ATENEO DI BRESCIA
ACCADEMIA DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

RODOLFO VANTINI
E L'ARCHITETTURA NEOCLASSICA A BRESCIA

Atti del Convegno di Studi
Brescia, 12 novembre 1992

BRESCIA
1995

Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia

ATENEO DI BRESCIA
ACCADEMIA DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

RODOLFO VANTINI
E L'ARCHITETTURA NEOCLASSICA A BRESCIA

Atti del Convegno di Studi
Brescia, 12 novembre 1992

BRESCIA
1995

Supplemento ai
COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA - per l'anno 1995
Autorizzazione del Tribunale N. 64 in data 21 gennaio 1953
Direttore responsabile GIUSEPPE VIANI

STAMPERIA FRATELLI GEROLDI - BRESCIA 1995

Giovanni Seleroni, Rodolfo Vantini
Brescia, Ateneo

Saluto del Presidente Gaetano Panazza
(12 novembre 1992)

L'Ateneo di Brescia, a chiusura dell'anno nel quale si è ricordato il 190° di fondazione, ha voluto dare particolare risalto alla ricorrenza bicentenaria della nascita di Rodolfo Vantini, eminente socio del periodo iniziale di questa Accademia e nobilissimo architetto.

Questo Convegno idealmente si collega con i due precedenti dedicati a Giuseppe Nicolini e a Giovita Scalvini che, nel campo letterario, si imposero per altezza di ingegno, per acume critico, per sensibilità poetica e per visione precorritrice di un'Europa culturalmente unita, ma furono pure artefici della libertà e dell'indipendenza della nostra Italia.

Con tali incontri, tesi ad approfondire la conoscenza di alcune grandi personalità bresciane del periodo neoclassico e di quello romantico, l'Ateneo vuole recare il suo serio contributo per confermare la fedeltà ad una tradizione gloriosa che vide la nostra Accademia fra gli Istituti che più operarono per l'indipendenza e per l'unità nazionale attraverso l'apporto generoso di nobili figure in ogni settore. Il Convegno odierno si apre con i migliori auspici e desidero esprimere, a nome dell'Accademia, viva riconoscenza alle Autorità qui convenute, ai relatori che hanno risposto con grande calore al nostro invito, ai cittadini intervenuti. *

All'inizio del nostro lavoro per l'organizzazione non credevamo che così ampia e variegata sarebbe stata la risposta di studiosi e di specialisti; non così generoso, purtroppo, è stato l'apporto finanziario di Enti e Amministrazioni cittadine e regionali, di modo che è ancora più caloroso il rigraziamento verso quanti hanno risposto al nostro appello.

Insigni maestri dell'Università, funzionari statali e civici delle Belle Arti, storici dell'arte e archeologi, architetti e giovani studiosi hanno aderito con slancio e

* Purtroppo alcune importanti relazioni lette al Convegno non sono più pervenute per la pubblicazione agli Atti, nonostante i molti solleciti.

si può affermare che molte delle problematiche relative a Rodolfo Vantini, all'architettura neoclassica dell'Italia settentrionale, alla vita culturale della nostra città nei primi settant'anni del secolo scorso troveranno ulteriori approfondimenti, allorché saranno pubblicati gli Atti che diverranno fonte preziosa di ricerca sulla nobile figura del Vantini e su altri architetti bresciani pure degni di considerazione.

Dopo la prima monografia sul Vantini, curata da Lionello Costanza Fattori e pubblicata dalla Fondazione Da Como di Lonato, dopo il profilo che il medesimo studioso ha dedicato all'architettura degli ultimi due secoli nella "Storia di Brescia" voluta dal Senatore Treccani, dopo la mostra di Brescia neoclassica curata da Francesco Amendolagine, il Vantini ha ripreso quota nel campo della storia dell'architettura neoclassica, ma la sua figura così complessa e la sua attività tanto articolata, le fonti relative in gran parte ancora inedite, fanno sì che molto è ancora da approfondire sull'eminente architetto: si pensi al vasto e importante carteggio ancora da schedare, ai Diari solo parzialmente editi a cura di Camillo Boselli, per volere dell'Ateneo, all'ingente "corpus" dei disegni che dovrebbe essere pubblicato in modo completo, senza contare che molti degli architetti a lui contemporanei e operosi a Brescia sono tuttora da studiare.

Questo vasto programma forse rimarrà per lungo tempo ancora un sogno; ma se realizzato accentuerebbe la statura di Rodolfo Vantini che alla sensibilità estetica di estrema raffinetezza e di una misura quasi "ellenica" univa grande capacità tecnica, attuando una sintesi fra ideazione, realizzazione, decorazione pittorica e scultorea e arredamento di grande rigore e insieme di straordinaria modernità.

Modernità che possiamo individuare nel modo esemplare con il quale esplicò la professione di architetto libero professionista e di funzionario pubblico, eseguendo progetti di alto valore legati allo sviluppo di città e borghi, come Porta Venezia a Milano, il Museo patrio, il Cimitero a Brescia, il Cimitero di Salò, la parrocchiale di Gargnano, la piazza del mercato di Iseo, gli ospedali di Travagliato e di Quinzano, il palazzo Frizzoni di Bergamo, la creazione della scuola per marmorini a Rezzato, ville e palazzi come quello che ci ospita oggi.

Questo Convegno intende inserire sempre meglio la figura e l'opera del Vantini e di altri architetti bresciani nel quadro più vasto dell'architettura e delle arti figurative dell'epoca con particolare riguardo alle aree lombarda e veneta.

Ma è ora che lasci la parola all'insigne maestro Luciano Patetta, ordinario del Politecnico di Milano, non senza tuttavia rivolgere un appello pressante alla civica Amministrazione perché questa ricorrenza sia di stimolo per una maggiore cura per una delle più grandi realizzazioni vantiniane, il Cimitero che da lui prende il nome e per questo palazzo Tosio che da anni presenta gravi problemi di conservazione.

A tutti il mio più vivo grazie e l'augurio di buon lavoro.

LUCIANO PATETTA

Rodolfo Vantini e il suo tempo

La riabilitazione critica sia del Neoclassicismo che dell'Eclettismo ha permesso l'approfondimento storico della produzione architettonica della borghesia europea in ascesa, e studi monografici e convegni su figure di architetti, come Rodolfo Vantini, impensabili fino a qualche tempo fa. Non sono soltanto caduti i pregiudizi critici, ma è stata rivelata la vitale complessità sia dell'età neoclassica che di quella romantica, dimostrando l'estrema labilità dei confini convenzionali tra la due. Rodolfo Vantini appartenne alla generazione che si era formata ed aveva operato proprio nella fase più dialettica di quest'epoca, quando si erano fatti più pressanti questi problemi: uno sviluppo critico (storicizzato) del Neoclassicismo, le esplorazioni della produzione dell'architettura medievale, l'evoluzione degli studi storici e delle ricerche archeologiche, il porsi del tema del restauro dei monumenti, la necessità di adeguare sia la didattica che l'attività professionale alle innovazioni della tecnica e al mondo dell'ingegneria.

Vantini affrontò nella prassi tutti questi temi, dimostrandosi tra più avvertiti architetti italiani del suo tempo.

Sull'arte e l'architettura neoclassiche hanno pesato fino a tempi molto recenti le censure della critica romantica dell'ottocento, ribadite nel nostro secolo della critica idealista. Il Neoclassicismo è stato visto come una camicia di forza che ha impedito la libera espressione individuale degli artisti. L'imitazione dell'antichità greco romana, che certamente è alla base dell'intera cultura neoclassica, è stata intesa come una scelta così equivoca da invalidare l'intera produzione artistica di un'epoca. L'aspirazione neoclassica ad uno "stile" di valore assoluto ed eterno (che trascenda, cioè, le singolarità espressive) è stata a lungo considerata così negativa da rendere superflua ogni indagine sulla cifra stilistica personale, di ogni artista [1].

[1] Ho trattato più ampiamente questi argomenti in *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano (1975) ried. 1991 e in *Neoclassicismo*, in "Storia della Società italiana", n.13, Milano 1985.

Senza distinguere fra promotori, protagonisti ed epigoni, ma anzi considerando i primi responsabili degli esiti mediocrissimi di questi ultimi, si è liquidito così l'intero mivimento come "fredda e sorda pratica accademica". Lo stesso Canova, che ne è stato con David l'artista di maggiore spicco, ha dovuto attendere il Convegno del 1957 per ottenere una piena riabilitazione ed essere assolto dall'accusa di aver "inventato" la scultura cimiteriale che, molti anni dopo la sua morte, ha effettivamente popolato di gelidi fantasmi i nostri cimiteri.

L'accusa più ricorrente, rivolta all'esperienza neoclassica, è di essersi preclusa i vertici della "poesia", per restare volutamente nei limiti della "prosa", teorizzando l'espressione artistica non come fine, ma come mezzo per raggiungere l'affermazione di altri valori, etici, sociali e politici. Scelta, quest'ultima, che era d'altronde chiaramente esplicita in un movimento artistico preceduto come nessun altro da scritti teorici, dei quali dunque finisce per essere il diretto effetto e non la causa.

Le valutazioni critiche si sono negli ultimi tempi ribaltate: la grande mostra londinese del 1972 ha presentato accanto alle arti maggiori la straordinaria produzione di arredi, di oggetti, di scenografie; una serie di studi e di analisi, senza pregiudizi, hanno rilevato del Neoclassicismo una complessità così sfaccettata, e con risvolti così contradditori, da non riuscire a contenerla in una definizione univoca, e tantomeno in una sola definizione stilistica: è ormai acquisita la necessità di sostituire la vecchia dizione di "stile neoclassico" con quella più convincente di "età neoclassica". È sembrato indispensabile, anzitutto, distinguere tre fasi con caratteristiche e connotazioni differenti: il tardo Settecento, in cui le ricerche più spregiudicate (di stampo illuminista), le concezioni razionaliste, le scoperte archeologiche hanno portato al rifiuto degli eccessi, del decorativismo, di capricci e frivolezze del tardo barocco e del rococò, e a una autentica rivoluzione del gusto; l'epoca della Rivoluzione francese e di Napoleone, che vede l'arte e l'architettura darsi più marcatamente un contenuto politico-ideologico, impegnate nei grandi temi civili, con forme che intendono farsi portatrici (con una immediatezza che sfiora spesso il carattere didascalico) di valori laici e progressisti; e infine il periodo successivo alla Restaurazione, che vede il Neoclassicismo affermarsi come espressione ufficiale dei governi e delle grandi istituzioni, talvolta perfettamente congegnale alla celebrazione retorica delle gerarchie sociali e del potere.

Ma la nostra mutata prospettiva storica ha finito per portarci a considerare il neoclassismo non già come l'ultima stagione artistica del passato, ma come la prima dei tempi moderni.

E le ragioni più convincenti non riguardano tanto il linguaggio e l'espressione della produzione artistica, quanto il radicale mutamento nella concezione e nel ruolo dell'arte, il suo programmatico coinvolgimento diretto con la nuova complessità dei problemi sociali, scientifci e tecnici. All'arte viene riconosciuta una precisa funzione conoscitiva della realtà. Rivolgendosi ad un pubblico sempre più vasto, l'artista deve anche assolvere ad un compito da educatore.

Nella fase eroica, che coincideva con la giovinezza del Vantini l'architetto neoclassico diventò dunque protagonista nella società in cui viveva in senso tecnico-scientifico, ma anche etico e politico. Aver riscontrato che il Neoclassicismo doveva fare i conti, per il primo, con una civiltà di massa, ce lo fa sentire più vicino, più moderno. E molte delle attività di Vantini, come vedremo, rientravano in questa sfera. Espressione idonea soprattutto all'affermarsi della classe borghese,il Neoclassicismo fu un movimento di grande diffusione (ed anche "di consumo", come si dice oggi), presente dovuque, con sottili caratterizzazioni locali. La diffusione comportò, naturalmente, la perdita delle eccelse qualità individuali e della tensione delle grandi epoche del passato, un abbassamento di tono e di livello delle operazioni artistiche, con un linguaggio chiaro e semplificato che cerca un più ampio coinvolgimento del pubblico. I significati, i simboli, gli associazionismi si fanno infatti elementari e diretti: si pensi all'*exemplum virtutis* di cui sono portatori i soggetti storici della pittura neoclassica, all'*architettura parlante*, con cui si vuole che gli edifici rivelino esplicitamente le proprie funzioni e il ruolo nella città. L'aver oggi, come si è detto, reso giustizia al Neoclassicismo, riconoscendone l'importanza e il valore, non significa comuque aver del tutto sciolto le perplessità critiche ed essere riusciti a inquadrarne definitivamente la complessa tematica. Quanto più lo si analizza a fondo, tanto più il fenomeno "neoclassicismo" sembra sfuggire ogni definizione o interpretazione perentoria; contraddire ogni lettura parziale o settoriale. Equivoca è risultata una interpretazione fortemente ideologica è politicizzata, perché molti degli ideali neoclassici, nati in pieno *ancien régime*, sono stati assunti dai repubblicani e dai giacobini, sono passati al Direttorio e all'Impero e hanno superato indenni il Congresso di Vienna e la Restaurazione.

Anche la conoscenza diretta dell'architettura antica e i suoi primi appassionati rilevamenti hanno esiti contrastanti: una ortodossia fondata sulle possibilità di risalire alle "vere fonti" dei canoni della bellezza, ma anche il mito di una architettura arcaica e primitiva (Doricismo), in cui viene colto un carattere emozionale assolutamente anticlassico: ciò permette, ad esempio, di comporre e manipolare liberamente forme architettoniche desunte da vari stili del passato (l'etrusco, il greco, il romano) dissociando un elemento (colonna, pronao ecc.) dal suo contesto, per innestarlo spregiudicatamente in un organismo nuovo.

Quelli della formazione di Vantini furono anni in cui modelli come la piramide e il Pantheon erano al centro degli interessi puristi, mentre l'attenzione per civiltà come l'egizia, la cinese e l'indiana era al tempo stesso curiosità esotica e scoperta dell'esistenza di altri universi formali fondati su sistemi logici, perfetti, genuini e incontaminati.

Ciò che appariva convincente per almeno due generazioni di architetti era che l'imitazione degli antichi comportava la possibilità di rifondare l'architettura alla luce della ragione e della nuova sensibilità, saltando tutto il retaggio del Classicismo. Utilizzare cioè l'architettura degli antichi come avallo: in tal caso non era il gusto neoclassico che si contrapponeva al gusto barocco e rococò, ma il razionali-

smo (che usava le forme del classico antico) che si contrapponeva all'irrazionalità dei "capricci" e del decorativismo.

A questa, che ci appare oggi come la "strada maestra" dell'architettura neoclassica (e nella quale rientra anche Vantini) se ne affiancava un'altra più debole, che finiva per subire la riscoperta dell'antico come *revival* dell'antichità, come la nostalgica ricreazione di uno *status* felice fatalmente interrotto, che si poteva solo celebrare come un *exemplum* di irripetibile perfezione. Nella prima i modelli e i tipi architettonici classici sono stati creativamente riinterpretati in una composizione e in una scena urbana nuove e stimolanti, nella seconda sono stati riproposti con fedeltà da copista, come simboli in sé definitivamente compiuti [2].

Negli anni giovanili di Vantini il Neoclassicismo non era comunque una stagione di acquiescenza e di stabilità, ma una stagione in cui "il fare" nasceva (come in tutta l'arte moderna) faticosamente da un vaglio critico e problematico. Le polemiche, molto numerose, testimoniano infatti della complessità dei problemi che si presentavano nel momento in cui si chiedeva alla storia, per la prima volta, di fornire alla cultura strumenti rigorosi, e in cui l'eredità classica cessava per sempre di essere un fatto unitario, di "naturale" continuità, per porsi come necessità di una scelta e di un giudizio critico.

Ciò che la cultura architettonica degli anni in cui Vantini si affacciava alla professione aveva ereditato dall'età napoleonica – facendosi però apolitica – era la capacità di costruire la città borghese, arricchendola di nuove tipologie, di piazze, di viali alberati e di giardini pubblici. Si può dire che a Brescia e negli altri centri del Veneto ci si sia trovati a vivere la prima gestione pubblica della città, che organizzava (certo meno che a Milano, Venezia e Firenze, ma comunque in modo evidente) le commissioni edilizie, gli spazi pubblici e una nuova scenografia urbana.

Vantini infatti apparteneva alla generazione successiva a quella di Giovanni Antolini, Luigi Cagnola, Giuseppe Pistocchi, Luigi Canonica, Giuseppe Camporese, Giuseppe Valadier, Carlo Barabino, Giuseppe Marvuglia, Giannantonio Selva, Giuseppe Cacialli, che aveva vissuto la fase "esaltata" del Neoclassicismo. Caduti, di fatto, alcuni eccessi di retorica, di magniloquenza, di astrattezza (ed anche di simbologia e di citazioni), la generazione attiva dopo la Restaurazione affrontò nuovi temi, come quello della verifica del purismo (o doricismo) al di fuori dai confini ideologici, per la sua coincidenza con la logica formale, nella quale venivano maggiormente approfonditi gli aspetti tecnico-scientifici.

Ogni città italiana ebbe almeno un protagonista capace di aggiornare in tal senso la progettazione architettonica: a Torino Ferdinando Bonsignore (la chiesa della Gran Madre di Dio, 1831), a Milano Carlo Amati (la chiesa di S. Carlo, 1836-47), a Trieste Pietro Nobile (la chiesa di S. Antonio, 1826-49), a Padova Giuseppe Jappelli (il Caffè Pedrocchi, 1816-42), a Venezia Lorenzo Santi (il Caffè dei

[2] Idem, *Considerazioni sull'Eclettismo in Europa*, in AAVV., *Ecletismo na arquitectura brasileira*, S. Paolo 1987.

Canottieri, 1838), a Verona Giuseppe Barbieri (il Palazzo Municipale, 1830), in Toscana Pasquale Poccianti (il Cisternone di Livorno, 1829-42) e Lorenzo Nottolini (L'Acquedotto di Lucca, 1822-32), a Napoli Antonio Niccolini (il teatro S. Carlo, 1810-44) e Pietro Bianchi (S. Francesco da Paola, 1817-1846) e così via. E a Roma, con Poletti, Raffaello Stern (i musei Vaticani, 1817-22), Luigi Canina (la Villa Borghese, 1820-28), Antonio Sarti (la Villa Torlonia, I840), Pietro Camporese il giovane (il Palazzo Vedekin, 1838).

Il Vantini negli anni 1807-8 studiò a Pavia matematica e fisica, fequentando il corso di studi per ingegneri e architetti, e si diplomò nel 1810. Affiancando a questi studi quelli di idraulica e agraria, Vantini dimostrò una propensione per gli aspetti tecnici e costruttivi dell'architettura. Nei due anni di tirocinio a Milano, però, oltre ad esperienze con un ingegnere dei Ponts et Chaussées frequentò l'ambiente culturale dei pittori, e venne a contatto con l'ambiente delle Accademie dove si predisponeva per i nuovi professionisti un sistema di regole ragionevoli e concrete aderenti ai compiti richiesti dal tempo, limitando le libertà creative entro confini ben precisi. Anche l'insegnamento liceale, nel 1819, toccò aspetti tecnici, avendo come oggetto materie scientifiche. Ma Vantini era troppo giovane negli anni in cui Brescia viveva il crollo della Repubblica Veneta, i governi repubblicani con gli *alberi della Libertà*, le soppressioni degli ordini religiosi dei conventi. Fu dopo il passaggio di Brescia all'Austria che egli cominciò a lavorare. Nel 1815, a soli ventitre anni, ricevette l'incarico per la costruzione del nuovo Cimitero di Brescia, già previsto nel 1809, come unico luogo per tutte le sepolture della città. Fu il primo cimitero neoclassico in Italia, precedendo di dieci anni quello di Carlo Barabino a Genova. La scelta dell'ordine dorico e dei modelli del Pantheon e del tempietto greco era coerente con la tendenza "purista" delle avanguardie del tempo. La Torre-faro, nel cimitero, rimandava direttamente ai progetti francesi degli anni rivoluzionari. Ancora "purista" era il Monumento Bozzi, per il quale nel necrologio di Vantini (dell'abate Zambelli) si legge: "tutto di semplicità greca". Anche i caselli di Porta Orientale a Milano (costruiti dopo la vittoria nel Concorso del 1827) presentavano una essenzialità che si poteva trovare, in quegli anni, solo nei progetti "radicali" del Cagnola, del Selva, o di Pietro Nobile. Di quella "caratteristica del bello italiano" cioè che, come scriveva Stendhal, "é la povertà di dettagli e, per conseguenza, la grandiosità del contorno..., Fisionomia dell'Architettura che ispira un sentimento coerente con la propria destinazione, si chiama stile".

Dal 1829 Vantini fu impegnato negli scavi archeologici a Brescia e partecipò, quindi, al dibattito e alle polemiche a livello nazionale, tra chi considerava l'archeologia come l'unica fonte per la progettazione classica, e chi tendeva a separare le campagne di scavi dalla ricerca di modelli antichi per la propria attività di architetto. La casa Vantini, o "alle tre spade", del 1831, e la villa Brozzoni appartengono in parte alla tradizione del funzionalismo-razionalismo lombardo di marca piermariniana. L'architetto sembrava voler far rientrare questi edifici negli ideali di "regolarità" delle facciate, avviati anni prima dalle Commissioni di Ornato, per le

quali l'architettura doveva realizzare nelle città cortine stradali uniformi. Al pubblico decoro, però, si aggiungeva in Vantini un'attenzione per i caratteri distributivi interni, per gli impianti tecnici e per i servizi igienici. Cioé per quel *confort* congeniale alla borghesia quanto il progresso. In stile neogotico invece, era il Cenotafio Bonomini, del 1847, non a caso l'anno del suo viaggio sul Reno, in Baviera, Sassonia e Svizzera, nonché della facciata goticista di Pietro Selvatico per il Duomo di Trento, di certo a lui ben nota. Ma il neogotico, che aveva in quegli anni un certo successo in Italia, con Pelagio Pelagi, Filippo Jappelli Lorenzo Nottolini, Ernesto Melano, non sembrava dover sostituire nel suo lavoro quel rapporto tra moralità della costruzione e ideali di "forma-struttura" che potevano benissimo essere cercati all'interno della tradizione classica.

(Andrebbe verificato quanto il Vantini abbia colto delle polemiche sulla goticista chiesa di Saint Clotilde [3] scoppiate a Parigi proprio negli anni di due suoi viaggi, nel 1850 e 1855).

La cultura e la vastità di interessi fanno di Vantini un protagonista di spicco nell'architettura italiana tra il 1820 e il 1850. Certo alcuni suoi lavori si presentano meno coerenti con la tendenza purista; nei vari cimiteri e nei lavori a Mantova, Trento e Bergamo si nota una certa flessione nella tensione progettuale. A lui restano, naturalmente, preclusi i vertici creativi e le grandi sperimentazioni di uno Schinkel, di un Soane, di un Labrouste, di un Viollet le Duc o di un Persius. D'altronde, la cultura architettonica italiana, dopo gli "anni di Canova", non riuscì più a tenere il passo con quella della Francia, della Germania e dell'Inghilterra; né nel rinnovamento progettuale, né nel restauro dei monumenti.

[3] Cfr. LUCIANO PATETTA, *La polemica fra i Goticisti e i Classicisti dell'Académie des Beaux Arts, Francia 1846-47*, Milano 1974.

FRANCESCO AMENDOLAGINE

Vantini dalla parte di Venezia

Il Convegno mi permette di presentare i risultati di una serie di studi, alcuni in atto, altri già conclusi, da parte di un gruppo di ricercatori operanti sia all'interno del Dipartimento di Storia dell'Architettura sia del Centro Studi di Palazzo Cappello in Venezia, impegnato nella ricerca sugli apparati decorativi e sull'arte plastica sviluppatosi a Venezia nella prima metà del secolo XVIII.

Tale momento infatti rappresenta una delle chiavi per l'interpretazione del ruolo della decorazione al nascere dell'epoca Neoclassica nell'area Lombardo - Veneta, ruolo che fu un punto di riferimento necessario e costante per Rodolfo Vantini.

Se confrontiamo l'atteggiamento verso la città di Venezia tenuto dall'architetto bresciano rispetto ad altri significativi architetti del periodo neoclassico operanti nell'ex territorio della Dominante, come Giuseppe Segusini di Feltre, come Antonio Noale di Padova e Giuseppe Barbieri di Verona, possiamo immediatamente constatare che in Rodolfo Vantini non vi è nessuna nota nostalgica in quanto a lui ormai Venezia non si dà come Capitale e pertanto nemmeno come ex Capitale.

In lui è assente sia la nostalgia sia l'opposizione verso la città lagunare, atteggiamento di chiaro rifiuto del ruolo di Capitale che invece ritroviamo in alcuni architetti, soprattutto veronesi come Alessandro Pompei, prima della caduta della Dominante.

Da parte dell'architetto bresciano vi è solo un'incantata attrazione culturale ed estetica verso l'architettura gotica della città ed un compiacimento, un abbandono verso il mondano che lì sembra sopravvivere nelle forme galanti del secolo precedente.

È un rapporto vagamente sensuale e "melanconico", diretto riflesso dei suoi legami col femminile, che in Venezia trovano il luogo privilegiato e conforme alle sue oscillazioni fra le amicizie particolari, i sentimenti profondi e le galanterie.

Il tema della ricerca parte appunto dalla interpretazione del rapporto che Rodolfo Vantini instaura con quell'enigma che è la città dopo la caduta della Serenissima.

L'architetto che ritorna "dalla parte" di Venezia, dalla parte nel senso di una direzione, di un rivolgersi verso, di un andare là, è anche un viaggiatore che ritroviamo "dalla parte" di Venezia, ma "dalla parte" nel senso di un transitare, di un non radicarsi mai in essa.

Rodolfo Vantini fece intimamente suo lo spirito del viaggiatore dei primi dell'Ottocento, predisposto al romantico come particolare e storico atteggiamento derivato dal romanticismo di matrice anglosassone caratterizzato da un'assenza di "furor" e da un lasciarsi andare verso la natura, nella sua accezione più ampia, a transitare in essa sia quando questa si dà al pittoresco sia quando si dà al sublime.

Transitare per Venezia: la città costituì per l'architetto lombardo un luogo di frequenti attraversamenti ma dove, pur rilevando le loro innumerevoli tracce, risulta difficile alla fine dare un senso, tracciare una mappa della Venezia di Rodolfo Vantini.

Cercando di sintetizzare: nella sua biografia Venezia rappresenta il luogo emblematico della sua sconfitta e ciò spiega il suo non radicamento in essa.

Secondo quest'asse interpretativo Milano costituisce una forma di rispecchiamento, cioè "l'altra parte", l'altro luogo della storia vantiniana, vissuta fuori dalla sua patria, oltre la sua dimora.

A Milano Rodolfo Vantini assapora la vittoria, e non solo perché viene posto in atto il suo più significativo intervento fuori dalla mura di Brescia, ma perché ivi la vittoria è per lui anche una pratica sociale.

A Milano Rodolfo Vantini è vincente, il suo progetto per la Barriera Orientale, del 1826, viene imposto e realizzato anche se fu avversato decisamente dall'architetto Cagnola, potente membro della Commissione giudicatrice.

L'opposizione che incontrò la sua interpretazione di porta urbana mette in evidenza, per contrasto, il suo radicamento nella capitale lombarda.

Non è certo solo la sola presenza dell'architetto emiliano Giovanni Antonio Antolini, suo sostenitore, a giustificare la vittoria dell'ancor giovane architetto bresciano in un concorso di tale prestigio. È evidente che vi è un'intera fascia sociale e culturale a sostenerlo e a schierarsi con lui.

Non è un caso che dalla parte di Milano risalta la lettera sincera ed entusiasta di Virginio Soncino all'annuncio della vittoria del concorso.

Dalla parte di Venezia, traslando nel tempo, non si può a tale manifestazione milanese di partecipazione diretta e sentita non contrapporre il ritardo con cui la "buona società" frequentata dall'architetto lo avvisò della pubblicazione del Bando per il Concorso del nuovo Cimitero della città.

La sconfitta non sta dunque nel non essere risultato vincitore del Concorso, ma il modo con cui essa avviene rivela che il suo fu un radicamento equivoco nella città lagunare che tra l'altro si pone nella storia urbana di Venezia come una sta-

zione intermedia di una Via Crucis dilatata all'infinito, cioè per circa sessanta lunghissimi anni, dal 1808 al 1872, ma il modo con cui essa avviene rivela che il suo fu un radicato equivoco nella città lagunare.

La mancata vincita in qualche concorso segna sempre la storia, l'iter professionale, di tutti i grandi architetti, ma vi è in questa "annunciata" sconfitta nel concorso del cimitero veneziano la proiezione della ragione tutta interna alle storie veneziane di Rodolfo Vantini e dei suoi rapporti mondani con la società lagunare.

La storia della sua partecipazione al concorso ne costituisce, in un certo senso, la messa a fuoco.

A Milano, con Porta Venezia, Vantini si impone con un progetto innovatore.

Si afferma una concezione nuova dell'ingresso urbano che ribaltava il disegno tradizionale ad un corpo solo delle porte della città, concezione che discendeva senza variazioni sul tema dai modelli cinquecenteschi, modelli a cui facevano riferimento gli argomenti adottati dall' "accademico" Cagnola. per criticare l'invenzione vantiniana.

La sua è la vittoria di un'idea nuova, di un architetto "giovane" che si impone per le qualità intrinseche del progetto e per le forze nuove che lo sostengono contro tutte le previsioni e contro tutte le logiche d'Accademia.

A Venezia, nel marzo del 1843, diciassette anni dopo, allorquando viene bandito il concorso, la sua partecipazione è scontata ed è annunciata dalla Storia.

È lui l'architetto delle "città silenti", è suo il cimitero che è accettato come modello, come prototipo.

È il Vantiniano di Brescia il primo cimitero che è stato attuato completamente e che addirittura si concluderà, qualche anno più tardi, con quell'acuto finale che è il faro monumentale e che, in un certo senso, con la sua concretezza, illumina ironicamente la tormentata storia del cimitero dell'ex capitale.

Quella del Vantini a Venezia è una sconfitta annunciata.

Il Concorso veneziano è del 1843, viene bandito dopo l'ennesima bocciatura di un progetto dell'architetto municipale, Giuseppe Salvadori.

A favore di Rodolfo Vantini vi sono eccezionalmente nella Commissione presenze amiche: l'ingegnere Pietro Paleocapa e l'architetto Francesco Lazzari, presenze giustificate in quanto il Paleocapa era stato il più duro sostenitore della necessità di definire e portare a termine l'opera cimiteriale contro l'opposizione stupida del Genio Militare (1832, Archivio Milit., Venezia, Cimitero II 25.V.32 e 25.V.33) e contro il progetto dell'architetto ed amico Francesco Lazzari e dell'ingegnere Malvolti.

Infatti questi ultimi avevano presentato anche loro un elaborato monumentale, successivo a quello di Gian Antonio Selva e di Giuseppe Salvadori del 1817.

Ora è nota l'amicizia, anzi direi le amicizie a varie tinte che legarono il Vantini all'ingegnere Pietro Paleocapa, ed è noto attraverso le lettere, il legame culturale con l'architetto Francesco Lazzari, conosciuto nel 1832, facente parte anch'esso all' "entourage dei Paleocapa".

Pietro Paleocapa è il punto d'appoggio che Rodolfo Vantini si è creato a Venezia.

Tutta la sua vita veneziana orbita intorno a lui, alle fortune professionali e politiche dell'ingegnere che verrà chiamato nell'epitaffio: "degli idraulici principe".

Non intendo entrare nel merito delle infinite relazioni che legano Vantini al famoso ingegnere idraulico, quello che va sottolineato è che il Paleocapa fu di fatto l'unico passe-partout del Vantini e in ciò, in questa unicità sta il limite delle sue frequentazioni veneziane.

È all'interno di questo ambito che si esauriscono le sue relazioni ed è in questo che si consuma l'avventura veneziana, compreso il Concorso per il Cimitero.

La particolare trasformazione della struttura sociale, economica e culturale della città dopo la caduta della Serenissima permise nuovi incroci, relazioni mondanamente complesse e pertanto i rapporti veneziani di Rodolfo Vantini si posero ad un livello alto sia rispetto allo status sociale che rispetto alla cultura lagunare.

In effetti ad una più sottile lettura "mondana", araldica, è possibile comprendere come i rapporti sociali di Rodolfo o Dolfo, come "intimamente" lo chiama Camilla Fé, furono tutti limitati entro il circolo dei Paleocapa e entro questo circolo si esaurirono.

Anche le relazioni in terraferma in area veneta rimandano sempre al circolo predetto, infatti le sue frequentazioni a Bassano legate all'aristocrazia veneziana, trasferitasi nel territorio dopo la caduta della Serenissima, passano sempre attraverso l'amicizia con l'ingegnere.

