il 1849 si impadronirono dei vastissimi territori del Texas, New Messico e della California del sud. Nella storia americana, la guerra con il Messico del 1848 e conseguente annessione della Repubblica indipendente del Texas costituisce un capitolo molto importante anche ai fini militari. Infatti nell'esercito americano che invase il Messico militavano, in giovane età, tutti i personaggi che di lì a pochi anni avrebbero ricoperto ruoli decisivi nella Guerra Civile, da Robert Lee, sommo generale sudista allora maggiore del genio, a Ulysses Grant, poi comandante dell'esercito federale e Presidente degli Stati Uniti, allora capitano di fanteria. Un personaggio chiave nella storia messicana dell'epoca e in questa vicenda in particolare era Jose Maria Gutierrez de Estrada, di ferventi idee monarchiche (aveva fatto parte dell'infelice esperienza di Agustin Iturbide proclamatosi re nel 1820). Era persona molto ricca per enormi piantagioni nello Yucatan e aveva sostenuto anche un altro personaggio messicano famoso, il generale Antonio Lopez de Sant'Anna, sei volte Presidente e vittorioso nelle guerre contro spagnoli, francesi e americani (l'episodio più celebre, rappresentato in tanti film, fu l'assedio del forte di Alamo, dove persero la vita personaggi famosi dell'epopea americana come David Crocket e Jim Bowe).

Jose Maria Gutierrez, deluso dei suoi compatrioti che non apprezzavano le sue idee monarchiche, venne in Europa e a Roma sposò la figlia dell'ambasciatore austriaco, Heinrich Von Lutzow. Le fortune del generale Sant'Anna tramontarono dopo la disastrosa Guerra del 1848, contro gli USA e allora l'indomito generale incaricò Gutierrez di cercare in Europa qualche brillante personaggio di una casa reale prospettandogli l'avventura del trono messicano. Siamo qui in-

torno al 1854 e il panorama delle case regnanti in Europa è abbastanza variegato. Nella sua sistematica ricerca Gutierrez si avvalse dell'aiuto di Jose Hidalgo, giovane diplomatico spagnolo. Logicamente, le prime attenzioni si rivolsero a Madrid ove però la rivoluzione di quell'anno impedì ogni successo. C'era un'altra ragione perché le ricerche dovessero cominciare dalla Spagna e cioè la conoscenza diretta di Gutierrez verso la duchessa di Montijo, una figlia della quale era destinata a diventare Imperatrice di Francia come moglie di Napoleone III. Come si vedrà la presenza e l'influsso dell'Imperatrice Eugenia giocarono un ruolo decisivo nell'impresa del Messico. Alla fine degli anni cinquanta e all'inizio del fatale decennio 1860, i liberali andarono al potere in Messico, guidati da un giovane avvocato di sangue indio zapoteco di nome Benito Juarez, che proveniva dalla remota regione montagnosa di Oaxaca e mostrava ben evidenti, nelle tracce somatiche del viso, le proprie origini. Tutti i governi europei delle grandi potenze cioè Spagna, Inghilterra e Francia guardarono con sospetto il governo liberale messicano che aveva tra i suoi programmi un ravvicinamento con gli USA dopo la guerra del '48. Non era un segreto per nessuno che la frontiera del Rio Grande fosse molto permeabile e fin dalla primavera del 1861 il governo liberale era sostenuto con armi e denaro americani. Per vero la situazione del Messico era molto confusa con Mejia e il generale Miguel Miramon in altre regioni. L'America riconosceva il governo di Juarez ma le potenze europee mantenevano ambasciatori presso il generale Miramont. Tuttavia il 1 gennaio 1861 tutta la capitale di Città del Messico applaudiva la definitiva affermazione di Benito Juarez. L'inizio ufficiale delle vicenda messicana per gli Asburgo risale all'ottobre 1861 quando l'ambasciatore di Vienna a Parigi principe Richard Metternich (figlio del suo celebre padre che aveva ricoperto la carica fino a pochi anni prima) mandò a dire a Vienna che Gutierrez, ben noto a suo padre, aveva avanzato l'idea di offrire il trono del Messico all'Arciduca Massimiliano. Anche l'ambasciatore messicano Almonte appoggiava l'idea. Si è detto più sopra che Gutierrez conosceva la duchessa de Montijio, madre dell'Imperatrice Eugenia, la quale invece era amica di giovinezza di Hidalgo, il diplomatico spagnolo che aiutava Gutierrez nella sua impresa. Fu così che lo stesso Hidalgo entrò nella corte di Parigi e favorì l'atteggiamento dell'Imperatrice Eugenia, cattolica e monarchica appassionata, assolutamente contraria all'idea di un protettorato americano sul Messico, che era stata la gemma più brillante fra le colonie spagnole. Bisogna dire che Napoleone III si era interessato da sempre del Sud America fino a pensare in grande a un progetto per l'apertura del Canale di Panama (da chiamarsi na-

turalmente "canale Napoleone") e perciò aveva mal digerito che Juarez avesse concesso agli USA la possibilità di aprire un canale verso il Pacifico attraverso l'istmo di Tehuantepech. In quei giorni un personaggio brillante della corte parigina era Charle Auguste de Morny, figlio della Regina Ortensia e del conte Flahaut che aveva conosciuto l'Arciduca Massimiliano durante la sua visita a Parigi, l'anno del Congresso che pose fine alla Guerra di Crimea (1856). In alcune conversazioni private l'Imperatore Napoleone III diceva che l'avrebbe fatto volentieri (l'intervento in Messico) ma non era possibile. Un elemento che determinò il precipitare della crisi fu, come spesso succede, un fatto economico cioè la moratoria chiesta alle grandi potenze dal governo liberale di Juarez non in grado di pagare i debiti e la contemporanea guerra civile americana che dal gennaio 1861 assorbiva tutta l'attenzione del potente vicino del nord. Fu così che tanto la Francia quanto l'Inghilterra cominciarono a pensare con più attenzione ad un intervento militare a tutela dei proprio crediti.

L'influenza del giovane Hidalgo sull'Imperatrice Eugenia era indubbia.

Nell'autunno 1861 il principe Metternich ricevette una lettera del conte Walewski, già ministro degli esteri dell'impero, con la proposta del nome dell'Arciduca Massimiliano e il suggerimento di sentire la Corte di Vienna per sondarne l'atteggiamento. È evidente la mano dell'Imperatrice Eugenia in tutto questo, lei che non poteva dimenticare il ruolo della Spagna di Carlo V nelle Americhe. Il ruolo dell'imperatore Napoleone, era come sempre ambiguo e indeciso: da un lato pensava alla grande missione civilizzatrice della Francia e dall'altro alla tutela dei capitali francesi investiti nel Messico.

L'antagonismo fra i due fratelli Asburgo era noto e pronunciato. Il maggiore Francesco Giuseppe, imperatore regnante, fieramente conservatore, non vedeva sempre di buon occhio gli atteggiamenti del fratello Max (così chiamato dagli amici) che non faceva mistero dei suoi sentimenti liberali.

Fino dal 1857 Max era a Milano come governatore del lombardo- veneto, provincia gioiello dell'impero e con il suo comportamento gentile e appropriato aveva conquistato buona parte dell'aristocrazia lombarda. Le cronache dell'epoca narrano come Max amasse guidare la sua carrozza sontuosa sui bastioni di Porta Venezia a Milano, accompagnato dai marchesi D'Adda e da altri nobili milanesi. Questo atteggiamento veniva considerato molto pericoloso a Torino perché minacciava di attenuare i sentimenti anti-austriaci in vista di quella che sarebbe stata poi chiamata Seconda Guerra d'Indipenden-

za. Quando non era a Milano a Palazzo Reale, Max stava molto volentieri al Castello di Miramare, che aveva fatto costruire sotto la sua guida personale dal 1854 in poi. La presenza a Miramare gli consentiva anche di essere vicino al porto di Trieste da cui poteva svolgere le sue mansioni di ammiraglio capo della flotta (alle sue dipendenze aveva l'ammiraglio Thegetof il futuro vincitore di Lissa). Poste queste premesse si capisce perciò che la proposta messicana suonò tutt'altro che sgradita a Francesco Giuseppe anche se veniva dalla Corte dell'odiato Napoleone III. Fu in questo periodo che anche l'interessato diretto e la moglie Carlotta del Belgio cominciavano a parlare della prospettiva, anche perché la vita a Miramare era abbastanza uniforme. Compare qui il ruolo prepotente di un'altra donna, appunto Carlotta del Belgio, figlia di Re Leopoldo I Coburgo, perciò parente dei regnanti d'Inghilterra e di molte altre case regali, sempre dichiaratamente favorevole all'impresa. Il 7 ottobre 1861 il principe Metternich informò Gutierrez che l'imperatore non era contrario all'idea, a patto che ci fosse l'aiuto delle due grandi potenze navali, Francia e Inghilterra. Parigi mandò a chiedere il parere di Londra ma l'accoglienza fu molto perplessa. Nella Guerra Civile in corso in America Lord Parmelston avrebbe visto con favore una vittoria del Sud, ma giudicava realisticamente che le superiori capacità industriali e finanziare del Nord avrebbero prevalso. In più l'ambasciatore inglese a Città del Messico aveva detto che la maggioranza intellettuale del paese era di sentimenti repubblicani.

Comunque il 30 ottobre 1861 venne firmata a Londra una convenzione con cui Francia, Inghilterra e Spagna si impegnavano a occupare il porto di Veracruz a tutela dei loro crediti. La Spagna mandò subito da Cuba un contingente di seimila uomini con il generale Prim, e l'Imperatrice Eugenia quando lo seppe andò in collera con i suoi connazionali che l'avevano preceduta.

Parigi mandò duemila fanti di marina e poi anche cinquecento "*pantalon rouges*" (cioè zuavi) con una batteria di appoggio. Il 9 gennaio 1862 un corpo di 2500 francesi si imbarcò a St. Nazaire e gli inglesi mandarono ottocento "*royal marins*". Frattanto a Miramare Max era affascinato da Gutierrez e pensava di essere chiamato a ravvivare le glorie asburgiche un po' appannate. A Parigi Napoleone pensava che fosse il dovere di un Bonaparte quello di tracciare nuovi sentieri di *gloire* per la Francia.

Per vero non mancava chi gettasse acqua sul fuoco, come il generale Miramon arrivato a Parigi il quale diceva che non esisteva un partito monarchico nel Messico. Le sue parole cadevano nel vuoto

perché l'Imperatrice Eugenia e il brillante Hidalgo non lo stavano neppure a sentire. Nel capodanno 1862 sembrava che l'incoronazione fosse dietro l'angolo. Nelle prime due settimane di gennaio la squadra francese gettò le ancore a Veracruz sotto il comando del vice ammiraglio Julien de la Gravière, le cui istruzioni per vero erano abbastanza vaghe. Gli ordini di Parigi dicevano che dovevano essere occupati i porti strategici del Messico, e ove non si fosse giunti in maniera rapida ed efficace al soddisfacimento delle richieste avanzate dalle potenze europee al Governo messicano, doveva prendersi in considerazione un'ulteriore azione che contemplasse un'avanzata fino a Città del Messico. Dopo lo sbarco iniziarono trattative con il governo juarista e fu firmata (9 febbraio 1862) un convenzione preliminare in vista dei negoziati veri e propri previsti per due mesi dopo nella Città di Orizaba. Questi negoziati fallirono e inglesi e spagnoli se ne andarono. Nell'aprile 1862 un contingente francese di seimila uomini fu mandato per conquistare un paese grande tre volte la Francia. Nel frattempo a Miramare Carlotta e Max ricevevano schiere di esiliati messicani accompagnati da Gutierrez e Almonte: i suggerimenti erano variegati ma tutti erano concordi nell'adulare il Granduca facendogli balenare la gloria dell'impresa per la casa di Asburgo, lo scopo di salvare il paese dall'anarchia e il possibile esempio di un buon governo monarchico da mostrare all'intero continente americano. All'inizio del 1862 Francesco Giuseppe e Massimiliano si incontrarono a Venezia e nessuno sembrava nutrire dubbi sulla bontà dell'impresa. L'unico argomento serio che avrebbe poi scavato un solco fra i due fratelli, cioè la rinunzia formale di Max alle pretese sul trono di Vienna, non fu nemmeno sfiorato. Si è detto prima che Londra non era mai stata del tutto favorevole all'impresa e le vicende della Guerra Civile americana, ove si profilava una vittoria nordista e soprattutto la lettera del Presidente Licoln del marzo 1862, che richiamava alle potenze europee la dottrina di Monroe («l'America agli americani») persuasero l'Inghilterra a ritirarsi del tutto dal progetto. I francesi invece, alla guida del generale Lorencez marciavano sulla capitale, ma ebbero una battuta d'arresto a Puebla il 5 maggio. Quando la notizia giunse in Europa, ci fu chi volle persuadere Max a ritirare la sua candidatura ma come sempre la Francia si mosse per salvare il proprio onore e l'Assemblea Nazionale votò ulteriori rinforzi fino a trentacinquemila uomini, sotto la guida del maresciallo François Achille Bazaine, uno degli "*africaine*" di Algeria, che aveva calcato già i campi della Crimea e del nord Italia. La coraggiosa difesa messicana a Puebla, il successivo ingresso francese nella capitale (7 giugno '63) il messaggio di Victor Hugo ai fratelli messicani in armi per difendere la

libertà contro la tirannia di un Bonaparte, affisso su tutti i muri delle case; questi furono gli ultimi momenti della lotta. In quella primavera del '63 al granduca Massimiliano d'Asburgo furono offerte altre corone (della Grecia e della Polonia prima della feroce repressione zarista). Questo a riprova della crescente popolarità dell'Arciduca. L'8 agosto 1863 Napoleone mandò un telegramma a Miramare ove si dava notizia che l'assemblea nazionale della Città del Messico aveva solennemente proclamato l'Arciduca Massimiliano d'Asburgo imperatore del Messico. In realtà il consenso non era così unanime perché tutti i vescovi cattolici, guidati dal primate monsignor Labastida erano contrari perché protestavano per le terre sequestrate alla chiesa dai governi precedenti e mai restituite neppure nella costituzione repubblicana del 1857. La delegazione messicana arrivò a Parigi e Max preparò la risposta che dovette però prima sottoporre all'approvazione di Parigi e di Vienna. Intanto si era agli inizi del 1864 e Max e Carlotta andarono a Parigi che impazziva per il Messico. I cuochi delle Tuileries inventarono la "*Bombe Messicaine*" un dolce costituito dalla riproduzione in zucchero dell'emblema messicano con l'aquila che divora un serpente su un cactus. Come già dieci anni prima al tempo del Congresso per la guerra di Crimea, grandi feste e ricevimenti occupavano la capitale. A teatro grande successo aveva *L'Ami des Femmes* di Dumas figlio. Era assente l'ambasciatore USA che riconosceva tuttora il governo Juarez. Dopo Parigi Max andò a Vienna (gennaio 1864) ove scoppiò la bomba della rinunzia ai diritti ereditari in Austria e quindi si ebbe una battuta d'arresto; in più la Francia voleva un compenso finanziario di mille franchi l'anno per ogni soldato e duecentosessantamilioni di arretrati. Si giunse alla convenzione di Miramare per il prestito messicano di duecentomilioni di franchi. Le truppe francesi sarebbero rimaste per almeno tre anni e poi il ritiro del contingente generale di trentasettemila uomini sarebbe stato graduale e ventimila sarebbero rimasti fino al 1867 con la legione straniera (ottomila uomini) per altri sei anni. Max e Carlotta andarono anche a Londra, ove l'accoglienza della regina Vittoria e del suo Governo furono molto più fredde, perché alla Corte di San Giacomo non si nascondevano i dubbi sulla bontà dell'impresa. Si notava anche che l'unico argomento delicato, cioè la rinunzia di Max alle pretese successorie sul trono di Vienna, risultava tuttora in sospeso. Questa questione rischiò di mandare definitivamente all'aria il progetto messicano e Max minacciò di rinunziare alla sua candidatura, gettando nel panico generale le cancellerie di Parigi e di Vienna. L'Imperatrice Eugenia se la prese con Metternich, cui indirizzò una lettera infuriata; Napoleone scrisse a Max richiamandolo agli impegni assunti e la Cor-

te di Vienna si impegnò soltanto a garantire un appannaggio di centocinquantamila fiorini, ove l'Arciduca fosse stato costretto a rientrare in Europa. La giovane Carlotta, che rischiava di vedere le sue grandi aspettative imperiali andate in fumo, andò personalmente a Vienna, per parlare con l'Imperatore, ma ottenne soltanto che Francesco Giuseppe si impegnasse a venire a Miramare a parlare con il fratello. Durante l'assenza della moglie diretta a Vienna, Max ricadde in uno degli accessi di profonda malinconia che gli erano abituali: mentre guardava la bellezza dei giardini al primo rigoglio primaverile, con le magnolie e gli alberi di Giuda in piena fioritura si tormentava pensando che stava per abbandonare quel luogo che gli era così caro. Sotto le terrazze ancorate nella baia c'erano la *Novara* con la sua scorta e la fregata francese *Themis*, pronte ad accompagnarlo oltre oceano. L'animo di un poeta romantico che albergava nel cuore dell'Arciduca gli suggerì questi versi non indegni della musa:

Devo lasciar per sempre il mio paese amato
teatro delle mie gioie primiere?

Volete che abbandoni il mio regno dorato
che i sacri vincoli lasci cadere.

La terra che mi vide allegro bambino
dove la prima volta mi sono innamorato
tutto dovrei lasciare per un fosco destino
spinto dall'ambizione che m'avete instillato?

Di scettri, palazzi e potere mi dite
vasti orizzonti davanti mi aprite
dovrei seguirvi a quel lido lontano
oltre le onde dell'Oceano?

Con fili d'oro vorreste intessere
della mia vita il fragile ordito,
ma portereste la pace al mio essere
più d'ogni altro bene gradito?

Oh, lasciatemi invece in disparte
In mezzo ai mirti del mio sentiero.
Delle ricchezze del mondo intero
Val più lo studio e il culto dell'arte.

Il 9 aprile 1864 l'atto di rinunzia di Max ai suo diritti successori sulla corona imperiale di Vienna fu firmato e il 10 aprile la delegazione messicana, che era in impaziente e trepidante attesa a Trieste, si trasferì nel Castello di Miramare ove fu accolta da un fluente discorso di Max in spagnolo (l'avevano studiato assiduamente, lui e Carlotta, nei lunghi mesi precedenti.)

Ci fu un banchetto ufficiale ove Carlotta, seduta fra il patriarca di Venezia e il generale francese Frossard parlava in italiano con il presule, nel natio francese con il generale e nell'appreso spagnolo con i messicani, rimasti incantati. La partenza avvenne il 14 aprile da Miramare, mentre una folla di triestini era lungo tutta la strada dalla città al castello. Max inviò un messaggio al sindaco di Trieste ove salutava «la cara e bellissima città che è diventata la mia patria» e si firmava «il Principe Marinaio». Il quadro di Cesare Dell'Acqua conservato nel Castello di Miramare rappresenta appunto il momento dell'imbarco. La bandiera messicana è fissata sull'albero di maestra della *Novara*, mentre i forti di Trieste salutavano con un salva di cannoni. Vi erano due fregate di scorta l'austriaca *Bellona* e la francese *Themis*.

Preceduta dallo yacht *Fantasie*, dalle due fregate e seguita dalle navi di linea del *Lloyd* triestino, la *Novara* prese il largo con mare calmo. L'avvio ufficiale del viaggio al Messico provocò una presa di posizione formale degli Stati Uniti che si dichiararono contrari a riconoscere una monarchia nata dalle rovine di un regime repubblicano sotto gli auspici di qualsivoglia potenza europea. La prima tappa del viaggio fu Roma, ove al porto di Civitavecchia la *Novara* attraccò il 18 aprile 1864. Ad attenderli c'erano il duca di Montebello, comandante delle forze francesi stanziate a Roma, gli ambasciatori di Francia, Austria e Belgio.

Il papa Pio IX, protetto dagli zuavi, sperava che un Arciduca cattolico salito al trono avrebbe risolto il problema dei privilegi della chiesa in Messico. Max e Carlotta furono alloggiati a Palazzo Marescotti in via dei Cesari ove viveva Gutierrez de Estrada che realizzò così il proprio sogno di ospitare sotto il suo tetto i sovrani del proprio paese.

Il Papa celebrò una messa privata nella Cappella Sistina e Carlotta ne riportò una grande impressione. In un sontuoso ricevimento a Palazzo Marescotti la nobiltà romana trovò l'imperatore bello e romantico e la moglie molto graziosa, anche se l'impressione generale era che quei due giovani si fossero fatti imbrogliare da quel volpone di Napoleone III. Notando la guardia d'onore francese sul portone di Palazzo Marescotti un cinico romano commentò: non fa meraviglia che lo sorveglino così bene, difficilmente troverebbero un altro che

prendesse il suo posto. Della stessa opinione era anche il popolare Pasquino che cantava così:

> Massimiliano non ti fidare/torna al Castello di Miramare/quel trono facile di Monte Zuma/è un nappo gallico colmo di spuma/del "Timeo Danaos" che ti ricorda/sotto la porpora trovi la corda.