Come specificherò meglio nell'analisi delle due ville inedite di Rosà e di Villarazzo, vicino a Bassano, esse erano in quel tempo tutte e due di proprietà dei Dolfin Boldu del Malcanton a Santa Margherita, come recita il testo dei "Veneti Patrizi Viventi registrati" pubblicato con licenza 1717 in Venezia, e tutte e due le ville sono legate alle "avventure vantiniane nel territorio veneto".

I Dolfin-Boldu sono patrizi ancora carichi di proprietà ed attinenti al giro dei Paleocapa ma marginali nella storia di Venezia, sia durante la Repubblica, sia dopo la sua caduta e socialmente sono quotati in questo periodo proprio per la loro amicizia con il potente professionista.

L'unico astro pertanto rimane lui Pietro Paleocapa, ma, riguardando tutti gli attraversamenti veneziani del raffinato dandy bresciano, l'unica volta che l'ingegnere poteva essere determinante perché si concretizzasse un segno architettonico vantiniano a Venezia, fu la più eclatante delle sconfitte e l'astro Pietro Paleocapa o non poté fare nulla o poco fece: il rapporto "affettuosissimo" in fondo rivela i suoi spessori solo mondani.

Infatti, come già detto, la sconfitta è annunciata.

Il bando di Concorso gli viene comunicato con molto ritardo e non può essere un caso.

Rodolfo Vantini se ne lamenta con la nipote di Pietro, con cui aveva instaurato un legame di affettuosa amicizia, intuendo forse in questa "distrazione" che le lodi, la sicurezza manifestata dalla giovane veneziana non sono sufficienti per il Concorso a giustificare un fatto decisivo, e cioè che né Francesco Lazzari, il professionista collega, né Pietro Paleocapa l'avevano avvisato subito o meglio prima, fornendogli così, più che delle sicurezze psicologiche e di affermazione mondana, delle chance professionali.

Si può oggi ipotizzare che la mancanza di originalità, la prevedibilità del progetto veneziano di "Dolfo" è forse in parte ascrivibile a questo ritardo.

Forse, come rileva la lettera di Francesco Lazzari del maggio del 1833, il Vantini andava bene, era più funzionale, per attivarsi a procurare, su commissione, una stampa del Migliara.

Forse quelle testimonianze relative al dandismo dell'Architetto, per cui gli si chiede sempre attraverso il suo gusto, la sua sensibilità, di acquistare a Venezia stoffe, quadri, guanti, segnano il limite del suo ruolo nella città lagunare? Ovviamente no, ma già i fazzoletti di folone richiesti a lui da una nobildonna per sé e per il marito forse sono cartine al tornasole per comprendere i termini delle relazioni affettive instaurate dal Vantini a Venezia.

Allora per delineare la sconfitta come tratto principale dei rapporti stabiliti con la città bisogna sottolineare che il vincitore del Concorso risulta essere l'ignoto architetto Lorenzo Urbani.

Giandomenico Romanelli, nel suo esaustivo saggio "Venezia Ottocento, l'architettura, l'urbanistica", pubblicato coi tipi dell'Albrizzi, nel 1988, lo definisce "oscuro".

Ora, come risulta dagli approfondimenti attuati, Lorenzo Urbani aveva un suo entourage veneziano ed aveva legami con la Massoneria, pertanto non era sicuramente un giovane sconosciuto, anche se non doveva, sulla carta, costituire un problema per il più affermato architetto bresciano. È anche accertato che il progetto di Lorenzo Urbani aveva sollevato forti critiche ed opposizioni, anche all'interno della commissione, evento confermato dal fatto che poi non fu attuato in nulla.

Tutto questo mette ancor più in evidenza la debolezza della candidatura vantiniana che, ora lo possiamo affermare, non si scontrò e non venne sconfitto né da un grande architetto contemporaneo, né da un'emergente dai futuri ed eclatanti successi, perché Lorenzo Urbani non fu nulla di tutto questo.

Dalla ricerca attuata fin dai tempi della pubblicazione degli "Itinerari Neoclassici bresciani", edita con i tipi del Centro Di nel 1979, del progetto vantiniano erano conosciute due cartelle di disegni, mentre negli archivi veneziani non era stato rintracciato nulla.

Le due cartelle erano quelle che l'esaustivo e completo lavoro condotto dalla dottoressa Anna Braghini, apparso nei "Commentari dell'Ateneo" del 1989, riporta come Venezia Camposanto, con cinque disegni.

La prima cartella contiene tre disegni ad acquerello e due a penna e la seconda quattro ad acquerello e due a penna.

Inoltre risultano altri tre disegni relativi alla cupola.

Ora, nella ricerca, per il Camposanto di Venezia sono emersi altri documenti grafici, non noti, di cui vorrei dare visioni per comprendere più a fondo le ragioni di una sconfitta non prevedibile, anche se annunciata.

La soluzione proposta dal Rodolfo Vantini, ripropone gli stilemi già presenti nell'*iter* sperimentale della sua ricerca sul tema del camposanto, non tentando, in questo caso, un superamento del suo modello principe, cioè il Vantiniano. Egli ripercorre per forza sia tipi, sia estetiche già presenti nel progetto di Giannantonio Selva che per la Municipalità era considerato superato sia come linguaggio architettonico ma soprattutto come segnale "politico".

Infatti si voleva con il Concorso eliminare le contraddizioni messe in evidenza dalle poche parti attuate del progetto del Giannantonio Selva che, oltre a non risolvere il problema impellente delle sepolture, denunciavano con la loro incompletezza l'incredibile inettitudine amministrativa.

Bisognava dunque dare un segnale forte ed innovativo di una volontà municipale che doveva essere, questa volta, nuova, concreta e fattiva.

Il progetto di Lorenzo Urbani rispose con una architettura a pianta compatta sicuramente preferibile alla "misura" vantiniana, anche se fu la grandiosità dell'impianto una delle ragioni certe della non attuazione del progetto dell'architetto veneziano.

Infatti il problema posto dal Cimitero lagunare poneva sul tavolo progettuale due quesiti: uno era quello dell'impianto generale dell'area da utilizzare, l'altro, quello specifico, del linguaggio da utilizzare per esprimere i valori che in questo momento particolare della città veniva a rappresentare, divenendo, una volta costruito, la fabbrica nuova, moderna qualitativamente e quantitativamente più evidente.

Dalle *Memorie relative a' Cimiteri e specialmente a quello di Venezia,* edito in Venezia dalla tipografia di G.B. Merlo, nel 1841, (p. 11-12) si può trarre la seguente dicitura: *Ora discendendo a parlare di questo nostro Cimitero di Venezia, esso è un isola posta fra Venezia e Murano, una isola formata da due isolette, di San Cristoforo e di San Michele, prima divise da un largo canale, ora congiunte.*

Sull'autore di questo libretto, si fanno alcune attribuzioni dedotte da altri testi che lo citano in questa maniera: il Melzi, Dizionario di Opere Anonime e Pseudonime ecc. Vol. II, pag. 187, col. 2, cita questo opuscolo così; *Memorie sui cimiteri e specialmente su quello di Venezia, del Padre Sigismondo da Venezia, M.R. (Minore Riformato) nel secolo Sante Antonio Cimarosto, Venezia, sec. XIX.* L'altro testo che cita il libretto sui cimiteri è: Padre Antonio da Vicenza, *M. Scriptores ordinis Minorum observantiae Reformatorum Provinciae Sancti Antonii Venetiarum,* Venetiis 1887, pag.160 (attribuisce il libretto a P.Sigismondo da Venezia).

L'opuscolo riguardante la storia dei cimiteri e in particolare di quello di Venezia, inizia in questo modo a parlare del Cimitero a San Michele.

Venezia si trovò quindi ad affrontare un problema che non era agevolmente risolvibile per la città, visto che era difficile reperire delle aree che fossero attorno alla città, senza causare degli inconvenienti di spostamento e soprattutto trovare isole che non fossero abitate o che non fossero passate con la soppressione degli ordini religiosi alla Proprietà Demaniale. Fin dal febbraio del 1806 il problema era indicato con carattere di urgenza, se in una lettera del direttore generale della Polizia degli Stati Veneti, Lagarde, al podestà Daniele Renier. Si comunicava quanto segue: *Egli è del pari indispensabile, prima dell'estate, di preparare un luogo di intumulazione, il quale dovrebbe essere fissato fuori di Venezia in alcune delle Isole della Laguna vicine, o forse in terraferma.*

In sostanza il pericolo era quello che con il caldo la città si trasformasse in un grande sepolcreto e che germi di malattie contagiose la rendessero un lazzaretto. Ma anche nel 1805 si era parlato di erigere un cimitero sull'area occupata dal Monastero non ancora soppresso, delle Clarisse di Santa Maria Maggiore nel Sestriere di Santa Croce come risulta da P. Vittorino Meneghin, *San Michele in isola di Venezia* 1962, Stamperia di Venezia, pag. 20.

L'architetto Giuseppe Picotti presentò un progetto presso il cimitero delle Clarisse, ideando una necropoli cinta da portici con 660 tombe che sarebbero state vendute a chi voleva costruirsi un sepolcro particolare.

Il progetto passò al vaglio dell'ingegnere Pietro Lucchesi che espresse il suo parere lodando il disegno, ma lamentandosi degli eccessivi costi di costruzione e in una lettera conservata all'Archivio di Stato di Venezia così commenta la decisione presa: *L'idea del piano è vasta, e con essa si perviene a più funesti emergenti, non meno che può soddisfare alle più scrupolose distribuzioni giornaliere. L'innalzamento della fabbrica tanto nel piano che negli alzati presenta, si può dire, tutta la maestà di così geloso riserbo di devozione e di affetti... Arrivando al punto del dispendio, deve il sottoscritto spiegare liberamente i suoi riflessi. Spinta troppo sembra che sia l'immaginazione fatta nel Piano, proponendosi che l'erezione del grandioso Edifizio sovrà essere eseguita senza aggravio né pubblico né privato...*

Fatti poi dal sottoscritto i più diligenti calcoli, ne risulta che il fondo da occuparsi nell'indicata ubicazione, e li materiali tutti di quel monastero, della chiesa, del campanile ed altro restar dovessero senza alcun esborso ad incremento della indicata somma di L.660.000 di ricavati particolari, tutto il complesso basterebbe benissimo all'innalzamento di tal magnifica mole. in P. Vittorio Meneghin, *San Michele in isola di Venezia*, 1962, Stamperia di Venezia, pag. 207.

Quindi il progetto non venne nemmeno iniziato e il monastero delle Clarisse venne destinato ad alloggio delle truppe di terra (Cicogna, *Iscrizioni Veneziane*, III, pag.418, Cfr. Meneghin, 1962, op. cit., pag. 21).

Nel febbraio del 1807, l'ingegnere Lucchesi veniva incaricato, dalla Commissione Dipartimentale di Sanità dell'Adriatico, di rilevare il disegno dell'isola di

Sant'Andrea della Certosa e della Motta di Sant'Antonio di Castello, visto che si progettava di costruire nella prima un vasto cimitero e, nell'altra, un secondo di minori proporzioni per i casi in cui il maltempo avesse reso difficoltoso il tragitto all'isola di Sant'Andrea. Nel maggio dello stesso anno il Lucchesi presentava ed illustrava il Progetto: P.V. Meneghin, 1962, op. cit., pag.21; A.S.V., Ufficio Provinciale delle Pubbliche Costruzioni, B.4, 1800-180.

Un altro progetto venne presentato dall'ingegnere Cesare Fustinelli, sempre da erigersi a Sant'Andrea, diviso in quattro reparti capaci ognuno con le tombe laterali, di 6000 defunti, con la cappella e le abitazioni per il cappellano ed i custodi.

Questi progetti precedono di poco la finale destinazione dell'isola di San Cristoforo a cimitero veneziano, ma nella soluzione del Fustinelli troviamo una corretta interpretazione delle richieste della Congregazione Municipale: la suddivisione dello stesso cimitero di Sant'Andrea, dove si sarebbero trovate le parti più complete del progetto, mentre alla Motta di Sant'Antonio, le parti di urgenza; il tutto a pianta rigidamente rettangolare.

Il 29 novembre 1807, Napoleone visitava Venezia trattenendosi dieci giorni durante i quali si interessò anche del cimitero e, prima di ripartire, decretò: *Volendo durante il nostro soggiorno in Italia provvedere al bisogno della nostra buona città di Venezia... Abbiamo decretato quanto segue...*: l'isola di San Cristoforo verrà stabilmente officiata da un determinato numero di sacerdoti incaricati delle cerimonie religiose che precedono l'inumazione. Per le spese occorrenti alla formazione del cimitero è assegnata la somma di L.100.000 da spendere ripartitamente in due anni: "Bollettino delle leggi del Regno d'Italia" P. III, pag. 1188, Cfr. Meneghin, 1962, pag. 72.

Nei primi mesi del 1808 intercorsero pratiche tra il Municipio, il Prefetto dell'Adriatico e il Ministero dell'Interno per l'evacuazione dell'isola. Si proponeva anche di lasciare il convento e la chiesa, ma furono avanzate critiche per il fatto che bisognava livellare il terreno e preservarlo dalle maree e che, quindi, occorreva abbattere la chiesa di San Cristoforo in P.V. Meneghin, 1962, op. cit., pag. 75.

L'incarico per la sistemazione di San Cristoforo venne assegnato a Giannantonio Selva che inizia subito i rilevamenti e le perizie sugli edifici esistenti: nel frattempo la chiesa lombardesca di San Cristoforo e il resto vengono demoliti.

Il progetto del Selva prevedeva una parte del quadrato dell'isola assegnato alle sepolture comuni, mentre, nel porticato perimetrale, venivano poste le sepolture che richiedevano monumenti funebri più complessi, nella parte di accesso, due sezioni con muro semplice furono assegnate ai fanciulli morti e ai lati furono posti due ingressi.

Il progetto era impostato semplicemente viste le ristrettezze in cui versava la città, ma nello stesso tempo vi era una suddivisione abbastanza chiara che si uniformava alle opere che si andavano realizzando nello stesso modo in altre città italiane.

Ma il progetto del Selva venne modificato e ridotto: il porticato non venne mai costruito e rimase solo un muro semplice perimetrale, mentre la piccola cap-

pella, per le inumazioni, con le due sagrestie, risultava talmente piccola da essere quasi inservibile.

Il 21 luglio 1809 il comune bandì l'asta per le prime operazioni di riduzione dell'isola a Cimitero e nell'agosto 1811 per l'erezione della cappella e soprelevazione dell'isola (in P.V. Meneghin, 1962, op. cit., pag. 75).

Nel maggio 1813 la costruzione era ultimata e il Podestà conte Bartolomeo Gradenigo ne dava la notizia alla città.

Sempre nel 1813, il 28 giugno, vennero benedetti la cappella e il cimitero da Monsignor Stefano Bonsignore Vescovo di Faenza Amministratore Capitolare di Venezia (in P.V. Meneghin, 1962, op. cit., pag. 77).

Ma il cimitero non incontrava le simpatie della popolazione e, ma soprattutto, dei nobili di Venezia che non vi vedevano la possibilità di costruirvi monumenti funebri, cappelle, lapidi degne di nota.

Inoltre il cimitero si rivelava ben presto insufficiente e occorreva studiare la possibilità di ampliarlo o di occupare un altro spazio.

Per molti anni San Cristoforo rimase un luogo molto triste, senza cenotafi, ma con sepolture comuni e qualche lapide in marmo che la salsedine presto distruggeva. Vi fu un progetto anche dell'ingegner Malvolti e dell'architetto Lazzari, l'amico del Rodolfo Vantini. Al problema dello spazio si interessò l'ingegnere municipale Giuseppe Salvadori ad apprestare una teoria di progetti, tra il 1817 e il 1845 destinati tutti a trovare una realizzazione parziale e frammentaria.

Venne poi adibita a cimitero anche la vicina isola di San Michele e i chiostri del convento videro le prime inumazioni nel marzo del 1826. Si venivano a trovare così due cimiteri l'uno vicino all'altro; si poneva dunque il problema di unire le due isole perché anche San Michele non riusciva più a contenere tutte le salme.

Il lavoro di unione delle due isole iniziò il 9 settembre 1835 e nel 1839 era concluso e il 12 agosto dello stesso anno fu bandito il cimitero unificato (in P.V. Meneghin, 1962, op. cit., pag. 91).

Il cimitero, nei suoi lati maggiori, misurava m.367 di lunghezza e la larghezza maggiore era di m.150. Quindi fino al 1840 i cimiteri erano due e duplice ne era anche la denominazione, ma dopo l'unione delle due isole prevalse quella di San Michele che era ormai diventata il tempio del cimitero unificato.

Nel marzo 1843 venne bandito il concorso per il progetto di unificazione stilistica del cimitero, a cui partecipa Rodolfo Vantini. [1]

Il concorso fu dichiarato vinto da Lorenzo Urbani con un progetto che non venne mai eseguito per ragioni di spazio e di ristrettezze economiche. Nello stesso anno Agostino Sagredo può dire: *Se dirsi bello né splendido, il progetto del*

[1] Vedi appendice 1.

1808 dell'architetto Giannantonio Selva, pure era da preferirsi alla squallida e deserta campagna nella quale l'isola fu mutata.

Nel 1858, secondo il bando di concorso per San Michele vinto da Annibale Forcellini a cui viene approvato il progetto, che purtroppo rimane sulla carta per ancora dodici anni, fino ad arrivare al 1870-71 quando, dopo delle modifiche al progetto fatte dallo stesso Annibale Forcellini, iniziano i lavori nel 1872.

Per sintetizzare il rapporto del Vantini con Venezia, è da leggere sotto il segno del non radicamento rispetto a Milano.

Venezia è dove fu sconfitto in un concorso su un tema preferito, il Cimitero, tema che lo dava in partenza favorito, in presenza di una commissione a lui buona parte favorevole in quanto vi era in essa presenti due persone fra le più qualificate nell'ambito della professione e influenti politicamente nella città.

La sua sconfitta ha comunque ragioni profonde intimamente connesse con l'architettura, con la professione, ragioni che le relazioni mondane possono far emergere e non giustificare:

– Il suo linguaggio e la sua soluzione erano troppo prevedibili, senza estro ed in fondo non aggiornati in una città che era sul punto di essere riletta, anche da parte dello stesso Vantini, in termini neogotici e più in generale in termini anticlassici, pittoreschi;

– Politicamente non rispose e non si pose all'unisono con le esigenze della municipalità in quanto il progetto è leggibile come estensione di quello del Selva, cioè ciò che doveva essere evitato, negato in quanto segno come segno dell'inefficienza dell'Amministrazione;

– Il suo punto d'appoggio, il circolo Paleocapa non riuscì, non volle, non poté estendere il suo "amore" verso l'architetto oltre, cioè verso l'architettura, verso la professione, verso un suo radicamento architettonico nella città. [2]

E tutto ciò mostra sempre cercando di andare verso un'interpretazione profonda, quello che al di là di un innamoramento tutto concettuale, al di là di un innamoramento di silhouette femminili, Rodolfo Vantini rivela nei confronti della città, e cioè un suo disincanto profondo, direi lombardo, verso Venezia, intesa come città della storia, come città di architetture vive, entro cui è possibile inserire un'architettura nuova.

La sua tensione è rivolta alla Città che galleggia come relitto, come esperienza storica definitivamente esaurita.

Araldicamente è possibile seguire gli itinerari vantiniani architettonici e decorativi in Città e, in relazione stretta con Venezia, del Veneto, per coglierne le assonanze in Rodolfo Vantini architetto.

Per sintetizzare: le sue amicizie gli esclusero la conoscenza degli edifici abitati della Venezia del suo tempo

[2] Vedi appendice 2.

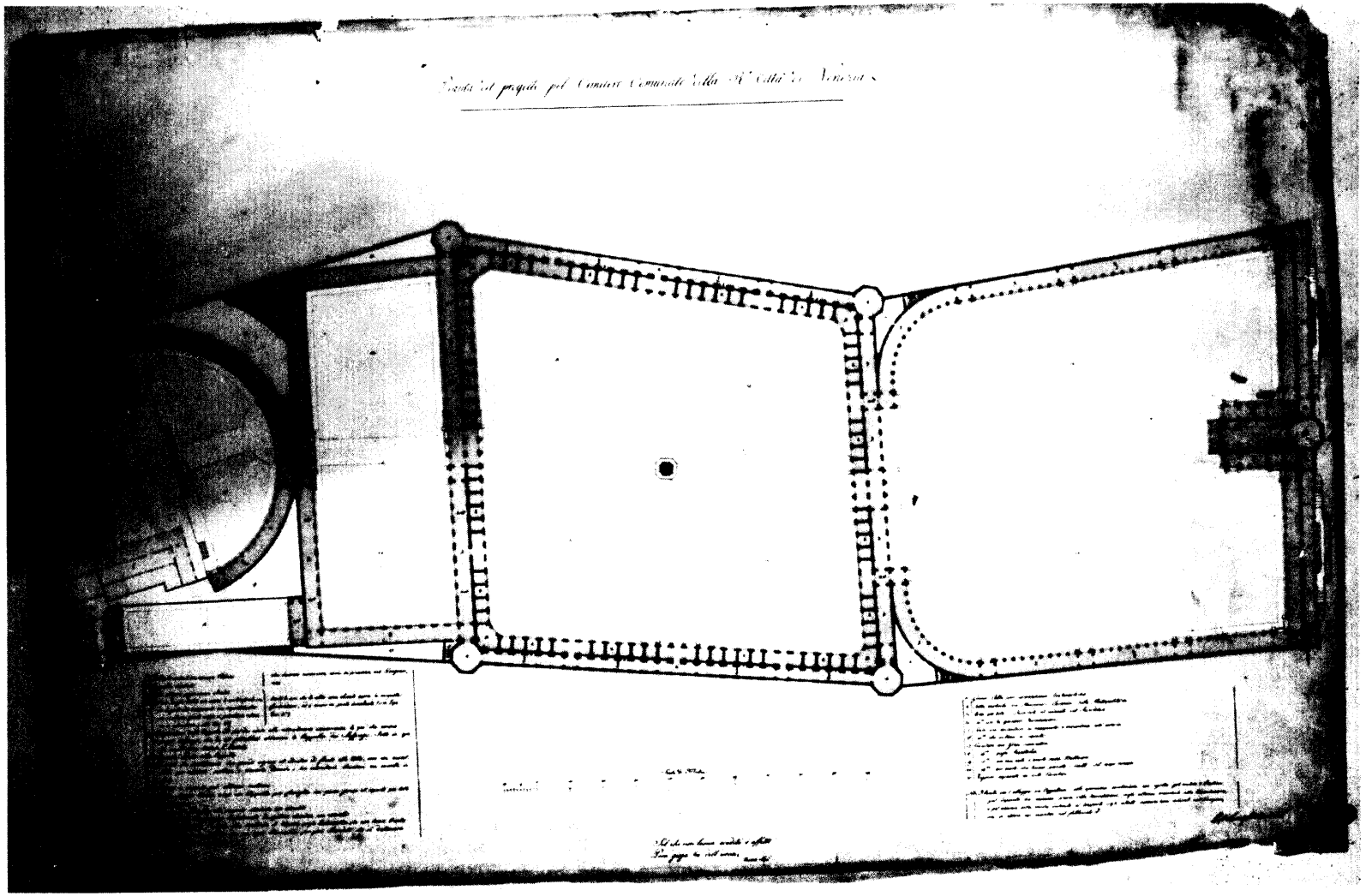

Fig. 1 - Pianta del complesso cimiteriale – Architetto L. Urbani 1843 di Venezia

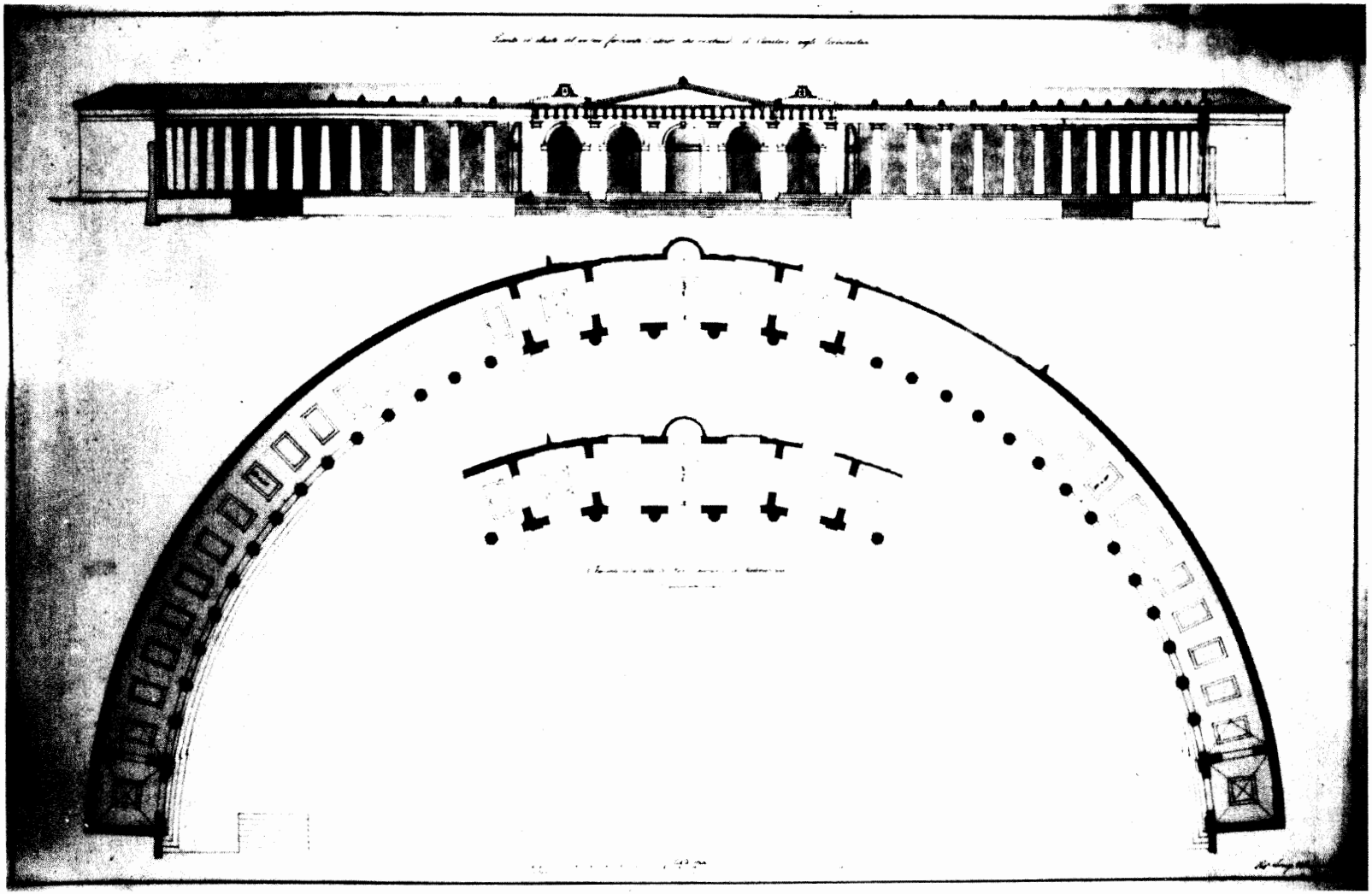

Fig. 2 - Architetto L. Urbani, progetto per l'ampliamento del cimitero di Venezia l'esedra, alzato e pianta, 1843

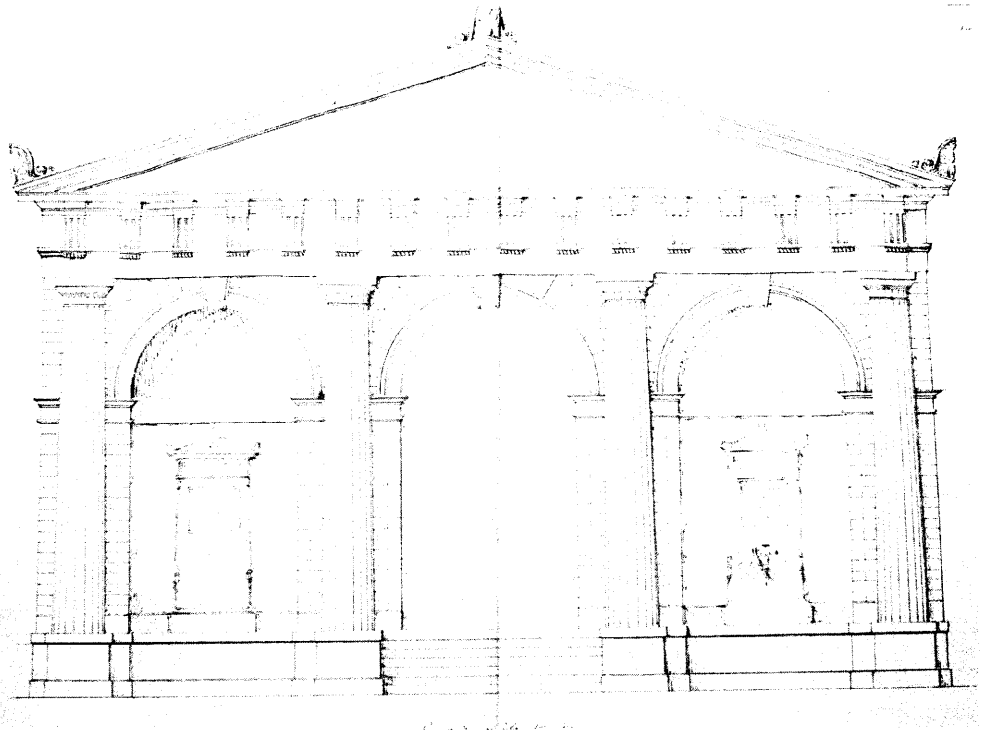

Fig. 3 - Prospetto del "Progetto di piccolo edificio timpanato" disegno inedito di Rodolfo Vantini per il concorso del cimitero di Venezia del 1843

Fig. 4 - "Prospetto del portico con tombe patrizie ed edificio cupolato, disegno inedito di Rodolfo Vantini per il concorso del cimitero di Venezia del 1843

Come ho già detto, tutte le persone amate tracciano un percorso che difficilmente lo lega a momenti forti del secondo neoclassico veneziano, peraltro concentrati in spazi precisi e ristretti.

Il cimitero è formalmente in rapporto con edifici che mostrano un ritardato aggiornamento in chiave di evoluzione stilistica con il primo neoclassico Veneziano, quello che si esaurisce agli inizi del 1800 e che vede brillare nelle sue prime esperienze il giovane Francesco Hayez, e che diverrà suo amico ma non a Venezia bensì a Milano.

Si ricorda ad esempio il salotto di Cà Contarini degli Scrigni, del Palazzo ora Parenzo, e del Palazzo Barbarigo a S.M. del Giglio ma forse un filo rosso, nascosto, collega il Rodolfo Vantini architetto alla Città di Venezia ma non passando per la Città lagunare ma per il territorio della Serenissima e cioè per le due ville di Villaraffo e Rosà, dove l'avrebbe atteso invano Lucrezia Dolfin e da dove le scrive il 27 ottobre 1834.

Si ritiene di poter, studiando più aproffonditamente i rapporti dei Bouldù e dei Dolfin con Bassano e Treviso, ricollegare Rodolfo Vantini e certe sue curiosità verso quello che viene chiamato il circolo di Castelfranco, a cui partecipa l'architetto Antonio Gaidon (1738-1829) che fu intimo della famiglia Dolfin e, anche se più anziano di Rodolfo, aveva stretto amicizia con il collega Bresciano.

Fu il progettista della Villa Dolfin a Villarazzo e del campanile di Rosà, piccolo centro alle porte di Bassano che venne offerto dal mecenatismo della famiglia Dolfin-Bouldù.

L'amore per la precisione dei rapporti matematici, per il rigore calcolatorio ed anche per il sapere scientifico in generale possono essere dei ponti privilegiati per collegare il Rodolfo Vantini a questa *Scientia*, raffinata e colta.

Infatti non a caso vi è un'antivenezianità in molti dei rappresentanti del circolo ricattiano che diede inizio a quell'esaltazione della storia dei municipi che è il primo segno forte, politico, nel territorio veneto di quello che sarà lo sfaldamento delle fedeltà periferiche alla Serenissima.

È dal ceppo di questa cultura municipale protrattasi per tutto l'Ottocento all'interno dello spirito Risorgimentale che germoglia, nell'ambito delle esperienze architettoniche, la figura dell'architetto legato intimamente alla città, al Municipio, collegato direttamente alle figure rinascimentali di cui il Vantini rappresenta un classico esempio se non addirittura un mito.

Pertanto anche questa traccia è un ulteriore filo che porta dalla parte di Venezia ma non proprio a Venezia e non può trasformarla in un polo alternativo capace di essere opposto all'esperienza vantiniana nell'area lombarda.

Dalla parte di Venezia vuol dire dalla parte che possiamo definire più umana, più mondana e culturale del Vantini ma è anche la parte che lo mostra impietosamente assente come architetto, anzi sconfitto.