Il viaggio proseguì con sosta a Gibilterra, ove gli inglesi tributarono onori militari ai sovrani, forse per farsi perdonare le tiepide accoglienze londinesi. Poi, con ulteriori soste a Cadice e Lisbona iniziò la traversata atlantica. In totale il viaggio durò sei settimane, nel corso delle quali Max si occupò della stesura di un regolamento per l'etichetta di corte e la creazione di strutture organizzative del futuro impero perlomeno inutili. Riemerse in tutta la sua importanza la questione dell'atto di rinunzia alle prerogative imperiali della casa di Asburgo e Max redasse un forte documento ove denunciava le pressioni morali cui era stato sottoposto per quella firma. Nel frattempo la *Novara* rimase senza carbone e venne perciò presa a traino dalla fregata francese *Themis*, con quanta umiliazione dell'equipaggio austriaco si può immaginare. Finalmente il convoglio arrivò alla Martinica, poi a Giamaica e infine il 28 maggio 1864 gettò le ancore davanti al porto messicano di Veracruz. Qui lo aspettavano i francesi con un corpo di spedizione molto articolato. Vi erano reggimenti di fanteria di linea (7°, il 51°, il 62°, l'81°, il 95°e il 99°) e poi battaglioni di *Chasseurs a pièds* (1°, 7°, 18° e 20°) e infine vi erano anche tre reggimenti di Zuavi (1°, 2° e 3°). Vi era poi la Cavalleria rappresenta dal Quinto Ussari, dal dodicesimo *Chasseur a cheval* e dagli *Chasseur d'Afrique* che avevano dato brillante prova in Crimea. L'artiglieria contava sei batterie, il genio cinque compagnie e vi era poi uno squadrone del treno. Non mancavano le forze coloniali. Oltre agli Zuavi già citati (il cui nome completo era *Tirallieurs Algerieen*) vi era un battaglione di *Infanterie Legere d'Afrique*, i volontari della Martinica e infine la legione straniera (che avrebbe scritto qui una parte gloriosa della sua storia). Da ultimo vi era un reggimento di fanti di marina e un battaglione di marinai con una batteria. L'esercito imperiale francese era armato con uno tra i primi fucili rigati, il celebre *Chassepot,* ancora a colpo singolo (il caricatore sarebbe stato applicato nel 1866). L'artiglieria disponeva del cannone dodici libre a canna liscia modello 1853 (quello che fu molto usato dalla due parti nella Guerra Civile americana e chiamato *Napoleon*) che aveva dato ottima prova a Solferino.

Esisteva anche un esercito imperiale creato dopo il 1863 per volere di Napoleone e chiamato all'inizio "Franco-Messicano": constava di

sei battaglioni di fanteria, sei squadroni di cavalleria e tre batterie di artiglieria, oltre un reggimento della guardia imperiale: in totale poco più di undicimila uomini che peraltro divennero 19.743 nel 1864 e infine nel gennaio '65, dopo la partenza dei francesi, fu riorganizzato da Max fino a un totale di 29.000 uomini.

Il panorama delle forze imperiali non sarebbe completo senza un cenno ai contingenti stranieri di volontari. Si trattava di appartenenti alle due nazioni dei sovrani, cioè Belgio e Austria. La Legione austriaca contava seimilaottocento elementi con tre battaglioni di Jager, un reggimento di Ussari Imperatore Massimiliano su cinque squadroni e un reggimento di Ulani (Lancieri). Dal Belgio, in onore dell'Imperatrice Carlotta, venne un reggimento di fanteria su tre battaglioni per un totale di 1500 uomini. Un aspetto curioso era il battaglione egiziano di 450 uomini inviato nel febbraio '63 dal Bey d'Egitto per sostituire i francesi a Veracruz e perché ritenuti più adatti a sopportare il clima. La loro opera, in realtà piena di eccessi crudeli, risultò molto apprezzata dal comando militare francese per pacificare lo Stato di Veracruz. Ebbero 156 perdite prima del ritorno ad Alessandria d'Egitto. Le particolari condizioni della guerra, che si tramutò molto spesso in guerriglia, giustificarono la creazione di uno speciale corpo anti-guerriglia guidato dal Colonnello Du Pin, composto di 850 uomini che si segnalarono per interventi di repressione pesantissimi.

Dall'altra parte c'era l'esercito repubblicano del Presidente Benito Yuarez, composto di 10 battaglioni di fanterie di linea su 8 compagnie, da 6 corpi di cavalleria e da un battaglione di artiglieria campale su 6 batterie da 6 pezzi l'una. In totale si trattava 10/12 mila uomini oltre alle milizie locali, con il fenomeno caratteristico delle "*Soldaderas*", donne combattenti di grande impegno.

Questo esercito crebbe fino a un massimo di 60 mila uomini nel 1866. Anche i repubblicani avevano i loro volontari stranieri, soprattutto americani, incoraggiati dal Presidente Yuarez con un decreto del 1864, ma anche inglesi, tedeschi, francesi, canadesi, russi, scozzesi, irlandesi e greci. Alla fine della Guerra Civile americana, nella primavera del 1865, molti gruppi di ex ufficiali dell'Unione passarono il confine per unirsi ai repubblicani. 1500 americani erano con il generale Escobiedo al nord e in totale non furono meno di 3 mila. Il loro armamento era inglese (fucili *Enfield* con conversione *Minié*) oltre a vecchi moschetti ad avancarica e armi provenienti dalla Guerra Civile americana. Le vicende belliche furono molto frammentate e in genere influenzate dalla politica della grandi potenze. La Francia cominciò a sganciarsi subito dopo l'arrivo di Massimiliano fino alle

lettera di Napoleone III del 15 gennaio '65 che preannunciava il ritiro delle truppe. Sino dal momento del loro sbarco a Veracruz nel maggio '62 le forze francesi avevano incontrato una notevole resistenza dei raccogliticci reparti repubblicani e a Puebla il 5 maggio '62 si ebbe uno scontro fra la soverchiante forza francese e i pochi difensori della cittadina fortificata dagli spagnoli. Occorse un anno al corpo francese per espugnare Puebla fieramente difesa (maggio 1863) e ciò aperse la strada verso città del Messico, occupata in giugno. Si è già detto che la Guerra Civile americana ebbe grande importanza sulle vicende messicane e la sua fine, avvenuta la domenica delle Palme (9 aprile 1865) con la resa di Lee ad Appommatox favorì ancor più il flusso degli aiuti in uomini e armi oltre la frontiera del Rio Grande. Uno dei primi provvedimenti del neo Presidente Jonnson succeduto all'assassinio di Lincon fu lo spostamento del IV corpo USA da New Orleans a Brownsville (Texas) proprio per tener d'occhio la frontiera. Il generale Philipp Sheridan, braccio destro del generale Grant comandante in capo dell'esercito federale, chiudeva un occhio sul confine del Rio Grande e sul continuo passaggio di uomini e rifornimenti per i repubblicani ed ebbe a dichiarare, nelle sue memorie, che Benito Juarez non avrebbe mai ottenuto la vittoria senza l'aiuto degli Stati Uniti. L'imperatore Max si lamentava perché, diceva, i francesi non fanno nulla e quando si muovono vengono sconfitti, alludendo alla riconquista repubblicana dei centri di Monterrey e Chiuhauha. Nel frattempo ci fu l'intermezzo del viaggio di Carlotta a Veracruz e Merida, due città notoriamente di sentimenti repubblicani: l'accoglienza fu trionfale e l'Imperatrice andò a visitare i monumenti Maya di Uxmall lasciando la sua firma sul registro dei visitatori che viene ancor oggi trionfalmente mostrato ai turisti. La situazione militare andava peggiorando perché le varie località venivano evacuate dai francesi senza combattere e tutto il nord del paese era di nuovo in mano ai juaristi. Gli ultimi porti sul Pacifico (Mazatlan e Guaymas) e sul Golfo (Tampico) caddero nell'agosto del 1866.

Queste vicende destavano in Massimiliano le più gravi preoccupazioni e lo spinsero ad emanare il decreto 3 ottobre 1865 (bollato dai repubblicani come "decreto nero") con il quale si mandava a morte ogni messicano trovato con le armi in pugno perché considerato bandito e guerrigliero. Il provvedimento era fortemente voluto dagli ufficiali francesi e imperiali, alle prese con una guerriglia dilagante, ma ebbe effetto contrario su molti messicani prima indifferenti e non fu l'ultima ragione per cui il provvedimento di clemenza dopo la condanna a morte non poté trovare luogo.

L'Imperatrice Carlotta si oppose all'intenzione manifestata da Max di abdicare ed anzi lo spronò a battersi anche senza i francesi e avanzò l'idea di venire in Europa per parlare direttamente con Napoleone. Nel frattempo veniva cantata dal popolo messicano questa canzonetta:

> *Adios Mama Carlota, adios mio eterno amor, fueron los franceses, se va l'emperador.*

Nel tentativo di influenzare Napoleone III e fargli cambiar parere sull'intenzione di disimpegno totale dal Messico, Carlotta persuase il marito a consentirle un viaggio a Parigi per un colloquio diretto con l'Imperatore.

Partita da Veracruz, l'Imperatrice Carlotta arrivò l'8 agosto 1866 a Saint Nazaire ove sentì parlare per la prima volta del disastro di Sadowa (o Konigsgrazt) che travolse l'Austria a favore della Prussia. L'imperatore Napoleone III si trovava nel castello di Saint Cloud ove regnava un'atmosfera cupa per la posizione rigida assunta dal cancelliere prussiano Bismarck che si era opposto alle pretese francesi sulla Sar e sul Palatinato Bavarese come compenso per la neutralità di Parigi durante la guerra austro-prussiana. Questa volta l'arrivo di Carlotta non suscitò a Parigi gli entusiasmi di pochi anni prima e le dame messicane che l'accompagnavano non fecero certo una grande impressione nella società parigina. Scrisse Prospero Merimee:

> Avevamo sperato di vedere delle Urì di Maometto invece abbiamo visto delle signore dagli occhi scintillanti, dalla carnagione color di pan di zenzero e dalla vaga somiglianza con degli Orangutan.

L'Imperatrice Carlotta prese alloggio al Grand Hotel (10 agosto) e il giorno successivo si recò dall'Imperatore a St. Cloud. L'accoglienza lungo il percorso in carrozza fu fervida ma nel drammatico colloquio successivo Napoleone mostrò tutto il suo imbarazzo e la sua impotenza a cambiare le cose; con le lacrime agli occhi appariva rivolto alla moglie Eugenia quasi in cerca di aiuto. Secondo Metternich negli ultimi due anni Napoleone era gravemente deteriorato sia nel fisico che nel morale e non appariva mentalmente più in grado di prendere una decisione. L'incontro finì in uno scontro terribile, con Carlotta che scoppiò in un parossismo d'ira contro la Francia e i suoi ministri, accusati di tradimento delle promesse formulate tanto che l'Imperatrice Eugenia svenne. Il 21 agosto, vigilia della partenza di Carlotta da Parigi, giunse la risposta di Napoleone recata da un

dignitario al Grand Hotel: la Francia non avrebbe mandato al Messico né un altro scudo né un altro soldato.

L'ultima carta che Carlotta voleva giocare fu una visita al Papa e il 25 settembre '66 l'Imperatrice arrivò a Roma in treno per parlare con papa Pio IX. Anche qui successero scene penose con il Papa e il cardinale Antonelli, fermo nel deplorare la questione delle terre della chiesa messicana confiscate. Carlotta visitò i Borboni di Napoli esuli a Palazzo Farnese e fu in questi giorni romani che emersero in tutta la loro gravità i sintomi dell'alterazione mentale di Carlotta, tanto che fu chiamato d'urgenza da Miramare il dottor Jilek. Il 30 settembre Carlotta bevve l'acqua della Fontana di Trevi dicendo che quella almeno non era avvelenata e chiese asilo in Vaticano, e passò la notte nei saloni della biblioteca vaticana ove era stato allestito in tutta fretta un letto. Con molta fatica andò ad Ancona ove si imbarcò per Trieste e poi Miramare. Quando le notizie dell'alterazione mentale di Carlotta giunsero al Messico, la disperazione di Massimiliano fu ben comprensibile e non fu estranea alla fatale decisione presa di marciare verso il nord per combattere la battaglia decisiva. Le città e i villaggi evacuati dai francesi erano occupati dai repubblicani e il maresciallo Bazaine, che aveva ricevuto da Napoleone l'ordine scritto di portar via fino all'ultimo uomo (quindi violando il patto assunto di lasciare la legione straniera almeno per tre anni) disse cinicamente: «finiranno per impiccarlo». L'ultima resistenza dell'esercito imperiale sempre più assottigliato avvenne nella città di Queretaro ove la lotta, condotta personalmente anche da Massimiliano, durò fino al 15 maggio quando venne alzata bandiera bianca sul Cerro de las Campanas e Massimiliano consegnò la spada al generale Escobiedo. In un processo farsa subito organizzato con una corte militare l'Imperatore fu condannato a morte insieme ai due generali messicani rimasti fedeli, Miramon e Mejìa. Tutto il mondo civile e intellettuale europeo intervenne per salvare la vita di Max, anche quel Victor Hugo che due anni prima aveva inneggiato alla guerra di liberazione messicana contro la tirannia di un Bonaparte. Tutto fu inutile e alle sei del mattino del 19 giugno 1867 Massimiliano d'Asburgo e i due generali fedeli Miramon e Mejìa caddero sotto i colpi del plotone di esecuzione. La notizia giunse in Europa il 1 luglio, quando era in pieno svolgimento la grande Esposizione Universale di Parigi. Napoleone III e il suo ministro degli interni decisero che la notizia doveva restare nascosta almeno fino alla fine della cerimonia di premiazione dell'Esposizione. A Londra si ebbe un'interrogazione in parlamento sulla singolare posizione dell'ambasciatore inglese al

Messico che aveva pensato bene di andare in vacanza proprio quei giorni. Trieste fu in lutto per il suo «Principe Marinaio» e a Milano fu celebrata una messa da Requiem. Durante il mese di luglio la cognata di Carlotta, moglie del nuovo re Leopoldo II del Belgio, venne a Miramare per riportarla in patria ove visse nel castello di Laeken in preda alla sua follia fino al 1927. Al rientro da Parigi e Roma la povera Imperatrice fu ricevuta da re Vittorio Emanuele II alla stazione di Padova di passaggio verso Trieste. A Desenzano una guardia d'onore di garibaldini in camicia rossa rese gli onori militari. A Peschiera, tuttora in mano austriaca, i cannoni dei forti spararono una salva reale in suo onore. A Trieste in porto c'era l'intera flotta austriaca vincitrice a Lissa e Carlotta, malgrado il mare grosso e la pioggia battente, volle salire a bordo della *Novara* per congratularsi con l'ammiraglio Teghetoff. I resti mortali dell'Imperatore Massimiliano furono trasportati in patria a bordo di quella stessa *Novara* che l'aveva portato pochi anni prima in Messico. Al comando vi era l'ammiraglio Teghettof il vincitore di Lissa.

Il funerale a Vienna fu degno delle grandi tradizioni imperiali austriache e Max riposa da allora nella celebre Cripta dei cappuccini accanto alla tomba del duca di Reichstad, il figlio di Napoleone I e di Maria Luisa d'Austria, come aveva voluto (secondo una voce molto diffusa a quel tempo, Max sarebbe stato il figlio naturale dello sfortunato *Roi de Rome* e della bella Sissi).

Questa, per sommi capi, è la storia di un avvenimento d'importanza mondiale sul quale, ancora oggi, non tutte le nubi sono dissipate, ma che ha una sua indubbia grandezza e tragicità.

Che cosa sapeva di tutto questo Giosue Carducci? Le prime tracce del componimento poetico che diverrà poi la famosa ode barbara *Miramar* risalgono all'agosto del 1878 cioè undici anni dopo i fatti. Il poeta fu a Miramare in una giornata piovosa. Era ancora territorio austriaco come Trieste, fino alla prima guerra mondiale e il poeta si trovava insieme con la sua musa Lidia e alloggiò poi a Trieste fino al 10 luglio, suscitando logicamente l'attenzione dei giornali locali i quali parlavano della presenza del noto poeta "italiano" e della sua musa. Il testo fu poi ripreso e completato nell'89, ma era già comparso sull'«Eco del Popolo» di Trieste del 14 gennaio '82 e sul «Don Chischiotte» di Bologna del 18 gennaio '82.

Possiamo passare ora direttamente al testo poetico di *Miramar* non già per un esame critico estetico (a ciascuno il suo mestiere!) ma per mettere in evidenza l'intreccio della storia con i magnifici versi dell'ode barbara.

Le prime cinque strofe, ove la potenza evocativa di Carducci fornisce una prova mirabile, sono dedicate appunto alla descrizione di quella giornata piovosa del 1878 quando per la prima volta il poeta fu al castello di Miramare. Nelle note all'edizione di tutte le sue poesie presso Zanichelli del 1908, Carducci da un saggio della sua attività professorale di ricerca sui testi spiegando che l'aggettivo «piovorno» è di derivazione dantesca da un verso del Purgatorio e dice di aver sentito («non so più in Toscana o in Romagna») questa parola per indicare una giornata piena di nuvole acquose, altro insomma da "piovoso". A proposito dei luoghi dell'Istria ricordati nella terza strofa, Carducci rimanda ad un libro di Giuseppe Caprin edito a Trieste nel 1899 *Marine Istriane* e ne approfitta per un accenno irredentistico «a quella bellissima e nobilissima regione, tutta romana e veneta, della gran patria italiana». Le strofe successive (dalla sesta alla undicesima) sono dedicate all'interno del castello di Miramare che il poeta aveva visitato, trascrivendo accuratamente le diverse iscrizioni della sala maggiore. Nelle strofe settima e ottava è rappresentata la partenza della coppia imperiale della caletta del castello per imbarcarsi sulla *Novara*, esattamente la scena così ben riprodotta nella tela di Cesare Dell'Acqua conservata nel castello. Nella nona strofa c'è anche un accenno preciso alla costruzione del castello voluta nel 1854 da Massimiliano ed effettuata sotto sua diretta sorveglianza. Il poeta allude poi anche alla stanza di studio di Massimiliano che rappresenta la copia della cabina di comando della *Novara*, con i ritratti di Dante e Goethe presso la scrivania ove è ancora aperta una edizione di romanze castigliane edite nei Paesi Bassi. Carducci, nelle note, ricorda le sentenze latine incise nella sala maggiore e da lui fedelmente trascritte durante la visita e le definisce giustamente da ricordare per il luogo e per l'uomo («*si fortuna iuvat caveto tolli/saepe sub dulci melle venena latent/non ad astra mollis e terris via/vivitur ingenio, caetera mortis erunt*»).

I riferimenti storici così cari alla musa carducciana vengono dalle strofe di mezzo della poesia. Così il riferimento a Giovanna la pazza, appartenente alla famiglia della giovane Imperatrice Carlotta; così il riferimento all'ultima regina di Francia, Maria Antonietta, ghigliottinata, che era un'Asburgo. Saltando poi oltre oceano il poeta ricorda Montezuma, l'ultimo dei re aztechi deposto e ucciso dai *conquistadores* spagnoli. Il riferimento al dio Huitzilopotli non è casuale ma è tratto dal *Romancero* di Henrich Heine, il grande lirico tedesco ben noto a Carducci (per vero, la grafia del testo germanico era lievemente diversa). Nelle tre strofe finali poi, Carducci prima ricorda «La ferocia bianca» cioè la conquista di Cortez che non fece certo complimenti

e poi nella penultima allude agli antenati «di tabe Marcenti» cioè il Duca di Reichstad accanto al quale volle essere sepolto Massimiliano, fornendo così un argomento in più al pettegolezzo di corte che lo voleva suo padre naturale. Gli antenati «Arsi di regal furore» è una allusione all'Imperatore Filippo II di Spagna ed ai suoi notori disturbi mentali. Nella strofa finale poi c'è un ripetuto omaggio al protagonista di questa tragedia storica, mandato come vittima («inferia») a Guatimozino, mitico personaggio del mondo inca: l'Autore… Tre aggettivi («o puro, o forte, o bello – Massimiliano»). Per rendersi conto dell'appropriatezza di queste parole è sufficiente guardare uno dei tanti ritratti dell'Arciduca Imperatore avviato a un destino tanto tragico quanto, ancor oggi, per tanta parte incomprensibile.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

MARCELLO BERLUCCHI*

FILIPPO UGONI E IL LIBERALISMO BRESCIANO**

BREVE INTRODUZIONE ALLA PRESENTAZIONE DEL VOLUME DELLA TESI DI LAUREA DELLA PROF.SSA EMANUELA GALASSI BIGNETTI

La fratellanza (*fraternité*) è uno dei concetti portanti dell'Illuminismo e ha trovato consacrazione nella famosa triade "*liberté, égalité, fraternité*". Ma questo concetto di fratellanza ha permeato anche il nostro Risorgimento non solo nei termini aulici e generali del motto uscito dalla Rivoluzione Francese, ma anche in senso propriamente anagrafico. Infatti, molti sono i fratelli i cui nomi sono iscritti nell'albo d'oro del nostro Risorgimento. Basta pensare al nostro inno nazionale («Fratelli d'Italia») e considerare i Fratelli Bandiera, Attilio ed Emilio, di nobile famiglia veneziana, ufficiali della Marina Imperiale Austriaca (la cui lingua ufficiale era il veneziano o i dialetti istriano-dalmati). Ancora oggi il turista può ammirare Palazzo Soderini in campo Bandiera e Moro a Venezia, abitazione della famiglia baronale dei Bandiera. I due fratelli, figli di un alto ufficiale della flotta austriaca, fondarono l'Esperia, società segreta poi confluita nella mazziniana Giovine Italia. Partiti da Corfù con alcuni compagni sbarcarono in Calabria, alla foce del fiume Neto, e furono catturati dai borbonici a San Giovanni in Fiore e fucilati nel Vallone di Rovito il 25 luglio 1844. Il moto mazziniano in Calabria, nel quale avevano

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia. Consigliere del comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Intervento al pomeriggio di studio, in ricordo di Franco Della Peruta, tenutosi in Ateneo venerdì 20 novembre 2015, sul tema: *Filippo Ugoni e il liberalismo bresciano*.

creduto, in realtà non ci fu. Le loro salme rientrarono in Venezia appena tornata italiana nel 1867 e la loro tomba è nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (San Zanipolo).

Altri fratelli celebri furono Emilio e Giovanni Visconti Venosta, di famiglia Valtellinese fedele a Mazzini fino ai moti del'53 a Milano. Emilio fu Ministro degli Esteri della Destra storica dal '69 al '76, cioè fino alla presa di potere della Sinistra storica. Fu richiamato al Ministero degli Esteri dopo il disastro di Adua (1896) e rimase in carica fino al 1901, tentando un riavvicinamento alla Francia, malgrado la Triplice Alleanza che ci vincolava agli imperi centrali. Il fratello Giovanni ha rappresentato con vivacità la vita politica e artistica milanese nei suoi *Ricordi di gioventù*, ma è soprattutto famoso per la ballata *La partenza del Crociato – Il prode Anselmo* che intere generazioni di studenti hanno imparato a memoria. Divenne così famoso che il fratello maggiore diceva di sé che non era il Ministro degli Esteri del Regno d'Italia, ma solo il fratello dell'autore del "Prode Anselmo".