La sua grande amica, Cecilia Bucchia, sposerà un Dolfin anch'essa, e al *molto devoto amico Rodolfo* per la loro nuova casa a Padova chiederà solamente qualche consiglio d'arredamento, e nemmeno personalmente ma per posta.

Appendice 1

Gazzetta privilegiata di Venezia – anno 1843
Programma di concorso

(I programmi di concorso appaiono in data: 2 maggio, 8 maggio, 14 maggio).

Il Consiglio comunale della Regia Città di Venezia, nella convocazione del giorno 23 dicembre 1841, ha deliberato che sia aperto il concorso nel Regno Lombardo Veneto per un progetto di celle mortuarie ed analogo monumento nel centro del Cimitero medesimo col premio di cento zecchini istituendo a tale effetto un apposita Commissione.

Ottenuta dall'E.I.R. Governo, con dispaccio 8 maggio 1842 N. 15646-2106 comunicato coll'Ordine Delegizio 14 detto N.10142-2206, la superiore approvazione e relative autorizzazioni, la commissione composta de' sottoscritti, servendo al disposto, pubblica il seguente:

Programma

S'invitano gli artisti ad offrire il progetto di un cimitero comunale per la stessa Città.

Il progetto di cui si tratta dovrà eseguirsi sulla planimetria rappresentata dal *tipo*, che a tal effetto si unisce, e ciò con le seguenti avvertenze:

1 Non sarà permesso di sortire in nessun punto del perimetro della detta planimetria.
2 Si prescrive di conservare tanto l'intero fabbricato ed annessa chiesa E.E.E. quanto la cappella D, dei quali si danno le corrispondenti elevazioni, potendo anche valersi ove si credesse, dei due esistenti ingressi, il di cui ornamento viene rappresentato dalla lettera M.
3 Essendo già eseguite le fondazioni delle tracciate due gallerie cogli ottagoni ed elevati ad una certa altezza i muri esterni, come si può rilevare dal dettaglio P, avranno i concorrenti ad averle in contemplazione, quando ciò potesse conciliarsi col loro progetto – inteso sempre che in ogni caso si abbiano a conservare i menzionati muri esterni –.
4 A togliere l'irregolarità della data planimetria, si potrà suddividerla in 3 spazi. Per ridurre poi possibilmente a forma più regolare le parti medesime si lascia libero l'autore del progetto di allontanarsi dalla linea dei muri esterni, potendo egli disporre i ritagli che fossero per sortire a quegli usi che credesse opportuno.

Comprenderà il progetto stesso delle gallerie per dar luogo alle tombe con celle distinte ed uno o più ossari, nè si ometterà di collocare nel centro del cimitero un decoroso monumento, portante il segno di nostra redenzione.

Discipline da osservarsi

I disegni eseguiti in gran foglio abbraccieranno la pianta, le elevazioni sia interne che esterne colle parti in iscala maggiore e tutto quel più che si credesse necessario a far conoscere il piano sviluppato nei suoi vari rami, e vi si unirà una descrizione che spieghi la mente dell'autore. Il piano dovrà essere corredato dalla relativa perizia di spesa coi voluti dettagli. Il premio verrà accordato all'autore del progetto che venisse prescelto. I progetti dovranno essere prodotti al protocollo della congregazione municipale della stessa Regia Città non più tardi della fine di ottobre.

Quelli che venissero presentati dopo questa epoca non saranno ammessi. In nessun caso la Congregazione medesima si assume di ricevere dagli uffici doganali, o dalla Regia Posta i disegni, ancorchè fossero ad essa diretti. Non saranno accettate giustificazioni sul ritardo della consegna oltre il termine stabilito.

Ciascun opera dovrà portare un epigrafe che sarà ripetuta esteriormente alla lettera accompagnatoria, nella quale verrà indicato il nome, cognome, patria e domicilio dell'autore. Tanto alla consegna che alla restituzione dell'opera si rilasceranno distinte ricevute, nelle quali dovrà essere dichiarata la buona o cattiva condizione delle opere stesse. Per le non premiate di cui si chiedesse il ricupero dopo sei mesi, la Congregazione Municipale non risponde della loro conservazione.

Il giudizio sugli offerti progetti verrà pronunciato dalla commissione sunnominata:

Venezia 16 marzo 1843

- Gio.Co.Correr- Podestà e Presidente.
- Antonio Diedo- Segretario della Reale Accademia.
- Francesco Lazzari- Prof. di Architettura.
- Nicolò Co.Priuli- Consigliere comunale.
- Filippo Co.Nani Mocenigo- Consigliere Comunale.

N.B : Il *tipo* citato nel presente programma trovasi presso le II.RR. Accademie di Belle Arti di Milano e Venezia, nonché presso tutte le congregazioni municipali delle Regie città del Regno Lombardo-Veneto.

Appendice 2

Rodolfo Vantini – Carteggi relativi al camposanto di Venezia
Presentazione scelta del Vantini *Arcata di un portico per i sepolcri di famiglia*

Da cinque disegni cioè: 1 – pianta dell'arco preso al piano del portico. 2 – prospetto dell'arcata. 3 – parte posteriore dell'arcata. 4 – sezione trasversale sulla linea GH. 5 – sezione longitudinale sulla linea AB.

Di tali arcate ve ne sono N 108.

Descrizione dell'arcata

Essa forma parte di un portico destinato a contenere sepolcri di famiglia. Nella sua fronte presenta un arco fiancheggiato da due colonne d'ordine dorico poste sopra un elevato basamento, con trabeazione priva di medaglioni e di triglifi. Nel fregio si trova una cartella portante una iscrizione sulla quale è scolpito il nome della famiglia a cui quest'arco appartiene. Nel sottoportico vi è spazio conveniente alla collocazione di uno o più monumenti, e nel pavimento si apre il coperchio di una tomba comune capace di cinquanta feretri. Questa tomba ha il proprio pavimento alto 15 cm più del prefisso livello delle alte maree.

Nella parte posteriore a ciascuna di queste arcate trovasi sei spazi per la collocazione di altrettanti feretri ed a ciascun spazio corrisponde al di fuori una lapide per l'iscrizione mortuaria.

Sua costruzione

Tutta la fronte esteriore sarà costruita in marmo bianco delle cave dell'Istria lavorato a martello di fina dentellatura. Il basamento sarà formato da due pietre come appare dalla TAV. 4, la cui lunghezza sarà quanto da centro a centro di colonna. Il fusto di questa sarà di un sol pezzo. Il capitello disgiunto. L'architrave e il fregio formeranno un solo masso.

La cornice si farà divisa in due parti: l'una comprenderà la modanatura sotto il gocciolatoio l'altra le sovrastanti. L'attico sarà diviso in tre pezzi come appare dalla tavola citata. Ciascuna di queste pietre avrà la lunghezza di m 3,30 cioè quanto da centro a centro della colonna. Le alette dell'arco saranno divise in tre pezzi cioè, nello zoccolo, nel fusto e nell'imposta. L'archivolto verrà diviso in due pezzi dalla chiave e le superfici triangolari che sono tra... colonna e l'architrave si faranno pure rivestite di pietra e ciascuna in due pezzi per facilità di costruzione. L'archivolto sarà di pietra per tutta la parte che corrisponde al sott'arco, e la sua

cornice interna posta nel sotto portico si calcolerà da farsi con semplice muratura tuttochè nell'unità, abbozzo n 4, appaia di pietra – (A ciò mi sono deciso per attenuare la spesa di queste tombe di famiglia potendosi all'uopo aumentare con più solida costruzione). Sarà pure di muratura il piedritto prossimo alla parete del sottoportico e così l'archivolto e non si calcoleranno in pietra che lo zoccolo e l'imposta. Di semplice muratura sarà pure la parete che fa riscontro all'arco nella quale si dovrebbe appoggiare il monumento. Il volto si farà con mattoni di piccolo volume perché lo spessore di esso sia il minore possibile. Tutta la parete di muro che corrisponde al prospetto posteriore dell'arcata (TAV.3) si calcoli costruita di cotto, non facendovi in pietra che il solo basamento ed escludendo le lapidi per le iscrizioni potendosi queste modificare a seconda delle disposizioni degli aquirenti.

Il copertone dovrebbe farsi con lamine di piombo ma per l'annunziata opinione sarà fatto di tegole nel modo ordinario.

In ogni arcata, il copertone sarà sostenuto da un trave armato al quale si appiglieranno due capi chiave a quel modo che si vede indicato nella TAV.4.

Il sepolcro sopposto al pavimento del portico sarà chiuso sotto con usciera di ferro a cui verrà applicata una chiave e superiormente avrà una lastra di marmo ammovibile. Tutto il pavimento si supporrà formato con lastre di pietra alternate di color bianco o cenerognolo o bigio o scuro ma non rosso.

Non occorre avvertire che nel calcolo non si deve comprendere che una sola colonna. Si avverte che qualunque modificazione crederà conveniente di fare l'Egregio Ingegnere, che si incarica della compilazione della perizia con i voluti dettagli per mettere in armonia l'intendimento dell'architetto con le consuetudini locali, verrà assentita senza ricorrere ad ulteriori interpellazioni.

TAV.1 – Pianta di un'arcata per i sepolcri di famiglia.

TAV.2 – Elevazione principale dell'arcata sulla linea CD.

TAV.3 – Elevazione posteriore dell'arcata sulla linea EE.

TAV.4 – Sezione dell'arcata sulla linea GR.

TAV.5 – Sezione dell'arcata sulla linea AB.

TAV.6 – Particolari della trabeazione, della colonna e dell'arco per le tombe di famiglia.

Intercolumnio di un portico destinato ai sepolcri di famiglia

Questo intercolumnio viene espresso da cinque disegni: 1 – pianta, 2 – elevazione principale, 3 – elevazione posteriore, 4 – sezione trasversale, 5 – sezione longitudinale.

Il numero totale di essi è 109.

Gli uniti disegni chiariscono che questo intercolumnio posa sopra un basamento, e ha la trabeazione sormontata da un attico.

Nel sottoportico trovasi due pilastri aderenti al muro i quali fanno riscontro alle colonne e chiudono uno spazio destinato alla collocazione di un monumento.

Nella parte posteriore del muro menzionato vi sono sei spazi o colombari ciascuno dei quali è atto a contenere un feretro, la cui corrispondente iscrizione trovasi nell'elevazione posteriore dell'intercolumnio.

Sua costruzione: tutta la fronte sarà formata con marmo bianco delle cave dell'Istria, ed il numero e grandezza di tali pietre si rileva agevolmente dai disegni e principalmente dalle TAV.4 e 5.

Anche nel sottoportico i pilastri e gli architravi saranno dello stesso marmo. Nella parte posteriore espressa alla TAV.3 e 4 non si calcolerà in pietra che il solo basamento ed i capitelli dei pilastri. Tutto il rimanente consisterà fatto coi metodi di muratura ordinaria, coperta da un buon intonaco. Anche le lapidi per le iscrizioni comprese fra il basamento e l'architrave verranno escluse.

Un sistema ben regolato di costruzione demanderebbe che anche questa parte posteriore fosse rivestita di pietra, ma per ora si ometta nei compiti, perché l'opera non appaia di soverchio dispendiosa. Quindi non si ponga mente all'indicazione delle pietre espresse nella sezione di questa facciata posteriore alla TAV.4.

Il copertone si compia in tegole e coi legnami indicati negli uniti disegni. Non si ometta la chiave di ferro nel modo espresso alla più volte citata TAV.4.

Il pavimento sia in marmo bianco, o cenerino o altri di cotto scuro. Uno dei quadri del pavimento sarà movibile e nasconderà altro coperchio di ferro sott'esso munito di chiave per chiusura della sepoltura sopposta al pavimento stesso, la quale è capace di contenere 35 feretri.

Tutte le pietre del prospetto disposte nella cornice e nel basamento si calcoleranno della lunghezza di m 2,60 cioè quanto è l'intervallo da centro a centro di colonna. Il volto sarà di mattoni sottili o a quel modo che dicesi di quarto.

Si lascia facoltà all'onorevole Ingegnere che si incarica della perizia di modificare questo sistema di costruzione in quelle parti che non corrispondessero alle consuetudini locali e di intrerpretare a di lui piacimento quelle parti di costruzione che non fossero espresse presenti dichiarazioni. Le tombe sotterranee dovrebbero avere un pavimento a mattoni, non però tagliati ma grezzi. Le pareti di queste tombe saranno coperte da un intonaco senza arricciatura. Si potrà anche omettere a piacimento dell'Ingegnere il chiudimento di ferro alla bocca del sepolcro, e sostituirvi quella più facile di una seconda lapide.

TAV.1 – Pianta di un intercolumnio per i sepolcri di famiglia.

TAV.2 – Prospetto dell'intercolumnio sulla linea CD.

TAV.3 – Alzata posteriore dell'intercolumnio sulla linea EF.

TAV.4 – Sezione dell'intercolumnio sulla linea GH.

TAV.5 – Sezione dell'intercolumnio sulla linea AB.

Porta in fondo al cimitero che gli serva d'ingresso dalla parte del chiostro

Descrizione: porta che da accesso al cimitero dalla parte del chiostro.

TAV.1 – Pianta di questa porta. Nel sott'arco di essa si aprono due ingressi ai portici per i sepolcri di famiglia. I muri tratteggiati in rosso indicano l'innesto di tali portici.

TAV.2 – Elevazione della porta dall'interno del cimitero. Questa elevazione è la principale quindi viene ornata da due colonne di fusto scanalate. L'architrave corre di un sol pezzo da asse ad asse di colonna. L'archivolto sarà diviso in cinque pezzi compresa là chiave. Le alette potranno dividersi come meglio aggrada purché la connessione dei massi cada nei tagli delle bugne. Il cornicione sarà pure diviso in quattro pezzi nel senso della sua lunghezza e così... ciascuna delle cornici indicate nel frontespizio. Tutto insomma... sarà rivestito di pietra bianca da taglio delle cave dell'Istria. ...espressa a bugnato si eseguirà con muratura ordinaria coperta d'intonaco.

Si computeranno di fare in pietra gli stipiti, le imposte, la scala, il basamento tanto corrispondenti al grande arco che al minore, il quale da accesso ai portici.

Il copertone sarà costruito in buon legname di Larice e coperto di piombo. Il pavimento si calcolerà uniforme a quello dei portici. I due fianchi a cui si appoggiano i portici si computeranno di semplice muratura escluso il cornicione che sopravanza al tetto dei portici appena accennati.

TAV.3 – Prospetto della porta in fondo al cimitero dal lato del chiostro.

TAV.4 – Sezione della porta sulla linea AB

TAV.5 – Particolari dell'ordine della porta in fondo al cimitero e delle sale centrali

Campata di un cancello

Ai fianchi della chiesa sulla linea che forma il prospetto principale del cimitero, ho indicato che vi debba essere una linea di cancelli divisi in diciotto campate, (nove per parte) ciascuna di larghezza e misura uniformi all'unito disegno.

L'Ingegnere estensore della perizia calcolerà che le porte verticali di questi cancelli siano di forma quadrata e poste diagonalmente e che ciascun lato di esse non sia minore di mm 12. Le altre maglie saranno da calcolarsi in proporzione. La piramide sarà di un sol pezzo. Così il piedistallo. Direi lo stesso del dado sottoposto ai cancelli il quale formerà un sol masso fra un piedistallo e l'altro. Nessuno di questi cancelli sarà apribile. Per ogni campata corrono m 4,80. Non occorre annotare che il computo di una campata dovrà comprendere una sola piramide.

TAV.1 – Cancello.

Cella mortuaria

Cella mortuaria di forma quadrata al di fuori, ed ottagonale nella sua parte interna. Dovrebbe servire per la tumulazione di corporazioni religiose, di magistrature o di famiglie cospique. Nell'interno di questa cella vi sono quattro nicchie per la collocazione di altrettanti monumenti e contiene inoltre dodici lapidi per le iscrizioni. La cella è illuminata da una finestra chiusa da vetrata situata al sommo della volta.

I quattro lati della sua parte esterna, sono a due a due uniformi fra loro. Ciascuna di queste celle da ingresso a due portici per le tumulazioni di famiglia e presenta due prospetti identici.

Tali prospetti sono ornati da pilastri che reggono una trabeazione a triglifi e tutta la cella è sormontata da una cupoletta. Sotto al pavimento vi e una tomba comune capace di contenere cento feretri.

La costruzione di questo padiglione dovrebbe farsi con rivestimento di pietra d'Istria nei due lati che ne formano i prospetti principali – a quel modo che vedesi indicato nella sezione della fabbrica alla TAV.3 –.

I due lati del padiglione che corrispondono ai portici si potranno computare da costruirsi a semplice muratura coperta da buon intonaco. Si escludono però gli stipiti delle porte e lo zoccolo i quali dovranno ad ogni modo formarsi di pietra. Egualmente di pietra dovrà farsi la cornice esterna dell'occhio della lanterna. La cupoletta si dovrà calcolare rivestita di piombo e la luce della lanterna diffusa da un chiudimento a cristalli, con rete di ferro al di fuori. Il pavimento dovrebbe costruirsi con lastre di pietra parte bianche parte ceree e nel mezzo vi sarà una parte movibile.

Anche per questa parte del fabbricato si accorda assoluta facoltà all'Egregio Ingegnere che si incarica della perizia di introdurvi tutte le mutazioni ed addizioni che credera opportune.

Di queste celle ve ne sono dieci in tutto il concetto della fabbrica ideato dall'ascrivente.

Rispetto ai particolari del cornicione l'Ingegnere si atterrà al disegno in grande sui sepolcri di famiglia e vi supporrà aggiunti nel fregio i triglifi con metope senza ornato.

TAV.1- Pianta di una cella sepolcrale per corporazioni religiose e famiglie distinte.

TAV.2- Prospetto della cella mortuaria per la tumulazione di famiglie distinte, Magistrature e corporazioni religiose.

TAV.3- Sezione sulla linea AB della cella sepolcrale per tumulazioni di famiglie distinte, Magistrature e corporazioni religiose.

Arco del colombario

Questo portico corre lungo il perimetro del cimitero e comunica in diversi luoghi col portico per i sepolcri di famiglia. Esso serve alle tumulazioni individuali e

prende nome di colombario dall'analogia che presentano le sue tombe coi sepolcreti romani.

Nell'ideare questo portico mi sono imposto l'obbligo di servirmi del muro di recente costruzione che fiancheggia parte dell'attuale cimitero, indicandovi alcune variazioni di poco conto.

Ogni arcata di questo portico compresa fra le linee LM, NO della pianta qui annessa comprende dieci tombe individuali con le rispettive lapidi per le iscrizioni e racchiude inoltre un arco comune che può contenere cinquanta feretri. I tumulati in quest'arco comune hanno inciso il proprio nome, l'eta' ed il giorno del loro decesso sopra la superficie interna del cippo.

La TAV.2 corrisponde al sottoportico.

Abbenché il programma non demandi la costruzione di un portico per le tumulazioni individuali, ho creduto conveniente indicarlo nel concetto generale di questa fabbrica essendo dimostrato dalla esperienza che l'acquisto di queste tombe parziali, riuscendo di tenue spesa, soddisfano meglio dei sepolcri di famiglia, alle ricerche ed al bisogno della classe media dei cittadini di osservare e onorare i propri trapassati.

Queste tombe producono inoltre il maggior lucro alle fabbriche dei cimiteri, perché progrediscono e si compiono con nessuno o poco spendio del comune.

Venendo a parlare della costruzione materiale di ciascuna di queste arcate, l'Egregio Ingegnere che si incarica di estendere la perizia avvertirà che il muro tracciato con tinta scura sulla

TAV.1 indica quello esistente al perimetro del cimitero e l'altro tracciato in rosso quello che si dovrebbe costruire per la esecuzione del portico ideato.

La tavola seconda manifesta il prospetto di questo portico verso la laguna. Il muro esistente trovasi elevato fino all'altezza di m 7,5 ed in esso trovasi pure compresa la fascia che serve di imposta agli archi. Io fui costretto a innalzare questa fascia con bugnato più dell'attuale per metterla a livello con la imposta generale della fabbrica.

Nel vano dell'arco ho ideato un cippo per apporvi iscrizioni ed ho supposto che nei piedritti laterali vi si abbiano ad innestare due lapidi al medesimo effetto servendo queste inoltre a dare a tale prospetto un carattere più conveniente alla fabbrica.

L'archivolto, la cornice e l'antefissa sovrapposte si faranno della stessa pietra del piedritto esistente. L'interno del portico viene rischiarato dalle finestre semicircolari sovrapposte ai cippi menzionati, le quali non verranno chiuse da alcun serramento.

La TAV.3 accenna il carattere che dovrebbe avere il prospetto interno di questo portico guardato sulla linea EF della pianta. Questo prospetto riuscendo in un ritaglio dell'area interna del cimitero potrebbe calcolarsi in muratura ordinaria composta di intonaco come la parte posteriore delle arcate dei sepolcri di famiglia. Il basamento si farà in pietra e si escluderanno le lapidi che vengono comperate separatamente dagli acquirenti dei tumuli.

La TAV.4 rappresenta la sezione del portico sulla linea AB. Questo si calcolerà da eseguirsi in cotto, cioé a semplice muratura con intonaco sovrapposto. Lo zoccolo si farà in marmo consueto. La parete del sottoportico che fa riscontro alla presente che è volta verso la laguna sarà a questa uniforme e avrà anche aperto l'arco semicircolare per l'intromissione della luce e dell'aria ed avrà sott'esso un cippo simile all'esteriore per scolpirvi i nomi dei tumulati nell'arca comune. Il pavimento sarà conforme a quello dei portici di famiglia.

La TAV.5 fa conoscere le divisioni della pietra e la loro grossezza. Rispetto poi alla lunghezza di essa per quelle che compongono la cornice e il basamento interno, si considereranno divise in due pezzi per ciascun arcata e avranno questi la lunghezza di m 2. Si avverte che nel presente disegno si è considerato che anche il prospetto interno di questo portico dovesse farsi rivestito di pietra, ma per minor dispendio si farà a quel modo detto prima. Il copertone sulla parte che si prospetta dalla laguna si dovrà calcolare rivestito di piombo e la parte interna di tegole. L'armatura avrà due capichiave per ciascun arcata. Rispetto alla sagomatura delle cornici, si riterrà uniforme a quella dei portici di famiglia salvo alcune differenze di poco conto che potranno essere trascurate dall'Egregio Ingegnere estensore della perizia.

TAV.1- Pianta di un arco del colombario.

TAV.2- Prospetto di un arcata del portico colombario sulla linea CD verso la laguna.

TAV.3- Parte posteriore verso il cimitero di un arcata del colombario sulla linea EF.

TAV.4- Sezione sulla linea AB di un arcata del portico colombario. TAV.5- Sezione sulla linea GH del portico colombario.

Una delle sale dei lati maggiori del cimitero

Due sale nei lati maggiori del cimitero. Una di queste sale è destinata a collocarvi i monumenti e cenotafi degli illustri veneziani, l'altra per gli uomini benemeriti verso la patria.

La TAV.1 rappresenta la pianta di una di queste sale.

Ciascuna di esse è illuminata da cinque finestroni semicircolari che si aprono nel vano superiore degli archi oltre la luce che vi penetra dalla porta di ingresso. Lateralmente a queste sale si trovano i portici per i sepolcri di famiglia coi quali essa comunicava. La parte tracciata in rosso indica l'innesto dei muri dei portici predetti con quelli della sala.

La TAV.2 rappresenta il prospetto di una di queste sale dalla parte interna del cimitero.

Il basamento, le colonne, la trabeazione e gli archi di questa sala coincidono nelle misure con quella della porta arcuata in fondo al cimitero della quale si è dato

il disegno. Perciò l'Ingegnere che assuma l'incarico della perizia approssimata delle singole parti di questa fabbrica, fatto il computo per quella, non avrà nella presente, (per quanto riguarda il rivestimento e le parti decorative) che a servirsi dei medesimi propi ragguagliati col maggiore sviluppo nelle dimensioni lineari.

Tutta la superficie che si presenta allo sguardo nel presente prospetto dovrà farsi di marmo d'Istria, si escluderanno i due cippi abbozzati nelle pareti degli archi laterali.

Si avverta che per sbaglio del disegnatore le cornici inclinate del frontespizio in largo di ripiegarvi sul vivo delle due colonne esterne si risvoltano sul vivo dell'angolo di questo corpo di fabbrica, si supponga quindi emandato il disegno a quel modo che vedasi alla TAV.2 del prospetto principale della parte in fondo al cimitero.

La TAV.3 rappresenta la parte posteriore di una sala. Questo prospetto tuttoché secondario dovrebbe farsi rivestito di marmo. Ma seguendo il consiglio espresso per altre parti della fabbrica propongo che nella perizia sia computato da eseguirsi con semplice muratura coperta da intonaco escluso però il basamento o stereobate. Non occorre avvertire che nella perizia non si devono comprendere le lapidi e alcuni cippi abbozzati in questa tavola.

La TAV.4 rappresenta la sezione della sala sulla linea AB.

Tutte le pareti e cornici interne di questa sala si faranno di muratura coperta da buon intonaco. Solo lo zoccolo superiore e gli stipiti ed il sopraornate delle porte, che danno acesso ai portici per i sepolcri di famiglia, si faranno di pietra. Il copertone dovrebbe farsi rivestito di piombo cosicchè rimane tutto opposto alla vista. Il pavimento sarà in marmo come quello dei portici menzionati.

La TAV.5 rappresenta la sezione della sala sulla linea CD.

Questa sezione fa conoscere il lato interno minore delle sale predette. Manifesta la disposizione della muratura e della pietra che servono di rivestimento (si escludono quelle del prospetto secondario nella perizia) ed il tessuto della travatura. Si dovranno fare due catene di ferro rasenti il dorso della volta sul mezzo dei piedritti.

Tutte le parti non descritte siano intrerpretate a piacimento dell'Ingegnere estensore della perizia. Quanto ai particolari degli ordini si osserveranno le misure e proporzioni espresse alla TAV.5 annessa al fascicolo della porta d'ingresso al cimitero.

TAV.1- Pianta di una delle sale per il collocamento dei busti e cenotafi degli illustri veneziani.

TAV.2- Prospetto di una delle due sale per la collocazione di cenotafi e monumenti degli illustri veneziani.

TAV.3- Parte posteriore della sala per cenotafi e monumenti per illustri veneziani.

TAV.4- Sezione della sala sulla linea AB.

TAV.5- Sezione della sala sulla linea CD.

Monumento sul quale si innalza la croce

Sul diametro dell'emiciclo posto in fondo al cimitero fu indicato di eseguire il piedistallo monumentale demandato dal programma per innalzarvi il vessillo della nostra redenzione.

TAV.1- Rappresenta la pianta del monumento da me ideato.

TAV.2- Elevazione del monumento sul quale si innalza la croce.

Le statue rappresentanti la fede, la carità, la speranza e le buone opere stanno ai quattro angoli del basamento. Più presso la croce vi sono quattro tripodi sui quali fumano gli incensi dei credenti. Le statue saranno di marmo carrarese di seconda qualità. I tripodi si supporrà che si abbiano ad eseguire in ferro fuso. Il valore di ciascuna statua si calcolerà di lire austriache seimila e quello di ciascun tripode di lire cinquecento.

TAV.1- Pianta del monumento situato nel mezzo del cimitero sul quale si eleva la croce.

TAV.2- Elevazione del monumento posto nel mezzo del cimitero sul quale si eleva la croce.

Bibliografia

LIONELLO COSTANZA FATTORI: "Rodolfo Vantini architetto (1792)-1856)", Fondazione Ugo Da Como, Lonato (BS) 1963.

PAOLO GUERRINI: "Gli avvenimenti politici del '48 '49 in alcune lettere inedite di Pietro Paleocapa" sta in: Ateneo di Brescia "'48 e '49 bresciani", Brescia 1949.

PAOLO GUERRINI: "Le cronache bresciane inedite dal sec. XV al XIX".

RICCARDO LONATI: "Le opere d'arte del Vantiniano", Brescia 1988.

VALERIO TERRAROLI: "Il Vantiniano", Grafo edizioni, Brescia 1990.

Commentari dell'Ateneo di Brescia anno 1821: "Camposanto di Brescia, disegnato e corredato di spiegazioni dal Sig. Prof. Rodolfo Vantini".

Commentari dell'Ateneo di Brescia anno 1852/57: "Nelle esequie dell'architetto Rodolfo Vantini del socio nob. ab. Pietro Zambelli".

Commentari dell'Ateneo di Brescia anno 1989: "Per un catalogo di disegni di Rodolfo Vantini", a cura di Anna Borghini.

Miscellanea di studi a cura dell'Ateneo di Brescia: "I cospiratori bresciani del '21 nel primo centenario dei loro processi".

Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti – Atti: anno accademico CXIV, 1951-'52 "Classe di scienze morali e lettere", Venezia 1952.

A. MONTI: "Gli italiani e il canale di Suez", Roma 1937.

IVONE CACCIAVILLANI: "Le leggi veneziane sul territorio 1471-1789. Boschi, fiumi, bonifiche e irrigazioni", Signum edizioni, Padova 1984.

CESARE CANTÙ: "Storia di Venezia e sua provincia", Fausto Sardini edizioni, 1976.

ROBERTO DE FEO

Domenico Vantini figura del romanticismo bresciano

Se riguardo a Rodolfo Vantini già possedevamo un discreto *corpus* di dati e notizie, grazie a studi e pubblicazioni che otterranno un notevole incremento dai contributi presentati a questo convegno promosso dall'Ateneo di Brescia a lui dedicato, sulla figura e il ruolo del padre ancora non è stata focalizzata l'attenzione dovuta. Eppure Domenico Vantini, oltre che iniziatore del figlio, appare personaggio interessante soprattutto per quanto riguardò la sua personale identità di artista e per il ruolo di prim'ordine che dovette occupare nella sua città in anni particolarmente vitali e mutevoli come quelli napoleonici e austriaci.

La data di nascita di Domenico Vantini, originario di Brescia, oscilla per la storiografia tra il 1763 e il 1766 [1]. Apprese i primi rudimenti della pittura nella sua città da Santo Cattaneo (Salò 1739-Brescia 1819) [2], per poi passare alla scuola di Giuseppe Bottani a Mantova, direttore della Reale Accademia. Se il suo primario mestiere dovette essere quello di impresario edile insieme al socio Giuseppe Benedetti, una certa notorietà gli derivò dal fatto di essersi dedicato alle "Belle Arti", principalmente come pittore di ritratti. Ed è con tale appellativo infatti che Domenico viene sempre ricordato nelle fonti ottocentesche, compresa la bella lettera datata 8 novembre 1800 inviatagli dal celebre tipografo Giovan Battista Bodoni da Parma che lo ringraziava "per la sorprendente e pellegrina incisione nel cristallo del malinconico mio Ritratto", resa nota da L. Costanza Fattori, e che lo esorta a

[1] Le fonti antiche infatti non sono precise: "Ei nacque in Brescia *circa* l'anno 1765, ... Il sig. Vantini è nella fresca età di anni 42 *circa*" (F. NICOLI CRISTIANI, *Notizie intorno ai più celebri ed eccellenti pittori bresciani*, in *Memorie intorno alla vita e ai costumi di L. Gambara*, Brescia 1807, p. 192-193; "È mancato di vita la mattina dei 22 giugno 1821 nell'età sua di *circa* 60 anni" (P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826, n. p. 288); in seguito solo L. COSTANZA FATTORI (*Rodolfo Vantini*, Brescia 1963, p. 2) riporta la data "1763". Va comunque considerata decisamente errata la data "1745" dichiarata in R. LONATI, *Dizionario dei pittori bresciani*, III, Brescia 1980, p. 286.

[2] G. J. GUSSAGO, *Memorie intorno alla vita e ai costumi di S. Cattaneo*, Brescia 1819, p. 54-56.

"dar opera ad incidere Ritratti di Sovrani e Personaggi altissimi onde farsi vieppiù conoscere in Italia e fuori" [3].

La sua personalità dovette essere comunque alquanto complessa e difficilmente inseribile in categorizzazioni che in quegli anni non avrebbero compreso ed esaurito un simile eclettico personaggio, molto verosimilmente avvicinabile ad altri intellettuali del suo tempo quale il veneziano Giuseppe Borsato.

Gli anni nei quali Vantini padre visse ed operò furono assai mutevoli e stimolanti, quelli dell'ultima Repubblica veneziana e della sua caduta (1797), della Repubblica Cisalpina e dell'occupazione austro-russa (1799-1802), della dominazione napoleonica e di nuovo, dal 1814, di quella austriaca; ma il suo operato, che come si vedrà investì anche l'aspetto pubblico, non risentì particolarmente di simili mutamenti, dal momento che più che alla politica fu sensibile e vicino, con un carattere schivo e romantico quasi tendente al burbero [4], al bene della collettività e della cultura in genere. La prima opera in senso cronologico che gli è stata attribuita però deve sicuramente venir cancellata dal suo catalogo: ci si riferisce agli affreschi della parrocchiale di Marcheno, che L. Costanza Fattori dà a Domenico datandoli 1777-1799 [5]. In verità tale ciclo di affreschi di gusto tardo barocco fu eseguito e datato da Domenico Voltolino, in collaborazione con il figlio Pietro nel 1720, tra stucchi di B. Porta [6]. Il fatto risulta rilevante anche perché non essendoci note altre sue pitture simili se ne conclude che tra le sue molteplici attività non doveva rientrare l'affresco.

Come è risaputo Brescia è una delle città maggiormente ricche di testimonianze d'epoca romana, soprattutto di lapidi ed iscrizioni che raggiungono il numero di circa 12000 fra conservate e soltanto conosciute da autori. L'interesse che essa aveva dimostrato nei secoli precedenti già dal XV secolo, tanto da aver posseduto la prima raccolta in Italia di iniziativa pubblica, in parte ancora visibile sulle facciate dei palazzi del Monte Vecchio, del Monte Nuovo e del carcere in piazza della Loggia, non diminuì certo durante il Settecento, quando gli studi illuministici ed archeologici furono oggetto di vivaci dibattiti e discussioni [7]. La municipalità bresciana, sotto la Repubblica Cisalpina, il 5 ottobre 1798 incaricò Paolo Brognoli e Domenico Vantini, di raccogliere nell'ex convento di San Domenico [8] le iscrizioni romane che si trovavano in diversi luoghi della città perché venisse

[3] COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini*, cit., p. 3-4.

[4] Questo è quanto si legge nelle ultime righe redatte da G. J. Gussago riguardo a Rodolfo: "Di questo valoroso Pittore ben volentieri ne avremmo date ulteriori notizie, se trovato avessimo in lui maggior cortesia nel favorirci, come ci aveva promesso.", GUSSAGO, *Memorie*, cit., p. 56.

[5] COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini*, cit., p. 2.

[6] Cfr. G. PANAZZA, *Itinerario artistico in Valle Trompia*, in *Antologia gardonese*, Brescia 1969, p. 24 e C. SABATTI, *Il santuario della "Madonnina" a Marcheno in Val Trompia*, guida, Brescia 1981.

[7] Sull'argomento si veda: A. GARZETTI, *Le iscrizioni romane a Brescia*, in *Brescia romana. Materiali per un museo*, II, I, catalogo della mostra, Brescia 1979, pp. 182-189.

[8] La planimetria del complesso, ove purtroppo non si riesce ad identificare con precisione la sede del Museo Lapidario è visibile in un disegno eseguito nel 1841 da Daniele Montanari, conservato presso l'Archivio di Stato di Brescia, Intendenza di finanza, Demanio e Tasse, b. 20, pubblicato in *La rivoluzione francese e i suoi riflessi a Brescia dal 1797 al 1815*, catalogo della mostra, Brescia 1989, p. 21.

Fig. 1 - Domenico Vantini, ritratto di Agostino Gallo (Ateneo di Brescia)

formato un *Museo Lapidario* che servisse "non solo a vantaggio dell'Istoria Patria, ma insieme di decoro e d'ornamento alla Comune" [9], con decreto in data 25 Vendemmiario a. VII (16 ottobre 1798). Con una circolare di due giorni dopo, inviata dall'amministrazione centrale del Mella, si invitavano tutte le municipalità del dipartimento a collaborare con i due nella ricerca e messa disposizione delle lapidi; non tutte le iscrizioni però furono trasportate a San Domenico; e non poche rimasero dov'erano e dove sono ancora oggi. Il già consistente nucleo del museo fu accresciuto negli anni dai lasciti e dai depositi di enti pubblici, fabbricerie e privati, tra i quali spiccò la cospicua raccolta ceduta dalla famiglia Lechi, che nel 1817 aveva acquistato anche le iscrizioni raccolte privatamente da Domenico con la medesima passione che trasmise al figlio, interesse che va tenuto presente anche in relazione alla sua pittura e a tutto il clima culturale della Brescia primo Ottocento.

Infatti sarà proprio Rodolfo, con un approccio oramai più marcatamente archeologico e architettonico, il responsabile, unitamente ad Antonio Sabatti e Paolo Brognoli, dell'iniziativa promossa dall'Ateneo di Brescia nel 1823: la riedificazione del tempio di Vespasiano, il *Capitolium*, che con lo spostamento delle iscrizioni da San Domenico diverrà l'ideale sede del *Museo romano*. Esso fu inaugurato nel 1830, dopo che le epigrafi, ordinate per argomento secondo le iscrizioni di Giovanni Labus, erano state murate nelle pareti della cella centrale del tempio (alcune però, in particolare quelle con ornamenti laterali, rimasero a terra, lungo gli zoccoli delle pareti).

Ritornando a Domenico Vantini e a quegli anni così particolari a cavallo del XVIII e del XIX secolo, è necessario rendere noto un inedito aspetto dell'operato del nostro, e precisamente quello di allestitore di apparati scenografici per processioni. Brescia nel 1799, dopo aver subito l'invasione napoleonica e la successiva "liberazione" austro russa, deve sopportare anche un'altra calamità, e questa volta di origine naturale: il terremoto. La sera del 29 maggio 1799 alcune scosse telluriche, protrattesi anche nei giorni successivi, fecero crollare case e piccole costruzioni in città e soprattutto a Castenedolo e Botticino. "Si ricorse alle divine preghiere, ed al patrocinio de' Santi Protettori con pie Funzioni; ... Mossa l'Imperiale, e Regia Congregazione dalla sua ben nota pietà, e riponendo l'intiera sua fiducia nelle Santissime Reliquie prese parte nel giorno otto Giugno di scoprire all'adorazione de'Fedeli afflitti da tanti mali il sacro pegno delle Santissime Croci". Brescia infatti possedeva e possiede dall'anno 806 due reliquie considerate miracolose e taumaturgiche, le croci *Oro-Fiamma* e *del Campo,* custodite nella cappella a loro dedicata del Duomo vecchio e tutelate dalla Veneranda Compagnia delle Santissime Croci, che per l'occasione furono riesposte al pubblico e portate per la città in tre processioni avvenute il 15, 19, 22 settembre 1799. L'intera cittadinanza fu in fermento per il degno allestimento di tutte le vie e dei luoghi deputati; si formò una commissione per il coordinamento e l'esecuzione di tutti gli interventi da ef-

[9] I. GIANFRANCESCHI, *Il museo lapidario e le raccolte pubbliche*, in *La rivoluzione francese e i suoi riflessi a Brescia dal 1797 al 1815*, catalogo della mostra, Brescia 1989, p. 34.

fettuarsi in diversi percorsi e tra i responsabili della terza processione, che doveva snodarsi *da S. Alessandro al piè del Dosso ed al palazzo Negroboni*, compare il nome di Domenico Vantini. Dal libretto che fu stampato in ricordo degli avvenimenti l'anno successivo [10], possiamo ricavare preziose notizie riguardo all'operato del nostro, che oltre a risultare uno degli ispettori generali degli apparati delle strade, viene citato come uno dei maggiori attivi responsabili dell'operazione: "I bravi Pittori ed architetti, che impiegarono l'opera loro in adornare con Archi, Tempj, Vedute, e molte vaghe pitture le contrade furono:

ARCHITETTI

Sig. Giuseppe Berenzi

Sig. Giovanni Donegani

Ambidue si distinsero, l'uno nella piazza del Duomo, e l'altro nella così detta Vecchia, o della Loggia.

PITTORI

Li Signori	Gian-Battista Baldoni
Giuseppe Teosa	Giovanni Zini
Giovanni Bacinelli	Lodovico Ingani
Pietro de Orazio	Francesco Telaroni
Domenico Vantini	Bortolo Mariani

Tutti andarono unanimi a gara, e presi d'emulazione fecero conoscere quanto possa la virtù, e lo studio; il celebre Teosa, ed il Signor Vantini si segnalarono il primo nell'atrio attraversante la piazza della Loggia, ed il secondo nel Tempio, e Giardino al piè del Dosso, ed il Sig. de Orazio nell'invenzione del Berceau a San Faustino." [11].

Tutta la città si trasformò dunque come per una quinta teatrale: le facciate dei palazzi, le botteghe, le vie e le chiese furono addobbate con poca spesa di denaro e in brevissimo tempo con templi, archi, colonne di damasco, stendardi e varie pitture, tutte diligentemente descritte dall'anonimo compilatore del volumetto [12].

È interessante notare che anche qui, come in tutte le fonti ottocentesche, Vantini viene ricordato esclusivamente come pittore per quanto concerne il suo operato, e lo stesso dicasi per l'intestazione di un'inedita lettera inviatagli appena un

[10] *Descrizione istorica delle sacre funzioni seguite li giorni 15, 19, 22 Settembre 1799 in Brescia in occasione delle processioni delle SS.me Croci*, Brescia 1800.

[11] *Descrizione istorica*, cit., pp. 33-34.

[12] Riguardo alla zona curata da Vantini si legge: "Terminossi questa giuliva giornata con una vaga, e brillante illuminazione, la quale durò gran parte della notte. Apparvero perciò illuminate a giorno le contrade dalle prigioni al Mercato nuovo, la piazza di S. Eufemia, quella di S. Alessandro; quella poi dell'apparato al piè del Dosso si distinse dall'altre tutte. Erano i due ingressi sì del Tempio, che del giardino disegnati a lumi, nel primo de' quali vedevasi una Croce del pari trasparente, ed a lumi pur disegnata. Ogni arcata oltre l'avere un Lampadario di cristallo portava pure dodici balloncini di diverso colore, e simmetricamente disposti, il che formava un graziosissimo prospetto. Varj vasi di bittume erano sparsi fra gli interstizii delle arcate, ed intorno alla fontana parimenti ornata di numi, il tutto così unito appariva uno spettacolo Teatrale. *Descrizione istorica*, cit., p. 100-101.

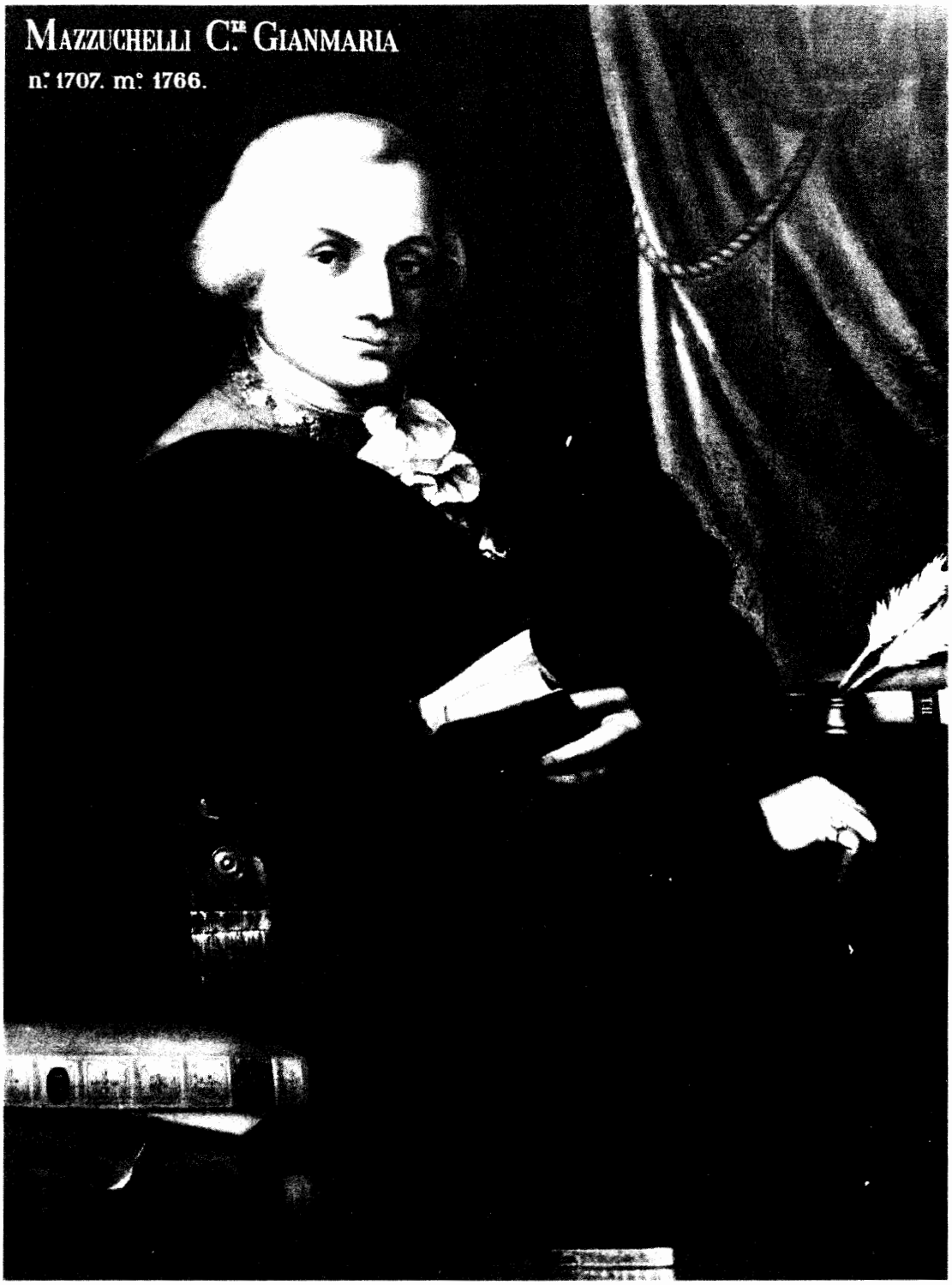

Fig. 2 - Ritratto del co: Gianmaria Mazzuchelli (Ateneo di Brescia)

anno prima (Turin ce 7 ventose au 7 Rep.) da Jacques-Guillaume Legrand [13], *architecte français membre de la commission des art en Piemont - a Turin*, che si complimentava con il *Citoyen Vantini Peintre directeur du Museum d'antiquités a Brescia* per la felice inziativa del novello museo lapidario, sostenuta dal governo della repubblica francese ufficialmente rappresentata dal *C.en Eyman Commissaire Civil du directaire exentif de la Rep. française en Piemont a Turin* [14]. Questa insistenza dell'appellativo "pittore" ci costringe a questo punto ad una riflesione riguardo ad un aspetto delle attività di Domenico che forse è il caso, per quanto è possibile, di definire: quello di architetto.

Come ho appena affermato, non una delle fonti cronologicamente più vicine al nostro lo cita come architetto, cosa che invece si legge nelle poche righe dedicategli in seguito da quasi tutta la scarna storiografia novecentesca, iniziando da L. F. Fè D'Ostiani, che gli attribuisce il disegno del *casino da caffè* (demolito nel 1808) che fu edificato su uno dei torrioni sporgenti degli spalti nei pressi di porta San Nazzaro nel 1818 [15], e del quale sono noti dei dipinti e delle vecchie fotografie [16]. Vi è poi un'altra opera edilizia che comunemente viene considerata di sua progettazione, e precisamente la *Fonderia dei cannoni* edificata nel 1808 tra Sant'Eufemia e Rezzato nei pressi di Brescia, ora impropriamente adattata ad officina meccanica [17]. In verità per entrambe le due costruzioni la competenza del Vantini non fu che indiretta, e precisamente quella di coproprietario dell'impresa edile che materialmente edificò i due immobili. Infatti il progetto della Fonderia fu eseguito da un generale del genio francese per volontà del suo governo, come si ricava da documenti relativi conservati presso l'Archivio di Stato di Milano [18]. Il "casino da caffè" invece dovrebbe essere stato ideato da Giovanni e Carlo Donegani, responsabili della sistemazione anche dell'area prospiciente [19].

A riprova del fatto che Domenico non esercitò la professione di architetto, inoltre, risulta il fatto che la stessa abitazione bresciana che egli aveva acquistato dal Governo nel 1797, nella quale abitò con la moglie Oliva Leonesio e i figli Carolina e Rodolfo (che continuerà a risiedervi anche dopo la morte del padre praticamente per tutta la vita), fu per l'occasione ristrutturata ed adattata da Giovanni Donegani. La dimora, danneggiata da un bombardamento nel 1943 e successiva-

[13] LEGRAND JACQUES-GUILLAUME (Parigi 1753 - Saint Denis 1809) fu il primo biografo del Piranesi, era genero di Clerisseau, per il quale scrisse il testo di accompagnamento alle *Antiquités de la France*. A riguardo si veda R. HIDDLETON - D. HATKIN, *Guillaume L. J.*, scheda in *Architettura moderna*, Milano 1977, p. 433.

[14] Brescia, Archivio Privato.

[15] L. F. FE' D'OSTIANI, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1927 (II ed.), p. 13.

[16] Si veda A. GIARRATANA, *Uno sguardo al passato*, in "Brescia", settembre-ottobre 1932, pp. non segnate; A. GNAGA, *Divagazioni e rilievi sulla mostra iconografica di Brescia antica*, in "Brescia", aprile 1933, p. 23 e soprattutto A. DAMIANI – G. PANAZZA, *Spalti tra porta San Nazzaro e porta San Giovanni*, in *Il volto storico di Brescia*, III, Brescia 1980, pp. 14-20.

[17] Si veda COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini*, cit., pp. 4-5.

[18] Archivio di Stato di Milano, Fondo "Ministero della guerra"

[19] Cfr. Archivio di Stato di Brescia, ... Ringrazio sentitamente l'architetto Carlo Zani per le informazioni sui documenti relativi ai due sopracitati immobili.

mente demolita, come ricorda L. Costanza Fattori [20] fu ricavata da più di metà del soppresso Monastero delle Monache Benedettine Cassinesi che, subentrate ai Frati Gaudenti, vi avevano abitato per parecchi secoli; sita in Contrada di S. Pace, l'attuale via Tosio, al numero civico 800, in essa si andò formando negli anni "in due grandi sale ed altre stanze" la nota Galleria Vantini, iniziata dal padre e sempre più arricchita dal figlio, tanto da comparire tra le più notevoli della città nella guida di Brescia del 1826 [21].

A riguardo di questa cospicua raccolta di opere d'arte, nella sua Nuova guida Brognoli scrive: "Vi veggo un bel san Giovanni nel deserto del Moretto, ed un san Gerolamo segnato Lodovico Vivarini" [22]. È il caso a questo punto di soffermarsi sull'aspetto di Domenico Vantini collezionista, dal momento che appare significativo anche per una puntualizzazione di storia dell'arte. È noto che l'immagine iconografica di San "Giovanni nel deserto" non compare spesso nelle raffigurazioni pittoriche, mentre è assai ricorrente quella di "San Gerolamo nel deserto": dunque, un quadro dal medesimo soggetto proprio di Alessandro Bonvicino detto il Moretto fa parte delle collezioni della Galleria dell'Universirtà di Stoccolma (inv. N. 219), dove vi entrò nel 1911 dopo essere stata acquistata in Italia su segnalazione di Gustavo Frizzoni, "ma dai documenti d'archivio concernenti l'acquisizione non si ricavano notizie sulla esatta provenienza nè sugli eventuali passaggi nel collezionismo privato ... Il Ballarin pensa perciò di poter accostare questo pannello al dipinto raffigurante *Elia confortato dall'angelo* della Cappella del Sacramento in San Giovanni evangelista di Brescia «dove pure l'immersione del gruppo figurale nel paesaggio è studiata allo stesso modo» ..." [23]. Nel 1817 Alessandro Sala, nel suo *Collezione di quadri scelti di Brescia*, dedica proprio *al Signor Domenico Vantini pittore la descrizione di Elia dormiente di Aless. Bonvicini (Moretto) nel Duomo vecchio* [24], e non a caso, ma molto probabilmente per la stretta assonanza con il dipinto da lui posseduto dello stesso autore. Ecco così, con molta verosimiglianza, ricostruito un passagio sconosciuto della tavola di Stoccolma, che è facile ritenere finito nel mercato antiquario con lo smembramento della raccolta vantiniana, presso la quale "convennero come in un cenacolo intere generazioni di studiosi d'arte e di disegno che vi trovarono sempre aperta e gratuita una scuola vera e propria, dove molti suoi aiutanti (*di Rodolfo* n. d. a.) appresero da lui quel gusto corretto e raffinato che permase a lungo, si può dire per tutto il secolo, nelle nostre contrade" (Costanza Fattori) [25].

[20] COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini*, cit., p. 1.
[21] Cfr. BROGNOLI *Nuova guida* , cit., p. 217-218.
[22] BROGNOLI, *Nuova guida*, cit, p. 218.
[23] PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, *San Gerolamo in meditazione nel deserto*, scheda in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, a cura della Banca S. Paolo di Brescia, Brescia 1988, pp.100-101; id. *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Brescia 1988, pp. 60.
[24] A. SALA, *Collezione di quadri scelti di Brescia disegnati incisi ed illustrati da A. S.*, Brescia 1817, p. 27; l'opera è intitolata ai "Chiarissimi professori miei concittadini i quali ogni vostro studio all'incremento delle Belle Arti consacrate, sicché per voi vedrassi rinnovellata la felice età del secolo XVI".
[25] COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini*, cit, p. 2.

Giungiamo finalmente all'opera pittorica di questo personaggio, la cui fortuna critica finora ha privilegiato un ruolo che non dovette essere il primario, avendo lasciato in ombra quello per il quale la storiografia più antica lo ricorda: quello di miniatore [26]. Purtroppo non una delle miniature vantiniane ci è nota, solo una serie dei *Bambini della famiglia Fenaroli* (Brescia, collezione privata), viene ricordata senza altri dati da M. Mondini [27], rimanendo così aperta ogni forma di analisi e di conoscenza di questa particolare e non comune tecnica pittorica, che proprio a Brescia vide nella figura di Giambattista Gigola (1769-1841) colui che portò al massimo grado della raffinatezza tecnica e formale tale genere in quegli anni.

La produzione da cavalletto dunque, discontinua e alternata a quella primaria di impresario edile, non dovette essere abbondantissima, ed è verosimile quindi credere che se non tutti, almeno la maggior parte dei suoi dipinti siano conosciuti, anche perché quasi essenzialmente hanno come soggetto ritratti di personaggi all'epoca noti o pubblici. Il breve catalogo ha inizio con *Sant'Anna e la Madonna* (già Brescia, chiesa di San Giovanni Evangelista, ultimo altare), perduto come pure i ritratti del "celebre e pio Missionario" *Don Antonio Beccalossi*, morto nel 1795, fratello di Giuseppe Beccalossi consigliere di Stato e primo consigliere della corte d'Appello di Brescia e quello di *Don Vincenzo Covi*, già prevosto di San Giovanni Evangelista, che a detta di Nicoli Cristiani nel 1807 "furono da tutti riguardati quali opere di eccellente impasto e finezza" [28]. Circa del 1795 dovrebbe essere il ritratto di piccolo formato del figlio *Rodolfo bambino*, dipinto a mezzo busto con le mani giunte, la cui testina emerge da uno spumeggiante candido collo [29]. Al 1809 risale l'*Allegoria della Notte*, la lunetta affiancata da due "vittorie" intagliate dall'Arrigoni, inserita sopra la porta del palco reale del Teatro Grande, che si discosta dal genere ritrattistico degli altri oli, per abbracciare quegli stilemi allegorici di matrice neoclassica che si possono ricondurre alla maniera dell'Appiani [30]. Il catalogo dell'*Esposizione della pittura bresciana* del 1878 [31] ricorda ai numeri 182-183-184 anche tre opere di Domenico: il ritratto del *cardinale Archetti* (cm. 100 × 155), proveniente dalla collezione del conte G. B. Balucanti ed ora di ubicazione ignota, e quelli postumi del *conte Giammaria Mazzucchelli* (olio su tavola cm. 79 × 111), donato all'Ateneo dal figlio Francesco nel 1818 [32] e di *Agostino Gallo* (cm. 67 × 82), donato dall'autore nel 1813 sempre all'Ateneo [33]. Gian Maria Mazzuccheli (Brescia 1707-1765), accademico e letterato, fu autore di saggi, di storie,

[26] Tra i vari: "... diedesi a lavorare con somma delicatezza, singolarmente ritratti in miniatura. Ha però fatti anche dei quadri oliati", GUSSAGO, *Memorie*, cit., p. 55 e "Dedito alla miniatura più che al dipingere ad olio, non potè applicarsi alla pittura, con quel indefesso studio che richiede quest'arte da' suoi coltivatori, e perciò sono poche le produzioni del suo pennello", BROGNOLI, *Nuova guida*, cit., p. 217.

[27] M. MONDINI, *Domenico Vantini*, scheda in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, pp. 1055-1556.

[28] NICOLI CRISTIANI, *Notizie*, cit., p. 193.

[29] Pubblicato da COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini*, cit., tavola.

[30] *Il Teatro Grande di Brescia. Spazio urbano forme istituzioni nella storia di una struttura culturale*, II, Brescia 1986, p. 126.

[31] *Esposizione della pittura bresciana a cura dell'Ateneo di Brescia MDCCCLXXVIII*, Brescia 1878, p. 51.

[32] "Commentari dell'Ateneo di Brescia degli anni MDCCCXVIII. MDCCCXIX", Brescia 1820, p.190.

[33] "Commentari dell'Ateneo di Brescia degli anni MDCCCXIII. MDCCCXIV. MDCCCXV", Brescia 1818.

di biografie erudite, e della poderosa opera "Gli scrittori d'Italia", una vera enciclopedia bibliografica degli autori italiani [34]; Vantini lo ritrae a mezzo busto frontalmente nel più tradizionale stile commemorativo. Agostino Gallo invece (Cadignano 1499-1570) scrisse "Le tredici giornate della vera agricoltura e de'piaceri della villa" stampate definitivamente per la prima volta a Venezia nel 1569, libretto considerato un classico dell'agronomia, il cui autore fu un acuto interprete della trasformazione avviata nelle campagne nel suo secolo, così che il testo vanne adottato come manuale da generazioni di agricoltori [35]. I due intelletuali sono da sempre considerati emblematici e quasi glorie della città di Brescia, tanto da comparire effigiati in due dei quattro medaglioni che adornano l'arco progettato da Giovanni Donegani nell'attuale via cardinale Bevilacqua, edificato nel 1822 e per errore comunemente attribuito, per il progetto, a Rodolfo Vantini.

Molto presumibilmente in occasione della permanenza di Ugo Foscolo durante il 1807 a Brescia, dove nel mese di aprile pubblicò il suo carme maggiore "I Sepolcri", Domenico eseguì il ritratto del poeta-eroe che ebbe un ruolo di primaria importanza negli ambienti letterari e patriottici della città [36]. L'olio (Brescia, collezione Filippini), ritrae il busto di *Ugo Foscolo giovane*, in atto di scrivere. Il poeta infatti all'epoca doveva avere circa trent'anni, ma fu effigiato con i lineamenti di un ragazzo, i cui attoniti occhi scuri, fissi in un uno sguardo diretto e penetrante, bene identificano gli impulsi romantici di cui fu portavoce, risultando tra le opere più riuscite di Vantini per l'efficacia resa psicologica. Ad esso, oltre all'autoritratto, può essere avvicinato il ritratto di *Gerolamo Monti* (Nigoline, collezione Monti della Corte), il quale per anni ricoprì la carica di presidente dell'Ateneo con idee liberali che attirarono la sospettosa attenzione della polizia austriaca [37]. Il mezzo busto del Monti, abbigliato elegantemente in una scura redingotte dalla quale spunta la candida camicia dall'alto colletto fasciato [38], ben rientra nella categoria della ritrattistica ufficiale di stampo borghese che è possibile riscontrare copiosa, senza notevoli mutamenti, si può dire durante tutto l'arco del diciannovesimo secolo. Nello stesso genere rientra anche il ritratto, di collezione privata di *Domenico Fornasini* datato 1814. Sempre nello stesso anno, in occasione dell'ammissione del celebre scultore tra i Soci d'Onore dell'Ateneo bresciano, Vantini dovrebbe aver eseguito quello di *Antonio Canova*, come dichiarano i "Commentari" [39]: il di-

[34] Sulla figura di Mazzucchelli si veda: L. A. BIGLIONE DI VIARIGI, *Gian Maria Mazzucchelli*, in *Storia di Brescia*, III, Brescia 1964, pp. 255-260.

[35] A. GALLO, *Le tredici giornate della vera agricoltura e de'piaceri della villa*, Venezia 1561; di recente pubblicazione: A. GALLO, *Della caccia. La dodicesima giornata della vera agricoltura e dei piaceri della villa*, a cura di F. NARDINI, Brescia 1990.

[36] Riguardo a tutto il periodo del Foscolo a Brescia e della vita cittadina dell'epoca, si veda, tra l'altro: D. PALLAVERI, *Ugo Foscolo in Brescia*, Venezia 1893 e *Storia di Brescia*, IV, pp. 670-672, dove in oltre a p. 671 viene pubblicata l'immagine del quadro vantiniano.

[37] Si veda sull'argomento: *Il primo secolo dell'Ateneo di Brescia* , Brescia 1902.

[38] Se ne veda la riproduzione in *Storia di Brescia*, IV, p. 155.

[39] "Vedete il ritratto dell'unico Canova nostro Socio d'onore, maestrevolmente dipinto dal nostro Socio attivo sig. Domenico Vantini", "Commentari dell'Ateneo di brescia" degli anni MDCCCXIII-MDCCCXIV-MDCCCXV, Brescia 1818, p. 99.

Fig. 3 - Ritratto di A. Canova (Brescia, Galleria d'arte moderna)

pinto, pubblicato da M. Mondini nel 1989, in origine donato dall'autore all'Ateneo, ed ora conservato presso i Civici Musei della città, non fu tratto da quello inviato da Luigi Basiletti dal soggiorno romano [40], bensì da quello esegito da Giuseppe Bossi a Milano in tutta fretta nel 1810, in occasione del breve soggiorno milanese del Canova di ritorno da Parigi. Dal dipinto bossesco ora conservato presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Milano, l'autore eseguì una repplica che donò all'illustre modello, il quale si effigerà nell' "Autoritratto" in marmo del Tempio di Possagno, con il medesimo atteggiamento, anche se in chiave idealizzata [41]. Vantini può agevolmente aver potuto studiare il quadro del Bossi a Milano ed averne eseguita una copia di appena qualche centimetro maggiore (cm. 45, 5 × 34). Ricordiamo inoltre la tela con il ritratto di *Vittorio Alfieri*, segnalata fin dal 1819 nelle sale dell'Accademia, insieme a quelli già citati di Agostino Gallo e del Mazzucchelli [42], tutti probabilmente posteriori al 1807, in quanto non menzionati nella precedente nota biografica del Nicoli Cristiani [43]. Ma giungiamo ora a quello che a ragione deve venir considerato il capolavoro di Domenico Vantini, il suo *Autoritratto* [44] La tela (cm. 50 × 78), ora conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano, riporta in basso a sinistra un cartiglio sul quale si legge: *Domenico Vantini da sé dipinse nell'età d'anni 50 l'anno MDCCCIV* [45]; il pittore vi si effigia a figura intera, mentre trattiene con la sinistra una cartella e una matita da disegno, di semi profilo, elegantemente abbigliato secondo la moda dell'epoca. Oltre alla squisita resa espressiva del volto, che dichiara un aspetto giovanile e piacente, favorito da una folta chioma ricciuta e da uno sguardo acuto e penetrante, va senza dubbio sottolineato l'ambientazione che contorna l'effigiato. E' infatti questo l'unico suo dipinto che ci è noto che non si limiti a riportare esclusivamente i tratti somatici del personaggio raffigurati, ritagliandoli in omogenei sfondi, per lo più scuri, che catalizzano l'attenzione dell'osservatore esclusivamente sul protagonista, ma inserendolo in un'ambientazione che si rivela simbolica e di particolare interesse: Vantini si immortala appoggiato ad un cippo romano (sul quale è riportata la scritta "SOLI. DEO. RESPVBL"), inserito in un paesaggio rovinistico nel quale spiccano sulla sinistra due mozze colonne corinze e alle sue spalle due sarcofaghi aggrediti da una leggera vegetazione; un vaso di fiori ed altri reperti archeologici completano il dipinto immerso in una calda penombra soffusa e dorata. I riferimenti sono chiari: in primis la citazione dell'area del Capitolium che tanta parte ebbe nella sua vita, quella di pittore, ma anche quella di collezionista: l'urna e il bassorilievo ai suoi piedi. Un discorso a parte forse meritano i sarcofaghi "All'om-

[40] M. MONDINI, *Ritratto di Antonio Canova (19)*, scheda in *Dai neoclassici ai futuristi ed oltre. Proposte per una civica galleria d'arte contemporanea*, a cura di R. STRADIOTTI, Brescia 1989, pp. 36-38.

[41] A riguardo si veda la scheda di G. PAVANELLO, *Ritratto di Canova (7)*, scheda in *Antonio Canova*, Venezia 1992, pp. 96-97.

[42] GUSSAGO, *Memorie*, cit., p. 55.

[43] NICOLI CRISTIANI, *Della Vita*, cit., p. 192-193.