La vicenda di cinque fratelli Cairoli, Benedetto, Ernesto, Luigi, Enrico e Giovanni, ha riempito le cronache risorgimentali e sollecitato l'estro dei poeti. Tre di loro morirono in fatti d'arme. Enrico a Villa Glori nel 1867 tra le braccia del fratello Luigi, che poi partecipò alla battaglie garibaldine di Monte Suello nel '66. Ernesto morì coi Cacciatori garibaldini delle Alpi a Biumo di Varese nel 1859. Luigi morì a Palermo durante la spedizione dei Mille. Il più famoso fu il maggiore, Benedetto, mazziniano della prima ora che incitò il Governo all'occupazione di Roma nel '70 e dopo la caduta della Destra Storica, succedette nel 1878 a De Pretis. Salvò il re Vittorio Emanuele II a Napoli nel 1870 dall'attentato dell'anarchico Passanante, rimanendo ferito. Nel 1879 fu Presidente del Consiglio dei Ministri e fautore della politica della "mani nette" (come si diceva allora). Il Trattato del Bardo, che segnò il successo francese in Tunisia, rappresentò anche la sua fine politica.

Fra queste coppie di fratelli illustri non si possono dimenticare i due Dandolo, Enrico ed Emilio, di famiglia dogale veneziana, caduto il primo a Roma nel 1849 e il secondo venuto a morte nel 1859, alla vigilia della Seconda Guerra di Indipendenza. I suoi funerali in San Babila furono un episodio patriottico narrato anche da Visconti Venosta perché il conte Ignazio De Terzi Lana venne da Borgonato con una corona funebre tricolore che gettò sulla bara in chiesa, provocando scompiglio e l'intervento della polizia austriaca.

Per noi bresciani la famiglia Dandolo è un nome particolarmente caro perché il bellissimo Palazzo Bargnani-Dandolo di Adro, ancor

oggi sede del Municipio, rappresentò un salotto letterario tenuto dalla contessa Ermellina Dandolo che rivaleggiò col Salotto Monti della Corte di Nigoline.

I fratelli Ugoni, Camillo e Filippo, si iscrivono in questo elenco di congiunti famosi dell'epoca liberale e risorgimentale. Filippo dal natio palazzo di Pontevico andò a studiare nel Collegio dei nobili di Parma.

Era orfano e uno zio sacerdote don Francesco Maggi di Gradella, reggeva le fila della famiglia, composta anche di due sorelle Marianna e Lucia. Uno dei meriti principali del volume presentato oggi è che la sua autrice ha potuto consultare gli archivi delle famiglie cui le due sorelle andarono spose (soprattutto l'archivio Soncini, marito di Lucia) e così ha potuto ricostruire molti fatti della vita di Filippo, esule in Europa per oltre vent'anni, ma sempre attivamente in corrispondenza con la famiglia. Filippo era in contatto con il gruppo del Conciliatore di Milano, dal conte Confalonieri a Silvio Pellico, da Berchet a Grossi, da Corti a Ludovico di Breme. Forse da lì trasse l'ispirazione per la nuova scuola pedagogica tedesca. Per questo istituì a Pontevico nel 1819-20 una scuola di mutuo insegnamento ove gli allievi raggiunsero il cospicuo numero di 82. Vi si praticava il metodo Pestalozzi per l'educazione popolare ma, inevitabilmente, l'estrazione mazziniana di Filippo conferiva all'insegnamento caratteristiche liberali. Fu così che il Governo austriaco negò il permesso alla scuola con un provvedimento del Presidente dell'imperiale regio governo conte Strassoldo. Ricordiamo che proprio in quegli anni il bresciano Giacinto Mompiani seguiva le stesse vie per l'insegnamento popolare. A seguito della chiusura della scuola la polizia ricercò Filippo il quale, nel 1821, riuscì a fuggire attraverso il Passo dell'Aprica in Svizzera.

Il volume contiene una minuziosa ricostruzione dei fatti e degli incontri che portarono all'intervento della polizia. Filippo andò a Torino per parlare con re Carlo Alberto, ma non poté farlo perché il sovrano aveva lasciato la città nella notte del 22 marzo 1821. La sequela giudiziaria di Filippo continuò e si concluse con la sua condanna a morte per impiccagione (sentenza 29/12/1823) per violazione dell'art. 52 del Codice Penale austriaco, cioè per il reato di alto tradimento. Essendo il condannato all'estero, secondo la macabra procedura penale del tempo, a fine gennaio 1824 ci fu a Milano l'esecuzione della sentenza in effige. Dalla copiosa corrispondenza delle sorelle si apprende che i familiari presentarono una supplica all'Imperatore per Camillo e Filippo, entrambi condannati. Il conte Cesare Cigola, della famiglia del famoso miniaturista che aveva rappresentato tutta la famiglia imperiale e perciò aveva accesso a corte, andò

a Vienna ma non ottenne nulla. Cominciò così l'esilio dei due fratelli. Filippo fu dapprima a Ginevra presso lo stampatore Sismondi, grande amico elvetico degli esuli patrioti italiani che ospitò nel 1831 anche Mazzini, ma poi dovette andarsene perché il Governo viennese esercitava forti pressioni sul debole Governo elvetico. Filippo andò a Parigi e poi a Londra (maggio '22) dove incontrò la folta comunità italiana che faceva capo a Ugo Foscolo. Nell'autunno del '22 lo raggiunse il fratello Camillo a Edimburgo e poi nel '24 i due si stabilirono in Belgio presso il castello di Gaesbeck del marchese Arconati Visconti e della moglie Costanza. Questa dimora divenne un punto di riferimento per gli emigrati italiani e qui Filippo incontrò i bresciani Arrivabene, Gaggia, Francinetti e Panigada. La polizia austriaca continuava la caccia e ad Amburgo, dove si era recato per ragioni di lavoro, fu anche arrestato, riuscendo peraltro a fuggire nella notte. Filippo tornò in Inghilterra ove, oltre all'inglese che ormai sapeva, si mise a studiare spagnolo e tedesco, accingendosi persino a una traduzione del *Faust* di Goethe, opera alla quale non molto tempo dopo avrebbe atteso con successo l'amico bresciano Giovita Scalvini.

Continuavano i suoi rapporti con Mazzini e la Giovine Italia, forse originati dalla sua frequentazione con lo studioso belga De Potter, teorico della libertà e indipendenza del suo paese (ricordiamo che risale al 1831 la nascita dello stato Belga, prima inglobato nell'Olanda).

I moti parigini del 1830 con le famose "*Trois Glorieux*" giornate del 28, 29, 30 giugno determinarono la caduta di Carlo X e della monarchia borbonica: Filippo scriveva al fratello: «Quello che è certo è che i Borboni non metteranno più il naso in Francia, almeno se riescono a portarlo fuori.»

Filippo lavorava a Lugano presso la stamperia Ruggia che era in contatto con Marsiglia e quindi con Mazzini. Finalmente il lungo ventennio di esilio finì perché nel 1840 Vienna emise una amnistia generale e così Filippo potè rientrare. Anche la corrispondenza con Mazzini doveva finire e il genovese scrisse queste belle parole: «Serbami anche nel silenzio fede d'amico». Rientrato a Brescia Filippo entrò in rapporto con Giuseppe Zanardelli, complice anche l'Ateneo, e prese parte alla fondazione del Circolo Nazionale del 1859/60. Filippo Ugoni fu eletto nel 1860 nel primo Parlamento italiano e vi rimase per un quinquennio svolgendo poi attiva politica locale in sede provinciale sempre con la Sinistra storica zanardelliana. Nel 1876 rifiutò la nomina a Senatore del Regno che lo stesso Zanardelli gli aveva proposto. Morì a Brescia a 83 anni compianto in città e nel suo paese d'origine, Pontevico.

Fece grandi lavori per l'Ateneo e in memoria del fratello Camillo, premorto, di cui raccoglieva le sparse carte «con una fatica non minore di quella che faranno gli angeli pe radunare i pezzi del nostro corpo nel dì del Giudizio Universale».

Tutto questo e molto di più è contenuto nel volume della professoressa Emanuela Galassi Bignetti alla quale è giusto rendere ogni onore per questa sua lontana fatica di laurea, che appare ancor oggi attualissima e rende giustizia al minore dei due fratelli Ugoni, la cui fama era stata in qualche modo oscurata dal più celebre Camillo, letterato illustre.

Per i bresciani la via Fratelli Ugoni è soltanto un tratto del ring automobilistico, ma, d'ora in poi, uno di quei due nomi ha avuto una giusta riconsiderazione.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

ENRICO BISANTI*

I POEMI CONVIVIALI DI GIOVANNI PASCOLI: *GOG E MAGOG*

POEMETTO DALLE TINTE FOSCHE E APOCALITTICHE**

Più o meno tutti quelli che hanno fatto un regolare corso di studi, parlo dell'Italia, credo conoscano poesie delle *Myricae*, o dei *Canti di Castelvecchio*, o dei *Nuovi Poemetti* o altro di Giovanni Pascoli. Anche perché molte delle liriche contenute in queste raccolte erano spesso imparate a memoria già alle scuole elementari e probabilmente alcune sono ancora serbate nella memoria dei più sensibili quali testimonianze belle della nostra poesia tra Otto e Novecento.

Penso, ad esempio, a *X Agosto*: «*San Lorenzo, io lo so perché tanto/di stelle per l'aria tranquilla/arde e cade* […]»; e penso anche a *La cavalla storna*, col suo ritornello «*O cavallina, cavallina storna,/che portavi colui che non ritorna*». Il pensiero va anche alle strofe de *La mia sera*: «*Il giorno fu pieno di lampi;/ma ora verranno le stelle,/le tacite stelle.* […] *Nel giorno, che lampi! che scoppi!/Che pace, la sera!*». Dopo la tempesta il giorno si conclude nella quiete della sera, e anche il poeta, può provare, alla *sera* della sua vita, una rasserenante sensazione di pace. Certo poi non possono essere stati dimenticati versi ispirati come questi: «*C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole,/anzi d'antico io vivo altrove e sento/che sono intorno nate le viole*». Stimolato dall'odore delle viole rivive nel Pascoli il ricordo del passato, che gli detta terzine palpitanti in cui sente ancora il volo garrulo degli aquiloni fatti volare in una giornata ventosa dai compagni del collegio Raffaello di Urbino, e che gli riporta nel cuore anche il ricordo mesto di un compagno malato, e prossimo a morte prematura.

---

* Letterato, vice presidente del Comitato di Brescia della Società Nazionale Dante Alighieri.

** Testo della conferenza tenuta in Ateneo venerdì 4 dicembre 2015.

Noi sappiamo che proprio in quel collegio, retto dagli Scolopi, roccaforte della cultura classica, il Pascoli si era formato come uomo e poeta, nel suo spirito radicandosi nobili sentimenti di fratellanza umana, d'amore per la giustizia, la patria, e la libertà.

Ma stasera non parlerò della produzione pascoliana cui ho fatto questo rapido cenno, bensì dei *Poemi Conviviali*, e in particolare del poema a soggetto biblico-apocalittico *Gog e Magog* che, pubblicato nel 1895 sul «Convito» di Adolfo Bosis, fu il primo della serie di tali straordinari componimenti.

Nel decennio 1894-1904 Pascoli trasfigurò le tematiche essenziali della propria poetica con la creazione di due grandi cicli mitici: quello classico-cristiano dei *Poemi Conviviali* e quello familiare dei *Canti di Castelvecchio*. Le due raccolte crebbero simultaneamente a Castelnuovo Barga, e furono poi pubblicate, tra il 1903 e il 1904, a pochi mesi l'una dall'altra. In entrambe, avverte il Castoldi, si può riconoscere

> l'intento di cogliere gli archetipi dell'uomo contemporaneo, rappresentando, da una parte, l'infanzia del mondo occidentale nella Grecia di Omero, Saffo, Esiodo, Platone, e nella Bibbia, dall'altra ricostruendo un mito della propria infanzia con il cosiddetto "ritorno a San Mauro".

A proposito il pascolista Giuseppe Nava, nell'introduzione all'edizione del 2008 dei *Poemi Conviviali*, opportunamente osserva che:

> Il mito, è proprio una narrazione delle origini, che si conserva sempre attuale, perché la prima età del mondo e dell'uomo ritorna nel tempo, secondo un processo circolare che si rispecchia nella struttura ad anello del racconto.

Pascoli sentiva con viva sofferenza che i vizi capitali della società erano l'ingiustizia, il caos, e la costante e progressiva perdita delle qualità proprie dell'uomo; tali vizi appaiono da lui contrastati con una presa di posizione radicale e decisa che, per esempio, in *Aléxandros* si traduce in un'aspirazione all'oltre. Ma non è un caso che le due figure più emblematiche siano quelle mitiche di Omero, che ne *Il cieco di Chio*, accetta la sua condizione di buio, in cambio della seconda vista dell'anima e la figura di Ulisse che, ne *L'ultimo viaggio,* ripercorrendo, ormai vecchio, le tappe dell'Odissea non trova più

corrispondenza fra i ricordi e la realtà, e perciò gli sembra che tutto sia stato un sogno, forse una vita mai vissuta.

Il personaggio Ulisse, che ha perduto la sua forza e la sua dignità, diventa in Pascoli un uomo quasi pauroso, in preda al dubbio. È in questa nuova veste che compare nel poemetto *L'ultimo viaggio*[3], forse il più significativo dei *Poemi conviviali*. In questi il Pascoli contaminò due mondi, l'uno opposto all'altro, quello classico e quello decadente: il primo, espressione della solarità, dell'equilibrio, della razionalità, il secondo è regno delle tenebre, dell'inquietudine, dell'irrazionale. Nella rievocazione dei miti il poeta spoglia il personaggio classico della sua olimpicità conferendogli un'anima decadente, con tutte le sue incertezze, gli smarrimenti e l'angoscia esistenziale. Così in 24 brevi canti, e 24 libri conta l'*Odissea*, è descritta la delusione di Ulisse nel rivisitare i luoghi delle sue avventure: il Ciclope, Circe, le Sirene, sono state solo illusioni. Solo la ninfa Calipso, che lo aveva ospitato sull'isola di Ogigia per sette anni prima del ritorno in patria e che gli aveva offerto l'immortalità, solo lei, la figlia di Atlante, lo riconosce e ne raccoglie sulla spiaggia il cadavere esangue fra le braccia. In queste Ulisse si abbandona al sonno della morte:

> Giaceva in terra, fuori del mare, al piè della spelonca, un uomo,/sommosso ancor dall'ultima onda: e il bianco/capo accennava di saper quell'antro,/tremando un poco; Era Odisseo: lo riportava il mare/alla sua dea: lo riportava morto/alla Nasconditrice solitaria, all'isola deserta che frondeggia/nell'ombelico dell'eterno mare./Nudo tornava chi rigò di pianto/le vesti eterne che la dea gli dava;/bianco e tremante nella morte ancora, chi l'immortale gioventù non volle.

Dunque anche gli eroi, anche i miti, sono destinati a finire, la caducità umana non ha limiti, e ogni essere ne reca indelebile il marchio: Pascoli si conferma così un profondo pessimista, che piange per il destino che tutti gli uomini accomuna; infatti nei versi finali, intensi,

---

[3] Le fonti del poema sono, oltre ad Omero ed Esiodo, CICERONE, *De finibus bonorum et malorum*, e DANTE, (*Inf.*, XXVI). Nel mondo contemporaneo: *L'ultimo viaggio di Ulisse* nelle *Danaidi* di A. GRAF (1848-1913), poeta per il quale Pascoli nutrì ammirazione e affetto, ma anche l'inglese A. TENNYSON (1809-1892), di cui Pascoli tradusse splendidamente l'*Ulysses,* in cui il *poeta laureato* riprende sia l'antico eroe di Omero che l'Ulisse dantesco. Per i contemporanei di Tennyson la figura di Ulisse diventò simbolo della lotta romantica contro la borghesia conformista.

la dea avvolge il corpo dell'uomo nella massa morbida dei suoi capelli e al pianto funebre unisce amara riflessione sulla vita e sulla morte:

> Ed ella avvolse l'uomo nella nube/dei suoi capelli; ed ululò sul flutto/sterile, dove non l'udia nessuno:/Non esser mai! non esser mai! più nulla,/ma meno morte, che non esser più![4]

Noi sappiamo che lo scopo dichiarato della rivista «Convito» era quello di salvare il bello dalla torbida onda di volgarità che dalla società borghese saliva allora inarrestabile, infatti il Pascoli definisce il periodico un

> vivo fascio di energie militanti tese a salvare ogni cosa bella dalla torbida onda di volgarità che ricopriva ormai tutta la terra privilegiata dove Leonardo creò le sue donne imperiose e Michelangelo i suoi eroi indomabili.

Nati in tale contesto, i *Poemi Conviviali* sono il frutto prezioso della vasta e profonda cultura classica dell'autore, «ultimo erede di Virgilio» lo chiamò Gabriele d'Annunzio, e grecista d'eccezione: l'eleganza formale e i temi attinti dal patrimonio classico sono utilizzati per esprimere la sua presa di posizione pessimistica contro i vizi dominanti nella civiltà contemporanea. Il Nava fa notare che:

> a imporre i Conviviali all'attenzione dei lettori europei[5], sia pure appartenenti ad una ristretta élite di pubblico colto, è la rivisitazione dei grandi testi classici, da Omero a Esiodo, a Saffo a Platone, che Pascoli compie per riscoprire le origini della nostra civiltà, e insieme per creare una serie di miti personali, dal destino di solitudine e di erranza, all'angoscia per la morte individuale e agli incubi ad essa legati.

Ma se ora ci chiediamo quale sia l'elemento caratteristico e di maggior modernità di *Gog e Magog*, si dirà che questo straordinario componimento

> è un poemetto estremo, sia per messaggio ideologico, che per registro estetico, che per timbro poetico, e per quest'ultimi aspetti estremamente innovativo, e tale da influenzare per note di colore e per violenza di immagini, le avanguardie del Novecento» (Braccesi).

---

[4] La morte cioè implica un ritorno al nulla molto più duro da sopportare del non essere mai nati, perché si abbandona la vita e con essa gli affetti.

[5] I *Poemi conviviali* ebbero traduzioni integrali in francese a cura di A. VALENTIN, nel 1925, e in tedesco a cura di W. HIRDT, nel 2000.

Se poi ci interrogheremo anche sui *Poemi Conviviali* in generale, potremo individuare l'elemento della loro maggiore modernità nell'interpretazione pessimistica che il Pascoli offre del mondo antico in tutti i componimenti, mostrando una forte consonanza con quella celebre *Nascita della tragedia*, opera del giovane Nietzsche, apparsa nel 1872, tra biasimi e applausi.

Il filosofo tedesco scriveva:

> Il Greco conobbe e sentì i terrori e 1e atrocità dell'esistenza: Per poter comunque vivere, egli dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dei olimpici [...]. Fu per poter vivere che i Greci dovettero, per profondissima necessità, creare celesti dei: quest'evento noi dobbiamo senz'altro immaginarlo così, che dall'originario ordinamento divino titanico del terrore fu sviluppato attraverso quell'impulso apollineo di bellezza, in lenti passaggi, 1'ordinamento divino olimpico della gioia, allo stesso modo che le rose spuntano da spinosi cespugli [...]. Lo stesso impulso che suscita l'arte, come completamento e perfezionamento dell'esistenza che induce a continuare a vivere, fece anche nascere il mondo olimpico, in cui la "volontà" ellenica si pose di fronte uno specchio trasfiguratore. Così gli dei giustificano la vita umana vivendola essi stessi.

Questa evidente consonanza tra Nietzsche e Pascoli trae origine dall'orizzonte culturale comune ai due, quello che rompe con la tradizione del classicismo.

Nel poemetto *Solon* che aprendo la raccolta dei *Conviviali* di questi risulta una sorta di manifesto poetico, è presente una dialettica di morte e poesia non lontana da quella del Nietzsche, secondo cui la creazione degli déi olimpici nasce dal bisogno di sopravvivenza dei Greci di fronte ai mali della vita.

Di Solon ecco alcuni versi:

> Muore la virtù dell'eroe che il cocchio/spinge urlando tra le nemiche schiere;/muore il seno, sì, di Rhodòpi[6], l'occhio/del timoniere;//ma non muore il canto che tra il tintinno/della pèctide apre il candor dell'ale[7]./E il poeta fin che non muoia l'inno,/vive, immortale,//poi che l'inno (diano le rosee dita,/pace al peplo, a noi non s'addice il lutto)/è la nostra forza e beltà, la vita/l'anima, tutto!

---

[6] Cortigiana amata da Carasso fratello di Saffo.

[7] Metafora del cigno per indicare il poeta.

Questo poemetto, pubblicato nel «Convito» il 1895, subito dopo *Gog e Magog*, che esprimeva l'angoscia d'una civiltà in decadenza, si rivela vicinissimo all'atmosfera del decadentismo: elaborato con straordinaria raffinatezza formale, nel secondo canto della donna di Eresso[8] venuta al convito di Solon, si celebra la poesia come unico valore e sola forma di sopravvivenza concessa all'uomo, ma sopravvivenza relativa, perché anche l'inno muore.

Tutto ciò fa del poemetto uno dei testi più significativi del decadentismo proprio di questa produzione pascoliana.

Ma ora passiamo senz'altro al poemetto *Gog e Magog* che, esprimendo l'angoscia dell'autore per una una civiltà in decadenza, propone il mito dei popoli di *Gog* e di *Magog*, di cui si hanno tracce già nella *Bibbia*, ed anche nel Corano.

Le fonti del componimento, individuate con precisione dal Nava, sono molte, sicché ora di esse basti una rapida citazione in nota[9], mentre su alcune dirò più avanti.

Già nel *Corano* si parla della porta costruita da Alessandro Magno per escludere dal mondo *Gog* e *Magog* che, a seconda delle fonti, sono identificati con popolazioni selvagge dell'Asia centrale (Sciti, Goti, Mongoli, Tartari, Ungari, Khazari), e nel XII sec., all'epoca delle invasioni dei Mongoli, questi popoli vengono identificati con le orde sanguinarie di Gog e Magog, sfuggite alle barriere poste da Alessandro e venute a distruggere l'intera umanità.