[44] Se ne veda, tra le altre, la discreta riproduzione in: F. MAZZOCCA, *La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, p. 69.

[45] È forse questo un indizio valido per poter fissare correttamente la data di nascita del pittore al 1765.

bra de' cipressi", tema caro alla cultura dell'epoca e che risuonerà, con maggior fragore, nell'attività architettonica del figlio Rodolfo. Brescia, come abbiamo già ricordato, era stata appena qualche anno addietro la "madrina" dei "Sepolcri" foscoliani, il carme che canta le tombe come strumento primo della storia, come il legame tra i morti e i vivi, con quella predisposizione spirituale e sentimentale che per convenzione chiamiamo romantica. Ecco allora che anche la pittura, espressione figurativa di pulsioni e sentimenti comuni del tempo, cerca di dichiarare i medesimi concetti. A ben guardare, in genere, anche il resto della produzione nota di Domenico si mantiene sulla medesima lunghezza d'onda: i suoi ritratti di personaggi, quasi tutti esemplari e postumi, cosa non sono se non una tangibile testimonianza di un passato che si incarna nel presente e si protende inesauribile verso il futuro? L'attenzione che egli spese, insieme ad altri suoi concittadini contemporanei, a che Brescia iniziasse a recuperare, a conservare e a vivere un'antichità gloriosa per farla vivere e renderla "moderna", si evolverà nell'opera del figlio il quale, principalmente come architetto, aveva ereditato molti degli stimoli paterni. Quello di Rodolfo, come meglio è stato espresso dagli altri contributi presentati in questa occasione, sarà un approccio diverso, in linea con i successivi decenni, anche per ciò che riguarda il culto dei morti, ma è indubbio che buona parte del suo genio abbia tratto linfa vitale proprio dallo spirito e dall'opera del padre.

Rimangono ancora due quadri da ricordare di Domenico Vantini, una *Santa Teresa* (dispersa), regalata da Rodolfo nel dicembre 1832 alla contessa Teresa Gambara Verri [46] e la sua ultima opera: *La Fecondità coniugale*, incompiuto e presentato all'Ateneo nel 1821, l'anno stesso della sua morte. L'opera, purtroppo dispersa, serba tuttavia nella sua concezione un senso emblematico, sensazione avvertita già presso i contemporanei: "... la Fecondità, ultima opera di Vantini il padre, una matrona vi rappresenta con varj figli, che in gentil atto a lei scherzano intorno, e fanno concepire la speranza di non interrotta successione e moltiplicazione della specie" [47].

Post scriptum:
Nel corso già avanzato di stampa di questi "Atti" sono venuto a conoscenza della mostra "Ritratti del primo Ottocento a Brescia" curata da Elena Lucchesi Ragni e Maurizio Mondini e del relativo catalogo con le schede su Domenico Vantini redatte da Anna Maria Zuccotti Falconi (Brescia, 1995, pp. 8-10) e delle quali, pertanto, non ho potuto tener conto.

[46] COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini*, cit., p. 32.
[47] *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno MDCCCXXI*, Brescia 1824, p. 77. Desidero esprimere la mia più profonda riconoscenza all'architetto Antonio Rapaggi, il cui sapere e generosa disponibilità mi son stati di fondamentale aiuto per questo studio.

Bibliografia D. Vantiniana

I seguenti dati bibliografici si riferiscono esclusivamente ai testi che riportano notizie o citano Domenico Vantini. Per tutti gli altri considerati in questo studio si rimanda alle note.

Descrizione istorica delle sacre funzioni seguite li giorni 15, 19, 22 Settembre 1799 in Brescia in occasione delle processioni delle SS.me Croci, Brescia 1800, pp. 33-35, 100-101.

F. NICOLI CRISTIANI, *Notizie intorno alla vita e ai più celebri ed eccellenti Pittori bresciani*, in *Della vita e delle pitture di L. Gambara*, Brescia 1807, p. 192-193.

A. SALA, *Collezione di quadri scelti di Brescia disegnati, incisi ed illustrati da A. S.*, Brescia 1817, p. 27.

"Commentari dell'Ateneo di Brescia" degli anni 1813-1815 p. 99; 1816-1817, p. 117; 1818-19, p. 190; 1821, p. 77.

G. J. GUSSAGO, *Memorie intorno alla vita e ai costumi di S. Cattaneo*, Brescia 1819, pp. 54-56.

P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826, pp.162, 288.

A. SALA, *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia 1834.

S. FENAROLI, *Dizionario biografico degli artisti bresciani*, Brescia 1877, p. 248.

THIEME – BECKER, *Vantini Domenico*, in *Künstler Lexikon*, XXXIV, Leipzig 1940, p. 102.

P. DA PONTE, *Esposizione della pittura bresciana a cura dell'Ateneo di Brescia*, Brescia 1878, p. 51.

Mostra del ritratto, catalogo della mostra, Firenze 1911.

L. F. FE' D'OSTIANI, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1927 (II ed.), p. 13.

Mostra della pittura bresciana dell'Ottocento, catalogo della mostra, a cura di F. LECHI, Brescia 1934, p. 15.

L. COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini*, Brescia 1963, pp. 1-7, ...

B. SPATARO, *Il neoclassicismo a Brescia*, in *Storia di Brescia*, IV, Brescia 1864, pp. 933-940.

E. BENEZIT, *Vantini (Domenico)*, in *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, sculteurs, desinnateurs et graveurs*, X, Paris 1976 (terza ed.), p. 395.

L. CARAMEL – C. PIROVANO, *Galleria d'arte moderna. Opere dell'Ottocento*, III, Milano 1975, p. 67.

A. GARZETTI, *Le iscrizioni romane a Brescia*, in *Brescia romana. Materiali per un museo*. II, I, catalogo della mostra, Brescia 1979, p. 186.

A. DAMIANI – G. PANAZZA, *Spalti fra porta San Nazzaro e porta San Giovanni*, in *Il volto storico di Brescia*, III, Brescia 1980, pp. 14-20.

R. LONATI, *Dizionario dei pittori bresciani*, III, Brescia 1980, p. 286-287.

L. ANELLI, *La pittura dell'Ottocento a Brescia*, in *Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, XIV, Milano 1985, pp. 25-26.

Il Teatro Grande di Brescia. Spazio urbano forme istituzioni nella storia di una struttura culturale, II, Brescia 1986, p. 126.

M. MONDINI, *Ritratto di Antonio Canova (19)*, scheda in *Dai neoclassici ai futuristi ed oltre. Proposte per una civica galleria d'arte moderna e contemporanea*, a cura di R. STRADIOTTI, catalogo della mostra, Brescia 1989, pp. 36-37.

I. GIANFRANCESCHI, *Il museo lapidario e le raccolte pubbliche* e C. ZANI, *La riorganizzazione della difesa territoriale*, in *La rivoluzione francese e i suoi riflessi a Brescia dal 1797 al 1815*, catalogo della mostra, Brescia 1989, pp. 27, 34.

F. MAZZOCCA, *La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. l'Ottocento*, Milano 1990, (ed a cura della B. N. A.), pp. 74, 85, 94.

M. MONDINI, *Domenico Vantini*, scheda in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, pp.1055-1056.

ANTONIO RAPAGGI

"Alla fine del Grand Tour". I quaderni di viaggio di Rodolfo Vantini

Noto per la sua opera architettonica, Rodolfo Vantini fu in realtà un intellettuale dai molteplici interessi.

Seguì con appassionata attenzione il panorama artistico italiano, occupandosi in particolare di pittura e scultura; condusse approfondite ricerche archeologiche; sviluppò teorie e nuove concezioni dei principi dell'architettura in rapporto alle moderne attrezzature urbane (ospedali, cimiteri, mercati, scuole); sperimentò originali tecnologie all'interno della nascente ingegneria; fu un acuto osservatore della realtà storica e sociale [1].

Significativo interprete del linguaggio neoclassico e, insieme, iniziatore del cosiddetto "revival neogotico", Vantini deve essere considerato un esponente di quella tradizione architettonica – idealmente ispirata ai valori umanistici della Storia e del Monumento – che aderì all'estetica romantica. La stessa vicenda umana può essere letta come una totale adesione allo spirito della *Romantik*: concezione in cui si fondevano la nostalgia del passato, le inquietudini della modernità e la fiducia in un nuovo mondo [2].

[1] Il profilo biografico dell'architetto bresciano è tracciato in L. COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini*, Brescia 1963; cfr. inoltre A. RAPAGGI, *Rodolfo Vantini ed il "tormentoso sbandamento"*, in *Itinerario di Brescia neoclassica* (a cura di F. Amendolagine), Firenze 1979, pp. 38-51 e 214-216.

[2] Il pregio maggiore della biografia delineata dal COSTANZA FATTORI (op. cit.) consiste nell'aver posto in primo piano il contesto romantico. Tuttavia, sui limiti anche etimologici da attribuire al significato di *Romantik* in architettura, si tenga presente l'acuta osservazione del Mittner: "non vi è mai stata, né si potrebbe immaginare, un'architettura romantica" (in L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca* II., *Dal pietismo al romanticismo 1700-1820*, tomo III, p. 705, Torino 1984). Non è possibile in questa sede sviluppare un tema centrale dell'architettura moderna, né rinviare ad una bibliografia specifica (data la sua vastità); riteniamo che due siano le coordinate di lettura: una critico-storiografica (cfr. H. KLOTZ, *Architettura e Romanticismo*, in *L'Avventura delle Idee nell'architettura 1750-1980*, catalogo della mostra, Milano 1985, pp. 83-99), l'altra "operativa" (cfr. C. MOLLINO, *Neoclassicismo e romanticismo nell'architettura attuale*, in *Lezioni di progettazione*, Milano 1988, pp. 117-124).

È su questo "sfondo" che l'architetto bresciano ritagliò una precisa identità pubblica a fianco di un'innegabile indole malinconica e riservata. Vantini fu infatti in contatto con vari ambienti intellettuali – accademie italiane e straniere, salotti mondani e letterari, associazioni scientifiche e culturali – ed è per questo che amò viaggiare: per alimentare le relazioni professionali, le amicizie e i legami amorosi [3], per sfuggire "l'animo oppresso", ma soprattutto per assecondare una naturale inclinazione verso la diretta conoscenza di Paesi e città, delle loro genti e delle loro testimonianze artistiche.

Proprio il tema dei viaggi, come importante aspetto della vita e della personalità di Vantini, venne sottolineato per la prima volta dall'abate Pietro Zambelli il 19 dicembre 1856 nel discorso funebre in memoria dell'amico architetto:

> Visitò passo passo (...) la Toscana, la Romagna, il regno di Napoli e la Sicilia. Quanto si trova di più eletto nelle arti in quelle classiche terre, quanto vi si ammira di monumenti etruschi, greci, romani, e di quelli che spettano al medio evo e al rinascimento delle arti; quanto si addita degno di studio negli edifici d'ogni città e d'ogni villa e in ogni avanzo d'antichità egli esaminò, disegnò, descrisse e ne riportò quella ricchezza di notizie e di criteri, che aveva sempre viva e freschissima nella memoria e sponeva con facondia meravigliosa. Ben è vero che tali viaggi egli ripeté persino tre volte e cogli stessi intendimenti e collo stesso fervore d'osservazioni e di studi. E perché nulla mancasse alla sua erudizione in fatto d'arti, si recò dappoi nella Svizzera, lungo il Reno, in Sassonia, in Baviera, ove si trovano raccolti i più maestosi edifici del medio evo e i più esimi lavori della pittura tedesca. E siccome è tanto esercizio e tanto progresso d'arte anco nelle manifatture, egli ne fece studi speciali in Francia, in Inghilterra, in Prussia, in Olanda, nel Belgio e per ultimo nella esposizione universale in Parigi, dov'egli vide schierati e osservò colla finezza di grande artista e paragonò fra loro i prodotti dell'industria Europea [4].

I quaderni di viaggio di Vantini (mai studiati né pubblicati) sono rivelatori della sua *Romantik*, innervata dall'amore per l'Antico e dall'attenzione per la contemporaneità. Non solo: queste memorie – sottoforma di semplici note o di accurate relazioni – costituiscono una fragrante testimonianza di curiosità intellettuale e di intensi studi.

Gli scritti originali si trovano tra le carte dell'architetto conservate all'Archivio di Stato di Brescia [5]. Sono piccoli taccuini compilati a matita e a penna

[3] Su questo aspetto si sofferma ampiamente COSTANZA FATTORI, op. cit., passim; cfr. inoltre l'introduzione di C. Boselli a *Vantini Rodolfo, Diarii (1832-1854)*, Brescia 1969.

[4] *Nelle esequie dell'architetto Rodolfo Vantini. Discorso dell'ab. Pietro Zambelli direttore dell'I.R. ginnasio Liceale detto nella Chiesa del Campo Santo di Brescia il 19 Dicembre 1856*, Milano, Tipografia di Giuseppe Redaelli, Brescia 1857, p. 7. (Civica Biblioteca Queriniana SB.G.IV.4 m 13). In realtà, come vedremo, non ci sono pervenute precise notizie dei viaggi di Vantini in Francia, Inghilterra, Olanda e Belgio; allo stato attuale delle conoscenze d'archivio non è possibile sviluppare un campo d'indagine che sarebbe stato di grandissimo interesse.

[5] A.S.B., Archivio Storico Civico di Brescia, *Documenti Vantini, 9* (Studi di Storia ed Architettura): Ms P.VI. 3 viaggio sul Reno (1847) e Parigi (1850); L.IV. 103 Firenze, Roma (1847); L.IV. 104 Svizzera e Reno (1847); L.IV. 105 Padova, Bologna, Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano (1852-53). Senza segnatura: Roma e Napoli (1823); Fabbriche di Venezia (1834); Bologna e Piacenza (1839); Napoli e Roma (1844); Napoli e Pompei (1845); Venezia e tutta l'Italia fino a Roma (1847).

(spesso con grafia quasi illeggibile) sui quali Vantini aveva appuntato ricordi, impressioni o notizie relative ai suoi viaggi. Si conservano inoltre due testi dedicati a Napoli e a Venezia; anche alcune pagine contenute nei *Diari dello studio*, già pubblicate a cura di Camillo Boselli, si riferiscono sempre ai viaggi dell'architetto [6].

La lettura complessiva dei documenti consente di approfondire ulteriormente la conoscenza della vita di Vantini, e di precisare alcuni nuclei tematici: il ruolo del viaggio nella formazione di un artista; il rapporto tra viaggio, conoscenza e forme di sapere; la nascita di nuovi linguaggi espressivi e di nuove tecniche; la necessità di rendere trasmissibile l'esperienza personale. Non di meno, abbiamo l'opportunità di osservare da vicino un esempio significativo della cultura di età romantica: la letteratura del *Grand Tour*.

Com'è noto, il *Grand Tour* faceva parte di una tradizione consolidatasi nella seconda metà del XVIII secolo: "epoca in cui nasce – come scrive Franco Venturi – un vero e proprio turismo italiano per l'élite europea" [7]. Pittori, scultori, architetti, collezionisti e letterati percorrevano la penisola alla ricerca delle testimonianze capitali della civiltà artistica italiana, in un clima intellettuale che diverrà lo stereotipo dell'*auch ich in Arcadien* (Et in Arcadia ego).

Se nella seconda metà del Settecento la riscoperta del patrimonio archeologico italiano aveva ispirato un codice artistico antibarocco, stilisticamente declinato nei vari "revivals" neoclassici, neogreci, neoegizi, neoetruschi... (e in ciò corrispondendo con la nascita della moderna archeologia scientifica [8]), già dopo il pri-

[6] R.VANTINI, *Diario dello studio 1832-36*; id., *Diario dello studio 1837-54*, manoscritti autografi (Civica Biblioteca Queriniana di Brescia G.VII. 3mis.1, e G.VII. 4) ora in: C. BOSELLI (a cura di), *Vantini Rodolfo, Diarii*, op. cit.

[7] F.VENTURI, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia Einaudi*, vol. III., Torino 1973, p. 1102. Vastissima è la bibliografia riguardante il *Grand Tour* ed i viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento; riportiamo qui alcuni titoli particolarmente significativi:

The Grand Tour, catalogo, Toronto Art Gallery, 1958; F.NOACK, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 voll., Berlino-Lipsia 1927; *Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600-1900*, catalogo dell'esposizione tenuta allo Schiller-Nationalmuseum di Marbach am Neckar nel 1966, Stuttgart 1966; L.SCHUDT, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien-München 1959; A. D'ANCONA, *Saggio di una bibliografia ragionata dei viaggi e delle descrizioni d'Italia e dei costumi italiani in lingue straniere* in id., *L'Italia alla fine del secolo XVI. Giornale del viaggio di Michele de Montaigne in Italia nel 1580 e 1581*, Città di Castello 1895, pp. 563-702; *Bibliographie italico-française universelle ou catalogue méthodique de tous les imprimés en langue français sur l'Italie ancienne et moderne depuis l'origine de l'imprimerie 1475-1885*, par JOSEPH BLANC, Milan 1886, in 2 voll.; S. LUDOVICI, *Bibliografia di viaggiatori stranieri in Italia nel secolo XIX*, in "Annales Institutorum Urbis Romae", VII, 1934-35, pp. 241-260; VIII, 1935-36, pp. 217-235; IX-X, 1936-37, pp. 245-265; A.Tursi, *Di una bibliografia dei viaggiatori stranieri in Italia*, in "Nuova Rivista Storica", 1956, n. 1, ora in AA.VV., *Venezia nella letteratura moderna*, Venezia-Roma 1968; E.G. Cox, *A reference guide to the litterature of travel*, 3 voll., University of Washington Pubblications, 1935-48; A. Frank van Westriemen, *De Groote Tour teekening van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1983; C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia Einaudi*, Annali, 5, Torino 1982, pp. 227-253; *Souvenirs of the Grand Tour*, Catalogo Wildenstein a cura di D. SUTTON, London 1982; G. FALZONE, *Viaggiatori stranieri in Sicilia tra il '700 e l'800. L'Europa scopre la Sicilia*, Palermo 1963; M.C.MARTINO, *Viaggiatori inglesi in Sicilia nella prima metà dell'Ottocento*, Palermo 1977.

[8] Cfr. R. MIDDLETON – D. WATKIN, *Architettura moderna*, Milano 1977, p. 66 e sgg.; L. BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, Torino 1986, pp. 295-372; AA.VV., *La*

mo decennio dell'Ottocento il *Grand Tour* vide sublimare la tensione intellettuale degli "artisti viaggiatori" in un'idea assolutamente nostalgica del Classico e dell'Antico, attraverso l'accentuazione di motivi squisitamente biografici e personali.

Vittorio Alfieri aveva sottolineato questo aspetto nella Satira IX, *I Viaggi*: "Vi si impara più assai che sulle carte/ Non dirò se a stimare o a spregiare l'uomo/ Ma a conoscer se stessi e gli altri in parte". Veniva alla luce quella componente tipicamente romantica della *Sehnsucht*, la "ricerca del desiderio", che sarà per l'appunto *Italiensehnsucht* [9]: l'entusiasmo artistico per l'Italia acquistava le forme dell'esperienza interiore "quasi fosse soltanto un godimento privato" [10].

Forse furono proprio motivazioni esistenziali a spingere nel 1823 il trentunenne Rodolfo Vantini al suo primo viaggio lungo la penisola. È questo uno dei momenti più travagliati nella vita dell'architetto: la moglie Elena Lera era morta nel 1820, a quattro anni dal matrimonio, dopo un'infermità "per cronica malattia"; l'anno seguente si era spento il padre Domenico, un intellettuale ed artista di cui Rodolfo si sente erede spirituale [11].

Se, dunque, sotto il profilo della vicenda umana ben si comprendono i motivi di un viaggio (e dobbiamo tenere presenti anche certe implicazioni politiche all'indomani dei moti antiaustriaci del 1821) [12], possiamo comunque affermare che Vantini in quel preciso momento dovette avvertire l'esigenza di arricchire la propria identità di architetto.

Il giovane Rodolfo si era diplomato nel 1810 a Pavia [13] sotto la guida del professor Giuseppe Marchesi, quindi aveva lavorato a Milano per due anni presso l'in-

fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico, catalogo della mostra, Firenze 1986; G. TEYSSOT, *Illuminismo e architettura: saggio di storiografia*, introduzione a E. Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari*, Milano 1976, pp. 7-73.

[9] MITTNER, op. cit., tomo II, p.500.

[10] VENTURI, op. cit., p.1104.

[11] Domenico Vantini (1765-1821) è una fra le più interessanti figure del primo neoclassicismo bresciano. Allievo del pittore bresciano Sante Cattaneo, si era perfezionato alla Reale Accademia di Mantova sotto la guida di Giuseppe Bottani. Pittore e miniaturista (Teatro Grande di Brescia, ritratti di Antonio Canova, Domenico Fornasini, Agostino Gallo, Ugo Foscolo, autoritratto della Galleria d'arte moderna di Villa Reale a Milano: opere del 1814), architetto (apparati effimeri per la processione delle SS. Croci del 1799), fu in contatto con i maggiori centri culturali del Settentrione e nominato Socio Onorario delle Accademie di Venezia e di Firenze. Nel 1798 aveva ricevuto l'incarico di Direttore del Museo lapidario bresciano (costituito in quell'anno) e per questo era entrato in contatto con il Ministro dell'Interno della Cisalpina e con il "cittadino Legrand architetto francese membro della Commissione delle Arti in Piemonte", nonché autore di una biografia di Piranesi (1800-1802). Cfr. la scheda di M. MONDINI in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, p. 1055-1056 (con bibliografia); e soprattutto R. DE FEO, *Domenico Vantini, figura del romanticismo bresciano*, in questi stessi *Atti*.

[12] Cfr. COSTANZA FATTORI, op. cit., p. 77 nota 1.

[13] Immatricolato nell'anno accademico 1807-8 nella facoltà di Matematica e Fisica dell'Università di Pavia, venne subito ammesso ai corsi del secondo anno; il 3 giugno 1810 conseguì il grado accademico della Licenza ed il titolo di Ingegnere Architetto (cfr. A. BRAGHINI, *Per un catalogo dei disegni di Rodolfo Vantini*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1989", Brescia 1990, pp. 474-475, dove viene riportato anche il piano di studi definito dagli *Statuti e ordinamenti* dell'Università pavese). Un panorama generale sull'insegnamento dell'architettura si ricava dagli articoli di R. Gabetti, P. Marconi, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema franco- italiano (1789-1922)*, in "Controspazio" n° 3, marzo 1971; n° 6, giugno 1971; n° 9, settembre 1971; cfr. inoltre P. MORACHIELLO, *Ingegneri e territorio nell'età della Destra (1860-1875)*, Roma 1976, in particolare le pagine introduttive, ampliate dall'autore in *Il prefetto Chabrol. Amministrazione napoleonica e "scienza dell'ingegnere"*, in AA.VV., *Le macchine imperfette*, Roma 1980. Sui rapporti tra la sede universitaria di Pa-

gegnere Cocoli. Tornato nella città natale, aveva superato nel 1813 l'esame di ammissione all'esercizio della professione di ingegnere e architetto civile, e nello stesso anno era stato nominato assistente del pittore Sante Cattaneo alla cattedra di Disegno del Liceo bresciano. Aveva ricoperto questo incarico per cinque anni, gratuitamente e in condizioni molto difficili.

Frattanto gli erano stati offerti i primi incarichi professionali, in particolare per il nuovo cimitero della città: il monumento che lo renderà famoso. "La Fabbrica del Campo Santo di Brescia – scrisse Vantini – segna i miei primi passi nel cammino dell'arte, quindi io l'amo come figlia primogenita" [14].

L'iniziale progetto architettonico era stato ideato da Vantini nel 1815 ed approvato l'anno seguente. Nel febbraio 1819 vennero apportate importanti modifiche con una seconda soluzione: nucleo di una serie di progressivi ampliamenti che impegneranno l'architetto per tutta la vita [15].

La nuova versione gli valse la nomina a socio attivo dell'Ateneo di Brescia e, come ricordava lo Zambelli nella citata orazione funebre, "La descrizione, con cui ne accompagnò il disegno al patrio Ateneo stesa con gentilezza di concetti e di stile nuova al tutto in siffatto genere di scritture, gli meritò uno dei primi premi dell'anno 1821" [16].

via e l'architettura neoclassica si veda P.Fraccaro, *L'Università di Pavia*, Kussnacht 1932; e P.VACCARI, *Storia dell'Università di Pavia*, Pavia 1957.

Durante il biennio trascorso da Vantini a Pavia (che insieme a Bologna era a quel tempo l'unica università fisico-matematica della Repubblica Cisalpina) è presente alla cattedra d'eloquenza Ugo Foscolo. Ricordiamo che l'insegnamento dell'Eloquenza italiana e latina faceva parte del curricolo di studi di Vantini (primo anno). Nel gennaio del 1809 il poeta aveva tenuto l'*Orazione inaugurale*, trattando dell'*Origine e dell'Ufficio della Letteratura*, e a questa aveva potuto far seguire solo cinque lezioni (essendo stata soppressa la cattedra), raccolte sotto il titolo *Della morale letteraria*. Su un piano dottrinario qui il Foscolo affermava i motivi di una letteratura come sacerdozio, come missione morale, civile, "politica". Sono gli stessi temi che il poeta aveva già affidato alla seconda parte dei *Sepolcri*, che – come vedremo (cfr. nota 18, ivi) – erano stati pubblicati due anni prima a Brescia. Cfr. il volume miscellaneo *Studi su Foscolo*, a cura dell'Università di Pavia, Torino 1926, dove è bene analizzato il ruolo del poeta durante il soggiorno pavese; inoltre E. MANDRUZZATO, *Foscolo*, Milano 1978.

[14] Si noti come anche da questi "indizi" psicologici il tema dell'architettura funeraria venga ad intrecciarsi con il carattere malinconico di Vantini. Il passo è tratto dalla *Relazione / sul / Cimitero di Brescia / di / Vincenzo Santinelli / Ragioniere / della Commissione incaricata alla / Fabbrica del Campo Santo stesso* (Brescia, Archivio Storico, Comune di Brescia, R.XXIV,b.9/2a, p.I) c. 12; riportato in: V. TERRAROLI, *Il Vantiniano. La scultura monumentale a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia 1990, p. 115.

[15] Cfr. in particolare TERRAROLI, op. cit. pp. 9-19. Si vedano inoltre R. Vantini, *Il Camposanto di Brescia, disegno corredato di spiegazioni*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia a. 1821, p. 75; R. VANTINI, *Della copertura da imporsi alla cupola del tempio del camposanto*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia, a. 1833, p. 165; I. VILLA, *Sul Camposanto di Brescia e sul Panteon che si va erigendo*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia, a. 1870; A. CASSA, *Il Cimitero*, in "Brixia 1882", Brescia 1882, pp. 318-330; *Il Camposanto di Brescia*, in "Illustrazione bresciana", 1902, n. 3, pp. 3-9; *Lavori al Camposanto*, in "Illustrazione bresciana", 1903, n.24, p. 7; COSTANZA FATTORI, op. cit. passim; R. MASSA, *Brescia napoleonica e austriaca. Nuovi contributi e puntualizzazioni*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia, a. 1987, pp. 232-237; id., *La città neoclassica da Napoleone all'unità d'Italia*, in *Brescia*, Bari 1989, pp.156-161.

[16] ZAMBELLI, op. cit., p. 6. Per i disegni del cimitero si veda: Biblioteca Queriniana di Brescia, 5a I f.I.17, "*Il campo santo di Brescia dell'architetto Rodolfo Vantini disegnato da Luigi Trolli. MDCCCLV. I disegni del cimitero di Brescia imaginato da Rodolfo Vantini nel MDCCCXV compiuto coll'amore e collo studio di tutta la vita nel MDCCCLXII sei anni dopo che questa era spenta vennero riuniti per cura dé soprantendenti alla fabbrica e deposti nella Civica Biblioteca Queriniana a comodo e utilità di chi ama l'arte a testimonio di lutto ancora presente e di riconoscenza verso quel vivo lume d'ingegno e cortesia a cui deve la patria uno dei suoi più eletti e splendidi ornamenti*". Manoscritto cartaceo legato in mezza pelle. 585 x 425. Tavole 41. Penna.

Pare insomma che Vantini avesse usato – forse per la prima volta a Brescia – una formula letteraria ed erudita per illustrare il proprio progetto architettonico: in ciò si può certamente segnalare la diversità tra la figura dell'architetto-intellettuale e quella dell'architetto-tecnico che interrompe una secolare "pratica" della disciplina.

Fu quindi l'incarico della costruzione del nuovo cimitero a suscitare in Vantini il desiderio di approfondire la propria preparazione artistica con un "viaggio di formazione"?

Quanto il tema funebre sia legato all'estetica romantica è ben noto [17]; ci limitiamo a ricordare che la prima edizione dei *Sepolcri* del Foscolo è avvenuta a Brescia nel 1807 [18]. La città sembra in qualche modo votata alla realizzazione del primo cimitero neoclassico italiano; inoltre la relazione vantiniana che accompagnava il progetto del nuovo camposanto potrebbe aver avuto come riferimento letterario e stilistico proprio l'opera foscoliana.

Assolutamente romantico è comunque il carme di Cesare Arici *Il Campo Santo di Brescia* dedicato all'amico architetto; componimento in cui si riflette una strana dialettica rispetto al progetto del 1819. I versi dell'Arici, infatti, sembrano anticipare la traduzione in marmo dei disegni vantiniani, accompagnando il lettore in un'ideale visita al cimitero bresciano che, non solo può essere interpretata come un "percorso" letterario attraverso il progetto vero e proprio, ma addirittura potrebbe essere stata la fonte di successive idee elaborate dall'architetto. Basti citare il grandioso faro centrale (non ancora eretto alla morte di Vantini) che nell'ode dell'Arici "scintillante...ai viandanti...il porto di tutta pace accenna" [19]. E possiamo, del resto, ipotizzare che lo stesso Arici abbia in qualche modo contribuito alla stesura della "descrizione" presentata dall'architetto all'Ateneo.

L'ode *Il Campo Santo di Brescia* venne pubblicata dalla tipografia di Nicolò Bettoni nel 1823: esattamente l'anno in cui Vantini parte per il suo primo viaggio lungo la penisola italiana.

Il manoscritto inizia con la cronaca dettagliata del trasferimento da Roma a Napoli e si sviluppa nel racconto del soggiorno partenopeo. Il titolo apposto al fascicolo chiarisce che si tratta della "continuazione del viaggio in Italia (...) fatto

[17] P. ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris 1975, trad. it. *Storia della morte in Occidente*, Milano 1978; id. *L'homme devant la mort*, Paris 1977, trad it. *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Bari 1980, pp. 552-555 e 588 e sgg; inoltre: *Le sain et le malsain*, in "Dix-huitième siècle", 9, 1977 (a cura di J. Guillerme); e J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976. Per l'architettura: "Lotus International", n.38, 1983 (in particolare il saggio di G.TEYSSOT, *Frammenti per un discorso funebre*).

[18] Ugo Foscolo pubblicò i *Sepolcri* per i tipi di Nicolò Bettoni a Brescia nel 1807 (cfr. il catalogo della mostra *Nicolò Bettoni e il suo tempo*, Brescia 1979). L'importanza della presenza del poeta a Brescia è analizzata da A. MARPICATI, *U. Foscolo a Brescia*, Firenze 1958; inoltre da E. MARIANO, *La linea greca del Foscolo e l'avvicinamento ai "Sepolcri"*, Ateneo di Brescia 1979; cfr anche AA. VV. *Aspetti di vita bresciana ai tempi del Foscolo*, supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1978 e *Foscolo e la cultura del primo Ottocento*, a cura di P. Gibellini, Brescia 1979.

[19] C. ARICI, *Il Campo Santo di Brescia*, Brescia, per Nicolò Bettoni, M.DCCC.XXIII. Cfr. L.A. BIGLIONE DI VIARIGI, *Cultura e letteratura nei secoli XIX e XX*, cap.I, in "Storia di Brescia", vol. IV, Brescia 1964, p. 665.

nell'anno 1823". Manca dunque la parte iniziale, andata perduta. Questo scritto fu steso anni dopo, tra il 1835 e il 1836, come risulta da alcune note contenute nel testo.

Il fascicolo presenta tutto ciò che ci si può attendere da questo genere di letteratura: descrizioni delle località visitate, dei monumenti, degli oggetti artistici, dei musei e delle architetture. Contiene inoltre cenni di archeologia, annotazioni di colore e brani di esperienze vissute. Non sfugge la consonanza con quanto Goethe aveva suggerito circa le finalità di un viaggio: "Chi vuol studiare un paese straniero dovrà riunire tutte le testimonianze che gli saranno accessibili. Il fatto che lo sguardo dei visitatori sia scaglionato su diverse epoche e che questi abbiano per gli oggetti degli approcci e dei punti di vista diversi è essenziale per chi riflette e giudica. Immagini di viaggio appartenenti a epoche diverse sono da considerare come le cronache di questi oggetti" [20].

Possiamo ritenere che le pagine vantiniane, per la particolare cura della stesura finale, siano in qualche modo una "memoria" che l'architetto probabilmente presentò (o aveva in animo di presentare) ad un uditorio, forse ai colleghi dell'Ateneo bresciano. Il testo riflette infatti un tono didattico che solo a tratti si stempera in luci veramente romantiche. Si ha l'impressione che il valore dello scritto consista più nella sua conformità agli schemi tipologici dell'*Italienische Reise* [21] che non nell'effettiva raccolta di informazioni.

Ma al di là dell'ininterrotta sequenza di notizie riguardanti i luoghi, le architetture e le opere d'arte, occorre notare come l'essenza e la novità delle pagine consistano nella scoperta della bellezza dei paesaggi e delle cornici ambientali.

L'incontro con il Meridione italiano è l'incontro con "il bellissimo cielo che s'incurva su questo bel regno" e Vantini, forse per la prima volta, si sente immerso nell'universo armonioso delle esuberanti forme della natura. Molti sono i passi che lo testimoniano: "niente somministra idea più dolce e più voluttuosa dell'esistenza, quanto questo clima che unisce intimamente l'uomo alla natura"; "...il più bel paese dell'universo, tanto pella diligente coltura di terreni, quanto pel pittoresco delle vedute".

Ci sembra importante cogliere come il termine di pittoresco sia chiaramente rivelatore dell'atteggiamento culturale di Vantini. Nel pittoresco è riassunto il senso più intimo dell'esperienza del viaggio, una chiave per comprendere il carattere stesso del Romanticismo [22].

[20] Citato da G.VALLET, *Introduzione* a W.Kronig, *Vedute di luoghi classici della Sicilia. Il viaggio di Philipp Hackert del 1777*, Palermo 1987, p. XVII.

[21] J.W.GOETHE, *Italienische Reise*, in *Werke* (Hamburger Ausgabe), vol. II, a cura di H. v. Einem, 1950. Il *Viaggio in Italia* di Goethe è del 1786-88 ma la stesura del libro risale al 1816 e la stampa è del 1829. Cfr. R. MICHÉA, *Le voyage en Italie de Goethe*, Parigi 1945; e C.VON KLENZE, *The interpretation of Italy during the last two centuries. A contribution to the study of Goethe "Italienische Reise"*, Chicago 1907 (opera molto significativa per collocare l'esperienza goethiana nella storia dei viaggi in Italia).

[22] Cfr. M.CACCIARI, *"Dialettiche" classico-romantiche*, in *Classici e romantici tedeschi in Italia*, Venezia 1977, pp. 11-16.

La metafora della pittura – da cui pittoresco – è evidentemente riconducibile all'estetica del neoclassicismo inglese; il che viene in un certo senso confermato dallo stesso Vantini quando scrive nei *Diari*: "In questo paese di Primolano trovasi una cascatella d'acqua assai pittoresca, degna d'esser ricordata da un disegnatore di giardini inglesi". Ma per l'architetto il pittoresco si spiega soprattutto con il fatto che la percezione dei paesaggi italiani è la condizione assolutamente necessaria per la formazione di un vero artista: una via obbligata verso l'*Ansichtenmalerei* (la pittura dei paesaggi realistici), e "il paesista vi dovrebbe formare il suo modo di dipingere". Come ha osservato W. Kronig: "la veduta non costituisce soltanto un fatto di storia artistica, ma anche e soprattutto un fatto di cultura" [23].

In mancanza di "espressioni valevoli a *dipingere* questo gran quadro della natura", quando l'osservazione di un paesaggio reale non può essere appropriatamente descritto, si rende necessaria un'ideale trasposizione sulla tela [24].

Vantini osserva con gli occhi di un pittore: il paesaggio è soprattutto una costruzione mentale. Si noti, ad esempio, come egli ricorda la località di Minturno: "i bellissimi acquedotti che vi si osservano e che finiscono al ponte con altre rovine, danno un aspetto *pittoresco* a questo punto del paese". È in tale accezione che nasce l'idea stessa di "paesaggio italiano".

Ma a fianco del Pittoresco ecco i toni del Sublime [25]. La "profonda spaventosa voragine" del Vesuvio ne è un esempio su cui l'architetto si sofferma ampiamente; oppure la narrazione della tempesta durante la mancata traversata verso la Sicilia: "...mi affacciai all'uscio alquanto aperto dello stanzino per mirare sì gran *quadro*, impossibile ad essere imaginato da chi non ha vedute queste si grandi ampiezze d'acque in commossione". Il che ci ricorda una famosa annotazione di Joseph Turner, di pochi anni successiva, relativa alla tela *Vapore al largo di Harbour's Mouth durante una tempesta di neve* (Tate Gallery di Londra): "Mi feci legare all'albero per osservarla. Rimasi legato per quattro ore e non credevo di sopravvivere e mi sentii impegnato a registrarla, se sopravvivevo" [26].

Infine, v'è un'altra componente propriamente romantica: la consapevolezza di essere solo fuggevolmente partecipi di questo orizzonte di bellezza, poiché il viaggio comporta necessariamente un malinconico ritorno.

[23] W. KRONIG, op. cit. p. 3.

[24] Una significativa annotazione contenuta nei *Diari* (18 ottobre 1833) rivela questo rapporto tra pittura e paesaggio: "Son condotto a vedere la bella valle di Non Naunia. Giorno piacevolissimo per le belle vedute e le scene pittoresche che mi si offrirono agli sguardi. Provai quella sensazione penosa che risente un amatore di belle arti allorché in una Pinacoteca gli vengono offerti troppi oggetti meravigliosi da osservare e la sua anima è stanca di sensazioni forti quantunque aggradevoli e vorrebbe moltiplicarsi per raccoglierle tutte e bastare a tutte."

[25] La categoria estetica del Sublime, formulata da Kant nella *Critica del Giudizio*, è qui considerata secondo quanto specificato da W. J. HIPPLE JR., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in eighteenth century British aesthetic theory*, Carbondale (Ill.) 1957.; cfr. inoltre F. DE FAVERI, *Sublimità e bellezza. Alle basi dell'estetica architettonica moderna*, Milano 1992.

[26] Citato in J. ROTHENSTEIN, *Joseph Turner*, Milano 1966.

Al momento di lasciare i templi di Paestum – un tipico *cult place* romantico – l'architetto annota: "Nel partire non potei a meno di alzarmi in piedi nella carrozza, e rivolgendomi inviai loro anche da lungi l'ultimo vale, e forse per sempre". Espressioni simili ebbe Goethe per lo stesso luogo: "È questa l'ultima e potrei dire la più grandiosa visione d'insieme che porto con me nel nord" [27].

Un moto di pura *Romantik* anima Vantini anche a Pompei: "Questa città ha un incanto, per così dire individuale, si ama come un essere animato; e i suoi edifici e le sue ruine sono come tanti amici, a quali convenne dare il bacio e l'addio".

Anni dopo, nel 1845, con più enfasi retorica, ma davvero conscio di un definitivo addio, annoterà in una paginetta strappata: "Dal giardino di Cellamare. Inebriato animo mio! Stampa entro di te le sublimi bellezze di natura che ti stanno intorno. Ricordati questo bell'azzurro di questo mare, ricordati questo purissimo cielo e la calda sabbia, questo sole che tramonta dietro il colle di Posillipo, ricorda questa varietà di linee, questo contrasto di antichi castelli e di moderne case interrotte dove verdeggianti boschetti e variopinti giardini ricordano le navicelle che solcano le acque di questo golfo".

È un'immagine che idealmente possiamo collegare ai paesaggi descritti nella *Corinne ou de l'Italie* di M.me Staël Holstein, o all'"l'angelo atmosferico" della *Nausikaa* di Goethe [28]. Ci ricorda gli olii di Karl Blechen (*Sole sul mare*, 1829, Berlino, National-Galerie), di Anton Smink Pitloo (*Mergellina*, 1834, Sorrento, Museo Correale), o di Philipp Hackert (*Forio d'Ischia*, Caserta, coll. priv.) e degli altri pittori della cosiddetta Scuola di Posillipo [29]. Queste atmosfere meridionali compaiono nei disegni degli architetti Karl Friedrich Schinkel e Eugène Viollet-le-Duc (tra i moltissimi altri che furono in Italia) ispirati dai viaggi del 1803-4 e del 1836-37. [30]

Le pagine dedicate al Regno di Napoli sono il tentativo di combinare la forma del diario con la tipologia della "guida artistica": strumento ormai indispensabile per qualsiasi viaggiatore del *Grand Tour*. L'occhio curioso dell'architetto bresciano coglie ogni aspetto dei luoghi visitati secondo puntuali resoconti descrittivi. Si avverte lo sforzo di rendere sistematico il metodo dell'osservazione, unendo l'esperienza vissuta a notizie storiche, artistiche, naturalistiche, botaniche,

[27] Cfr. nota 21. Winckelmann visitò Paestum nel 1758; nel 1764 apparve la prima pubblicazione illustrata sui templi, dovuta a P. M. Dumont. Nella primavera del 1778 si recò a Paestum Giovanni Battista Piranesi.

[28] MITTNER, op. cit., p. 501.

[29] Cfr. *Classici e romantici tedeschi...*, cit., p. 44; E. BAIRATI, A. FINOCCHI, *Arte in Italia*, vol.III., Torino 1984, pp. 389-390; R.Causa, *Vedutisti stranieri a Napoli*, in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*,catalogo della mostra 2 voll., Firenze 1979-80, I, pp. 330-337 e 344; id., in *The Golden Age of Naples. Art and Civilisation under the Bourbons 1734-1805* (The Detroit Institute of Arts with the Art Institute of Chicago) 2 voll., 1981, pp. 183 e sgg. e 210-212.

[30] Cfr. *1781-1841 Schinkel l'architetto del principe*, catalogo della mostra, Venezia 1982, pp. 29-30, 40-41 e segg.; AA.VV., *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-37*, Firenze 1980.

ecc. E spesso l'indagine comprende l'interesse per il contesto sociale, non tanto nella dimensione della curiosità folkloristica (pure presente, come nelle note dedicate alla festa di S. Gennaro, ai traslochi di S. Martino, al pubblico del Teatro S. Carlo), quanto in un giudizio distaccato sulle forme del sistema politico e dei suoi effetti sulla vita della popolazione.

Vantini capisce che questo "paese (...) di bengodi" soffre di una grave situazione economica e che "la società in Napoli ha un carattere differente da quella dei nostri paesi" e "parlare della sua popolazione è parlare di un mar fluttuante". Tenta perciò di cogliere, al di là delle apparenze e delle suggestioni, le ragioni della configurazione sociale, fuoriuscendo dal tracciato del resoconto artistico. Anche altri contesti e altre occasioni (come il viaggio in Svizzera e Germania) susciteranno questa esigenza, indice di una sensibilità volta più a comprendere che a registrare.

Indubbiamente il viaggio del 1823 accresce l'interesse per l'archeologia, come mostrano le accurate note dedicate ai sopralluoghi a Pozzuoli, Baia, Bacoli, Ercolano, Pompei e Paestum. Va ricordato (e lo si spiegherà più avanti) che Vantini proprio in quest'anno è impegnato a Brescia con gli scavi archeologici del Capitolium [31].

I dieci anni successivi al primo viaggio in Italia del 1823 corrispondono ad un periodo molto fertile nell'attività progettuale dell'architetto, divenuto ormai uno stimatissimo professionista. L'episodio centrale della sua opera è, in questo momento, la costruzione a Milano della Porta Orientale [32]. Con i due edifici daziari, eretti tra il 1827 e il 1834, trova definitiva sistemazione un'area su cui, a partire dal progetto del Piermarini del 1770, erano stati elaborati vari piani urbanistici [33]. E dunque, per Vantini, Milano torna ad essere un polo privilegiato di attrazione dopo gli anni dell'apprendistato.

La vita culturale milanese lo richiamava continuamente, anche perché l'episodio della Porta Orientale lo aveva posto in primo piano nel dibattito architettonico cittadino pur se tra polemiche [34]. Vantini si recava periodicamente a Milano, non solo per seguire il cantiere e le mille richieste burocratiche, ma anche per le Esposizioni di Belle Arti a Brera (talvolta come membro della giuria) e per occasioni squisitamente mondane, come il famoso ballo mascherato di casa Batthyany il 30 gennaio 1828 in cui si presentò nelle vesti del Sanmicheli [35].

[31] Cfr. M. MONDINI, *Gli scavi ed il "Museo Patrio"*, in *Brescia romana. Materiali per un museo. II*, vol.II, Brescia 1979, pp. 51-67; Costanza Fattori, op. cit., pp. 29-34.

[32] Cfr. COSTANZA FATTORI, op. cit., pp. 36-41; Middleton, Watkin, op.cit., pp. 303-304.

[33] *L'Idea della magnificenza civile*, catalogo della mostra, Milano 1978; *Piermarini e il suo tempo*, catalogo della mostra, Milano 1983.

[34] Cfr. "L'Eco"- Venerdí 1 febbraio 1828 n. 14, e la *Rettificazione della necrologia del S. Marchese Cagnola contenuta nel fascicolo CCXI della "Biblioteca Italiana"*, Milano 4 ottobre 1833.

[35] Per la festa in casa Batthyany si veda *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Cigola* (a cura di F. Mazzocca), catalogo della mostra, Firenze 1978, pp. 222-223. È significativa, inoltre, una lettera indirizzata a Vantini dal Consigliere Aulico Francesco Torriceni per una festa al Teatro della Scala nel 1838 (cfr. COSTANZA FATTORI, op. cit., p. 56). Il 26 Settembre 1834 scrive nei *Diari*: "(A Milano) Odo il canto o piuttosto l'incanto della Malibran"; il 29 Febbraio 1836.: "Pranzo con Mad. e Malibrand dal Sr Gaggi Banchiere".

A Milano ritrovava soprattutto gli amici, e fra questi Francesco Hayez, Michele Bisi e Giovanni Migliara: quest'ultimo suo compagno di viaggio nell'autunno del 1834 a Firenze, Roma e Venezia, allorché decise di sottoporre il progetto per la cupola della chiesa del Campo Santo di Brescia alle locali Accademie.

Il secondo polo di costante riferimento – in un certo senso "simmetrico" rispetto a Milano – è Venezia. Anche nella città lagunare egli è in contatto con personaggi di spicco nel mondo delle arti e della vita sociale. Il padre Domenico lo aveva presentato al conte Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia (di cui Rodolfo sarà socio a partire dal 1822). Nell'ingegnere Pietro Paleocapa, ministro dei lavori pubblici dal 1849 al 1857, trova l'amico di uguale cultura tecnica e vedute politiche. Infine, per Venezia l'architetto stenderà negli anni 1843-44 il progetto, non realizzato, del nuovo cimitero [36].

"Venezia! Venezia! Venezia! Quali fabbriche! Quali trionfi d'Arte. Quale scuola per un artista": sono espressioni che Vantini affida ai *Diari* alla data 23 ottobre 1833. Proprio ad alcuni grandi monumenti veneziani egli dedicherà uno studio piuttosto approfondito, svolto forse durante uno dei suoi frequenti soggiorni nella città.

Ci sono giunti due fascicoli, intitolati *Le Fabbriche di Venezia*, in cui vengono descritte trentatré opere di architettura, alcune delle quali sommariamente riprodotte a schizzo (nelle prime cinque pagine, delle complessive quarantadue, compare una grafia che non è di Vantini). La data della stesura non è indicata, tuttavia riteniamo che lo scritto risalga al 1835 poiché nei *Diari*, alla data 13 ottobre, si legge: "Parto per Venezia ove mi fermo fino a tutto il 29 (...) Considero a parte le fabbriche di Ve. e cerco di trarre il maggior profitto da questo viaggio coll'acquisto di utili ricerche".

Le pagine sono una sorta di commento alle schede di architettura pubblicate nella famosa opera di Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo e Antonio Selva *Le fabbriche più cospicue di Venezia*, edita nel 1815-20 dalla tipografia di Alvisopoli e riedita nel 1830-45 e nel 1852. Lo si ricava dai riferimenti che compaiono nel testo vantiniano. Ma l'architetto ha presenti anche i libri di Francesco Sansovino *Delle cose notabili...in Venetia* (1556) e *Venetia...descritta* (1581); di Francesco Milizia *Le vite dé più celebri architetti* (1768) e di Tommaso Temanza *Vite dei più celebri Architetti e Scultori Veneziani* (1778).

Pur non costituendo una vera e propria "memoria" di viaggio, le descrizioni dei monumenti veneziani possiedono indubbiamente il tono dell'osservazione ravvicinata, come se si trattasse di un personalissimo *Baedeker*; denotano una conoscenza puntuale, frutto di visite accurate e di studi molto attenti. Le pagine non si limitano insomma al commento critico dei testi prima ricordati, ma non sappiamo

[36] Cfr. *Vantini Rodolfo, Diarii*, op. cit., anni 1843-44. I disegni del progetto sono conservati all'Archivio di Stato di Brescia. Notizie del concorso per il cimitero di Venezia sono in *1780-1830 Venezia nell'età di Canova*, Venezia 1978, pp. 202-204; si veda inoltre il saggio di F. AMENDOLAGINE in questi stessi *Atti*.

quali motivazioni pratiche abbiano spinto Vantini a scriverle. Sembrerebbero l'abbozzo di una pubblicazione, o forse la traccia per un corso di lezioni.

Ancorché didascaliche, le considerazioni di Vantini sono illuminanti per capire quale fosse il suo giudizio circa due grandi nomi dell'architettura del Cinquecento: Jacopo Sansovino e Andrea Palladio. Sono questi, infatti, i veri oggetti della sua attenzione, seppur in chiave molto critica.

L'opera del Sansovino viene considerata una "gemma falsa" e Vantini osserva "...quanto poco egli valesse nell'arte e quanto ingiustamente suoni il grido di lui". Il parere negativo è espresso con affermazioni durissime. Della chiesa di S. Giorgio dei Greci scrive: "...è tempo gettato il parlare degli infiniti sconci di quest'immenso mostro sansoviniano". A proposito della Loggetta del campanile di piazza S. Marco dice: "la nullità architettonica del Sansovino si presenta in tutta la sua luce"; riferendosi alla Libreria Marciana precisa che: "Si cominciava a studiare Vitruvio, e si dava un addio al genio per diventare meschini imitatori dell'architettura greca e romana".

Il giudizio su Palladio è in qualche modo più trattenuto (del resto Vantini ammette che "...non è cosa sotto il sole che possa dirsi perfetta"), ma sono pur sempre sottolineati gli aspetti "irrisolti" delle sue opere veneziane, come si legge ad esempio nel commento alla chiesa del Redentore.

Di fatto tali critiche, fondate sullo studio approfondito di tutti gli elementi architettonici e costruttivi dei monumenti presi in esame, sono esse stesse capziose. Qui pare intrecciarsi paradossalmente la duplice "anima" della tradizione del Classico: da un lato la formazione neoclassica di Vantini, dall'altro lato l'interpretazione vitruviana offerta da Sansovino e da Palladio. L'effetto che ne deriva è contraddittorio: Vantini non sembra accettare che l'immagine bizantino-gotica di Venezia, considerando il manierismo classicista un'intrusione nella storia della città. E si può certamente affermare che Vantini è, in questo senso, molto prossimo ai giudizi del "romantico" John Ruskin di *The Stones of Venice*, che nel 1845 soggiorna nella città lagunare [37].

Nel gennaio 1839 Vantini parte per la Toscana "in compagnia di Gio e Federico Frizzoni e del Dr. Guendelini". Scrive l'architetto:

> "Di questo viaggio ho fatta annotazione in appositi libri ma più ne ho fatto registri nella mente e nel cuore per gli oggetti d'arte purissima da me veduti e studiati e per la intimità di affetti che ho stretta con quelle angeliche creature dei fratelli Frizzoni i quali oggimai sono i più intimi e dolcissimi amici che Iddio mi doni in questa terra. Il 21 Febbraio ritorno in patria."

Sono noti i lavori che Vantini realizzò per Giovanni e Federico Frizzoni: i palazzi di Bergamo, le ville a Bellagio, Crella e sul lago di Costanza. È meno nota

[37] J. RUSKIN, *The stones of Venice*, trad. italiana *Le pietre di Venezia*, Milano 1990.

l'amicizia che legò i committenti all'architetto, quasi all'insegna di antiche "corrispondenze" rinascimentali. L'intimità con cui Vantini si fece interprete dei propri committenti può essere rintracciata anche nella profonda amicizia con i conti Paolo e Paolina Tosio, Antonio Valotti, Carolina Bevilacqua, Matteo Thunn. Si tratta di un aspetto tutt'altro che marginale, essendo parte integrante della mentalità romantica dell'architetto.

Nel 1841, e poi ancora nel 1845, Vantini ritorna a Roma, a Napoli e in Sicilia. Scrive nel gennaio 1842: "Sia lodato Dio! il passato anno 1841 segna un'epoca importante della mia vita avendo in esso compiuto il giro d'Italia e visitati i monumenti di Roma e della Magna Grecia e della Sicilia da quali trassi (abbenché tardi) utili insegnamenti per l'arte mia".

Sempre nei *Diari*, alla data 1 gennaio 1846, riporta questa breve annotazione:

> "...ho riveduto una seconda volta la mia bella Italia, ma in questo viaggio ho sentito il tormento della mancanza di una confidente persona con cui dividere i piaceri e le noje del viaggio...".

Quali sono, dunque, i motivi che spingono l'architetto a ritornare negli stessi luoghi visitati anni prima? Potremmo avanzare varie ipotesi, ma è sufficiente ricordare che in questo periodo della sua vita – il quarto decennio dell'Ottocento – Vantini è scosso da un'inaspettata crisi professionale, sinteticamente ma lucidamente espressa in una pagina dei *Diari*:

> "Fra i molti disinganni che accompagnano l'esistenza ho pur quello amarissimo di persuadermi ogni giorno più che non sono i maggiori ammaestramenti dell'arte che procacciano all'artista maggiori incombenze. Io sento di aver fatto un piccolo tesoro di quel nulla che possedeva una diecina d'anni addietro e tuttavia allora mi venivano allogate opere di grande importanza mentre adesso non mi vengono affidate che miserabili accomodamenti e fabbriche di poco momento..." [38].

Questa volta il *Grand Tour* diviene quasi una fuga, una sorta di malinconico esilio intellettuale di fronte all'insoddisfazione quotidiana: il tema del viaggio riacquista i toni di una pura esperienza romantica. Non si tratta più di perfezionare le conoscenze architettoniche, poiché – come Vantini afferma in modo pessimistico – esse non si traducono in reali incarichi professionali; è giunto invece il momento di dedicarsi a studi disinteressati, non necessariamente riconducibili alla pratica progettuale.

Assistiamo perciò ad un'intensa stagione di riflessione in cui verranno attraversati diversi campi di ricerca: il riconfermato amore per l'archeologia; una sistematica raccolta di notizie e di osservazioni sulla pittura bresciana (e più in generale italiana); l'individuazione dei caratteri e delle tipologie dell'architettura rurale e, infine, la partecipazione ai lavori promossi dai "Congressi degli Scienziati". È in tal senso che i viaggi dell'architetto diventeranno l'occasione per dedicarsi ad ambiti estranei alla progettazione.

[38] *Vantini Rodolfo, Diarii*, op. cit., 1 gennaio 1843; cfr. RAPAGGI, op. cit., pp. 38-51.

La passione archeologica, come si è già accennato, era maturata durante i lavori di scavo del 1823 che a Brescia avevano portato alla luce il tempio capitolino. Vantini aveva curato la redazione dei rilievi, dei disegni e dei primi studi dei reperti archeologici presentati insieme a Giuseppe Saleri, Giuseppe Nicolini e Giovanni Labus nel volume *Museo Bresciano Illustrato* del 1838 [39].

Volendo fornire una coerente lettura dell'architettura romana rinvenuta durante gli scavi, Vantini si era posto il problema dell'esistenza nell'edificio di tre celle disposte in modo atipico. Per questo motivo era stato in contatto epistolare negli anni 1844-46 con il prof. Bechi, l'architetto Russo ed il famoso archeologo napoletano Luigi Canina [40]. Infatti, il riferimento tipologico era stato individuato nel foro di Pompei, visitato da Vantini già nel 1823 e poi rivisto durante il viaggio del 1841.

Scrive l'architetto bresciano al Canina nel 1844: "A Pompei vidi nel tempio di Giove uno di questi piedistalli in fondo alla cella, perforato da tre archetti quasi fossero ripostigli, e dietro di esso piedistallo eravi un'angusta scala per salirvi sopra". Da questo particolare derivava, secondo Vantini, la corrispondenza dell'edificio bresciano con il tempio del foro pompeiano e, inoltre, l'ipotesi che a Brescia esistesse un foro simile a quello dell'antica città campana [41].

Riteniamo che nel viaggio del 1845 a Pompei Vantini abbia trovato la conferma che le indicazioni già presentate nel *Museo Bresciano Illustrato* fossero esatte. Non a caso polemizzò con l'archeologo francese Raoul-Rochette, il quale non aveva accettato le deduzioni contenute in quella pubblicazione. Nel gennaio 1846 Vantini annota "noje per l'articolo"; lavora alla stesura della risposta tra l'aprile e il luglio, e la presenta il 20 agosto dello stesso anno all'Ateneo bresciano [42].

I taccuini vantiniani mettono in evidenza soprattutto il tema della pittura. I sommari resoconti dei viaggi degli anni 1839 (Bologna e Parma), 1845 (Milano, Genova, Napoli, Pompei, Paestum, Roma, Terni, Spoleto, Foligno, Perugia, Arezzo, Firenze, Bologna, Parma e Cremona), 1847 (Mantova, Reggio Emilia, Modena, Parma, Bologna, Firenze, Livorno e Roma) e 1852 (Padova, Ferrara, Bologna, Firenze, Siena, Roma, Pisa, La Spezia, Genova, Torino, Novara e Milano) ci mostrano l'architetto alla ricerca delle espressioni capitali della nostra cultura figurativa.

È importante ricordare come questa ricerca sia prossima agli studi che andava a sua volta facendo Jacob Burckhardt con i viaggi in Italia del 1846-48 e 1853-54 e che sono alla base dell'opera *Der Cicerone* (1855), la prima guida artistica moderna.

Fin da bambino Vantini aveva ricevuto dal padre Domenico una profonda educazione pittorica (la famiglia Vantini possedeva una piccola galleria nella casa di

[39] Cfr. *Brescia romana. Materiali per un museo. II.*, op. cit., p. 44.

[40] COSTANZA FATTORI, op. cit., pp. 29-33.

[41] Le intuizioni di Vantini sono state sottolineate da A. FROVA nel saggio *Tipologie e forme architettoniche degli edifici pubblici*, contenuto in *Brescia romana. Materiali per un museo. I.*, Brescia 1978, p. 212.

[42] *Sull'antico Edifizio di Brescia scopertosi l'anno 1823. Memoria di Rodolfo Vantini in risposta ad alcune osservazioni del signor Raoul-Rochette sull'opera Museo Bresciano Illustrato*, Milano 1847.

Contrada S. Pace, citata nelle guide di Brescia di Paolo Brognoli del 1826 e di Alessandro Sala del 1834 [43]); inoltre l'architetto si interessò alla pittura bresciana del Cinquecento e per anni attese ad uno studio dell'opera del Moretto [44].

Purtroppo i quaderni relativi alla visita delle maggiori pinacoteche e gallerie italiane sono estremamente disorganici e lacunosi. Possediamo testimonianze veramente sommarie, affidate ad una grafia velocissima, spesso illeggibile; sono appunti stesi rapidamente durante le visite o i trasferimenti da una città all'altra. È un materiale che Vantini avrebbe forse voluto riordinare una volta ritornato a Brescia (come aveva fatto con lo scritto che si riferisce al viaggio napoletano del 1823), ma che lasciò invece al frammentario stato originario.

Delle opere osservate a Firenze, Roma, Napoli e in altre città, egli indica normalmente l'autore con le relative date di nascita e di morte; quindi esprime un sintetico giudizio personale. Ricorrono valutazioni sulla qualità del disegno e della composizione; grande attenzione è riservata agli "ornati" in quanto fonte di ispirazione per il suo lavoro [45].

Non è facile risalire alle categorie estetiche vantiniane a causa degli esigui elementi in nostro possesso. Non ama la "pittura gotica" (e intende le espressioni figurative antecedenti il pieno Rinascimento); è ben lontano dall'apprezzare la *Madonna Rucellai* di Duccio di Buoninsegna, "anche che si abbia riguardo ai tempi", ma esprime giudizi negativi anche delle opere del Parmigianino e di Michelangelo.

È legittimo pensare che il suo ideale pittorico fosse in qualche modo riconducibile alla figura di Alessandro Bonvicino; infatti è possibile che per l'architetto bresciano l'opera del Moretto rappresentasse un chiaro esempio del classicismo rinascimentale, unito ad un'intensa espressione religiosa, ben al di là dei manierismi ermetici osservati nel Correggio della *Danae* (Galleria Borghese), nel Parmigianino della *Madonna col bambino e santi* e nel Michelangelo del *Tondo Doni* (Galleria degli Uffizi).

Gli scarni taccuini, insieme alle note d'arte, riportano brevi accenni ad un argomento che per un certo periodo occupò Vantini: il paesaggio agricolo italiano e lo studio delle dimore rurali.

Apprendiamo dai *Diari* (febbraio 1844 e aprile 1845) che aveva intenzione di scrivere un trattato, forse da mettere in relazione con una "Guida della Lombardia" per l'editore milanese Cattaneo. Annota nel gennaio 1846: "Ho dato principio ad un opera sull'architettura rurale; senza molta speranza di poterla condur-

[43] P. BROGNOLI, *Nuova Guida per la città di Brescia*, Brescia 1826; A. SALA, *Pitture ed altri oggetti di Belle Arti di Brescia*, Brescia 1834.

[44] Le schede vantiniane dedicate al Moretto si conservano presso l'Ateneo di Brescia.

[45] Cfr. A. RAPAGGI. *La decorazione nell'architettura di Rodolfo Vantini a Brescia*, in *"Neoclassico. Semestrale di arti e storia"*, n° 2 anno 1992, pp. 72-89.

re a compimento poiché esige parecchi anni di studio e di lavoro". Aveva comunque indicato la traccia della ricerca da intraprendere: "quali edifizi rurali vi sieno già costrutti che possano additarsi a modello e quindi delinearsi in quest'opera (...) dei temi per quelle fabbriche di cui mancano buoni esempi, avvertendo che questi temi acchiudano que' minuti particolari, che sono indispensabili per appagare le esigenze degli agricoltori qualora tali fabbriche dovessero mandarsi ad effetto" [46].

Pur essendo un aspetto dell'attività vantiniana ancor tutto da indagare, possiamo ipotizzare che questi studi siano da mettere in relazione con la partecipazione ai "Congressi degli Scienziati" che si tennero annualmente in alcune città italiane tra il 1939 e il 1847 [47]. Infatti, fin dalla prima seduta di Pisa, vennero create specifiche commissioni, dedicate (oltre che ad argomenti di carattere scientifico) alla situazione agricola degli stati italiani [48]. La partecipazione di Vantini ai lavori di queste commissioni è documentata unicamente dai *Diari*, dove sono riportate le date dei viaggi nelle città sedi dei "Congressi" [49]. Alcuni brevissimi accenni sono contenuti nel quaderno relativo al viaggio a Roma e Napoli del 1845; materiali più organicamente raccolti (fra cui alcuni interessanti disegni) sono conservati alla Biblioteca Queriniana e costituiscono probabilmente l'abbozzo del trattato.

Nel 1847 Vantini compie due viaggi: il primo in terra tedesca, dal 24 luglio al 18 agosto, il secondo a Firenze e Roma nel mese di ottobre. È interessante quanto scriverà nei *Diari* (alla vigilia dei moti rivoluzionari del 1848) in riferimento ai due itinerari:

> "Sia lodato Iddio! Egli mi ha preservato da gravi afflizioni e mi ha aperto il cuore a certe speranze per l'avvenire dell'Italia! Ho fatto due viaggi per due opposte contrade ho percorso il Reno fino a Colonia ed Aquisgrana. Ho riveduto Firenze e Roma. Fui meravigliato dai stupendi edifizi di Gotica Architettura che sorgono nelle città renane, e rimasi colpito dall'alto grado di civiltà a cui sono desse condotte. A Roma visitai di nuovo i capi lavori delle arti, ma più mi piacque di vedere quella nobilissima città redenta a nuove e liberali istituzioni della sapienza di Pio IX che pose la croce a vessillo di sociale progresso (...)" [50].

Un'acuta osservazione del Venturi potrebbe sintetizzare il contenuto del quaderno vantiniano dedicato al viaggio in Svizzera e Germania: "Il romantico tedesco si recava in Italia, il romantico italiano in Germania o anche in Inghilterra per

[46] Biblioteca Queriniana di Brescia, G.VIII. 3, *Appunti di architettura rurale con schizzi*. Cfr. BRAGHINI, op. cit., p. 485-487 con l'elenco dei disegni.