> Il Pascoli attinge da tutte queste leggende e compone un poemetto dalle tinte fosche e apocalittiche, nel quale, fra le steppe che il sole al tramonto tinge di rosso, echeggiano grida di uomini, ululati del vento, scalpitare di zoccoli, lugubri canti di uccelli. Gog e Magog hanno scoperto l'inganno: è il vento a far suonare le trombe, l'esercito macedone non esiste! Così, senza più barriere, un'orda selvaggia si lancia alla

---

[8] Si tratta della poetessa greca Saffo nata nel 630 a.C. circa a Ereso, nell'isola di Lesbo.

[9] *Bibbia*: *Genesi*, *Numeri*, *Deuteronomio* e *Apocalisse di Giovanni*; PLINIO IL VECCHIO (23-79), *Naturalis historia*; G. FLAVIO (37-100), *Antiquitates Judaicae*, *Bellum Jiudaicum*; E. ISTRICO, *Comographia*; AGOSTINO, *De civitate Dei;* METODIO DI OLIMPO uno dei Padri minori della Chiesa del IV sec., *Revelationes,* scritte in siriaco intorno al 690 come risposta all'avanzata musulmana contro la cristianità bizantina, poi tradotte in greco e in latino nel VIII sec.; è noto anche per la presenza di aspetti propri dell'escatologia cristiana come l'invasione di *Gog e Magog*, l'ascesa dell'anticristo, le tribolazioni che precedono la fine del mondo.

> conquista di nuove e fertili terre […]. I barbari stanno arrivando. La fine del nostro mondo è vicina (G. Nava).

A dire il vero, il motivo dei barbari che premono alle porte del mondo civile e quello dell'imminente crollo dell'Occidente, così come i timori in genere sull'avvenire dell'umanità, incombevano come incubi persistenti e dolorosi già sul finire dell'Ottocento, epoca lacerata tra il mito del progresso e l'asprezza dello scontro di classe.

In un suo importante saggio[10], che ho avuto modo di leggere non molto tempo fa, Lorenzo Braccesi fa in proposito interessanti osservazioni che ora vorrei per sommi capi parteciparvi. Egli afferma che:

> l'"Arrivano i barbari!" è per Pascoli uno "slogan" letterario prima ancora che un "diktat" per un manifesto di rivendicazioni sociali, ma il motto estetizzante diviene qui molla per un affresco politico a tutto campo che molto ha in comune con le raffigurazioni pittoriche del quarto stato e in particolare col celebre dipinto di Giuseppe Pellizza di Volpedo».

Più avanti lo studioso, con toni che non posso condividere, parla dell'ode *Alessandria* del Carducci, sostenendo che in lui, poeta nazionale protagonista del suo tempo,

> è un raccordo di temi risorgimentali e di conati di potenza propri dell'Italia umbertina, […] e il vate, pur tra mille contraddizioni, fa suonare la sua tromba ad accreditare un'immagine di forza o di grandezza della nazione risorta, e aveva circoscritto il protagonista della sua Alessandria all'interno di una cornice colonialista, esaltandone la dimensione imperialista.[11] Ora, con Pascoli la virata è totale. Il suo Alessandro si iscrive in prepotente cornice socialista. Per coerenza di quadro, però, egli non è più protagonista del poemetto, ma protagoniste ne sono le plebi affamate. La sua funzione in questo caso più estetica

---

[10] Si veda L. BRACCESI, «*L'antichità aggredita*», *memoria del passato e poesia del nazionalismo*, edizione, l'«Erma» di Bretschneider, Roma, 2006.

[11] La saffica carducciana fu premessa al volume *L'Egitto antico e moderno*, edito da Le Monnier, Firenze, novembre 1869, del poeta ottocentesco G. REGALDI. Questi, che partecipò all'inaugurazione del Canale di Suez, era un caro amico di Giosue Carducci. Il Braccesi però non si cura dei vari commenti ad Alessandria: non di quello contenuto nei commenti alle *Odi barbare* del grecista Manara Valgimigli, né degli scritti del Panzacchi e del Tommaselli, che giudicano notevole la poesia, specie per la felice evocazione classica.

> che politica è quella di contenerle, non di sterminarle. […] Sono passati tredici anni e siamo mille e mille miglia lontani dall'adesione ai temi del consenso "umbertino" che, nella pagina poetica del Carducci, animano l'ode di *Alessandria*. È sì vero che in mezzo c'è stata l'esperienza frustrante di Dogali[12], ma ciò non basta a giustificare lo spirito anticoloniale e antimperialista di *Gog e Magog*. Il clima che respiriamo in tutto il poemetto è un clima nuovo: dettato da istanze sociali che proprio tredici anni prima avevano fatto, con Andrea Costa, la loro comparsa ufficiale nel parlamento nazionale. Il popolo di Gog e Magog è metafora del quarto stato e il suo dilagare travolgente è preannunzio della vittoria della lotta di classe del proletariato.

Il Braccesi conclude il capitolo VII del suo saggio sostenendo che:

> questa del Pascoli, è la più avanzata e la più assoluta delle proposizioni socialiste presenti nel suo canzoniere e, insieme, la meno condizionata dai temi del consenso patriottardo cui lui stesso non fu certo insensibile. La metafora dell'antico gli fa da schermo per esprimere senza infingimenti il proprio peniero, non ancora inquinato dalla vanità di presentarsi quale vate nazionale.[13]

Purtroppo il tema dell'invasione di altre popolazioni torna oggi a presentarsi al mondo insanguinato dalle guerre e dal terrorismo del fondamentalismo internazionale. In effetti ai nostri giorni si registrano continue, grandi migrazioni di popoli mossi ad abbandonare le proprie terre dalla fame o dalle guerre per raggiungere l'Europa. Ma la ricca Europa resta ancora vergognosamente divisa in Stati nazionali racchiusi in un ostinato e miope egoismo, priva della coscienza che il flusso migratorio necessita urgentemente di essere regolamentato con saggezza e lungimiranza sulla base di un accordo condiviso, e non utilizzando misure estemporanee, che non possono sortire effetti realmente positivi e duraturi. Ebbene, questo nostro terribile tempo come può non recare tristi presentimenti sull'avvenire dell'umanità?

Proprio tutto ciò mi ha riportato alla mente il poemetto di *Gog e Magog*, letto negli anni del liceo, su consiglio del mio professore Giorgio Varanini, convinto pascolista.

---

[12] È località dell'Eritrea, a circa 20 km da Massaua. Nella battaglia combattuta il 26 gennaio 1887 tra la colonna dei soldati italiani del colonnello Tommaso De Cristoforis e gli abissini, caddero 500 italiani.

[13] Si veda L. BRACCESI, *L'Alessandro occidentale*, *il Macedone e Roma*, cap. VII, II.3: *Alessandro e la proiezione socialista,* ed. L'erma di Bretschnideider, Roma, 2006, pag. 296-300.

Il poemetto proponeva un tema che rientrava perfettamente nel progetto della rivista «Convito», adombrando il crollo del mondo greco-romano di fronte alle invasioni barbariche, e facendo intravedere le inquietudini profonde del poeta sul futuro dell'umanità, il che è confermato anche dal turbamento provato dal Pascoli stesso di fronte al suo componimento che, in una lettera, si duole addirittura di aver concepito e scritto.

Ma è giunto ora il momento di passare a commentare i versi di questa straordinaria opera, nella quale, nelle note all'edizione del 1904, il poeta dichiara di aver fuso insieme le leggenda della porta e delle trombe.

Ecco dunque le prime tre strofe delle 19 che compongono il poema:[14]

I

A mandre, come gli asini selvaggi,
in vano andava e ritornava in vano
Gog e Magog coi neri carriaggi;

e la montagna li vedea nel piano
errare, udiva di tra le tormente
di quelle fruste lo schioccar lontano;

ed un bramir giungeva, della gente
di Mong, come umile abbaiar di iene,
all'inconcussa Porta d'occidente.

II

Ché tra due monti grande era, di rosso
bronzo una porta; grande sì, che l'ombra
ne trascorreva all'ora del tramonto

[14] Ciascuna delle 19 lasse, ossia strofe, è composta di nove versi, più uno conclusivo; l'ultima conta in più un endecasillabo di chiusura che rima con il terzultimo verso (*fiumane/pane*). Le lasse I, IV, VII, X, XIV, XVIII e XIX sono a rima incatenata secondo lo schema delle terzine dantesche. Le altre hanno per lo più assonanze.

mezza la valle. Il figlio dell'Ammone
la incardinò per chiudere gl'immondi
popoli, e i neri branchi di bisonti:

la sprangò, chiuse. Ma ristette al sommo
dei monti: un chiaro strepere di trombe
ngegiua dalle Mammelle d'Aquilone.

III

V'era il Bicorne... E gli ultimi che, infanti,
aveano udito il gran maglio cadere
su le chiavarde, erano grigi vecchi;

e non partiva... E i figli lor, giganti
dagli occhi fiammei, dalle lingue nere,
o nani irsuti dai mobili orecchi,

erano morti; e d'ognun d'essi, i mille
erano nati, quante le faville
da un tizzo: ma il Bicorne era lassù.

Gog e Magog sono paragonati agli «*asini selvaggi*» già nel poema di Firdusi *Shahnamèh*, dove si legge: «*simili ad asini selvatici s'avanzano in orme*»[15].

Esiste una descrizione di Gog e Magog anche di Etico Istrico[16], in codici del VIII sec., conservata in un sunto latino fatto nel V sec.

---

[15] Firdusi è il maggior poeta persiano epico della Persia medievale, autore del poema *Shahnamèh*, epopea nazionale dei re di Persia, nel quale si racconta il passato mitico e storico della Persia, a partire dalla creazione del mondo, fino alla conquista islamica del VII sec. Nel *poema Gog* e *Magog* sono descritti così: *«Yagiúg e Magiúg […] Di bestie | son ceffi orrendi i volti lor; di sangue | pieni son gli occhi e nere son le lingue | e neri i volti e quali d'un agreste | verro le zanne. Oh! Chi oserà contr'essi | andar con ardimento?»*.

[16] Su Etico Istrico si veda il recente libro: Peudo Aethicus, *Cosmografia*, traduzione e commento di E. G. Spedicato, Ed. Aracne, Roma, 2013.

dal prete Girolamo e riportato ne *I nobili fatti di Alessandro*.[17] Etico, nella sua *Cosmografia*, di quei popoli dice:

> *Gens ignominiosa et incognita, monstruosa, fornicaria, in cunctis stupris et lupanariis truculenta.*

Poi, nella sua ampia descrizione, aggiunge che quei barbari si nutrono di cibi abominevoli, ad esempio aborti umani e cadaveri di animali vari; mai si lavano con l'acqua, ignorano del tutto il vino, in nessun modo usano il sale e mai il frumento.

La storia di Gog e Magog si intreccia anche con una delle tante leggende nate intorno alle imprese di Alessandro Magno. Il re macedone, per sbarrare il passo alle popolazioni di Gog e Magog, avrebbe fatto costruire una porta di bronzo destinata a rimanere in piedi fino alla fine del mondo. Inoltre, secondo un'altra versione, Alessandro aveva trovato il modo di far uscire dalla terra un suono che riproduceva le trombe dell'esercito, così le tribù, credendo che i soldati di Alessandro fossero nelle vicinanze, non avevano mai tentato la fuga.

Dunque, come si dice in apertura del poemetto, i popoli di Gog e Magog s'avanzano come branchi di animali simili ad asini selvatici: giganti i primi, nani i secondi e tutti, errando inutilmente sui loro neri pesanti carri da trasporto, percorrono le terre fuori della porta d'Occidente emettendo ululati come iene.

A proposito della porta di rosso bronzo, porta così grande e massiccia che al tramonto la sua ombra si spandeva sulla valle, nel *Milione* di Marco Polo, si legge:

> La Georgia è la provincia che Alessandro Grande non poté passare, perché dall'uno lato è il mare e dall'altro le montagne; e dall'altro lato la via è così stretta che non si può cavalcare […] perciò non vi passò Alessandro. E qui fece fare Alessandro una torre con gran fortezza, perché coloro non potessono passare per venire sopra lui; e chiamasi la "porta di ferro".

---

[17] Cfr. *I nobili fatti di Alessandro*, pp. LXX-LXXI, a cura di G. GRION, Romagnoli, Bologna, 1872, nota 1.

E così il Firdūsī:

> Fè cenno [Alessandro] che adducessero a lui fabbri del ferro e rame e bronzo e poderosi magli | recassero per lui […] Sapienti accorsero / da ogni terra là intorno, e il greco prence, /d ella montagna ad ambo i lati, due / alte pareti sollevò. L'altezza / da le falde salìa fino alla vetta / della montagna, ed erano di cento / cubiti regi la totale ampiezza / in ogni parte […] / È di ferro un de' cubiti… / Di Yagiúg e Magiúg andava allora / libero il mondo, e quella terra amena / ameno loco ad abitar divenne, / e di pace fu nido.

Il cronista medievale Giovanni Villani, in *Nuova Cronica* (VI, 29) si limita ad annotare che:

> Negli anni di Cristo XCCII la gente che si chiamano Tartari uscirono dalle montagne di *Gog e Magog*, chiamate in latino *Monti di Belgen*.

Dunque il poeta dice che Alessandro, figlio di Ammone, aveva posto la porta su grossi cardini e poi l'aveva chiusa con robuste sbarre per tener fuori dal mondo civile quei popoli immondi, ma si fermò sui monti, dai quali sempre giungeva terrificante un clangore di trombe di guerra. Così viene preannunciato il motivo delle trombe, che solo dopo molto tempo si riveleranno un inganno del Macedone, che dai barbari fu creduto rimanere con l'esercito in armi sulla sommità dei monti. La credenza che Alessandro stesse sempre a guardia della Porta perdura a lungo, trasmettendosi immutata fra quelle mostruose genti, di generazione in generazione.

Segue poi la descrizione degli effetti sonori che quei barbari ritengono essere i segnali della presenza costante del «*Bicorne*»[18] a guardia della Porta.

---

[18] Il termine «*Bicorne*», è un appellativo dato a Alessandro Magno. Infatti, come annota il Nava, nel *Corano* a lui riferito si legge: «*O Uomo dalle due corna*!». Inoltre, una leggenda siriana cristiana del VI sec. riporta che Alessandro dice a Dio: «*So che tu mi hai fatto crescere delle corna sulla testa perché io possa abbattere gli imperi del mondo*». Secondo il Graf, il termine «*Bicorne*» sarebbe l'equivalente di *Zul-Carnein*: «Al nome di *Zul-Carnein-Bicorne*, diedero origine, probabilmente, le monete sulle quali Alessandro, presunto figlio di Giove Ammone, è effigiato con due corna».

Ma seguitiamo con altre due strofe, la IV e la V:

IV

In alto in alto, a guardia dell'Erguene-
cun; e lo squillo delle sue diane
movea valanghe e rifrangea morene.

S'empiva, ogni alba, il cielo di poiane;
e l'Orda a valle, come nubi al suono
del nembo, nera s'addossava al Kane:

carri che rotolavano dal cono
delle montagne; un subito bramito
d'elefanti; una voce come tuono...

V

Ma meno udian di giorno quel tumulto
lassù: di giorno anche le genti chiuse
ruggìano, e il cibo dividean con l'unghie.

Vaniva il grido di lassù nell'urlo
della lor fame. Era, di giorno, tutto
al sangue, Alàn, Anèg, Agèg, Assùr,

Thubàl, Cephàr. Più, nelle notti lunghe,
s'udiva, quando concepìan, nel Yurte,
le loro donne i figli di Mong-U.

All'inizio della lassa, un esempio del fonosimbolismo pascoliano (nelle raccolte pascoliane tali esempi sono mille):

> In alto in alto, a guardia dell'Erguene- / cun; e lo squillo delle sue diane / movea valanghe e rifrangea morene. / S'empiva, ogni alba, il cielo di poiane.

Poi si evoca una realtà inquietante e minacciosa:

> Vaniva il grido di lassù nell'urlo / della lor fame.

Sì, questa è una realtà davvero inquietante, che solo apparentemente è mossa da fenomeni naturali, quali le valanghe che precipitano dai monti e i voli di rapaci poiane. Poi un riferimento ai feroci costumi di Gog e Magog, che sono sempre in rissa per il poco cibo, per il quale combattono tra loro fino alla morte: «*il cibo dividean con l'unghie*».

A proposito del nome «*Erguene-cun*», (IV,1-2) Luigi Valli[19] osserva che un siffatto nome non figura in nessuna delle leggende trasmesse; il Contini invece commenta:

> Gli [I] *ergheni* sono rilievi della steppa dei Calmucchi, che sono i discendenti del popolo mongolo, fra Don e Volga, e *kum* in turco vale «sabbia, deserto.

Ma ecco ora i versi, bellissimi, del tema della luna e della vita immaginaria di Alessandro, versi che costituiscono una sorta di pausa nella narrazione:

VI

La luna andava su per orli gialli[20]
di nubi, in fuga: per l'intatta neve
stavano in cerchio mandre di cavalli:

le teste in dentro, immobili, tra il bianco,
stavano: a ora a ora un nitrir breve,
un improvviso scalpitìo del branco.

Ché tutta la montagna solitaria
muggia. Temeva anche la luna, e lieve
balzava su, da nube a nube, in aria.

---

[19] L. VALLI (1878-1931) – amico di Pascoli – fu critico letterario e studioso di Dante.

[20] Le nubi hanno gli orli gialli perché illuminate dalla luna.

VII

O risplendea sul murmure infinito,
pendula. Cinto d'edere e d'acanti
l'Eroe, tolte le faci del convito,

scorreva in festa i gioghi lustreggianti,
e laggiù, dalle tonde ombre dei pini
l'Orda ascoltava lunghi aerei canti;

udiva lunghi gemiti marini
di conche, e, tra il tintinno della cetra,
timpani cupi, cimbali argentini.

In questi versi la narrazione, come dicevo, trova una sua pausa introducendo il tema della luna assai caro al Pascoli (e al Leopardi) che spesso lo usa nei *Poemi Conviviali*; poi, anche attraverso giochi fonici, il poeta rappresenta la vita immaginaria di Alessandro, che l'Orda crede davvero di sentire. Così Alessandro, già famoso per i suoi banchetti, assume qui i tratti d'una vera divinità dionisiaca, immaginato cinto d'edere e d'acanti, le piante decorative che, con l'edera, sull'esempio di Dioniso, cingevano le teste dei commensali nei banchetti.

E così:

> l'Orda ascoltava lunghi aerei canti; / udiva lunghi gemiti marini / di conche, e, tra il tintinno della cetra, / timpani cupi, cimbali argentini.

Ma leggiamo le strofe VIII e IX, contenenti i vari commenti che le genti di Gog e Magog fanno sull'Eroe:

VIII

Gog e Magog tremava; e le sue donne
dissero: «Non ha madre Egli, cui dolce
gli sia tornare, pieno d'ambra e d'oro?

non figli, greggi? non fiorenti mogli
presso cui, sazio di narrar, si corchi?
Forse hanno a sdegno lui così bicorne!

Dunque e perché non scende Egli dal monte
né prendesi una dalle nostre torme,
che gli sia bestia, tra Gog e Magog?»

IX

Gog e Magog tremava... Uno dei nani
cauto trovò gli stolidi giganti.
«Noi moriamo, o giganti, ed egli no.

Io che muovo gli orecchi come i cani
intesi cose. Non c'è sempre avanti
Zul-Karnein. A volte a Rum[21] *andò.*

Parte col sole. A un fonte, va di stelle
liquide, azzurro. Con le due giumelle
v'attinge vita. Ogni cent'anni, un po'».

Dicono le donne: «Il *Bicorne* non ha una madre alla quale desideri tornare? non ha figli, o greggi? non ha fiorenti mogli con cui accoppiarsi? Forse sdegnano lui che ha due corna! Perché allora non scende dal monte e non si prende dalle nostre genti una gli sia moglie, ma l'espressione *che gli sia bestia*, sottolinea i costumi animaleschi di costoro».

Poi un nano scaltro – sempre scaltri i nani, e stupidi i giganti – dice che loro muoiono, invece il *Bicorne* non muore, perché ha bevuto l'acqua della vita al fonte azzurro di Roma, raccogliendola nel cavo delle proprie mani. Il Grion, ne *I Nobili fatti di Alessandro Magno*, riporta una leggenda persiano-ebraica, secondo la quale Alessandro, informato da un saggio del segreto «della fonte dell'acqua della vita, che non lascia morire colui che ne ha assaggiato», raggiunge il fonte ma non beve di quell'acqua perché non vuole l'immortalità al prezzo d'eterna vecchiaia. Anche nello *Shāhnāmeh* di *Firdusi* si legge della leggenda:

> […] e un sapiente, a Dio / fedele e caro, bene afferma e dice / esservi un fonte […] / chiama per nome / quella fontana l'acqua della vita

[21] «*Rum*» designa Roma. Il già citato Valli ricorda che gli orientali designano con il nome di «*Rum*» tutto l'Occidente. Del resto il nome di Roma può derivare da *Rumon*. l'antica denominazione del fiume Tevere.

Prestiamo ora attenzione al testo poetico, dalla decima alla quindicesima lassa:

X

Ora Egli un giorno (Ia Montagna tetra
parea più presso e, come scheletrita,
mostrava il bianco ossame suo di pietra)

per l'ombra, dove non sapea che dita
reggeano erranti lampade d'argento,
per l'ombra andava al fonte della vita.

E non più squilli di tra i gioghi, e il vento
soffiava in vano. La gran Porta un poco
brandiva, a tratti, con émpito, lento.

XI

Gog e Magog tre dì, vigile, attese;
tre notti attese; e non udì, che a sera
la Porta a quando a quando brandir lenta.

Non c'era più sui monti... E l'Orda prese
la via dei monti. Andava l'Orda nera
formicolando sotto la tormenta.

All'alba mugliò lugubre un bisonte,
nitrì un cavallo, si spezzò la schiera...
Uno squillo correa da monte a monte.

XII

E dissero le donne: «Uomo da nulla
Zul-Karnein! Tornasti in fretta! O forse
non c'era al fonte sola una fanciulla?

non una tua sorella, che la secchia
abbandonò vuota sul fonte, e corse
ansando in casa alla tua madre vecchia?