[47] 1839 Pisa, 1840 Torino, 1841 Firenze, 1842 Padova, 1843 Lucca, 1844 Milano, 1845 Napoli, 1846 Genova, 1847 Venezia. Cfr. A. CARACCIOLO, *La storia economica*, in *Storia d'Italia Einaudi*, vol. III, pp. 592-596; M.GALUZZI, *Geometria algebrica e logica tra Ottocento e Novecento*, in *Storia d'Italia Einaudi*, Annali III, pp. 1020-1023.

[48] Cfr. CARACCIOLO, op. cit., p. 593.

[49] Vantini partecipò alle sedute di Firenze (1841), Milano (1844), Napoli (1845), Genova (1846) e Venezia (1847).

[50] *Vantini Rodolfo, Diarii*, op. cit., 1 gennaio 1848.

romantizzarsi ulteriormente, per giungere alla supposta prima origine del proprio romanticismo" [51].

I paesaggi e le città svizzere e renane colpiscono "romanticamente" la sua anima: così Lugano, Lucerna, Berna, Basilea, Strasburgo, Magonza, Colonia, Acquisgrana, Bonn, Coblenza, Francoforte, Darmstadt, Karlsruhe, Friburgo.

Ma è soprattutto l'incontro con l'architettura delle cattedrali gotiche che lascerà un notevole segno. Vantini scrive al proposito: "Giorgio Foster ha paragonato l'interno delle cattedrali ogivali a volte ombreggiate delle antiche foreste. Federico Schlegel paragonò l'esterno della Catt. di Colonia all'effetto di una prodigiosa cristallizzazione e Goethe la torre della Catt. di Strasburgo ad un grande albero che con mille rami e foglie annunzia da lungi la magnificenza del suo creatore. È quella tendenza ad elevarsi (all'alto) che si presenta l'edificio nel suo insieme e nelle singole parti. È questa continua ripetizione saggiamente proporzionata nell'insieme e né particolari si è questa ammirabile simmetria del tutto che al primo vederlo produce una suggestione così sublime ed eleva fino all'entusiasmo l'animo dello spettatore il quale dopo aver contemplato l'esterno della Cattedrale porta i suoi passi entro il suo vasto recinto. Per produrre questo effetto l'architetto ha evitato per quanto gli fu possibile l'impiego delle linee orizzontali e quando per le regole dell'arte non poté evitarle per dividere le parti con delle cornici cercò tagliarle in modo che le linee verticali rimanessero dominanti. La chiesa sembra un composto di una quantità di piccole torri e di piccole chiese e le torri da una quantità di piccole chiese e piccole torricelle ondeché nella composizione si scorge un meraviglioso sviluppo d'un picciol numero di forme fondamentali procedenti dal semplice al composto come l'Hauy l'ha mostrato nei minerali come essendo il principio della cristallizzazione e come Goethe l'ha trovato nella pianta come principio della metamorfosi vegetale".

La "scoperta" delle forme gotiche si coniuga con la civiltà del Nord, con le sue istituzioni sociali e con la sua religiosità; ma anche con un principio estetico che rimanda ancora una volta alle radici della *Romantik*: la Natura, l'*Urpflanze* goethiana [52].

Il resoconto del viaggio sul Reno è essenzialmente il documento più importante per comprendere il decisivo superamento del codice linguistico neoclassico operato da Vantini in favore del "revival neogotico". Il che non avviene sulla scorta di suggerimenti stilistici *à la mode* [53], bensì trae origine dal valore e dai significati della cultura d'Oltralpe. È in questo senso che si può cogliere l'importanza delle opere neogotiche di Vantini, tali da sovvertire il panorama consolidato dell'ar-

[51] VENTURI, op. cit, p. 807.

[52] Cfr. MITTNER, op. cit., p. 269, 273 e 277; J. Baltrusaitis, *Aberrations: essai sur la légende des formes*, Paris 1983; trad. it. *Aberrazioni*, Milano 1983, pp. 92-115.

[53] Si noti il giudizio sul neogotico dello JAPPELLI a Padova: "All'alba mi trovo nel Caffé Pedrocchi a ridermi fra me stesso delle tante meraviglie architettoniche che aveva udite di questo edificio", in *Vantini Rodolfo, Diarii*, op. cit., 29 ottobre 1833.

chitettura bresciana ed introdurre quella serie di edifici eclettici che caratterizzerà l'immagine urbana (e territoriale) della seconda metà dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento [54].

Accenni di un interesse per le forme decorative neogotiche sono sparse in tutta la produzione dell'architetto, come si può vedere nei palazzi Rossa, Negroboni e Valotti di Brescia, nel progetto "con ornato gotico" per la balaustra del Duomo Vecchio di Brescia (1833), nel "casino gotico d'uccellanda" per Alessandro Bionca a Rivatica (1832), nella "facciata gotica" di palazzo Martinengo Villagana a Brescia (1835), nella "facciata gotica verso il giardino" di palazzo Frizzoni a Bergamo (1836), nella decorazione pittorica di una sala di palazzo Beschi a Castiglione delle Stiviere (1835-40), nelle arcate dei corpi di fabbrica antistanti le cancellate del palazzo Fenaroli Avogadro a Rezzato (1842), nella villa Cocastelli a Goito (1850).

Naturalmente non possiamo tralasciare la più famosa di queste opere, la tomba Bonomini eretta nella località S. Fiorano sui Ronchi di Brescia, meglio conosciuta oggi come la "Tomba del cane" [55]. Ideata nel 1853 – per un concorso in cui fu preferita ad altri progetti neoclassici – essa è uno degli ultimi lavori dell'architetto, e sotto questo aspetto acquista un significato ancor più emblematico. Sorta di "teatrino" privato (dopo il divieto di inumazione opposto dalle autorità), questa piccola ma complessa architettura si profila scenograficamente dalle balze dei Ronchi alla visione dalla città, in solitaria lontananza. Può essere letta come un *analogon* del cimitero monumentale sulla strada per Milano: opere entrambe cariche dei valori borghesi eretti a memoria dei defunti, algide architetture di marmo. Il cerchio si chiude: dopo la grande stagione del Neoclassicismo le forme della *Romantik* tramutano in quelle del Neogotico, e in entrambi i casi l'architettura si fa letteralmente "luttuosa".

Gli ultimi anni di vita dell'architetto bresciano non sono facilmente ripercorribili sulla base dei documenti d'archivio. Anche la pagine dei *Diari* dello studio – solitamente molto precise e fitte – si fanno sempre più rare.

Certamente i moti politici del 1848 significarono per Vantini un nuovo e più acuto momento di crisi, sia professionale che umana. Ciò è confermato proprio da un passo dei *Diari*:

> "Col rivolgimento politico operatosi il 22 di questo mese di Marzo cesso da ogni esercizio nell'arte mia, per non attendere che al debito di cittadino. Conchiudo col 16 agosto questo memorabile periodo; torno à miei pacifici studi, ma ove si accentuino le cure domande dalla direzione della Fabbrica del Cimitero a me affidata nessun affare, sia pubblico

[54] Cfr. il catalogo della mostra *Brescia postromantica e liberty 1880-1915*, Brescia 1985 (in particolare R. BOSCHI, *Il restauro: la nostalgia del passato-I revival e gli eclettismi*, pp. 43-60); V.TERRAROLI, *Il restauro in stile*, in C. ZANI– V. TERRAROLI, *I chiostri di Brescia*, Brescia 1989, pp. 41-47; V.TERRAROLI, *Il Santuario delle Grazie a Brescia e il Castello Bonoris a Montichiari: neogotico sacro e neogotico cortese a confronto*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, atti del Convegno (Pavia-Milano settembre 19855) Milano 1989, pp. 127- 134; id., *Antonio e Giovanni Tagliaferri. Due generazioni di architetti in Lombardia tra 0ttocento e Novecento*, Brescia 1992.

[55] Le tavole del progetto per la tomba Bonomini sono conservate presso l'Archivio di Stato di Brescia, Fondo Ospedale.

sia privato mi venne commesso ondeché attesi esenzialmente ad alcune ricerche sulle arti e sugli artisti bresciani rovistando né pubblici archivi per scoprire nozioni al tutto ignorate".

Lo sconforto riappare in una nota dell'anno seguente:

"Nel 1849 perdurano le agitazioni politiche, e tuttoché io non ne sia punto immischiato nullameno ebbi a soffrirne gravi danni pecuniari e più gravi afflizioni morali. Nessuna occupazione d'arte che non m'arrechi alcun lucro od onore [56]."

Ma poi riprese ad esercitare la professione (realizzando nella città natale alcune opere di grandissimo interesse [57]) ed anche in nell'ultimo periodo della sua vita viaggiò e programmò viaggi. Sappiamo che nel 1850 si recò a Parigi, ma non ci è pervenuto alcuno scritto in proposito. Possediamo solo le lunghe liste delle spese sostenute – curiose sotto il profilo aneddotico – che ci fanno intuire come la grande capitale europea sia stata agli occhi di Vantini quella metropoli della merce così acutamente descritta da Charles Baudelaire [58].

Nei *Diari* Vantini lascerà scritto: "Nella seconda metà di Settembre faccio un viaggio di studio a Parigi. Ai primi di Novembre mi restituisco in patria. Ho l'animo oppresso come l'atmosfera che mi circonda". Questa nota malinconica suggella la fine del suo *Grand Tour*.

Non è certo se si sia recato a Londra per l'Esposizione Universale del 1851 (non gli venne rilasciato il passaporto per motivi politici); il viaggio sarebbe comunque da mettere in relazione con la nomina a socio onorario del Royal Institute of British Architects avvenuta nel 1850 [59].

Nessuna indicazione archivistica documenta un secondo viaggio a Parigi nel 1855 in occasione dell'Esposizione Universale (la notizia si ricava dal discorso funebre dello Zambelli dell'anno seguente), dove Vantini presenta il progetto per il faro centrale del cimitero bresciano [60].

Possiamo interpretare il ritorno nella capitale francese – su cui purtroppo pesa la mancanza di precisi ragguagli – alla luce dell'importante riconoscimento professionale (l'esposizione del progetto per il faro) e come massima condensazione dell'idea stessa di viaggio lungo l'itinerario dei padiglioni internazionali.

Ci piace citare quanto scrisse Baudelaire proprio a proposito dell'Esposizione Universale del 1855:

"Per un critico, per un sognatore dallo spirito incline alla generalizzazione, non meno che allo studio dei particolari, e, per dire in modo più esatto, all'idea di ordine e di gerar-

[56] All'insurrezione di Brescia del 23 marzo-16 agosto 1848 erano seguite l'anno successivo le "dieci giornate", che Vantini cerca di documentare tempestivamente con una "memoria", purtroppo solo abbozzata. Biblioteca Queriniana di Brescia, G. VII. 3 m 1.

[57] Ricordiamo la palazzina Valotti (ora Lechi), l'appartamento Bellotti (ora Guaineri), la fontana monumentale Porcellaga e la chiesa di S. Maria in Silva. Cfr. COSTANZA FATTORI, op. cit.; *Itinerario di Brescia neoclassica*, op.cit., e RAPAGGI, *La decorazione...*, op. cit., pp. 85-89.

[58] C.Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, trad. it., *Lo Spleen di Parigi*, Milano 1992; e W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, trad. it., *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino 1986.

[59] Vantini divenne membro onorario del R.I.B.A. il 1 agosto 1950; gli era stato comunicato con una lettera del 16 novembre 1849.

[60] Due litografie sono conservate alla Pinacoteca Tosio- Martinengo di Brescia; recano didascalie in lingua francese.

chia universale, poche attività sono così interessanti, attraenti, ricche di sorprese e di rivelazioni, quanto quella di porre a confronto le nazioni e ciò che esse hanno prodotto" [61].

La natura del *Grand Tour* si dissolve definitivamente nelle pieghe del moderno turismo, mentre tramonta la *Sehnsucht* che animava i viaggi dei grandi romantici. In chiave metaforica, possiamo ricordare l'anno di morte dell'architetto – il 1856 – insieme alla conclusione della secolare epopea del *Grand Tour*.

Ma anche l'architettura si trova ora sul crinale oltre il quale tramonta l'aura del Neoclassicismo e si profilano i contorni dell'eclettismo postromantico. Walter Benjamin, nel famoso saggio dedicato a Baudelaire e Parigi [62], ce ne ha lasciato l'immagine più significativa: "comincia l'architettura come costruzione tecnica" ma in essa sono presenti "gli avanzi di un mondo di sogno".

[61] Cfr. C. BAUDELAIRE, *Esposizione Universale-1855-Belle Arti*, in *Scritti sull'arte*, Torino 1981, p. 183.
[62] W.BENJAMIN, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Torino 1976, p. 154.

BRUNELLA BRUNELLI
MARCO BORGHETTI

La figura di un architetto neoclassico attraverso il catalogo delle opere: di alcune attribuzioni vantiniane alla luce delle nuove conoscenze

Il nostro interesse riguardo alla figura di Vantini deriva da uno studio che abbiamo realizzato in passato con il professor Dezzi Bardeschi: durante il corso di Restauro Architettonico abbiamo infatti steso il progetto di conservazione della facciata principale del Cimitero Vantiniano di Brescia.

Da qui la scelta di approfondire lo studio dell'architetto Vantini, finalizzandolo alla nostra tesi di laurea.

In questa sede vorremmo illustrare il metodo che abbiamo seguito per la compilazione di un catalogo il più possibile completo degli interventi e segnalare alcuni casi particolari.

Per quanto riguarda il metodo, siamo partiti dall'analisi dei manoscritti Vantiniani conservati presso la Biblioteca Queriniana e l'Archivio Storico del Comune di Brescia. Abbiamo soprattutto consultato il *Diario autografo*, cha va dal 1832 al 1836, e il *Diario dello studio*, dal 1837 al 1852, il *Taccuino degli appunti di argomento storico artistico*, lo *Schedario di cose bresciane estratto da antichi documenti* e le *Schede artistiche raccolte dal Professore nell'Archivio Municipale*.

Grazie a ciò è stato possibile stilare un elenco delle località di cui Vantini prende nota e, parallelamente, esaminare tutti i testi che trattano l'argomento.

Studiando i Diari e i carteggi, come anche gli appunti e gli schizzi, abbiamo constatato che Vantini annota minuziosamente ogni spostamento, ogni spesa, ogni incontro che effettua nel corso della giornata, e se da un lato questi documenti ci sono serviti da griglia di lavoro, dall'altro ci siamo resi conto che sono molto facili da equivocare e che andavano puntualmente verificati.

A questo è seguito un riscontro in loco di ogni affermazione contenuta nei Diari e nei testi consultati, cercando, per ogni intervento, una documentazione precisa (disegni, progetti, lettere o altro) che attestasse l'effettivo intervento di Vantini.

Questo materiale è conservato presso gli attuali proprietari degli edifci e presso gli archivi privati e pubblici che sono stati vagliati durante la ricerca.

In occasione di queste verifiche incrociate abbiamo eseguito un rilievo fotografico dello stato attuale dei manufatti e, quando possibile, intervistato i proprietari ricostruendo gli ultimi passaggi di proprietà e le trasformazioni più recenti effettuate sull'edificio.

A questo lavoro in esterno è succeduto un lavoro a tavolino di verifica delle date, nomi e disegni con le nuove conoscenze acquisite.

Tutto il materiale raccolto è stato utilizzato per la compilazione, a tutt'oggi, di ottantatré schede d'intervento. Il lavoro non si ritiene comunque così concluso, poiché è soggetto a continue integrazioni e cambiamenti alla luce di nuove notizie, come è implicito nella metodologia seguita.

Ognuna di queste schede contiene tutta la documentazione che abbiamo raccolto e, utilizzato nel loro complesso, ci hanno consentito di tracciare una mappa degli interventi di Vantini e una cronologia delle sue opere documentate. Abbiamo suddiviso le schede secondo la ubicazione del manufatto edilizio, la destinazione d'uso e il tipo di intervento.

Per ubicazione abbiamo inteso la localizzazione sul territorio dell'edificio, suddivisa ulteriormente in: Brescia città; Provincia di Brescia; Fuori provincia giungendo alla conclusione che Vantini ha lavorato maggiormente sul territorio della provincia e che le sue opere si trovano distribuite soprattutto nelle aree di tre regioni italiane: Lombardia, Veneto e Trentino.

Un'ulteriore suddivisione riguarda la destinazione d'uso e le committenze degli interventi, raggruppati in: Edifici religiosi; Edifici pubblici; Edifici privati.

In questi sottogruppi sono comunque comprese opere quali altari, fontane pubbliche, arredamento o altro. Dalla nostra schedatura si desume che l'opera di Vantini si distribuisce pressoché equamente fra le tre committenze individuate.

Infine abbiamo cercato di suddividere in modo coerente i caratteri degli interventi, rilevando come Vantini intervenisse con grande disinvoltura in tutti i campi del costruire che abbiamo distinto in:

– Progettazione e costruzione: è il caso in cui l'architetto ha seguito in ogni sua fase il divenire del manufatto ex-novo.

– Progetti non realizzati: solo documentati dai disegni originali autografi di Vantini.

– Parziali realizzazioni: dove Vantini esegue solo in parte il progetto iniziale.

– Completamenti: quando interviene su edifici già esistenti quasi sempre di committenza privata aggiungendo corpi di fabbrica che si integrano con l'esistente.

– Ristrutturazione: è il caso in cui Vantini intervenendo sul costruito coinvolge l'esistente riorganizzando tutto il complesso.

– Sistemazioni interne: se l'intervento si limita agli arredi e alla distribuzione dei locali senza coinvolgere la struttura dell'edificio.

– Opere attribuite: si tratta delle opere che sui testi o tradizionalmente sono attribuite a Vantini, ma delle quali non abbiamo ritrovato alcuna conferma e, in alcuni casi, la documentazione del contrario.

Scendendo nel dettaglio, per chiarire meglio il metodo di lavoro seguito, desideriamo riportare alcuni esempi significativi che mettano in luce il tipo di problematiche incontrate nella stesura delle schede d'intervento.

Nei suoi diari Vantini il 22 ottobre 1832 annota: "Ripiglio i lavori dell'Ospedale delle Pazze".

La presenza di questo tema ricorre fino alla data 31 agosto 1841. In prima analisi deduciamo che l'incarico è precedente al 1832 e il lavoro distribuito nell'arco di molti anni: ricostruire l'iter progettuale risulta comunque difficoltoso poiché si parla di un nuovo progetto per l'Ospedale delle Pazze in data 5 giugno 1835, 1 maggio, 17 luglio e 20 novembre 1837, mentre in data 2 novembre 1832 annotava: "Disegni per Ospedale delle Pazze" e a questo periodo possiamo mettere in relazione i disegni conservati presso l'Archivio Storico di Brescia.

Nella pianta del piano terreno con i diversi tratti colorati sono evidenziati gli interventi progettuali decisi da Vantini. Si riconoscono i tratti in giallo (pareti da demolire), i tratti scuri (il conservato) e quelli in rosso le parti da costruire ex-novo. Il progetto prevede la realizzazione di quattordici camere per pazze e di un'infermeria definita per pazze tranquille, riorganizzando anche gli spazi attorno a un cortile porticato inserendo alcuni servizi.

Nella pianta del piano primo si evidenzia una terrazza che lo stesso Vantini definisce "scoperta che all'uopo si potrebbe coprire ad uso".

Dato il susseguirsi delle annotazioni relative all'Ospedale, si può dedurre che Vantini lavorò a lungo per quest'incarico, come abbiamo visto certamente precedente al 1832.

Forse non tutto il progetto fu realizzato, non sappiamo neppure se sia stato realizzato solo in parte, certo è che si documenta l'impegno di Vantini nel cercare di studiare una soluzione il più possibile vantaggiosa per creare un nuovo edificio ospedaliero secondo nuovi criteri moderni e funzionali, in località adatta, fuori dall'abitato. Si giunge a questa conclusione in base al fatto che migliorie alle muraglie, alle finestre, ai soffitti, ai pavimenti, agli accessi, ai servizi e alla fognatura dei fabbricati ospedalieri posti nella parte più bassa della città, sarebbero impossibili o inefficaci a causa dello stato del sottosuolo, dell'agglomeramento dei fabbricati, gli uni a ridosso degli altri. Inoltre, le lunghe corsie, i grandi cameroni, i cor-

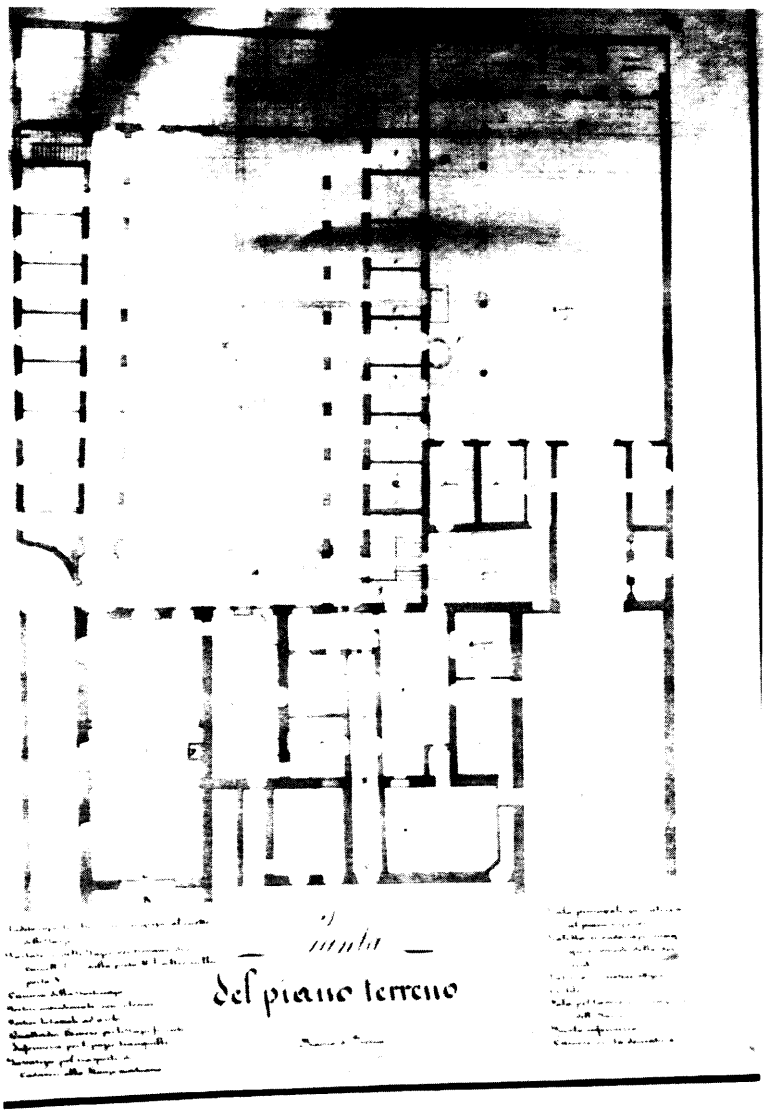

Fig. 1 - Ospedale delle Pazze di Brescia
Disegno autografo di Rodolfo Vantini – 1832. Pianta del Piano terreno

Con i diversi tratti colorati sono evidenziati gli interventi decisi da Vantini: si riconoscono i tratti in giallo che rappresentano le pareti da demolire, i tratti scuri il conservato e quelli in rosso le parti da costruire ex-novo.
(Archivio di Stato di Brescia, Fondo "Spedali Civili")

ridoi, la mancanza di cortili e di spazi, non consentirono la distribuzione razionale dei vari comparti e la loro indipendenza.

Riconosciuta l'impossibilità di sistemare l'Ospedale nella sua vecchia sede, si cominciano gli studi dei problemi relativi all'acquisto dell'area occorrente per la costruzione di un nuovo ospedale al di fuori del centro storico.

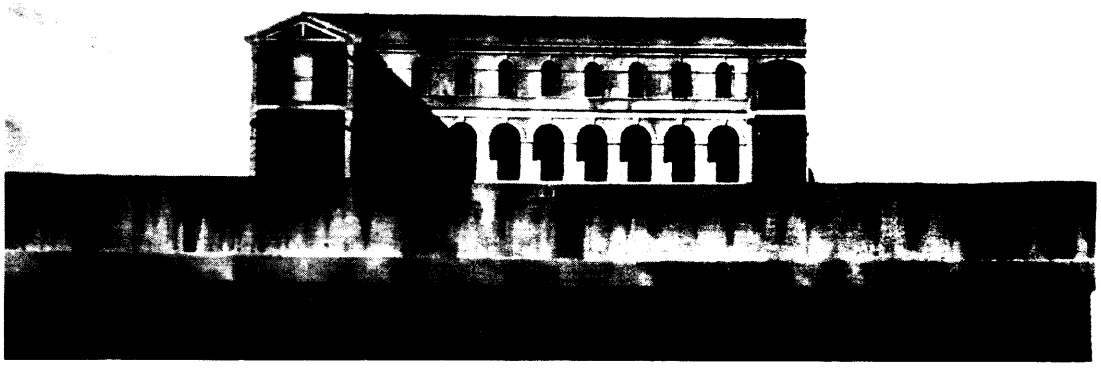

Fig. 2 - Ospedale delle Pazze di Brescia
Disegno autografo di Rodolfo Vantini – 1832

Sezione longitudinale del fabbricato previsto come Ospedale delle Pazze; nell'immagine viene rappresentata unicamente l'ala dell'edificio che accoglieva l'intervento vantiniano.
(Archivio di Stato di Brescia, Fondo "Spedali Civili")

Con la demolizione dell'intero complesso ospedaliero, avvenuta attorno agli anni sessanta, è andata perduta la documentazione materiale che attesta la quantità e il tipo dell'effettivo intervento di Vantini.

A questo punto non siamo in grado di affermare se il progetto in questione sia stato realizzato e in che misura, e non possiamo catalogare questo intervento come "Progettazione e costruzione", ma tra i "Progetti parzialmente realizzati".

Ancora più difficile è risalire al ruolo rivestito da Vantini nella vicenda di un altro ospedale tradizionalmente attribuito a lui, l'Ospedale di Leno.

Per tracciare una breve nota sull'edificio, dobbiamo risalire al 1816 quando l'Amministrazione della Congregazione della Carità di Leno si apprestò ad affrontare la questione della fabbrica dell'Ospedale nel periodo in cui il governo austriaco annullava tutte le direttive stabilite dalla Repubblica Cisalpina.

Le circostanze favorevoli dei primi vent'anni dell'Ottocento indussero la Congregazione a esaminare concretamente la possibilità di erigere il nuovo Ospedale. Gli amministratori venivano autorizzati con decreto dell'Imperial Regio Governo

del 27 febbraio 1824 a costruirlo, ma difficoltà sorgono per la scelta dei locali da destinare a luogo di cura e solo nel 1827 si decide di adattare la Casa Prevosti, in vicolo Fontane (attuale Via Ospedale).

L'incarico di stendere il progetto fu affidato all'ingegner Pietro Pavia, e l'esecutivo passava all'esame dell'ingegner capo della Provincia di Brescia nell'agosto del 1828 [1].

A causa delle frequenti epidemie e dell'aumento comunque notevole della popolazione resistente la Congregazione decide dopo aver adattato alla meglio la Casa Prevosti, di non passare all'esecuzione del progetto dell'ingegner Pavia perché ritenuto sottodimensionato, e di costruire un nuovo edificio.

Nell'archivio dell'Ospedale non si trovano atti che attestino con certezza a chi si rivolse la Congregazione per la stesura del progetto definitivo. Uno studioso locale, Pietro Matiotti, segretario presso l'Ospedale di Leno e autore di un manoscritto dal titolo "Notizie storiche dell'Ospedale Civile di Leno ed avvenimenti di qualche importanza che riflettono il paese dal 1848 al 1890", conservato presso l'archivio dell'Ospedale, afferma che l'incarico venne affidato a Rodolfo Vantini. Questa affermazione non è avvalorata dai documenti poiché Vantini nei suoi diari annota di essersi recato a Leno soltanto il 12 novembre 1838, ma l'annotazione è: "coll'Imperial Regio Delegato per visita di quell'Ospedale (gratis)", dal quale sembra che l'architetto si sia recato a visitare un edificio già esistente, quasi si trattasse di un sopralluogo. È quindi più verosimile supporre che Vantini abbia suggerito le idee base del nuovo edificio, avendo già lavorato per l'Ospedale di Brescia, di Chiari e di Travagliato.

Il progetto definitivo si può forse attribuire ad Angelo Vita, architetto bresciano contemporaneo di Vantini, poiché nel libro contabile dell'Ospedale dell'anno 1839 si legge: "ad Angelo Vita per assistenza ai lavori di costruzione dell'Ospedale, versate L. 591,5" e, solitamente, il progettista era anche direttore dei lavori.

Inoltre il Favagrossa pubblica sul suo volume un disegno anonimo e senza data e confrontando questo disegno con il Mercato dei Grani di Piazzale Arnaldo a Brescia, Favagrossa afferma che il progettista è lo stesso Vita.

Senza confermare questa conclusione possiamo invece dire che a tutt'oggi non risulta documentato l'intervento di Vantini all'Ospedale di Leno e la scheda relativa rientra nella classificazione "Attribuzioni non documentate".

Tradizionalmente attribuito a Rodolfo Vantini è anche il Cimitero Comunale di Rezzato presso il Santuario di Valverde.

Nel volume di Orioli "Storia di Rezzato" del 1938 si afferma che i disegni originali sono del Vantini, ma non se ne precisa la fonte e non se ne chiarisce la collocazione. Anche nella monografia su Vantini di Lionello Costanza Fattori si ri-

[1] Tale progetto è stato pubblicato in una monografia di BATTISTA FAVAGROSSA dal titolo *Ospedale di Leno e le principali istituzioni assistenziali sorte a Leno*, edito a cura della USSL e del Comune di Leno.

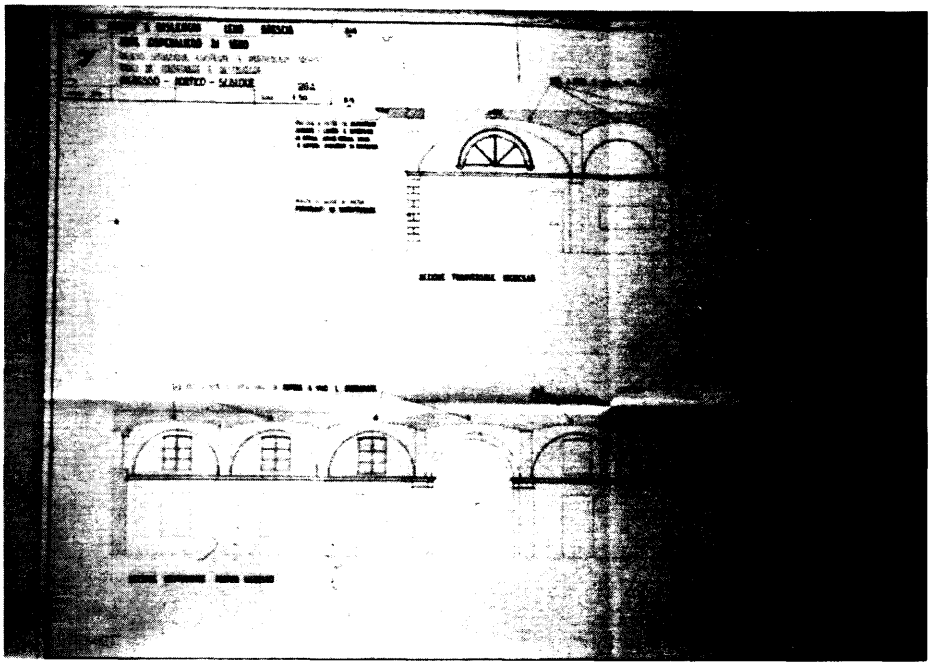

Fig. 3 - Ospedale di Leno – (Brescia)

Ingresso – portico – scalone: rilievo dell'esistente
eseguito dallo studio Bislenghi e Agosti – 1970/71
(Archivio dell'Ufficio Tecnico Ospedale di Leno)

prende l'affermazione, ma non troviamo citato alcun elemento d'archivio a supporto di questa tesi. Possiamo invece affermare che se anche il progetto originario fu di Vantini, questo è certamente precedente al 1832, data nella quale inizia la redazione del proprio diario, nel quale non fa mai menzione di quest'opera.

Inoltre la mappa del Catasto Austriaco, datata 1853 (tre anni prima della morte dell'architetto), riporta la presenza di un piccolo cimitero comunque diverso da quello che compare nel Catasto Italiano del 1902. Nel primo è infatti un recinto quadrato, nel secondo compaiono un recinto trapezoidale e tre nuove costruzioni, una per lato: una chiesetta e due edicole. Il riordino del cimitero avvenne dunque dopo il 1853 con l'introduzione di un regolamento amministrativo che si ispirava a quello del Camposanto di Brescia, emesso il 20 aprile 1852 dal podestà Maggi.