Or fa, divino ariete, sonare
le trombe! Al suono delle tue fanfare
l'uom ci si desta, e poi... non dorme più».

XIII

E gli uomini ululavano: «Ha bevuto
in Rum al fonte delle stelle azzurro!
Zul-Karnein è sempre ciò che fu».

E lor fu in odio ogni altra vita, e il frutto
d'ogni altro ventre; e il rosso sangue munto
bevvero alle bisonti, alle zebù.

Né più sonava per la valle un muglio.
Non sonò più, Gog e Magog, che l'urlo
interminato delle tue tribù.

XIV

Ma sì, partì Zul-Karnein, nel fuoco
d'un vespro: per il monte erano stese
porpore cupe a margini di croco.

Nel cocchio d'oro folgorando ascese
l'Eroe; nell'ombra lontanò tra un gaio
ridere di berilli e di turchese.

Un balenio di cuspidi d'acciaio,
un'eco d'inni che tremola ed erra
qua e là... Tacque infine irto il ghiacciaio.

XV

Tre anni attese il Tartaro, tre anni
spiò l'arrivo degli stessi draghi
dagli occhi d'oro sopra la montagna

tacita e sola. Il Tartaro guardava,
né già temeva, e più sentìa la fame
e l'ira, e con man d'orso per la valle

svellea betulle, sradicava ontani.
Ma vide gli occhi degli stessi draghi
la terza volta, e venne alla montagna.

Nella decima strofa, che è la prima di quelle ora lette, là dove si dice che «*Egli* [Alessandro] *un giorno … per l'ombra*[22] */ andava al fonte della vita*» si colloca il punto di svolta del racconto e s'insinua l'evento della prima interruzione del suono delle trombe. Nella terza terzina della stessa lassa si legge: «*E non più squilli di tra i gioghi e il vento / soffiava in vano*». Così l'orda, messa in sospetto dal racconto del nano, dopo giorni e notti d'attesa, si convince che Alessandro non sia più sui monti, perché era partito per il periodico viaggio a Roma, al fonte della vita. L'orda allora prende la via dei monti: tutti i barbari come nere formiche si affollano e vanno sotto la tormenta per un primo tentativo di avvicinarsi alla Porta di bronzo. Alla sera non si udì altro rumore che il lento vibrare della Porta, al quarto giorno però, ecco che si ode nuovamente il suono delle diane: «*uno squillo correa da monte a monte*». Allora è grande la delusione per il creduto ritorno di Alessandro, che in realtà altro non era se non la ripresa del funzionamento delle trombe. Ciò allora provoca il sarcasmo nelle donne che, a Zul-Karnein ritornato troppo in fretta, lanciano l'ingiuria di «*Uomo da nulla*» (strofa XII).

Le donne dicono: «davvero non c'era nessuna fanciulla al fonte? Non c'era una sua sorella, che abbandona la secchia vuota sul fonte, per correre in casa dalla vecchia madre? Il «*Bicorne*», figlio di Ammone, faccia pur suonare ancora le sue trombe!». A quest'espressioni sarcastiche delle donne fanno eco le feroci reazioni degli uomini che urlano: «*Ha bevuto / in Rum al fonte delle stelle azzurro! / Zul-Karnein è sempre ciò che fu*»! Quest'ultima espressione è calco della formula biblica, «*Io sono colui che è*», riferita a Jahvé, e in questo modo Alessandro torna ad essere un vero dio.

---

[22] Nello Shahnameh di Firdusi si dice che la fonte della vita si trova in «*una terra velata di dense tenebre*» (G. NAVA, *Commento*, op. cit., p.153.)

I barbari si abbandonano alle stragi di bisonti e di zebù, di cui bevono «*il rosso sangue*», e per la valle risuona solamente l'interminabile urlo delle tribù di Gog e Magog:

> Né più sonava per la valle un muglio / Non sonò più, Gog e Magog, che l'urlo interminato delle tue tribù.

Poi, in un tramonto infuocato, si rappresenta una nuova partenza dell'eroe-dio: questa volta, nel fuoco vivo d'un vespro, sì, Alessandro è partito davvero! Davvero lampeggiando salì al cielo nel cocchio d'oro del Sole, simile a una divinità solare, per allontanarsi poi nell'ombra, in un tripudio di verdi berilli e di turchese azzurro.

Questa volta i Tartari aspettano anni per essere ben certi dell'assenza di Alessandro, poi muovono verso la Montagna:

> Tre anni attese il Tartaro, tre anni / spiò l'arrivo degli stessi draghi / dagli occhi d'oro sopra la montagna.

I «*draghi*» sono le costellazioni che ogni anno, alla stessa ora, ritornano nello stesso luogo del cielo, scandendo con le loro rivoluzioni il passare del tempo.

Ora finalmente si ha la scoperta dell'artificio delle trombe e del nido dove «*immoto*» sta il «*grande gufo*» che ha sul capo i ciuffi irti «*da re*», il gufo reale, che le trombe ottura.

Qui il Pascoli segue il racconto dello storico fiorentino Giovanni Villani, contemporaneo di Dante, che nella sua *Nuova Cronica* scrive:

> Le trombe che tenevano in soggezione i Tartari, turate dai gufi che presero a farvi dentro i lor nidi, cessarono a poco a poco di sonare.

Allora il vecchio nano scaltro chiama subito a sé le sue genti e annuncia loro la fuga del *Bicorne* a Roma, dopo aver abbandonato per sempre le trombe. Il nano si rivolge a tutti i suoi, chiamandoli per nome a raccolta: «*Mosàch, Thubàl, Anèg, Agèg, Assùr, Pothìm, Cephàr, Alàn*».

I Tartari giungono ai piedi dei monti detti «*Mammelle d'Aquilone*»:

XVI

A piè delle Mammelle d'Aquilone
giunsero cauti. E il vecchio nano astuto
con mani e piedi rampicò sui tufi.

E vide in cima un grande padiglione
come di tromba, e vi scivolò muto:
v'udi soffi, vi scorse occhi di gufi.

Un nido immondo riempiva il vuoto
di quella tromba. Un grande gufo immoto
v'era, due ciuffi in capo irti, da re.

XVII

Prese due penne il vecchio nano, e stette
sopra una roccia, ed agitò le penne,
e chiamò l'Orda, che attendeva: «A me,

Gog e Magog! A me, Tartari! O gente
di Mong, Mosach, Thubal, Aneg, Ageg,
Assur, Pothim, Cephar, Alan, a me!

A Rum Fuggi ZuL-Karnein, le ferree
trombe lasciando qui su le Mammelle
tonde del Nord. Gog e Magog, a me!»

XVIII

O stolti! Quelle trombe erano terra
concava, donde il vento occidentale
traeva, ansando, strepiti di guerra.

Rupperle disdegnando col puntale
de' lor pungetti, e dalle trombe rotte
gufi uscivan con muto batter d'ale.

Risero accorti, e sparsi per le grotte
bevvero sangue. Sopra loro un volo
muto, di sogni, e i gridi della notte.

A tutti costoro, nella penultima lassa del poemetto, è rivolta un'apostrofe di sapore biblico:

> O stolti! Quelle trombe erano terra / concava, donde il vento occidentale / traeva, ansando, strepiti di guerra!

Così finalmente le genti di Gog e Magog hanno scoperto l'artificio delle trombe di terra, che subito s'apprestano a infrangere, facendone uscire i gufi che dentro si annidavano e poi si abbandonano a orge di sangue.

Nell'ultima strofa è rappresentato l'abbattimento della Porta e la visione apocalittica delle tribù di Gog e Magog che come belve fameliche s'avventano sul mondo civilizzato. Leggiamola:

XIX

Alla gran Porta si fermò lo stuolo:
sorgeva il bronzo tra l'occaso e loro.
Gog e Magog l'urtò d'un urto solo.

La spranga si piegò dopo un martoro
lungo: la Porta a lungo stridé dura-
mente, e s'aprì con chiaro clangor d'oro.

S'affacciò l'Orda, e vide la pianura,
le città bianche presso le fiumane,
e bionde messi e bovi alla pastura.

Sboccò bramendo, e il mondo le fu pane.

Come un fiume in piena l'Orda dalla Porta uscì urlando selvaggiamente fuori nella pianura: «*S'affacciò l'Orda, e vide la pianura, / le città bianche presso le fiumane, e bionde messi e bovi alla pastura*». In Etico Istrico: «*Et quasi panem cuncta decerpant ac deglutinant*».

Davvero potente, agghiacciante, il verso di chiusura proposto dal Pascoli: «*Sboccò bramendo, e il mondo le fu pane*».

ANNUE RASSEGNE

GRUPPO NATURALISTICO "GIUSEPPE RAGAZZONI" (Società fondata nel 1895)

CONSIGLIO DIRETTIVO

Direttore:	Pierfranco Blesio (di nomina della Presidenza dell'Ateneo)
Consiglieri:	Sergio Barontini
	Laurosa Biloni
	Fernanda Davite (economa)
	Silvio Formenti
	Remo C. Grillo (segretario)
	Giovanna Magri
	†Carlo Paccani

RASSEGNA DELL'ATTIVITÀ SOCIALE 2015

CONFERENZE E PUBBLICI INCONTRI

Martedì 20 gennaio – Stefania Capelli del Centro Studi Naturalistici Bresciani ha tenuto una conferenza sul tema: *Quattro Valli del Parco dello Stelvio bresciano: gli ambienti e la fauna*. La presentazione ha avuto lo scopo di illustrare le caratteristiche degli habitat del Parco dello Stelvio bresciano con particolare riferimento alla fauna che li popola. Le valli del Parco dello Stelvio, situate nel territorio bresciano sono: la Val Canè, la Valle delle Messi, la Val Grande e la Valle di Viso. Geograficamente tutte si dipartono dallo spartiacque, situato a una quota di circa 3000 m, che parte dal Corno dei Tre Signori, passa per il Monte Gavia e si estende fino alla Cima di Pietra Rossa. Partendo da queste cime maestose, visibili lungo i sentieri delle nostre valli, si passa dagli ambienti tipici dei ghiacciai, con le morene, i laghetti e la tipica flora e fauna di alta quota, alle praterie alpine, agli arbusteti di rododendro e ontano verde e poi, scendendo di quota, ai primi larici per giungere infine alle peccete e agli impetuosi torrenti di fondovalle che convogliano le loro acque verso il fiume Oglio. L'oratrice ha illustrato come, ognuno di questi ambienti è uno scrigno di biodiversità, con caratteristiche proprie ma ciascuno di essi è in simbiosi con gli altri e tutti insieme concorrono a creare l'affascinante ecosistema alpino.

* * *

Martedì 17 febbraio – Giampietro Marchesi già Assistente presso i Civici Musei di Scienze, cultore della materia in geo-mineralogia, cofondatore dell'Associazione Speleologica Bresciana, già Presidente

della Società Speleologica Italiana, ha tenuto una conferenza sul tema: *Minerali e miniere della Valle Trompia.* Come è noto, la storia della Valle Trompia è strettamente legata alla sua millenaria tradizione mineraria che ha inizio con l'estrazione del minerale nelle miniere dell'Alta Valle, che passa, dalla fusione nei forni fusori alla prima lavorazione nelle fucine, per giungere alla trasformazione finale nelle numerose officine e opifici della bassa valle. La conferenza ha trattato della "coltivazione" delle sostanze minerali. Partendo da un breve inquadramento delle condizioni geologiche del territorio valtrumplino, sono stati analizzati e presentati i principali minerali, che da tempo immemore vengono estratti in Valle Trompia. Poi, con un viaggio per immagini, sono state passate in rassegna le più importanti miniere che si trovano disseminate nei comuni di Pezzaze, Bovegno e Collio. Inoltre, attraverso le vicende storiche sono state analizzate le tecniche estrattive e la loro evoluzione, il passaggio in valle di uomini illuminati, come Giulio Curioni, Giovan Battista Brocchi e Giuseppe Ragazzoni; figure importanti per lo sviluppo dell'arte mineraria, senza dimenticare la fatica e il duro lavoro dei minatori.

* * *

Martedì 24 marzo – La dott.ssa Daniela Dagradi, Farmacista esperta in fitoterapia, ha tenuto una conferenza sul tema: *Le alghe: dalla natura all'uomo.* Ha esordito spiegando che le alghe, semplici organismi vegetali, hanno origine antichissima (circa 2,7 miliardi di anni); che ne esistono migliaia di specie, per lo più classificate secondo il loro colore predominante (azzurre, gialle, verdi, brune e rosse). Ha inoltre spiegato che il loro habitat è costituito dalle acque di mari, di fiumi e/o di laghi, a condizione che siano sufficientemente esposte alla luce solare; che nelle cellule delle alghe (come per tutti i vegetali) avviene la fotosintesi e che, utilizzando la clorofilla, permette loro la produzione di molecole organiche a partire dall'anidride carbonica (CO_2) con liberazione di ossigeno; infatti le alghe sono fra le maggiori produttrici di ossigeno del pianeta. La dott.ssa Dagradi ha poi illustrato come e perché alcune alghe vengono utilizzate dall'uomo per scopi diversi: come additivi per alimenti, come farmaci, come base di numerosi prodotti cosmetici e, non ultimo, anche come fertilizzanti e biocombustibili.

* * *

Martedì 14 aprile – Il naturalista prof. Silvio Formenti, socio-consigliere del Gruppo G. Ragazzoni, membro del Centro Studi Naturalistici Bresciani, ha tenuto una conferenza sul tema: "*L'incantevole*

Valcamonica" e le sue convalli. «L'incantevole Valcamonica» è l'espressione con cui Paolo VI, all'inizio del suo pontificato, si è rivolto a un gruppo di camuni recatisi in udienza a Roma. Dopo questa spiegazione introduttiva, l'oratore, con l'aiuto della proiezione di eloquenti immagini, ha illustrato come le valli che confluiscono lungo l'asse dell'Oglio, da Pisogne alle sorgenti, ospitino ambienti aspri e selvaggi che, a tratti, si presentano anche in un'atmosfera che incanta. Ha descritto l'unicità delle forme del paesaggio dettate dalle strutture geologiche, di rocce e minerali, ora di origine sedimentaria marina o continentale, ora resti di antichi atolli corallini che ci parlano di mari caldi a noi lontani sia nello spazio che nel tempo, ora testimoni di profonde caldere magmatiche affiorate nel corso della costruzione della catena alpina. Non di minore importanza la ricchezza di segni indelebili lasciati della più antica presenza umana, nonché di rarissime specie vegetali, e di un popolamento animale, di mammiferi e di uccelli appartenenti a specie ormai rarefattesi. Elementi questi che richiamano l'attenzione di chi, ancora, ha qualche interesse per la natura.

* * *

Martedì 12 maggio – Il naturalista dott. Stefano Armiraglio, conservatore botanico del Museo di Scienze Naturali di Brescia, membro del Gruppo Ricerca Floristica e del Centro Studi Naturalistici Bresciani ha tenuto una conferenza sul tema: *Le collezioni d'erbario del Museo di Scienze e la storia degli studi botanici.* Ha introdotto l'argomento spiegando il significato di erbario; si tratta, cioè, di una raccolta di piante essiccate fermate su fogli di carta e, questo è il metodo più semplice per collezionare vegetali, che ne permette la conservazione pressoché indefinita delle forme e delle strutture degli esemplari, anche se deformate dallo schiacciamento. Ha anche precisato che, nonostante lo sviluppo di nuovi metodi di indagine scientifica, l'erbario rimane sempre uno strumento basilare e di grande attualità per conoscere e studiare il patrimonio floristico sia dal punto di vista storico sia da quello scientifico. Esso, in primo luogo, è il metodo per conservare campioni di cui si conosce l'identità specifica, che serviranno, per confronto, a classificarne altri, di cui si desidera conoscerne il nome; inoltre, attraverso le raccolte d'erbario, grazie alle località indicate nelle etichette di corredo, si può ricostruire la distribuzione geografica di una determinata specie vegetale. L'erbario è dunque un mezzo fondamentale di studio per la ricerca botanica, specialmente per la sistematica, la fitogeografia, l'ecologia e anche la genetica delle piante. Tutto ciò premesso, il dott. Armiraglio, ha poi descritto e illustrato gli erbari conservati al Museo di Scienze dei

quali è il curatore. Innanzitutto ha detto degli erbari delle piante vascolari, per lo più relativi alla flora bresciana quali: l'erbario di Elia Zersi; l'erbario di Angelo Ferretti Torricelli; l'erbario di Nino Arietti; l'erbario di Agilulfo Preda; ma anche di alcuni fra quelli che costituiscono il Fondo di Valerio Giacomini e, fra questi, quelli dei muschi e delle alghe; nonché i cosiddetti erbari storici: quello Richiedei del 1623, quello Taccagni del 1675, quello dell'Orto dei Semplici di Pavia del 1677, e altri ancora.

* * *

Martedì 13 ottobre – L'erborista Cabiria Zilioli, esperta in floriterapia australiana, ha tenuto una conferenza sul tema: *Australia: gli habitat e la loro flora. L'uso dei fiori nella tradizione aborigena.* Dopo un'introduzione con la quale ha ricordato che l'Australia è, fra tutti, il continente più antico, ha tratteggiato la storia geologica di quando la Pangea, unica massa terrestre, cominciò a dividersi in due blocchi: la Laurasia a settentrione (il Nordamerica e l'Eurasia) e la Gondwana al meridione; quest'ultima comprendeva il Sudamerica, l'Antartica, l'Africa, l'India e l'Australasia. Di queste si allontanarono prima l'India e l'Africa; poi, oltre 45 milioni di anni fa, i tre continenti rimasti si separarono e l'Australia si diresse verso zone meno temperate rispetto a quelle in cui era. A causa del nuovo clima asciutto e arido, ha spiegato, molte piante si estinsero; sopravvissero solo quelle che avevano più forza o capacità di mutare, dando origine a specie uniche e rare; infatti oggi l'Australia, insieme al Brasile, conta il maggior numero di Angiosperme (piante con fiori) al mondo. Con l'aiuto della proiezione di immagini, la Zilioli ha poi illustrato gli aspetti della tipica macchia australiana, il cosiddetto "*bush*" che, da chi viene dal mare ne può percepire, con anticipo, il caratteristico profumo, dovuto alla presenza di varie specie di eucalipto. Si è anche appreso che le piante australiane, spesso, hanno fogliame spinoso, effetto proprio dell'adattamento alle zone aride in cui crescono. Si è rilevato inoltre che ampi territori australiani si sono mantenuti più puliti e liberi da scorie chimiche e nucleari rispetto ad altri. La bellezza del paesaggio è ornata dalla presenza costante di piante fiorite: persino in pieno inverno è possibile vedere miriadi di fiori rossi e porpora. Si è potuto così godere di questa splendida e varia natura e capirne e apprezzarne le caratteristiche botaniche e le particolarità anche estetiche.

* * *

Martedì 24 novembre – Il biologo dott. Ivan Bonfanti, responsabile Settore Ambientale del Parco del Serio e Direttore della Riserva

Naturale delle Torbiere del Sebino, ha tenuto una conferenza sul tema: *Dalla gestione delle risorse naturali all'educazione alla scoperta del territorio. Esperienze dalle aree protette*. Scopo dell'incontro è stato quello di proporre una chiave di lettura in grado di mettere in relazione temi di natura globale con una serie di realtà locali al fine di interpretare concretamente il motto «Pensa globale, agisci localmente». Altra frase indicativa citata, attribuita ad Albert Einstein, «*quando tutte le api saranno morte all'umanità resteranno 4 anni di vita*» richiama chiaramente uno dei concetti base dell'ecologia, cioè l'esistenza di una serie complessa di relazioni tra esseri viventi che li rendono interdipendenti. L'esempio delle api, soggette negli ultimi anni a forti morie, è significativo proprio in relazione alla funzione di insetti impollinatori che esse svolgono e che hanno effetto non solo sulle specie vegetali coltivate, ma anche per le specie selvatiche. Comprendere più in generale le relazioni esistenti tra l'utilizzo delle risorse naturali da parte dell'uomo e le conseguenze che tali usi comportano è fondamentale per poter dapprima interpretare i fenomeni che ci circondano e poi operare per cambiare concretamente i nostri stili di vita.

GITE ED ESCURSIONI

Domenica 19 aprile – Navigazione sul Lago di Como e visita guidata di Villa Carlotta. Durante la navigazione Como-Bellagio la guida ha illustrato ville, parchi, borghi medievali, chiesette romaniche e scorci paesaggistici sensazionali. A Bellagio, la perla del lago, un seppur breve giro ha dato l'idea del vecchio pittoresco borgo, ricco di antiche ville patrizie e di giardini. Villa Carlotta, che si trova alla fine dell'abitato di Tremezzo sul Lago, costruita in forme barocche ai primi del '700, è alla sommità di un bellissimo giardino terrazzato ricco di fioriture. La villa deve il nome a Carlotta, figlia della principessa Marianna di Prussia che acquistò la tenuta nel 1843. All'interno, di impronta neoclassica, statue, dipinti e arredi, fra cui sculture di Antonio Canova e tele di Francesco Hayez.

* * *

Domenica 31 maggio – In Trentino per visite guidate nella Valle dei Laghi. La facile passeggiata lungo il "sentiero geologico Stoppani" e di circa 2 km, ha permesso di ammirare le famose Marmitte dei Giganti: pozzi glaciali scoperti dal geologo abate Antonio Stoppani nel 1875. Lungo il percorso per Arco si è potuto vedere, da vicino, il

biotopo delle Marocche di Dro, noto anche come il "Deserto delle Marocche", un paesaggio lunare, testimonianza del passaggio di antichi ghiacciai. L'Arboreto di Arco, o "Parco arciducale", deve il proprio nome all'Arciduca Alberto d'Austria che nel 1873 istituì questo notevole giardino botanico che, per le sue caratteristiche, può essere definito, a pieno titolo, un museo naturale; in esso sono presenti oltre 200 specie diverse di piante e arbusti che vanno dalle sequoie, ai cipressi californiani, dai lecci alle piante esotiche come, per esempio: l'agave, il fico d India, l'acacia di Costantinopoli e lo yucca. Una breve sosta a Riva del Garda, per una rapida visita alla bella piazza centrale a portici, alla torre e al trecentesco Palazzo Pretorio. Non ultimo il Castello di Stenico con visita alle sale affrescate, alla cappella romanica e alla loggia rinascimentale; il castello è tra i più antichi della regione, infatti risale al XII sec., ma ha radici più lontane, essendo legato a un preesistente castelliere preistorico. Esso fu nobile residenza del Principe-Vescovo di Trento e, data la sua posizione strategica (guarda il territorio a ovest di Trento), fu anche sede del Capitanato delle Giudicarie.

* * *

Sabato 9 maggio – Visita guidata al Parco delle Querce e al Giardino botanico di Ome. Il Giardino botanico di Ome, oltre al ben noto Parco delle Conifere, da un anno, si è arricchito della presenza di oltre 130 alberi di quercia appartenenti a più di 20 specie diverse, sia autoctone, sia rappresentanti di rare specie provenienti da paesi lontani. È questo il Parco delle Querce che venne inaugurato nel 2014, proprio il 9 maggio. La quercia, da sempre, è presente nella mitologia e nella cultura di tutti i popoli come albero sacro e oracolare, simbolo di forza e di saggezza ed è per questa sua "aura popolare" che nei pannelli didattici – oltre alle puntuali didascalie a illustrazione delle caratteristiche di ciascuna specie – vi sono anche alcune note dedicatorie a ricordo di quanti hanno contribuito a diffondere conoscenza e amore per il sapere; fra questi è menzionato anche il nostro Gruppo Naturalistico. La visita è stata guidata dal fondatore e curatore di tutto questo, il prof. Antonio Dematola, appassionato botanico e studioso di filosofia ambientale, a noi noto anche per le dotte conferenze che ci ha riservato.

VITA ACCADEMICA

CARICHE ACCADEMICHE

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

Presidente:	prof. Sergio Onger
Vice presidente:	prof. Antonio Porteri
Segretario:	sig. Pierfranco Blesio
Amministratore:	dott. Luciano Faverzani
Consiglieri:	prof. Luigi Amedeo Biglione di Viarigi
	(*Presidente della Classe di Lettere*)
	prof.ssa Marina Candiani
	prof. Pietro Gibellini
	prof. Pierfabio Panazza
	prof. Fabio Danelon
	dott.ssa Renata Stradiotti
	prof. Francesco Lechi
	(*Presidente della Classe di Scienze*)
	avv. Cesare Trebeschi
Vice segretario:	prof. Mino Morandini
Revisori dei conti	dott. Francesco Passerini Glazel
	avv. Marcello Berlucchi (*Presidente*)
	dott. Alessandro Tita

SOCI EFFETTIVI

Anati Emmanuel (1989)
Via Marconi 7,
Capo di Ponte (BS)

Anelli Luciano (1984)
Via Leonardo da Vinci 22,
Brescia

Begni Redona Pier Virgilio (1979)
Via della Chiesa 32,
Gussago (BS)

Belotti Gianpietro (1996)
Via Martinengo da Barco 5,
Brescia

Berlucchi Marcello (2009)
C.da Soncin Rotto 4,
Brescia

Berruti Giuseppe (1973)
Viale Europa 4,
Brescia

Bezzi Martini M. Luisa (1996)
Via Tirandi 43,
Brescia

Biagi Paolo (1989)
Via Casaglio 71,
Gussago (BS)

Biglione di Viarigi Luigi Amedeo (1963)
Villaggio Sereno, Via III 19,
Brescia

Bizzarini Marco (2011)
Via S. Emiliano 78,
Brescia

Blesio Pierfranco (1973)
Via Cipani 14,
Brescia

Bonomi Alfredo (1997)
Via Parrocchia 15,
Sabbio Chiese (BS)

Bona Innocenzo (2009)
Via XXV Aprile 6,
Capo di Ponte (BS)

Boroni Donati Carla (1996)
Via Cairoli 17,
Brescia

Boschi Ruggero (1989)
Via Manzoni 8,
Castenedolo (BS)

Brogiolo Gian Pietro (1989)
Via Fontanelle,
Polpenazze (BS)

Brumana Angelo (1996)
Via Paolo VI 7,
Travagliato (BS)

Brunelli Giorgio (2009)
Via Campioni 77,
Cellatica (BS)

Bugini Antonio (1988)
Contrada del Carmine 17,
Brescia

Candiani Boni Marina (1997)
Via Pisacane 9,
Brescia

Castelli Francesco (2013)
Via Montedenno 30,
Brescia

Cittadini P. Giulio (2006)
Via della Pace 10,
Brescia

Comboni Andrea (2005)
Via Cattaneo 25,
Brescia

Corsini Paolo (1996)
Via Donizzetti 25,
Concesio (BS)

Danelon Fabio (1996)
Via Sanson 20,
Brescia

Docchio Franco (2009)
Via Valle di Mompiano 31a,
Brescia

Facchinetti Giancarlo (2006)
Via Maternini 8,
Brescia

Falconi Bernardo (2006)
Via Zini 1a,
Paderno Franciacorta (BS)

Fappani Antonio (1961)
Via Tosio 1,
Brescia

Fasser Carlo (2006)
Via Rocca d'Anfo 9,
Brescia

Faverzani Luciano (1999)
Via Cimabue, 22
Brescia

Ferraglio Ennio (2005)
Via Industriale, 11
San Zeno Naviglio (BS)

Finzi Giovanna (2009)
Via Branze 38,
Brescia

Franzoni Oliviero (2005)
Via San Fermo 2,
Ossimo Inferiore (BS)

Frisoni Fiorella (2009)
Q.re Cesare Abba, Via III 12,
Brescia

Fusari don Giuseppe (2013)
Via Gasparo da Salò 13,
Brescia

Ghidotti Francesco (1975)
Quartiere De Gasperi 1,
Palazzolo sull'Oglio (BS)

Gibellini Pietro (1985)
Contrada delle Cossere 25,
Brescia

Gibellini Rosino (1997)
Via Cremona 99,
Brescia

Laffranchi Renato (1997)
Corso Matteotti 31,
Brescia

Lechi Francesco (1979)
Corso Martiri della Libertà 43,
Brescia

Manzoni Gian Enrico (1989)
Via Trainini 61,
Brescia

Mariano Emilio (1963)
Viale Valle Fiorita,
Salò (BS)

Martinelli Bortolo (1989)
Via degli Armaiuoli 1,
Brescia

Mazza Attilio (1979)
Via dell'Albera 23,
Gardone Riviera (BS)

Morandini Mino (2009)
Via L. Levi Sandri 1,
Bienno (BS)

Montanari Daniele (2006)
C.da delle Cossere 3,
Brescia

Onger Sergio (1997)
Contrada Mansione 14,
Brescia

Orefici Giuseppe (1997)
Via Grazie 6,
Brescia

Orizio Agostino (2006)†
Via XX Settembre 32,
Brescia

Panazza Pierfabio (1999)
Via Sabotino 14,
Brescia

Passerini Glazel Francesco (1999)
Via Capriolo 30,
Brescia

Pegrari Maurizio (2011)
Via Rose di Sotto 273,
Brescia

Pialorsi Vincenzo (1975)
Via Paroli 63,
Rezzato (BS)

Piotti Mario (2006)
V.le Venezia 82,
Brescia

Porteri Antonio (1996)
Via Melzi 5,
Brescia

Prandolini Giacomo (2011)
Via Sorelle Agazzi 14,
Brescia

Preti Augusto (1985)
Via Panoramica 104f,
Brescia

Provasi Giancarlo (2011)
Via Mandolossa 24,
Gussago (BS)

Romani Valerio (1989)
Via Andreis 38,
Desenzano del Garda (BS)

Ronchi Filippo (2009)
Via A. Venturi 57,
Fornaci - Brescia

Scaglia Bernardo (1989)
Q.re 1° maggio 92,
Brescia

Seccamani Romeo (1996)
Via C. Cattaneo 66,
Brescia

Selmi Elisabetta (1996)
Via Einaudi 26,
Brescia

Severino Emanuele (1968)
Via Callegari 15,
Brescia

Silveri Luciano (1996)
Via Collebeato 26,
Brescia

Simoni Piero (1971)
Via Monte 29,
Gavardo (BS)

Spada Antonio (1984)
Via Callegari 4,
25121 Brescia

Spini Ugo (1996)
Via Musei 81,
Brescia

Stagnoli Antonio (1996)
Via Dal Monte 20,
Brescia

Stella Clara (1993)
Via Musei 81,
Brescia

Stradiotti Renata (1993)
Via Musei 81,
Brescia

Taccolini Mario (2011)
Via Guerzoni 3,
Brescia

Tagliaferri Filippo (2006)
Via Tosio 15,
Brescia

Terraroli Valerio (2011)
Via S. Emiliano 28,
Brescia

Tira Maurizio (2013)
Via Reciago 9a,
Lonato (BS)

Tita Alessandro (1984)
Contrada di Santa Chiara 39,
Brescia

Trebeschi Cesare (1979)
Via Trombetta 5,
Cellatica (BS)

Volta Valentino (1993)
Via Tosio 36,
Brescia

Zani Carlo (2006)
Vicolo Medici 4,
Brescia

Zorzi Mario (1997)
Via Val di Fiemme 13,
Brescia

SOCI CORRISPONDENTI

Andenna Carlo (1993)
Viale Allegra 26,
NOVARA

Arslan Ermanno (1975)
Via Privata Battisti 2,
MILANO

Baroni Carlo (1996)
Via S. Orsola 138,
BRESCIA

Bellezza Angela Franca (1975)
Via Carlo A. Tavella 9/30,
GENOVA

Bertelli Carlo (2005)
Via Da Soresina, 12
MILANO

Beschi Luigi (1973)
Via T. Salvini 2A,
ROMA

Bianchini Marco (1989)
Via Albert Luthuli 22,
REGGIO EMILIA (RE)

Bonfiglio Dosio Giorgetta (1981)
Via Tunisi 12,
PADOVA (PD)

Cabra Piergiordano (1996)
Collegio Piamarta,
CECCHINA DI ROMA

Cairns S. Christofer (1973)
University of Soothampton,
GB-SOOTH-AMPTON (Inghilterra)

Cassinis Giuseppe (1971)
Dipartimento Scienze della Terra –
Università degli Studi –
PAVIA

Castelletti Lanfredo (1996)
P.zza Medaglie d'oro 1,
COMO

Cattanei Luigi (1981)
Via Felice Romani 20/9,
GENOVA

Clough Holdsworth Cecil (1968)
8 Abercromby Square,
GB-LIVERPOOL, 7 (Inghilterra)

Cremaschi Mauro (1996)
MILANO

Federici Gianfranco (1996)
Sternstrasse 17/a
MONACO (Germania)

Frasso Giuseppe (1989)
Via Caravaggio 2,
BUSTO ARSIZIO (VA)

Frugoni Chiara (1999)
Via Cuppari 48,
PISA

Gamber Ortwin (1973)
Historische Museum. Neve Gurg. A-
WIEN 1 (Austria)

Giavazzi Giovanni (1985)
Largo Porta Nuova 2,
BERGAMO

Girardi Enzo Noé (1971)
Via G. Ripamonti 40,
MILANO

Gregori Mina (1989)
Via G. Capponi 76,
FIRENZE

Lechi Giovanni Maria (1996)
Politecnico di Milano,
MILANO

Leonardi Claudio (1996)
c/o Fondazione Franceschini,
CERTOSA DEL GALLENO (FI)

Masetti Zannini Lodovico (1961)
Via del Governo Vecchio 48,
ROMA

Maternini Zotta Maria Fausta (1989)
Via Commerciale 47/5,
TRIESTE

Meriggi Marco (1996)
P.zza E. Bottini 4,
MILANO

Mezzanotte Giovanni (1996)
Via Cosimo del Fante 15,
MILANO

Morandini Francesca (2011)
c/o Musei Civici,
BRESCIA

Navarrini Roberto (1985)
Via Cappello 15,
MANTOVA

Nobili Raffaele (1997)
Via Mellerio 2,
MILANO

O'Brian Grant (1996)
4 13 Gayfield Sq.,
EDIMBURGH

Orengo Alessandro (2005)
Via Acerbi, 15
GENOVA

Peroni Adriano (1963)
Via Lungo l'Affrico 164,
FIRENZE

Pighetti Clelia (1989)
Via Settempadana 4,
CASTEL RAIMONDO (MC)

Pirola Aldo (1993)
Via Mazzini 1,
BRESCIA

Pizzamiglio Pierluigi (1996)
c/o Università Cattolica
Via trieste 17,
BRESCIA

Racine Pierre (1989)
8. me Traversiér,
F-STRASBOURG-Eckbolsheim (Francia)

Rosa Barezzani Maria Teresa (1985)
Via Aldo Moro 16,
COMUN NUOVO (BG)

Rossi Francesco (1979)
Accademia Carrara,
BERGAMO

Roversi Monaco Fabio Alberto (2005)
c/o Università degli Studi
BOLOGNA

Rovetta Alberto (1999)
Viale Doria 28,
MILANO

Sandal Ennio (1985)
Biblioteca Civica,
VERONA

Seidenfus Hellmuth Stefan (1989)
Am Stadtgraben 9,
D-MUENSTER Wesfalia

Sena Chiesa Gemma (1996)
Via Telesio 9,
MILANO

Sicilia Francesco (1993)
Via Mercati 4,
ROMA

Sigurtà Arturo (1997)
Piazza San Luigi,
CASTIGLIONE DELLE STIVIERE (MN)

Sisinni Francesco (1993)
Via Soldati 25,
ROMA

Tiepolo Maria Francesca (1996)
Campo S. Paolo 1957,
VENEZIA

Tozzi Pier Luigi (1979)
Università degli Studi,
PAVIA

Turchini Angelo (1999)
Via C. Zavagli 57D,
RIMINI

Valvo Alfredo (1996)
Via F. Albani 7,
MILANO

Van Nuffel Robert (1968)
42 Avenue de la Couronne,
B-BRUXELLES-Ixelles (Belgio)

Vlad Roman (1996)
Via XXV Aprile,
ROMA

Zalin Giovanni (1985)
Via Amatore Sciesa 30,
VERONA

Zichichi Antonino (1979)
Piazza Caprettari 70,
ROMA

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

ACCADEMIE E ISTITUTI
che scambiano pubblicazioni con l'Ateneo

Per l'elencazione dei periodici, si veda il volume
dei «Commentari dell'Ateneo»
per l'anno 2008 (2013), pag. [469]

Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici. ACIREALE (CT)

Bibliotèque de l'Université d'Aix Marseille. Section des Lettres. AIX EN PROVENCE

New York State Library. ALBANY (New York)

Società di Storia, Arte e Archeologia. Accademia degli Immobili. ALESSANDRIA

Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale. ANAGNI (FR)

Accademia Petrarca. AREZZO

Accademia Pugliese delle Scienze. BARI

Biblioteca Nazionale Sagarriga Visconti-Volpi. BARI

Università degli Studi. Biblioteca delle facoltà di lettere e filosofia di magistero. BARI

Ateneo di scienze, lettere ed arti. BERGAMO

Biblioteca Civica Angelo Mai. BERGAMO

University of California. Main Library. BERKELEY

Akademie der Lanwirtschaftwissenschaften. BERLINO

Deutsche Akademie der Wissenschaften. BERLINO

Nasionale Museum. BLOEMFONTEIN

Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. BOLOGNA

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. BOLOGNA

Deputazione di Storia patria per le province di Romagna. BOLOGNA

Museo civico del primo e secondo Risorgimento. BOLOGNA

Università degli Studi. Dipartimento di discipline Storiche. BOLOGNA

Bundesministerium für Innerdeutsche Beziehunghen. BONN

Société Linnéenne de Bordeaux. BORDEAUX

Istituto internazionale degli studi liguri. Museo Bickell. BORDIGHERA

Ustednà Kniznica. Prirodovedckej Fakulty Univerzity Komenskèho. BRATISLAVA

Focke Museum. Väterkunde Museum. BREMA

Naturwissenschaftrichen Verein zu Bremen. BREMA

Staats Archiv der Freien Hansenstadt. BREMA

Universität Bremen. BREMA

Amministrazione provinciale. BRESCIA

Camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura. BRESCIA

Centro ricerche leonardiane. BRESCIA

Fondazione Civiltà bresciana. BRESCIA

Fondazione Luigi Micheletti. BRESCIA

Istituto Paolo VI. BRESCIA

Istituto Storico della Resistenza Bresciana. BRESCIA

Museo civico di Scienze naturali. BRESCIA

Museo Diocesano BRESCIA

Società per la Storia della Chiesa a Brescia. BRESCIA

Università Cattolica del Sacro Cuore. Sede di Brescia. BRESCIA

Anthropologickà Spolecnost. BRNO

Académie royale de la Belgique. BRUXELLES

Société royale de botanique de Belgique. BRUXELLES

Société royale zoologique de belgique. BRUXELLES

Universitad de Buenos Aires. Facultad de ciencias exactas naturales. BUENOS AIRES

Smithsonian astrophysical observatory. CAMBRIDGE (Massachussetts)

Centro Camuno di studi preistorici. CAPODIPONTE (Bs)

Accademia Gioenia di Scienze naturali. CATANIA

Istituto di Studi Romagnoli. CESENA

University of North Carolina Library. CHAPEL HILL, (N.C.)

Biblioteca apostolica Vaticana. CITTÀ DEL VATICANO

Pontificia Academia Scientiarum. CITTÀ DEL VATICANO

Universitas Babes-Bolyai. Biblioteca centrala universitara. CLUJ

Historisch - antiquarische Gesellschaft von Kantons Graubünden. COIRA

Società archeologica comense. COMO

"Rassegna Speleologica Italiana". COMO

Accademia Etrusca. CORTONA

Accademia Cosentina. COSENZA

Museo Civico di Crema. CREMA

Biblioteca statale e civica. CREMONA

Bollettino Storico Cremonese. CREMONA

Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici nella Provincia di Cuneo. CUNEO

Società Torricelliana di Scienze e Lettere. FAENZA

Istituto di geologia dell'Università. FERRARA

Accademia delle Scienze. FERRARA

Accademia dei Georgofili. FIRENZE

Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria. FIRENZE

Biblioteca Nazionale Centrale. FIRENZE

Biblioteca Riccardiana e Moreniana. FIRENZE

Istituto e Museo della Storia della Scienza. FIRENZE

Kunsthistorische Institut. FIRENZE

Società Toscana per la Storia del Risorgimento. FIRENZE

Società Italiana di antropologia ed etnologia. FIRENZE

Università degli Studi. Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia. FIRENZE

Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft. FRANCOFORTE S. M.

Società gallaratese per gli studi patri. GALLARATE

Vittoriale degli Italiani. GARDONE RIVIERA

Civico Museo Gruppo Grotte Gavardo. GAVARDO

Accademia Ligure di Scienze e Lettere. GENOVA

Società Entomologica Italiana. GENOVA

Società Ligure di Storia Patria. GENOVA

Biblioteca universitaria. GENOVA

Oberhessische Gesellschaft für Natur-und Heilkunde. GIESSEN/LAHN

Biblioteca Statale Isontina. GORIZIA

Göteborgs Universitätsbibliotek. GÖTEBORG

Niedersächsische Staats-und Universitätsbibliothek. GOTTINGA

Naturwissenschaftlicher Vereins für Steiermark. GRAZ

Universitäts-und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt. HALLE (Saale)

Bibliothek der Bundesanstalt u. des Nierders. Landesamtes. HANNOVER-BUCHHOLZ

Krajské Vlastivédné Muzeum. HRADEC KRÀLOVÉ

Universitätsbibliothek. KARLSRUIIE

Università degli studi. LECCE

Associazione G. Bovara. LECCO

Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. LIPSIA

Biblioteca Comunale Laudense. LODI

Fondazione U. Da Como. LONATO

The British Museum. LONDRA

University of London. The Warburg Institute. LONDRA

Slovenska Akademija znanosti in umetnosti. LUBIANA

Biblioteca Statale. LUCCA

Società di studi lucchesi. LUCCA

Università degli studi. Facoltà di lettere e filosofia. MACERATA

Wisconsin Academy of sciences, art and letters. MADISON

Akademie der Wissenschaften und der Literatur. MAGONZA

The John Rylands Library. MANCHESTER

Accademia Virgiliana. MANTOVA

Hochschule für Landswirtschaftlische Produktionsgenossenschaften. MEISSEN

Istituto de Geologia. Ciudad Universitaria. MESSICO

Archivio di Stato. MILANO

Biblioteca Ambrosiana. MILANO

Biblioteca comunale. MILANO

Istituto lombardo. Accademia di scienze e lettere. MILANO

Istituto per la storia dell'arte lombarda. MILANO

Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura. MILANO

Regione Lombardia. Assessorato alla Cultura. MILANO

Regione Lombardia. Assessorato all'Istruzione. MILANO

Regione Lombardia. Assessorato all'Ecologia. MILANO

Società italiana di scienze naturali. MILANO

Società storica lombarda. MILANO

Università cattolica del S. Cuore. MILANO

Università Commerciale L. Bocconi. MILANO

Milwaukee Public Museum. MILWAUKEE

Accademia Nazionale di Scienze Lettere e arti. MODENA

Biblioteca Estense. MODENA

Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi. MODENA

Società dei Naturalisti e Matematici. MODENA

Bayerische Akademie der Wissenschaften. MONACO DI B.

Vsesojuznaja gosudarstvnnaja biblioteka inostrannoj literatury. MOSCA

Accademia di Scienze Fisiche e Matematiche. NAPOLI

Biblioteca Nazionale. NAPOLI

Società dei Naturalisti. NAPOLI

Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti. NAPOLI

Biblioteca universitaria. NAPOLI

American Museum of Natural History. NEW YORK

Società Storica Novarese. NOVARA

Krajské Museum Knihovna. OLOMOUC

Vlastivedny üstav. OLOMOUC

Periodico "Angelus Novus". ONO S. PIETRO (BS)

Centro Studi Europei della Tuscia. ORVIETO

Universitetsbiblioteket. OSLO

Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti. PADOVA

Dipartimento di geologia, paleontologia e geofisica. PADOVA

Istituto di idraulica dell'Università. PADOVA

Museo civico. PADOVA

Società storica palazzolese. PALAZZOLO S/O

Accademia di Scienze, lettere e Arti. PALERMO

Biblioteca Nazionale. PALERMO

Officina di Studi Medioevali. PALERMO

Biblioteca Palatina. PARMA

Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi. PARMA

Società Pavese di Storia patria. PAVIA

Biblioteca universitaria. PAVIA

"Athenaeum". PAVIA

Annali pavesi. PAVIA

Istituto di entomatologia dell'Università. PAVIA

National library of Beijing. PECHINO

Deputazione di storia patria per l'Umbria. PERUGIA

Università degli Studi. Facoltà di lettere e filosofia. PERUGIA

"Bollettino storico piacentino". PIACENZA

Biblioteca della Scuola Normale Superiore. PISA

Università di Napoli. Facoltà di Agraria. PORTICI

Antropologické Oddeleni. Národni Muzeum. PRAGA

Edienì komise filosofické fakult Karlovy university. PRAGA

Publikacnì komise prirodovedeckè fakulty Karlovy University biologie. PRAGA

Naturwissenschafilicher Verein. RATISBONA

"Felix Ravenna". RAVENNA

Unitede States Geological Survey. BOSTON (Virginia)

Associazione Amici dell'Abbazia di Rodengo. RODENGO (Bs)

Accademia Nazionale dei Lincei. ROMA

Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. ROMA

Associazione Archivistica Italiana. ROMA

"Benedictina". ROMA

Biblioteca dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte. ROMA

Biblioteca del ministero della Pubblica Istruzione. ROMA

Biblioteca di storia moderna e contemporanea. ROMA

Biblioteca Universitaria Alessandrina. ROMA

Centro di Studi Zingari. ROMA

Giunta Centrale per gli Studi Storici. ROMA

Istituto di studi romani. ROMA

Istituto storico italiano per il medio evo. ROMA

Istituto per la storia del Risorgimento Italiano. ROMA

Ministero per i Beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni librari e gli istituti culturali. ROMA

Museo nazionale preistorico ed etnografico Luigi Pigorini. ROMA

Servizio geologico d'Italia. ROMA

Società geografica italiana. ROMA

Accademia Roveretana degli Agiati. ROVERETO

Musei civici. ROVERETO

Ateneo. SALÒ

"Palaestra latina". SARAGOZZA

Arhiv Bosne i Hercegovine. SARAJEVO

Zemaljskj Muzej Bosne i Hercegovine. SARAJEVO

Società Savonese di Storia Patria. SAVONA

Accademia dei Fisiocratici. SIENA

Accademia degli Intronati. SIENA

Università degli Studi di Siena. Facoltà di Lettere e Filosofia. SIENA

Geoloski Zavod na Narodna Republika Makkedonija. SKOPJE

Società Storica valtellinese. SONDRIO

Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura. SONDRIO

Centro italinao di Studi sull'Alto Medioevo. SPOLETO

Accademia delle Scienze. TORINO

Deputazione Subalpina di Storia Patria. TORINO

Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti. TORINO

Università di Torino. Facoltà di Lettere e Filosofia. TORINO

University of Toronto Library. TORONTO

Museo Tridentino di Scienze Naturali. TRENTO

Società Studi Trentini di Scienze Storiche. TRENTO

"Archeografo triestino". TRIESTE

Università degli Studi. TRIESTE

Société des Sciences Naturelles de Tunisie. TUNISI

Accademia di Scienze, Lettere e Arti. UDINE

Deputazione di Storia Patria del Friuli. UDINE

Uppsala Universitetsbiblioteket. UPPSALA

Illinois State geological Survey. URBANA

University of Illinois library. URBANA

Biblioteca Universitaria. URBINO

Centro Studi Preistorici e Archeologici. VARESE

Ateneo Veneto. VENEZIA

Biblioteca Nazionale Marciana. VENEZIA

Musei civici veneziani. VENEZIA

Fondazione Giorgio Cini. Centro di Cultura e Civiltà. Istituto di Storia dell'Arte. VENEZIA

Istituto Veneto di Scienze, Lettere. VENEZIA

La Biennale. Archivio Storico delle arti contemporanee. VENEZIA

Civica Biblioteca aprosiana. VENTIMIGLIA (IM)

Accademia di agricoltura scienze e lettere. VERONA

Accademia Olimpica. VICENZA

Kunsthistoriches Museum. Waffensammlung. VIENNA

Öesterreichische Akademie der Wissenschaften. VIENNA

Öesterreichische Nationalbibliothek. VIENNA

Smithsonian institution. Editorial and publication division. WASHINGTON

Smithsonian institution. U.S. National museum. WASHINGTON

National geographic Society. WASHINGTON

U.S. Government printing office. Division of public documents. WASHINGTON

Istitut za geoloska istrazivanja. ZAGABRIA

Biblioteca nazionale Svizzera. ZURIGO

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

ATTI DELLA FONDAZIONE
UGO DA COMO
per l'anno 2015

FONDAZIONE UGO DA COMO LONATO

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente:	prof. Sergio Onger (Presidente dell'Ateneo di Brescia)
Consiglieri:	sig. Pierfranco Blesio (Segretario dell'Ateneo di Brescia)
	dott. Ennio Ferraglio (Biblioteca Queriniana, Brescia)
	arch. Andrea Alberti (Soprintendente per i Beni Architettonici delle Province di Brescia, Cremona e Mantova)
	dott.ssa Elena Lucchesi Ragni (Civici Musei d'Arte e Storia, Brescia)
	dott. Valerio Silvestri (Comune di Lonato)
Direttore generale:	Ambasciatore dott. Antonio Benedetto Spada
Revisori dei conti:	dott. Davide Boglioni dott. Alessandro Masetti Zanini dott. Eugenio Vitello
Consiglieri del Presidente:	sig. Francesco Carpani Glisenti sig.ra Barbara Zarnetti Nocivelli

RELAZIONE
sull'attività della Fondazione nell'anno 2015

RISULTATI SAEF

La collaborazione con società SAEF di Brescia per la presentazione di domande di finanziamento sta dando buoni frutti.

Sul bando "InnovaCultura", grazie al progetto "Museo Creativo", che prevede la realizzazione del nuovo sito internet della Fondazione, la creazione di nuovi percorsi per bambini e una piccola sezione di realtà aumentata, si è ottenuto un discreto contributo.

STAGIONE CINEMATOGRAFICA

A titolo sperimentale, nella serata dei giovedì di luglio i giardini bassi della Casa del Podestà ospiteranno la proiezione di cinque film. Questa proposta nasce dalla volontà di ampliare ancora di più le proposte per la valorizzazione del complesso monumentale della Fondazione, rivolgendosi a un pubblico giovane. L'argomento di quest'anno è stato scelto in virtù del tema di Expo: si tratta di film connessi alla cucina. Questa nuova iniziativa non intende sovrapporsi alla stagione cinematografica ospitata nella Rocca e organizzata dalla Parrocchia di Lonato.

LAVORI BIGLIETTERIA

Si sono conclusi i lavori per l'arredo della biglietteria della casa museo che ora si presenta accogliente, moderna e funzionale, con

una precisa e articolata disposizione e vetrina di tutte le nostre pubblicazioni.

ALBERGO DIFFUSO

La convenzione tra Comune di Lonato del Garda, Fondazione Ugo Da Como e Università degli Studi di Brescia si è conclusa e i risultati sono stati presentati il giorno 28 marzo con una tavola rotonda nella Sala Consiliare del Comune e in una festa tenutasi nelle vie del Quartiere Cittadella di Lonato. Si attende ora un nuovo input da parte della nuova Amministrazione, finalizzato non solamente all'istituzione di un nuovo auspicabile accordo con l'Università degli Studi di Brescia ma anche per riproporre una nuova edizione della "Festa della Cittadella", molto gradita da tutta la cittadinanza.

MOSTRA CERUTI

La Fondazione Ugo Da Como ha collaborato alla realizzazione della mostra *Giacomo Ceruti il Pitocchetto. Storie di ritratti*, organizzata dal Comune di Montichiari. In questa occasione si è istituito un itinerario che unisce il Museo Lechi di Montichiari alla Fondazione Ugo Da Como, alla Fondazione Sorlini di Carzago di Calvagese Riviera e ai Musei di Santa Giulia di Brescia. Sino al 20 settembre la Biblioteca di Lonato ha ospitato un ritratto a figura intera del Cacciatore Medici di Marignano concesso in prestito dai proprietari.

MOSTRA 1904

La Fondazione Ugo Da Como ha collaborato con i Civici Musei di Brescia nella realizzazione della mostra che si tiene nel "piccolo miglio" del Castello di Brescia, avente titolo "EXPO 1904. Brescia tra Modernità e Tradizione". Tra i numerosi oggetti concessi in prestito si segnala che la quasi totalità proviene dal Fondo Tagliaferri. Questa prima occasione segna un rapporto sempre più vivo e proficuo di sinergia con il Comune di Brescia e altre realtà culturali del territorio bresciano.

PRESENTAZIONE NUOVA AMMINISTRAZIONE DI LONATO DEL GARDA

Il Direttore generale saluta il nuovo Sindaco di Lonato, Dottor Roberto Tardani che interviene evidenziando come la Giunta attuale si ponga in totale continuità rispetto alla precedente guidata dal Dottor Mario Bocchio. Il nuovo Sindaco conferma l'attenzione alla cultura e al turismo, sottolineando l'importanza del progetto "Albergo diffuso" per il quale intende proporre alla Fondazione Da Como di proseguire nella verifica della fattibilità chiedendo da subito alla Soprintendenza una fattiva collaborazione. Tutti i progetti in campo culturale e turistico non possono prescindere da un dialogo con la Fondazione Da Como. Un tema che sta molto a cuore al Sindaco è la raccolta di fotografie di Mario Giacomelli alla quale vorrebbe conferire una più adeguata visibilità.

NUOVA DONAZIONE NOCIVELLI

Il Direttore Generale comunica al Consiglio che la Signora Barbara Zarnetti Nocivelli, di comune accordo con tutta la Famiglia del sempre compianto Cav. Luigi Nocivelli, ha provveduto ad aggiungere al già cospicuo deposito formalizzato in data 22 ottobre 2010 un significativo gruppo di altri volumi a stampa, così descritti:

– THIERS, ADOLPHE
Histoire de la Révolution française
13. edizione
Paris, 1880
10 volumi.
– THIERS, ADOLPHE
Histoire du Consulat et de l'Empire faisant suite à l'Histoire de la Révolution française
Paris, 1884
21 volumi.
– MICHELET, JULES
Histoire de la Révolution française
Nouvelle éd., revue et augmentée. Avec illustrations par Vierge
Paris, [s.d.]
9 volumi.
– LAVISSE, ERNEST
Histoire de France contemporaine depuis la Révolution jusqu'à

la Paix de 1919
Paris, Librairie Hachette
27 volumi.

A fronte di questo ulteriore e nuovo deposito, la Fondazione Ugo Da Como si impegna: a conservare i volumi nella Sala Nocivelli; catalogare i volumi e renderli disponibili per la consultazione; segnalare tempestivamente qualsiasi usura o deterioramento dei volumi e non procedere ad alcuna riparazione o restauro senza preventiva autorizzazione della depositante; consentire per sempre ai membri della famiglia Nocivelli e ai loro discendenti diretti l'accesso libero alla collezione.

La nuova Convenzione integra l'accordo già stipulato in data 22 ottobre 2010 per una durata di anni dieci, e rinnovabile successivamente di cinque in cinque anni; essa quindi sarà valida sino al 22 ottobre 2020.

Il Presidente ha espresso alla signora Barbara Nocivelli parole di grande riconoscenza, condivise da tutto il Consiglio e la signor Barbara Nocivelli esprime parole di apprezzamento per l'operato della Fondazione Ugo Da Como.

MURO DELLA ROCCA

Hanno preso avvio i lavori per il restauro della porzione di mura di cinta della Rocca crollato nel novembre del 2012. I lavori dovrebbero durare tre mesi.

NUOVO REGOLAMENTO DEL MUSEO "CASA DEL PODESTÀ".

REGOLAMENTO DEL MUSEO "CASA DEL PODESTÀ, casa – museo – biblioteca del Senatore Ugo Da Como"

Art. 1 – Denominazione e sede

Il presente Regolamento disciplina l'organizzazione e il funzionamento del Museo "Casa del Podestà, casa – museo – biblioteca del Senatore Ugo Da Como" (d'ora in avanti indicato come "Museo") con sede in Lonato del Garda (Brescia) in via Rocca 2, Museo di proprietà della Fondazione Ugo Da Como con sede in Lonato del Garda (Brescia) in via Rocca 2 – codice fiscale 84001330178.

Il Museo è disciplinato dal presente Regolamento di funzionamento, nonché dalle disposizioni della L.R. n. 39 del 12/07/1974 e successive modificazioni e integrazioni; dalla deliberazione della Giunta Regionale n. 11643 del 20/12/2002 di cui condivide le finalità; dal Decreto legislativo del 22/01/2004, n. 42 Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

Il Museo espone, conserva e valorizza le collezioni artistiche e librarie del Senatore Ugo Da Como (1869-1941). Il Museo fa parte del complesso monumentale voluto da Ugo Da Como, sito a Lonato del Garda e comprendente la Rocca visconteo-veneta.

Il Museo è di proprietà della Fondazione Ugo Da Como, istituita per volontà del Senatore Ugo Da Como, riconosciuta con Decreto Regio n. 534 del 4 maggio 1942.

Art. 2 – Finalità e funzioni

Il Museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della comunità, aperta al pubblico, che ha in custodia, conserva, valorizza e promuove lo studio e la conoscenza delle collezioni volute dal Senatore Ugo Da Como in accordo con le finalità enunciate dallo Statuto della Fondazione Ugo Da Como.

Il Museo, nello svolgimento dei propri compiti, assicura la conservazione, l'ordinamento, l'esposizione, lo studio, la conoscenza e la fruizione pubblica delle sue collezioni, attraverso diverse e specifiche attività. In particolare il Museo:

- incrementa il suo patrimonio attraverso acquisti, depositi, lasciti, donazioni di beni coerenti alle raccolte e alla propria missione;
- garantisce l'inalienabilità delle collezioni e l'integrità dell'arredamento e dell'allestimento;
- preserva l'integrità di tutti i beni in consegna e comunque posti sotto la sua responsabilità assicurandone la conservazione, la manutenzione e il restauro;
- cura in via permanente l'inventariazione e la catalogazione dei beni, nonché la loro documentazione fotografica, secondo i criteri individuati dal Ministero dei Beni e le Attività Culturali e adottati dalla Regione Lombardia;
- sviluppa, a partire dalle collezioni, lo studio, la ricerca, la documentazione e l'informazione;
- assicura la fruizione e la valorizzazione dei beni posseduti attraverso l'esposizione permanente;

- partecipa ad iniziative promosse da altri soggetti pubblici e privati con il prestito di opere;
- svolge attività educative;
- cura la produzione di pubblicazioni scientifiche e divulgative;
- apre con disciplina regolamentata al pubblico l'archivio, la biblioteca e la fototeca;
- promuove la valorizzazione del Museo e delle sue collezioni;
- si confronta, collega e collabora con istituzioni ed enti analoghi a livello locale, nazionale e internazionale;
- aderisce, nelle modalità previste dalla normativa, a formule di gestione associata con altri musei, in aggregazione territoriale o tematica.

Nell'ambito delle proprie competenze, il Museo:

- attiva e favorisce rapporti di collaborazione con soggetti ed enti pubblici e privati, finalizzati alla ideazione e alla realizzazione di progetti di studio, ricerca e valorizzazione dei beni culturali presenti sul territorio;
- promuove una proficua collaborazione con altri musei attraverso lo scambio di opere e di competenze;
- instaura una continuativa collaborazione con le scuole di ogni ordine e grado presenti nel territorio, per lo sviluppo di progetti congiunti finalizzati alla diffusione della cultura locale;
- stipula accordi con le associazioni di volontariato che svolgono attività di salvaguardia e diffusione dei beni culturali, ai fini dell'ampliamento della promozione e fruizione del patrimonio culturale.

Il Museo ha autonomia scientifica e di progettazione culturale, nel rispetto delle norme che ne regolano l'attività e uniforma la sua attività a criteri di efficacia efficienza ed economicità, con particolare attenzione per la qualità dei servizi al pubblico.

Art. 3 – Principi di gestione

L'attività del Museo è dettata e diretta dal Consiglio di Amministrazione della Fondazione Ugo Da Como.

Art. 4 – Organizzazione delle risorse umane

Il quadro normativo di riferimento per la dotazione di personale del Museo è costituito dagli standard museali regionali. Le competenze

sono delineate nelle linee guida sui profili professionali degli operatori dei musei e delle raccolte museali (d.g.r. 20/12/2002, n. 7/11643).

L'organizzazione della struttura prevede che siano assicurati in modo adeguato e con continuità le seguenti funzioni fondamentali:

- direzione;
- conservazione e cura delle collezioni e del patrimonio museale;
- servizi educativi;
- sorveglianza, custodia e accoglienza;
- sicurezza;
- funzioni amministrative;
- funzioni tecniche.

Al Museo è garantita una dotazione stabile di persone con competenze e in quantità adeguate, ferma restando la possibilità di erogare servizi, anche solo parzialmente, grazie a soggetti esterni, pubblici o privati, comprese le associazioni di volontariato, tramite apposita convenzione e/o contratto di servizio.

Alcune funzioni fondamentali qui individuate potranno essere accorpate in capo ad una stessa figura professionale operante all'interno del Museo, garantendo tuttavia la massima coerenza tra funzione assegnata e competenza professionale. Per l'espletamento delle predette funzioni si può inoltre prevedere l'eventualità di forme di condivisione di figure professionali con altri musei in gestione associata.

Per svolgere compiutamente le sue funzioni il Museo può avvalersi anche di volontari -in proprio od organizzati in associazioni – o altri soggetti giuridici, di giovani del Servizio Civile Volontario Nazione e/o di stagisti e tirocinanti provenienti da facoltà universitarie il cui indirizzo di studi sia coerente con la missione e la natura del Museo. In tali casi l'apporto alle attività del Museo non può costituire un surrogato delle necessarie prestazioni professionali qualificate, bensì rappresenta un significativo momento formativo offerto ai giovani, al fine di fornire loro un'occasione di esperienza diretta nel settore dei musei.

Il Museo individua nell'Associazione di volontari denominata "Amici della Fondazione Ugo Da Como" l'interlocutore principale, ma non esclusivo, per la collaborazione con il mondo del volontariato.

Per il migliore svolgimento dei propri compiti e per garantire un adeguato funzionamento del Museo, il personale è tenuto a un costante aggiornamento della propria preparazione; il Museo provvede

alle esigenze di formazione e aggiornamento professionale, favorendo la partecipazione alle iniziative di qualificazione e specializzazione.

Art. 5 – Direttore del Museo

Il ruolo del Direttore del Museo coincide con quello di Direttore generale della Fondazione Ugo Da Como.

Il Direttore, nel rispetto delle funzioni di indirizzo e di controllo scelte con il concorso degli organi della Fondazione Ugo Da Como è responsabile della gestione complessiva del Museo. In particolare svolge i seguenti compiti:

- è il custode dell'identità e delle finalità del Museo sulla base degli indirizzi del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Ugo Da Como;
- riceva in consegna la sede, le raccolte, gli arredi, le attrezzature e i relativi inventari, ne ha la responsabilità dei confronti della Fondazione Ugo Da Como, risponde agli organi di controllo e di tutela competenti per territorio per quanto di loro pertinenza; lasciando l'incarico il Direttore effettua la consegna di tutto quanto affidatogli;
- rappresenta il Museo verso l'esterno e ne promuove l'immagine pubblica;
- concorre con il Consiglio di Amministrazione della Fondazione Ugo Da Como alla definizione degli obiettivi e degli indirizzi programmatici;
- elabora i documenti programmatici e le relazioni consuntive, da sottoporre all'approvazione periodica del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Ugo Da Como;
- è responsabile dell'attuazione del progetto istituzionale, dei programmi annuali e pluriennali di sviluppo, e della loro gestione, monitoraggio e valutazione, con riferimento a:
  - gestione e cura delle collezioni (conservazione, documentazione, ricerca, studio e incremento delle collezioni);
  - ordinamento generale e allestimento del Museo;
  - rapporti del Museo con il pubblico e relativi servizi culturali (comunicazione e promozione, servizi educativi);
  - organizzazione e gestione delle risorge umane, tecniche e strumentali assegnate al Museo, ivi compresa la formazione e l'aggiornamento del personale;
  - strutture, sicurezza delle persone e del patrimonio mobile/immobile del Museo;

  - promozione e realizzazione di progetti di ricerca e di valorizzazione del patrimonio culturale.
- provvede alla gestione delle risorse finanziarie assegnate alle singole poste economiche del bilancio preventivo approvato e concorre al reperimento delle risorse economiche necessarie;
- dà il parere per il prestito e il deposito delle opere e sovrintende alle relative procedure;
- cura i rapporti tecnico-operativi con Soprintendenze, Regione, Provincia, Comuni, altri enti, musei e soggetti di diritto privato in correlazione ai rapporti di politica culturale di competenza del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Ugo Da Como;
- regola la consultazione dei materiali artistici;
- rilascia permessi per studi e riproduzioni nel rispetto della normativa vigente in materia;
- cura il proprio costante aggiornamento nelle materie di propria competenza;
- è responsabile della conservazione dei beni.

Il Direttore, in accordo con il Consiglio di Amministrazione della Fondazione Ugo Da Como, può delegare una parte di tale compiti ad altri soggetti dotati della necessaria professionalità (conservatore, ecc.).

Art. 6 – Conservazione e cura delle collezioni e del patrimonio museale

Per la conservazione e la cura del patrimonio e delle collezioni il Museo fa ricorso a professionalità adeguate con riferimento alle attività di ordinamento, cura ed incremento del patrimonio museale, alla inventariazione e catalogazione dei materiali, all'individuazione dei percorsi espositivi e degli allestimenti, alla documentazione e ricerca. Al fine di garantire l'espletamento di questa funzione, in modo efficiente e continuativo, è prevista una specifica figura professionale denominata "conservatore"; ad esso vengono affidate le attività di conservazione, documentazione, gestione e valorizzazione delle collezioni del Museo, in accordo con il Direttore.

Egli in particolare:

- è responsabile, in concorso con il Direttore, dell'identità e delle finalità del Museo;
- collabora con il Direttore alla definizione degli obiettivi del Museo;
- è referente scientifico, all'interno del Museo e verso l'esterno, delle collezioni a lui affidate;

- è responsabile della conservazione dei beni affidatigli;
- cura le attività di inventariazione e catalogazione delle collezioni secondo gli standard nazionali e regionali e ne garantisce la pubblica fruizione;
- predispone in accordo con il Direttore i piani di manutenzione ordinaria, di conservazione e di restauro;
- propone programmi per l'incremento delle collezioni;
- conduce e coordina attività di studio e di ricerca scientifica;
- cura l'allestimento delle raccolte;
- dirige le attività connesse alle sue competenze, relazionandosi con personale tecnico anche in materia di sicurezza;
- collabora alla valorizzazione delle collezioni;
- collabora alle attività culturali, educative e di divulgazione scientifica;
- progetta e coordina attività relative alle esposizioni temporanee e di editoria del Museo;
- mantiene contatti con istituzioni analoghe e organismi scientifici;
- cura il proprio costante aggiornamento nelle materie di propria competenza;
- partecipa agli organi collegiali eventualmente preposti all'attività scientifico-culturale del Museo.

Art. 7 – Servizi educativi e biblioteca

Per i servizi educativi il Museo fa ricorso a professionalità adeguate, con riferimento alla definizione dei programmi, alle attività di elaborazione e coordinamento dei progetti didattici, alla cura dei rapporti con il mondo della scuola e con altri soggetti cui è rivolta l'offerta educativa, in accordo con la Direzione.

All'ambito dei servizi educativi afferiscono anche la Biblioteca monumentale e di conservazione del Senatore Ugo Da Como e gli Archivi, entrambi a disposizione degli studiosi.

Al responsabile dei servizi educativi vengono affidate la conservazione, la cura e la valorizzazione dei fondi librari e archivistici.

Il responsabile dei servizi educativi in particolare:

- collabora con il Direttore e Conservatore alla definizione dell'identità e della finalità del Museo e/o della Biblioteca, al progetto istituzionale e alla programmazione generale;
- collabora con il Conservatore nella definizione dei programmi e dei progetti di ricerca scientifica;

- svolge attività di ricerca, ai fini di rendere esplicita la valenza comunicativa e didattica di ogni oggetto del patrimonio culturale, tanto delle raccolte artistiche, quanto di quelle librarie e archivistiche;
- progetta e propone i contenuti della comunicazione ai visitatori del Museo e al pubblico che frequenta la Biblioteca e gli Archivi, individuando anche i media più opportuni;
- progetta le iniziative e le attività educative più consone a rispondere ai bisogni del pubblico, non solo scolastico;
- coordina le attività degli operatori e di altre figure nell'ambito del servizio;
- è il referente privilegiato per il mondo della scuola e per gli altri soggetti che usufruiscono di servizi e attività educative;
- si occupa della documentazione, verifica e valutazione delle attività di settore, predisponendo procedure e strumenti adeguati;
- progetta e coordina le attività di formazione e di aggiornamento per gli operatori educativi;
- elabora e coordina la realizzazione di materiali didattici funzionali alle attività programmate.

La responsabilità dei servizi educativi può essere affidata a personale specializzato interno oppure all'esterno, sulla base di un apposito contratto di servizio nel quale vengono precisate le mansioni e le responsabilità del soggetto incaricato. La figura professionale di responsabile dei servizi educativi può essere condivisa da più musei in gestione associata.

Il responsabile della Biblioteca, nel rispetto delle funzioni di indirizzo e controllo dell'amministrazione competente, è pienamente responsabile dello sviluppo e dell'attuazione del progetto culturale della biblioteca, della sua gestione complessiva, dell'acquisizione, organizzazione, produzione, conservazione, valorizzazione e pubblica fruizione del patrimonio informativo e documentario.

È responsabile dei processi che riguardano la tutela, la conservazione e la valorizzazione del materiale librario della biblioteca: è una figura tecnica che possiede il profilo professionale e le competenze del bibliotecario, opportunamente integrate dalle conoscenze attinenti gli specifici ambiti sopra indicati. Interviene soprattutto nelle attività di gestione del patrimonio e delle risorse documentarie e informative con particolare riguardo alla conservazione, promozione dell'offerta di servizi culturali e informativi, gestione dei servizi agli utenti e gestione di attività e servizi integrati con altre agenzie informative e culturali del territorio di riferimento.

Per tali processi in particolare: – analizza i rischi potenziali cui è soggetto il patrimonio della biblioteca ed elabora un piano di controllo e manutenzione delle collezioni; – attua un controllo periodico dei depositi per accertare eventuali situazioni di rischio ambientale, biologico e chimico, proponendo e organizzando i necessari interventi; – verifica l'adeguatezza e il funzionamento degli impianti di controllo; – concorre alla definizione delle modalità di circolazione del materiale e ne verifica la corretta applicazione; – definisce il piano di conservazione del patrimonio librario; – collabora alla stesura dei progetti di massima relativi agli interventi di restauro; – collabora alla definizione del piano e degli strumenti per l'emergenza; – gestisce le procedure di prestito in caso di partecipazione a manifestazioni culturali; – segnala i rischi potenziali della struttura architettonica. Interviene, per l'area di sua competenza

- nella progettazione degli spazi in funzione dei materiali e dei servizi offerti;
- nella costituzione e allestimento di sezioni specifiche;
- nella formazione degli operatori della biblioteca ed educazione degli utenti alla fruizione del materiale oggetto di tutela.

Art. 8 – Sorveglianza, custodia, accoglienza

Al fine di garantire un efficiente servizio relativamente all'accoglienza dei visitatori, alla sorveglianza e alla custodia degli ambienti espositivi, di conservazione e delle aree di pertinenza del Museo, si possono assegnare tali compiti al personale interno oppure all'esterno, sulla base di un apposito contratto di servizio, nel quale vengono esplicitamente dichiarate le mansioni e le responsabilità del soggetto incaricato.

In particolare, il soggetto incaricato:

- assicura l'apertura e la chiusura del Museo e delle sue strutture pertinenti nel rispetto delle norme e ne custodisce le chiavi;
- garantisce la vigilanza, tutela e sicurezza delle persone, dei beni immobili e mobili e dei locali espositivi;
- garantisce l'accoglienza e la prima informazione al pubblico;
- registra gli ingressi dei visitatori, rilascia il titolo di ingresso, distribuisce i materiali informazioni, vende le pubblicazioni, i cataloghi e ogni altro materiale promozionale del Museo e prenota le visite;
- raccoglie e rileva i dati relativi ai visitatori;

- garantisce il rispetto del corretto comportamento degli utenti del Museo, facendo rispettare il regolamento di visita;
- collabora a controllare l'efficienza degli impianti di sicurezza e prevenzione (sicurezza, antintrusione, antincendio) possedendone le prime nozioni d'uso;
- attiva gli impianti di protezione e sicurezza e, se il caso, compie i primi interventi d'urgenza in risposta a segnali di attivazioni, verificandone le cause;
- assicura, in caso di situazioni non ordinarie, i primi interventi ed avvisa il Direttore e, se necessario, le autorità competenti;
- in caso di pericolo, avvisa subito il responsabile della sicurezza e le autorità competenti e fornisce elementi di prima emergenza per la salvaguardia di persone e cose;
- controlla che la pulizia dei locali, dei materiali e delle suppellettili in uso, siano condotte in modo compatibile con le indicazioni e i piani forniti dal Conservatore del Museo;
- collabora con il personale tecnico-scientifico alla movimentazione degli oggetti e alla manutenzione delle vetrine.

Ad integrazione e supporto dei servizi allestiti nel Museo, è possibile ricorrere all'inserimento di cittadini anziani o disagiati o ad associazioni di volontariato che ne abbiamo i requisiti.

Art. 9 – Sicurezza

Per garantire la sicurezza delle persone e del patrimonio mobile e immobile, il Museo fa ricorso a professionalità adeguate, con riferimento alla conoscenza della normativa vigente in materia e a competenze specialistiche nel campo della prevenzione e protezione. Al fine di garantire l'espletamento di questa funzione in modo efficiente e continuativo, è prevista una specifica figura professionale denominata "responsabile tecnico addetto alla sicurezza". Tale figura coadiuva e assiste nella programmazione del sistema di sicurezza la Fondazione Ugo Da Como, coordinandosi con la direzione del Museo e creando l'organizzazione del lavoro a lui assegnato.

In particolare, il responsabile tecnico addetto alla sicurezza;

- verifica periodicamente che gli impianti di sicurezza e protezione antincendio vengano mantenuti in stato di efficienza e che venga eseguita la manutenzione a cadenza periodica secondo la normativa vigente, anche rispetto agli allestimenti temporanei;

- controlla e monitora lo stato di conservazione delle strutture edilizie;
- collabora con la Fondazione Ugo Da Como e la Direzione del Museo per quanto riguarda:
  1. analisi, valutazione e gestione dei rischi;
  2. elaborazione dei programmi di prevenzione e protezione;
  3. elaborazione di programmi di formazione, informazione e aggiornamento del personale;
  4. redazione dei piani di evacuazione e di emergenza e delle istituzioni di sicurezza per il personale interno e per il pubblico, raccordandosi con le istituzioni competenti in materia.
- gestisce situazioni di emergenza e verifica l'esecuzione annuale delle prove di evacuazione, garantendo la propria presenza come osservatore esterno, in modo da poter valutare l'efficacia e la completezza delle procedure utilizzate.

La responsabilità della sicurezza può essere affidata a personale specializzato interno oppure esterno, sulla base di un apposito contratto di servizio nel quale vengono precisate le mansioni e le responsabilità del soggetto incaricato. La figura professionale di responsabile tecnico addetto alla sicurezza può essere condivisa da più musei in gestione associata.

Art. 10 – Programmazione e risorse finanziarie

L'attività del Museo è definita sulla base dei documenti di programmazione del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Ugo Da Como su proposta del Direttore. Nei limiti della disponibilità di Bilancio, sono assicurate al Museo le risorse economiche e finanziarie adeguate a garantire il rispetto degli standard minimi stabili per le strutture, la sicurezza, la cura delle collezioni e i servizi al pubblico.

Il bilancio della Fondazione Ugo Da Como individua le entrate specifiche che si prevede di destinare alle attività del Museo, integrandole se necessario con risorse aggiuntive. In particolare viene dato sostegno a specifici progetti, elaborati dal Direttore, per il quali possono intervenire la comunità Europea, lo Stato, la Regione, la Provincia tramite concessione di contributi, nonché altri enti pubblici e/o privati anche attraverso sponsorizzazioni e attività di mecenatismo, al fine di meglio adeguare la programmazione alle politiche di sistema.

Gli organi gestionali provvedono alla realizzazione delle attività programmate in conformità alle norme di contabilità previste dall'ordinamento della Fondazione Ugo Da Como. Sono previste relazioni periodiche agli organi di governo, al fine di assicurare un corretto monitoraggio dei programmi e la continua ridefinizione degli obiettivi, in corso di esercizio e a consuntivo.

Art. 11 – Patrimonio e collezioni del museo

Il patrimonio del Museo è costituito da:

- allestimento storico nella sua integrità;
- collezioni storiche, artistiche e librarie costituite dal Senatore Ugo Da Como (1869-1941).

In particolare, le collezioni del Museo sono costituite da tutti i beni culturali mobili pervenuti e/o che perverranno a diverso titolo alla Fondazione Ugo Da Como che ne detiene la proprietà. L'incremento delle collezioni può avvenire tramite acquisti, donazioni, lasciti testamentari e depositi, coerentemente con la politica e le linee guida stabilite nello Statuto della Fondazione Ugo Da Como.

Le collezioni sono ordinate in modo che risultino liberamente accessibili ai visitatori, negli orari stabili e convenuti. Il Museo garantisce anche l'accessibilità alla conoscenza scaturita dalle collezioni, anche al fine di favorire studi e ricerche.

Le decisioni sull'opportunità e le modalità di esposizione del materiale comune acquisito spettano, sulla base dell'indirizzo culturale stabilito dal Consiglio di Amministrazione della Fondazione Ugo Da Como, al Direttore.

Il prestito delle opere è di norma consentito, fatti salvi i motivi di conservazione e di sicurezza, tenendo conto della qualità del contesto ospitante e delle condizioni offerte, ed è effettuato su autorizzazione del Direttore nel rispetto della normativa vigente.

Art. 12 – Servizi al pubblico

Il Museo garantisce i servizi al pubblico, intesi come l'insieme delle condizioni e delle opportunità offerte al pubblico di accedere alle collezioni e si sviluppare con esse un rapporto proficuo e attivo.

Il Museo ha formalizzato un rapporto di collaborazione con l'Associazione di volontari denominata Amici della Fondazione Ugo Da Como che regola l'accesso al Museo da parte dei visitatori.

Il Museo è tenuto a garantire, a tutte le categorie di utenti, l'accesso alle collezioni e i servizi al pubblico qui di seguito elencati:

- apertura al pubblico degli spazi espositivi con possibilità di prenotazione delle visite per gruppi eventualmente fuori dagli orari di apertura regolare;
- comunicazione sulle collezioni esposte tramite visite guidate accompagnate e commentate o, eventualmente, tramite specifici sussidi alla visita (legende generali a stampa);
- visite guidate anche in collaborazione con l'associazionismo culturale locale;
- servizi didattici ed educativi rivolti al pubblico scolastico e degli adulti;
- organizzazione di attività espositive temporanee finalizzate alla valorizzazione delle collezioni di pertinenza;
- programmazione di eventi culturali, anche in collaborazione con altri istituti culturali locali;
- realizzazione di pubblicazioni sui beni e sul contesto storico e territoriale di riferimento;
- agevolazione delle politiche di promozione turistiche del territorio;
- organizzazione o concessione di spazi per eventi italiani ed esteri connessi ai contenuti normativi e statutari.

Art. 13 – Rapporti con il territorio

Il Museo è strettamente connesso al suo contesto territoriale per lo studio, la ricerca e la documentazione, e collabora con Università, Enti locali, con imprese e soggetti di diritto pubblico e privato e le altre istituzioni culturali del territorio in azioni di comune interesse.

Partecipa a progetti educativi promossi dal mondo scolastico.

A tali scopi il Museo attiva convenzioni e si tende disponibile per testi, tirocini, stage, laboratori, nel rispetto degli indirizzi stabiliti; favorisce l'azione delle associazioni di supporto didattico operativo al Museo stesso e coinvolge il volontariato nel rispetto delle normative vigente con un rapporto privilegiato rispetto all'Associazione di volontari denominata Amici della Fondazione Ugo Da Como.

Art. 14 – Norme finali

Per tutto quanto non espressamente previsto dal presente regolamento, si rimanda alle norme di legge che disciplinano la materia in ambito regionale e nazionale.

Il consiglio approva all'unanimità il Regolamento del Museo Casa del Podestà.

Il Presidente chiede al Sindaco di Lonato dello stato di avanzamento della liquidazione relativa al contributo (di copertura spese già sostenute) previsto in forza della Convenzione tra Fondazione Da Como e Comune di Brescia. Il Sindaco assicura che a giorni si provvederà al bonifico a favore della Fondazione.

RAPPORTI SCUOLE (LICEO BAGATTA DI DESENZANO DEL GARDA E ISTITUTO PARITARIO PAOLA DI ROSA DI LONATO DEL GARDA)

L'estate del 2015 ha visto la presenza di tre stagisti provenienti dal Liceo Bagatta di Desenzano (due studentesse) e dall'Istituto Olivieri-Tartaglia di Brescia (una studentessa).

I rapporti positivi hanno favorito di formalizzare una convenzione con il Liceo Bagatta di Desenzano del Garda e con l'Istituto Paola di Rosa di Lonato. Questa convenzione comporterà una particolare attività didattica con i due Istituti, all'interno del piano formativo che prevede un rapporto preciso tra mondo della scuola e mondo del lavoro (cosiddetta "alternanza scuola/lavoro").

RAPPORTI UNIVERSITÀ

Nel corso del 2015 si è ospitata una studentessa dell'Università degli Studi di Brescia, corso Marketing del Turismo a Economia (tutor prof.ssa Michelle Bonera), che ha aiutato a completare il censimento di tutte le attività turistico-ricettive del territorio e che dedicherà la sua tesi di laurea all'analisi dell'accoglienza turistica di Lonato in funzione di un rilancio della Cittadella con l'Albergo diffuso.

Nel mese di ottobre abbiamo ospitato come ogni anno una giornata del workshop in discipline del libro del centro di ricerca Libro Editoria Biblioteche dell'Università Cattolica.

ALBERGO DIFFUSO

Si provvederà a stampare il XXI numero dei Quaderni interamente dedicato al progetto Albergo diffuso nel quartiere detto "Cittadella" di Lonato.

CINEMA IN GIARDINO

La prima edizione della rassegna cinematografica nei giardini della Casa del Podestà è stata molto apprezzata. Il tema scelto per il 2015 verteva sulla cucina e l'alimentazione in generale. 523 presenze paganti in cinque serate. L'iniziativa andrebbe confermata anche per il 2016 perché costituisce un modo per far conoscere il complesso monumentale della Fondazione Ugo Da Como attraverso una iniziativa meno tradizionale e gradita anche ai più giovani.

FESTIVAL ARTISTI DI STRADA

Giunto alla terza edizione, il festival è ora un evento atteso nell'estate gardesana e quest'anno si è avuto un ottimo riscontro.

FIABE NELLA ROCCA

Si tratta di eventi domenicali riservati alle famiglie, con un'animazione in costume per i bambini.

FIORI NELLA ROCCA 2016

Si sta definendo la IX edizione di Fiori nella Rocca che si terrà i giorni 8-9-10 aprile 2016. Il gradimento della mezza giornata di apertura in più rispetto al 2014 è stata tanto gradita che nell'edizione del

prossimo anno apriremo sin dalla mattina del primo giorno, venerdì 8 aprile. Il tema di quest'anno saranno i fiori di carta.

FAI 2016

Le Giornate FAI di Primavera del 19 e 20 marzo 2016 saranno pressoché dedicate all'opera dell'architetto bresciano Rodolfo Vantini. Le aperture della chiesa parrocchiale di San Martino a Gargnano e di Palazzo Tosio a Brescia saranno affidate alle guide volontarie della Fondazione Ugo Da Como, confermando il ruolo che l'Associazione Amici della Fondazione hanno nel panorama delle associazioni attive sul territorio bresciano.

UN VIDEO DEDICATO ALLA FONDAZIONE UGO DA COMO

Nelle prime settimane di gennaio si girerà un video dedicato al complesso monumentale della Fondazione Ugo Da Como. Il filmato, della durata di 30 minuti, includerà la Casa del Podestà, la Rocca e includerà pure la considerazione della figura di Ugo Da Como.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia 2018.
ISSN 1594-8218

INDICE

INDICE

SOLENNE ADUNANZA

Sergio Onger, Prolusione del presidente » 7
Relazione del segretario sull'attività accademica svolta nell'anno 2015 » 9

ATTI ACCADEMICI

Pierfabio Panazza, Dallo scavo al Museo Patrio e oltre: il ruolo dell'Ateneo » 29
Roberta D'Adda, Il collezionismo delle stampe a Brescia tra Settecento e Ottocento » 51
Alberto Zaina, A cinquecento anni dalla costruzione di San Pietro in Oliveto – Qualche nuovo documento e qualche indicazione per la decorazione pittorica » 163
Pierfabio Panazza, Apparati decorativi e liturgici dei complessi monastici in terra bresciana tra alto medioevo e fine del trecento – Ricerche e studi degli ultimi cinquant'anni » 203
Massimo Tedeschi, Il Garda patrimonio UNESCO – I punti di forza della proposta e l'impegno della tutela del lago » 279
Stefania Cretella, Le arti decorative alle esposizioni di Torino del 1884 e del 1902 » 289
Valerio Terraroli, La spinta inarrestabile della modernità – Il ruolo delle arti decorative in Italia negli anni dieci e venti » 315

Carlo Bazzani – Alessandro Bertoli, Il dotto archeologo – Lettere, ricerche, epigrafi e notazioni inedite di Giovanni Labus (1775-1853) » 339

Marcello Berlucchi, Costantino Nigrae la guerra franco-prussiana del 1870 » 431

Franco Docchio, Storia delle misure passato, presente, futuro » 443

Centenario della Grande Guerra

Giovanni Quaresmini, Travagliato nella Grande Guerra. Frammenti di cronache e testimonianze. *La place des français* » 457

Alessandro Porro – Lorenzo Lorusso, La Grande Guerra nel territorio bresciano: gli ospedali militari e l'assistenza ai feriti » 475

Elena Ledda, Ai combattenti bresciani il lanciere bianco, il lupo fulvo, il monaco bigio – D'Annunzio e i "Lupi di Toscana" » 487

Filippo Ronchi, La censura militare durante la Grande Guerra » 503

Luigi Cattanei, Inediti di Giuseppe Cesare Abba » 521

Marcello Berlucchi, I poeti e la storia. Carducci e Massimiliano d'Asburgo » 537

Marcello Berlucchi, Filippo Ugoni e il liberalismo bresciano – Breve introduzione alla presentazione del volume della tesi di Laurea della Prof.ssa Emanuela Galassi Bignetti » 555

Enrico Bisanti, I poemi conviviali di Giovanni Pascoli: Gog e Magog poemetto dalle tinte fosche e apocalittiche » 561

ANNUE RASSEGNE

Gruppo naturalistico "Giuseppe Ragazzoni" (Società fondata nel 1895) » 585

Rassegna dell'attività sociale 2015 » 587

VITA ACCADEMICA

Cariche accademiche » 595

Soci effettivi » 596

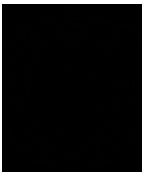
Soci corrispondenti » 600

Accademie e istitutiche scambiano pubblicazioni con l'Ateneo » 603

ATTI DELLA FONDAZIONE UGO DA COMO

Fondazione Ugo da Como: Consiglio di Amministrazione » 611
Relazione sull'attività della Fondazione nell'anno 2015 » 613

INDICE » 635



STAMPERIA FRATELLI GEROLDI
dal 1904 stampatori ed editori
BRESCIA