Il vecchio cimitero non era a gradoni, ma a un solo livello e le tombe private disposte lungo il perimetro avevano i forni in senso longitudinale e non di testa. Il terreno in questione viene quindi acquistato dal Comune il 15 aprile 1911 [2]. È curioso che tra gli atti di proprietà registrati nuovamente il 27 settembre 1910, risulti che nel 1852 l'intestatario di questo fondo sia Caterina Leonesio fu Pietro. An-

[2] D. Piccinotti, V. Pialorsi, 1984.

Fig. 4 - Cimitero di Rezzato, presso il santuario di Valverde – (Brescia)

Una veduta dell'attuale Cimitero; sullo sfondo, l'emiciclo.
(*Fotografia Brunelli – Borghetti, 1992*)

che la madre di Vantini si chiamava Leonesio. Attorno al 1880 venne bandita una gara d'appalto fra i marmorini di Rezzato per la costruzione del "fabbricato a sinistra dell'entrata e dell'interno del pronao". Il 7 aprile 1910 l'ingegner Bernardino Perugini, di Nuvolera (Brescia), presentava al Comune una stima dell'area a mattina del cimitero, annotando: "Il terreno oggetto della perizia è situato lungo la strada comunale del Santuario di Valverde attiguo al cimitero comunale, con il quale confina con il lato di levante[3]". Su questo terreno si voleva ampliare il cimitero e il 30 giugno 1910 lo stesso Perugini stendeva una relazione tecnica al proposito. Prospettava il calcolo del coefficiente di mortalità e date le dimensioni del vecchio cimitero (1446 mq), ne proponeva il raddoppio. Documento fondamentale per la storia del cimitero di Rezzato è però il progetto che l'ingegner Perugini presentò il 18 gennaio 1912: in esso, oltre a una proposta di ampliamento mai realizzata, si riporta un rilievo dell'esistente a quella data e la forma è quella del trapezio già citato.

[3] P. Orioli, Brescia 1938.

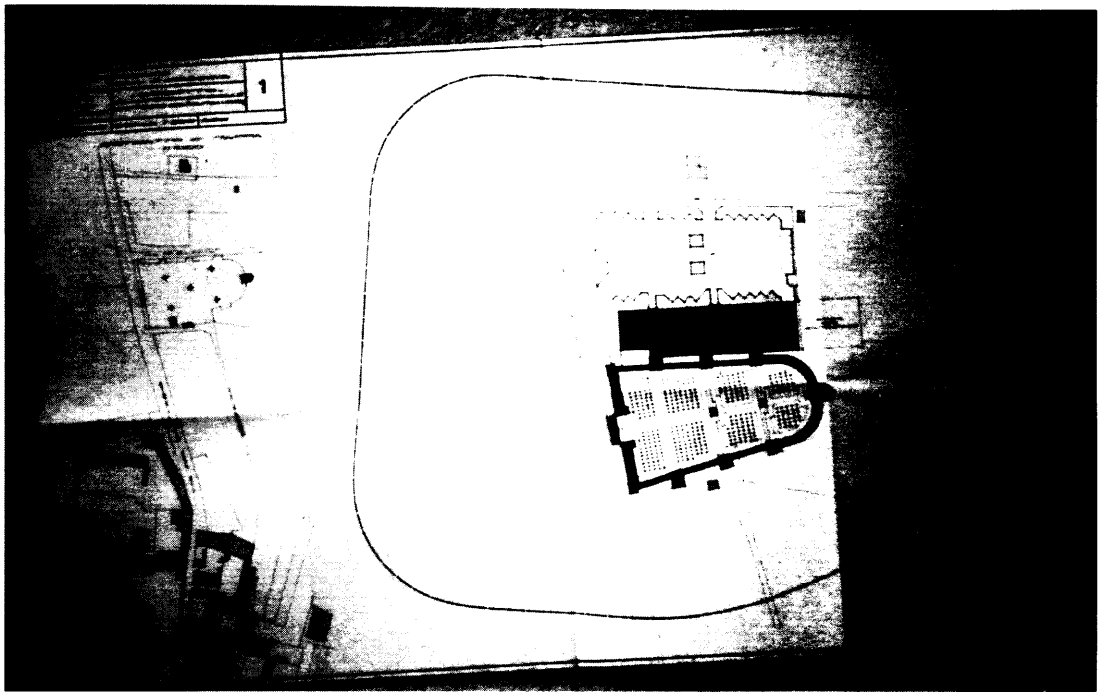

Fig. 5 - Cimitero di Rezzato – (Brescia)

Planimetria generale. Rilievo dello stato attuale – 1983
(Archivio Comunale di Rezzato, Ufficio Tecnico Comunale)

Passano nove anni e nel settembre 1921 il sindaco Guglielmo Negrinelli afferma che il Comune è privo di denaro per la costruzione di un nuovo camposanto [4], ma tra il 1934 e il 1937 si acquisterà la proprietà retrostante il vecchio cimitero: è così abbandonata l'ipotesi di un ampliamento a sinistra. Nasce nel 1937 la forma attuale del camposanto: tre balze gradonate, un emiciclo sul fondo, un portico d'entrata a sei colonne con attico di coronamento, sei edicole per le sepolture di famiglia e, infine, la chiesetta (a forma di piccolo tempio dorico con quattro semicolonne in facciata, timpano e, all'interno, un altare a timpano e due semicolonne).

Effettivamente i richiami stilistici al neoclassicismo di Vantini sono molto evidenti, soprattutto nei particolari costruttivi e nei rapporti dimensionali della chiesetta, ma anche in questo caso la mancanza di documenti quali lettere disegni o appunti, non consente una corretta attribuzione dell'opera; dunque il cimitero di Rezzato a nostro parere è da considerare un'" Attribuzione non documentata ".

Le difficoltà di interpretazione dei diari di Vantini sono a volte rese più accentuate dallo schematismo e dalla brevità delle annotazioni contenute: è questo il caso di Villa Onofri alle Fornaci a Brescia.

[4] D. Piccinotti, V. Pialorsi, Rezzato 1984.

Costruzione settecentesca situata in una zona che si estende a sud della città, la casa ha assunto l'attuale configurazione attraverso vari secoli. Il nucleo primitivo di proprietà della famiglia Ugoni era formato da un vecchio fabbricato che oggi si trova inserito nella parte sud della villa.

In seguito venne poi costruita la piccola cappella a mattina e quindi, nei primi anni del diciottesimo secolo, gli Onofri innalzarono il grande corpo centrale concluso nell'Ottocento con la palazzina a est.

Nel 1705 la famiglia Onofri acquistò l'intera proprietà Ugoni, compreso il mulino e una fornace e iniziò i lavori per la costruzione dell'attuale casa padronale completando la facciata con portico e la sovrastante galleria, le sale a volta del piano terreno e la parte nord ovest del primo piano mentre rimase inedificata la parte nord est.

La famiglia Onofri portò a termine contemporaneamente la realizzazione di due costruzioni: il palazzo di città in Via Gabriele Rosa, e questa residenza di campagna. Nasce da qui la possibilità di errore alla quale accennavamo prima poiché le note di Vantini non specificano a quale delle due opere si riferisce. Il figlio di Girolamo Onofri, Pietro, studia architettura alla scuola di Rodolfo Vantini e abbiamo notizie che nel 1845 completava la facciata nord est e costruiva l'ala a mattina comprendendo la chiesa. Da queste notizie si può attribuire parte della realizzazione allo stesso Vantini ma non vi sono documenti precisi comprovanti questa dichiarazione.

È necessario sottolineare come nei diari compaia spesso il nome di Pietro Onofri, dal 1834 al 1842, legato a visite reciproche e a colazioni di lavoro.

Nello stato attuale, l'edificio presenta un androne centrale che porta al giardino retrostante, determinando un asse prospettico che parte dalla fontana del cortile e, attraverso un cancello e un viale, termina in un fondale architettonico.

La fontana faceva parte dell'edificio che la famiglia Onofri possiede a Brescia e che fu ristrutturata da Vantini come è stato appena detto. È stata qui collocata negli scorsi anni cinquanta quando l'abbattimento di un'ala del Palazzo di via Gabriele Rosa e la conseguente scomparsa del cortile non ne consentivano più la collocazione.

Sul giardino retrostante prospetta una facciata metà della quale finita probabilmente su disegno di Vantini come affermato nel volume di Perogalli, Sandri, Zanella, "Ville della provincia di Brescia" (1965).

Si può quindi dedurre che qualora Vantini lavori a questo edificio lo fece probabilmente in maniera indiretta o almeno supervisionando e correggendo i disegni dell'allievo Pietro Onofri.

Per quanto riguarda l'intervento vantiniano sul campanile della Chiesa Parrocchiale di Montichiari, è necessario conoscere la vicenda della torre stessa. Il basamento del campanile che sorge al fianco del Duomo di Montichiari, in provincia di Brescia, fu progettato dal frate Giuseppe Soratini, ideatore del Duomo stesso,

Fig. 6 - Villa Onofri alle Fornaci – Brescia

La facciata est della villa.
(*Fotografia Brunelli – Borghetti, 1992*)

nel 1729 [5]. La torre campanaria rimase incompiuta per oltre un secolo, semplicemente coperta da un tetto a quattro spioventi.

Nel recinto della Rocca di Montichiari, esisteva un portico chiuso da uno steccato noto come "gabbia delle campane", poiché sotto di esso, su appositi sostegni, erano alloggiate le campane comunali dopo il crollo della torre che era situata in quello stesso luogo. A causa dell'incuria e per le sollecitazioni provocate dal movimento delle campane, la torre crollò il 10 marzo 1836, senza che le campane subissero alcun danno.

L'anno successivo il Comune commissionò all'architetto Vantini il progetto di una nuova torre; i mesi di agosto e settembre furono dedicati alla stesura del progetto, che fu però rivisto numerose volte. Vantini scrive nei suoi diari che dovette rivedere il progetto per ben tre volte e Lionello Costanza Fattori, nella sua opera su Vantini, ricorda che il primo progetto fu scartato perché la torre sembrò troppo alta ed esile e fu soppressa la cupola sorretta da dodici colonne doriche. Il secondo progetto fu sfrondato da Vantini per la limitazione della somma stanziata

[5] *La Vita Monteclarense*, 1987.

e nel consegnare il terzo annotò: "Il terzo progetto fu compilato con dette avvertenze, riducendo alla maggior possibile limitazione il decoro, la comodità e la salvezza di questa fabbrica".

In assenza di altri dati, la torre è stata attribuita a Vantini per molti anni. Da quanto conservato nell'archivio parrocchiale di Montichiari e pubblicato sul bollettino parrocchiale nel 1987, è ampiamente documentato che la torre fu completata soltanto nel 1891, dopo che con l'acquisizione della Rocca da parte del conte Bonoris (il 30 luglio 1890), divenne necessario ricostruire altrove la torre per le

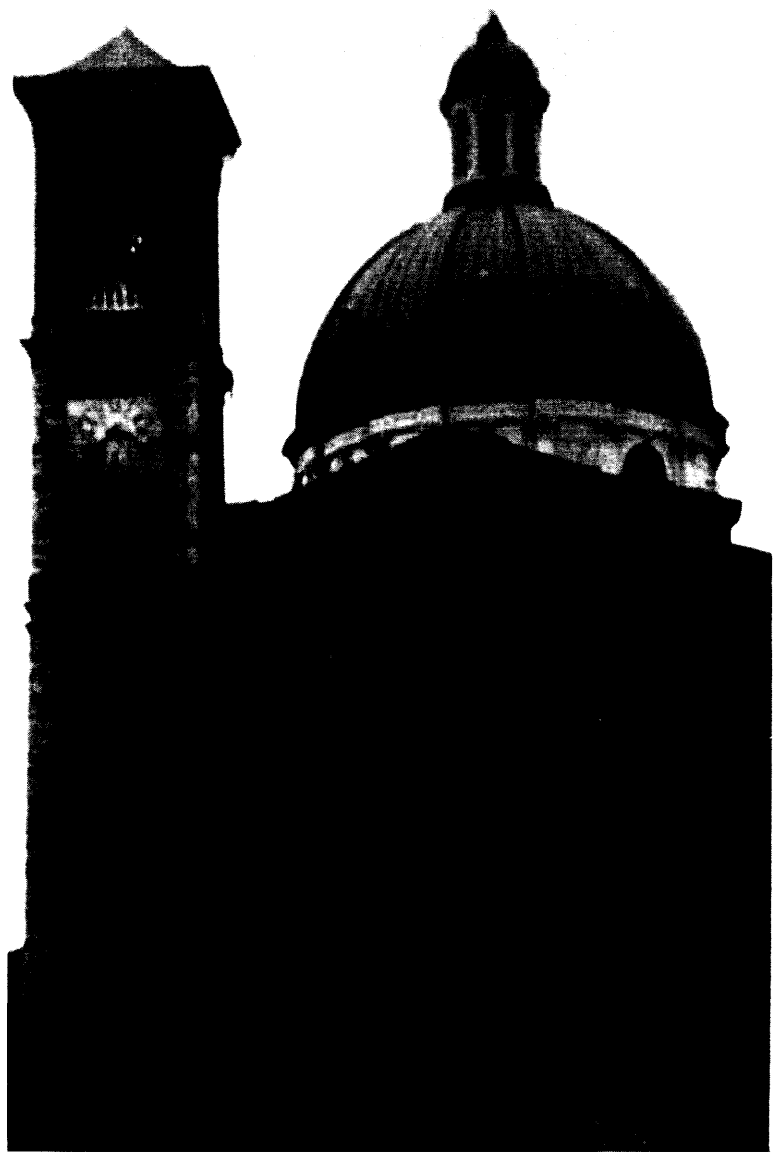

Fig. 7 - Campanile della Parrocchiale – Montichiari – (Brescia)
(Fotografia Brunelli – Borghetti, 1992)

campane comunali: per questo si decise il completamento dell'antico campanile settecentesco.

Non siamo in grado di affermare con precisione se furono utilizzati i disegni di Vantini, ma è certo che erano ormai passati più di cinquant'anni da quando annotava per l'ultima volta nei diari qualcosa relativo alla torre. Il 28 ottobre 1836 infatti "(...) Viaggio a Montichiari per la torre, traccio le fondamenta e do le prescrizioni per eseguirla (...)" [6].

Anche in questo caso appaiono evidenti le contraddizioni che emergono a mano a mano che si approfondisce la ricerca del materiale e della documentazione purtroppo sempre molto limitata e frammentaria.

Fonti

Archivio di Stato di Brescia, *Fondo Spedali Civili*.

Archivio Parrocchiale, Montichiari (Brescia).

Archivio Comunale, Rezzato (Brescia).

Archivio Storico Civico, Fondo Vantini, Faldone "Sue opere fuori Brescia".

Archivio dell'Ospedale Civile di Leno, *Fondo "Manoscritti"*.

Bibliografia

L. Costanza Fattori *Rodolfo Vantini*, Brescia 1963.

R. Vantini, *Diari (1832-1854)*, 1868.

AA.VV., *La vita Monteclarense*, Montichiari, giugno 1987.

F.O. Orioli, "*Storia di Rezzato*", Brescia, 1938.

D. Piccinotti, V. Pialorsi, *Rezzato attraverso i secoli*, Rezzato 1984.

B. Favagrossa, *L'Ospedale di Leno e le principali istituzioni assistenziali sorte a Leno*, Brescia, 1987.

C. Perogalli, M.G. Sandri, V. Zanella, *Ville della provincia di Brescia*, 1965.

[6] R. Vantini, *Diarii*, Brescia 1969.

ROSA ZILIOLI FADEN

Lettere e manoscritti di Rodolfo Vantini nella Biblioteca Queriniana di Brescia

Forse Vantini, come altri hanno rimarcato, è un personaggio assai citato, ma relativamente poco studiato. Il fatto che buona parte dei materiali documentari necessari a ricostruire la sua biografia personale e artistica siano solo apparentemente consultabili in modo agevole, può aver talvolta ostacoltato la ricerca.

Ad esempio, i nove faldoni (dono Spada) conservati nella Biblioteca Queriniana di Brescia fino al luglio scorso: lo studioso, esaminato il fondo e tenuto conto della corrispondenza artificiosamente riunita estraendo dai fascicoli gran parte delle lettere inviate a Vantini, ha l'impressione che "qualcosa" sfugga, in particolare il vincolo che lega fra loro le carte, e fa di esse un archivio riordinato, non un fascio di carte, unite da un "argomento" comune. La lettera dell'oscuro carpentiere di Calcinato, infatti, ha un valore specifico se collegata alla pratica riguardante il progetto per il quale è richiesto il suo lavoro, ma si riduce a poco se inserita fra centinaia di altre lettere.

Pareva, pertanto, non inutile stilare l'inventario del fondo, dopo averlo riordinato, tenendo come base i "Diari" di Vantini, pubblicati da C. Boselli [1]. Essi sono la guida all'opera ed agli studi dell'architetto bresciano dal '32 al '53, quando Vantini è ormai da tempo, con i progetti del Cimitero di Brescia e della Barriera milanese, una figura di primo piano, e consentono di seguire, nella loro genesi e nelle trasformazioni successive, i progetti vantiniani.

La nuova situazione giuridica dei faldoni Vantini, depositati presso l'Archivio di Stato di Brescia nel corso della scorsa estate, fa sì che altri completino il riordino delle carte e stilino l'inventario ufficiale [*]. Tuttavia è parso opportuno indica-

[1] Brescia, Biblioteca civica Queriniana, ms. G.VII.3 m1; ms. G.VII.4: R. VANTINI, *Diari (1832-1854)*. A cura di C. Boselli. Brescia, Geroldi, 1969.

[*] Nel corso della stampa di questo lavoro l'inventario è stato fatto per cura dell'Archivio di Stato, dove è a disposizione in forma dattiloscritta.

re di seguito un elenco di consistenza di quanto era contenuto nei faldoni: si tratta di alcune note provenienti dalla schedatura preliminare iniziata per il riordino del fondo in vista della presentazione dell'inventario nel corso di questo convegno.

Esse non sono l'inventario, nè – del resto – lo potrebbero essere.

FALDONE 1. *Sue opere in Brescia* [2].

Schizzi, capitolati, lettere di committenti e fornitori, studi per progetti eseguiti o non portati a termine derivanti da committenze private, pubbliche, religiose:

Palazzo Martinengo Cesaresco, palazzo Belotti, casa alle Tre Spade, casa in contrada della Salute n° 86, legato Tosio.

Finanza e polizia: strada ferrata Venezia-Brescia-Milano.

Ospedali civili: Ospedale delle pazze, Luoghi pii e Orfanotrofi: Manicomio.

Museo romano.

Altari della pace.

Fontane di Via Dolzani.

Cimitero.

Tomba del cane.

Duomo vecchio; Duomo nuovo (la documentazione corrisponde ad un terzo del materiale contenuto nel faldone).

Il contenuto dei successivi faldoni 2-3 è analogo per tipologia a quello del faldone 1, differisce l'ambito geografico di intervento: non Brescia, ma la sua provincia, la Bergamasca, il Comasco, Mantova, Milano, Padova, Venezia, Verona e Veronese, Venezia, Trento, etc.

FALDONE 2. *Sue opere fuori Brescia (A-L).*

Agnosine; Artogne; Bellaggio (Villa Frizzoni); Borgo San Marco (Verona); Calcinate; Calcinato (Sacrestia, statue); Concesio (scuole comunali); Cologne; Calmasino (Verona); Castiglione (palazzo Beschi); Chiari (Ospedale Mellini); Gargnano (Chiesa parrocchiale); Gussago; Iseo (palazzo della Pretura); Verona (palazzo dei conti Bevilacqua).

FALDONE 3. *Sue opere fuori Brescia (M-Z).*

Milano (barriera Porta orientale); Mantova; Montichiari (torre e fabbricato scolastico); Nave (altare del S.S. Sacramento); Orzinuovi (santuario dell'Addolorata); Padova (progetto nuova università, piazza Capitaniato); Pisogne (altare

[2] Per un primo elenco di disegni e schizzi contenuti in questo e nei successivi faldoni, si rimanda a A. BRAGHINI. *Per un catalogo dei disegni di Rodolfo Vantini*. "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1989", p. 473-488.

della Madonna del buon Consiglio); Pralboino (Altar maggiore); Rezzato (scuola di disegno); Rovato (cimitero, duomo, piazza, portici, cappella del S.S. Sacramento); Salò (cimitero); Travagliato (cimitero e ospedale); Trento (palazzo Thunn, raffineria zucchero); Venezia (camposanto).

FALDONE 4. *Studi di storia e di architettura.*

Studi teorici di storia, di architettura e di storia dell'architettura; dispense e appunti universitari e scolastici di algebra, botanica, storia naturale; materiali relativi al Museo Patrio di Brescia (in particolare al tempio ed al teatro), a fabbriche diverse site a Venezia ed a Trento (Castello del Buon Consiglio, Duomo, Chiesa di S. Maria); diari di viaggio (si veda, ad esempio, il diario *Viaggio da Roma a Napoli del 1823*, collegato ai diari conservati nella sezione dei manoscritti della Queriniana).

FALDONE 5. *Documenti vari d'indole artistica.*

Carte personali: debiti e crediti, diplomi accademici, appunti scolastici ed universitari di argomento filosofico e cosmologico; lettere diverse (Tosio, Cherubini, etc.); studi sul Moretto; appunti in merito a progetti diversi: Duomo nuovo, Leno, Iseo, Gussago, Gottolengo, Concesio, Montichiari, Caino, scuola di disegno di Rezzato, cimitero di Salò, strade comunali, legato Tosio.

FALDONE 6. *Carteggio A-L.*

FALDONE 7. *Carteggio M-Z.*

FALDONE 8. *Corrispondenza riordinata.*

Le buste contengono centinaia di lettere, inviate a Rodolfo Vantini, al padre, alla seconda moglie. Non sono sempre collocate in ordine alfabetico del mittente, all'interno dello stesso mittente non sono sempre disposte in ordine cronologico, in parte si incrociano con pratiche o commissioni individuate nelle altre buste. Alcune lettere sono di carattere amicale o domestico, moltissime sono riferite alla professione. Le lettere professionali sono inviate da committenti, da artigiani, da fornitori, episodicamente recano preventivi, note spese, ricevute di pagamento, appunti di Vantini.

La busta 8, *Corrispondenza riordinata*, non si differenzia dalle buste 6 e 7, per esse sono state usate come camicie carte dal Seicento all'Ottocento tratte da archivi privati (ad esempio un archivio Calini); per la busta 8 sono state utilizzate camicie recanti l'intestazione della biblioteca civica Queriniana di Brescia. In essa si trovano mittenti presenti nelle buste 6 e 7 (Paolina Bergonzi Tosio, Luigi Lechi, etc.).

Mittenti del faldone 6:

Ezechiele Abate, fornitore, 14 lettere, 1812 (?) -1849.

conte Venceslao Albani, 6 lettere, 1826-1836

Giovanni Albertoni, 2 lettere, 1843-1844

Carlo Amistani, nipote, 2 lettere, 1855 e s.d.

3 lettere, s.d., da non identificati a Caterina Amistani, seconda moglie di Vantini

1 lettera a tale Pitozzi da anonimo, 1833.

7 lettera da non identificato, s.d.

1 lettera da non identificato (falegname di Codogno), 1848

don Carlo Angelini, prevosto di Rovato, 17 lettere, 1840-1847. Seguono 2 lettere (1840): una scritta a nome di don C.A., l'altra indirizzata all'I.R. Delegazione provinciale di Brescia e relativa a lavori in Rovato.

Cristoforo Arcioni, artigiano, sue prestazioni 1829-1830, sono presenti ricevute firmate da Vantini

Teodosio Arrighi, ingegnere, 1 lettera con allegato progetto di farmacia, 1844.

Giulio Cesare Arrivabene, 1 lettera con campione per misurazioni lineari, 1851.

Antonio Ballini, intagliatore, 3 lettere, 1835

Luigi Balsamo, 1 lettera, 1837

Angelo Barozzi, 1 lettera, 1852

Giacomo Beccaria, 2 lettere, 1835-1837

Guglielmo Bechi, 1 lettera con allegati, 1846

conte Giorgio Belgioioso, 3 lettere, 1855-1856

Ludovico Benzoni, 10 lettere, 1840-1844

Giovanni Bertini, pittore, 5 lettere, 1841-1844

G. Bertoncelli, ingegnere, 2 lettere, (?) -1848, (?)

Giovanni Bettolini, amministratore dell'ospedale di Chiari, 1 lettera, 1843

Marchesi Bevilacqua, 3 lettere, 1848-1851

contessa Carolina Santi Bevilacqua, 6 lettere, 1835-1844 e s.d. Segue una lettera di Girolamo Boggia, capomastro, relativa a lavori commissionatigli dalla contessa a Timoline, 1850

Carlo e Gaspare Biondetti Crovato, scultori in marmo, 4 lettere. Segue una lettera indirizzata ai predetti, 1856

Teresa Bogliaco Gamba, 1 lettera, 1837

contessa Lucrezia Boldù Dolfin, 2 lettere, 1834 (cfr. anche Dolfin Boldù)

Girolamo Bonazzola, fornitore di specchi, 3 lettere, 1835

Giovanni Borzato, pittore, 1 lettera, 1840

Felice Bossi, 3 lettere, 1846-1852

Giovanni Broggi, intagliatore, 1 lettera, 1842. Segue una lettera dello stesso a Filippo Merli di Brescia

Enrico Brunetti, 1 lettera, 1845

Ernesta Bisi, 8 lettere, 1830-1838 e s.d.

Luigi Bisi, 1 lettera, s.d.

Michele Bisi, 15 lettere, schizzi allegati, 1844-1848 e s.d.

Giovanni Boni, pittore figurista, 1 lettera, 1855

Cecilia Bucchia, 88 lettere, in gran parte s.d.; sono presenti anche lettere a Teresa Bucchia

Tommaso Bucchia (?), 2 lettere, 1848, 1855

A. Buffini, 1 lettera, 1845

Giacomo Buzzi Leoni, 9 lettere

Luigi Canina, 11 lettere. Segue una lettera di R. Vantini a Luigi Canina

Giuseppa Cabbiati del Conte, 4 lettere, 1834-1835

Ignazio Cantù, 1 lettera, 1841

Giuseppe Carozzi, 10 lettere, 1843-1855. Segue minuta di lettera non firmata, ma di R. Vantini, alla Commissione per la fabbrica del Duomo Nuovo, 1844

Giuseppe Cassa, ingegnere, 1 lettera, 1855

Vincenzo Castoldi, 4 lettere, 1840-1843

Domizio Castoldi, 1 lettera, 1850

Giovanni Cherubini, 4 lettere, 1834. Segue minuta di lettera non firmata, ma di R. Vantini, in risposta alla lettera 11 gennaio 1834 di G. Cherubini

Stanislao Chiassi, 2 lettere, 1833 e s.d.

Alfonso Chierici, 1 lettera, 1845

Ippolita Cigola Fenaroli, 5 lettere, 1844-1847

Federico Cimi, 1 lettera, 1855

Ludovico Clerici, 1 lettera, 1847

conte Adelmo Cocastelli, 7 lettere, 1854-1856

Ernesto Contavalli, 1 lettera, 1836. Segue una lettera a Federico Frizzoni

Alessandro Conti, 1 lettera, 1856

Giacomo Cotella, 1 lettera, 1854

Adele Curti, 2 lettere, 1840 e s.d.

Eugenio De Capitani, 1 lettera, 1846

T. De Dominici, 1 lettera, 1849

Francesco De Vecchi, 2 lettere, 1854-1856

Giuseppe Ducos, 1 lettera, 1855

Luigi Donegani, 2 lettere, s.d.

Giuseppe Diotti, 1 lettera, 1839

conte Girolamo Dolfin Boldù, 9 lettere, 1854-1856 e s.d. (cfr. anche Boldù Dolfin)

Nicola Dordoni, 1 lettera, 1818

Lorenzo Ercoliani, 1 lettera, 1836

Camilla Fè, 18 lettere, 1831-1837

conte Luigi Francesco Fè d'Ostiani, 1 lettera, 1852

Giuseppe Maria Feltrinelli, ingegnere, 1 lettera 1853

Pietro Baldassarre Ferrero, 1 lettera, 1843

Ghita Filippini, 1 lettera, s.d.

F. Fines, architetto di Strasburgo, 1 lettera in francese, 1847

Federico Frizzoni, 17 lettere, 1842-1854 e s.d.

Giovanni Leonardo Frizzoni, 25 lettere, 1838-1844 e s.d.

Antonio Frizzoni, 2 lettere, 1845

Carlo Fontana, 1 lettera, 1856

Giovanni Fontanini, 3 lettere, 1855-1856

1 lettera da non identificato, s.d.

Simone Gaffuri, 2 lettere, 1855

Teresa Gambarana Verri, 10 lettere, 1831-1833 e s.d.

Cecilia e Gioacchino Garbagnati, 5 lettere, 1846

Aristomene Ghislandi, 1 lettera, 1855

Eleno Giarola, figlioccio, 11 lettere, 1840-1856

Claudina Giuliani, 6 lettere, 1836-1837

Luigi Giusso, 1 lettera, 1845

Paolo Giustacchini, 1 lettera, 1843

Luigia Gori, 1 lettera, 1835

Ludovico Gruner, 1 lettera, 1836

Giuseppe Cima, 18 lettere, con schizzi, 1854-1856

Amanzia Guerillot, 1 lettera, 1847

Francesco Hayez, 3 lettere, 1844-1856

Francesco Lazzari, 2 lettere, 1833

contessa Carmelita Lechi, 3 lettere, s.d.

conte Luigi Lechi, 20 lettere, 1836-1851 e s.d.

conte Teodoro Lechi, 1 lettera, 1846

Emilio Legnani, 1 lettera, 1837

Gualfando Giarola, 2 lettere, 1846-1847

Francesco Girelli, 2 lettere, 1846-1847

Flavio Lera, 2 lettere, 1847

Rosa Lera Lazzeri, 3 lettere, 1833 e s.d.

Matteo Ferrari, ingegnere, 1 lettera, 1831

Fompeo Litta, 1 lettera, 1847

Giovanni Battista Lombardi, scultore, 7 lettere, 1838-1856

Pietro Lonati, 27 lettere, 1852-1856

Pietro Giarola, 4 lettere, 1817-7846 e s.d.

Carlo Lucini, 1 lettera, 1856

contessa F. Loschi Dal Verme, 1 lettera, 1834

Giuseppe Lorenzi, 1 lettera, 1846

Elisa Longo, 2 lettere, 1840-1842

F. Longo, 2 lettere, 1839- 1847

Mittenti del faldone 7:

Luigi Maggi, 1 lettera, 1837

Adeodato Malatesta, 1 lettera, 1855

Emanuele Marcetti, 1 lettera, s.d.

Giovanni Marchesi, 3 lettere, 1818

Pietro Macchioni, 6 lettere, 1833-1834

Carlotta e Teresa Marchionni, 37 lettere, con schizzi, 1831-1848 e s.d.

conte G. Martinengo Villagana, 3 lettere, 1836-1839. Segue una ricevuta a R. Vantini di Vincenzo Santinelli

Antonia Martinengo, 2 lettere, 1848 e s.d.

G. Massari, 2 lettere, 1835

conte Luigi Mazzuchelli, 2 lettere, 1848 e s.d.

Angelo Mazzoldi, 1 lettera, 1840

Pietro Meneghetti, 1 lettera, 1856

Giovanni Migliara, 39 lettere, 1831-1837

Ernesto Migliara, 1 lettera, 1839

Cecilia Migliara, 1 lettera, 1843

Luisa Migliara, 3 lettere, 1838-1843

Gaetano Minelli, 1 lettera, 1839

G. Molteni, 4 lettere, 1844-1845

Marianna Moltani, 7 lettere, 1841 1857 e s.d.

Elena Monti, 3 lettere, 1849 e s.d.

Pietro Monti, 3 lettere, 1854-1855

Giacomo Moraglia, 2 lettere, 1856

G. Morelli a non identificato, 1848

Pietro Morelli, 2 lettere, 1836

V. Moreno, 1 lettera, 1845

Ambrogio Nava a tale Conti, 1 lettera. 1856

Giuseppe Nicolini, 3 lettere, 1836, 1844 1845

Cesare Noy, 2 lettere, 1853 e s.d.

Francesco Omodei, 1 lettera, 1837

Giacinto Onofri, 1 lettera, s.d.

Pier Antonio Pagnoncelli, 4 lettere, 1835-1836

Giovanni Rizzerio Palazzi, 10 lettere, 1839 1853

Pietro Paleocapa, 19 lettere, 1848 e s.d.

Innocenzo Pandiani, 1 lettera, con schizzo, 1853

Giuseppe Pandiani, fonditore in bronzo, 6 lettere, 1840-1843

Carlo Paratico, 4 lettere, 1836-1849

P.A. Paravia, 1 lettera, 1848

Vincenzo Patrini, agente di casa Belotti, 8 lettere, 1853-1856. Segue un biglietto di Rodolfo Vantini, 1854

Pier Angelo Patuzzi, 1 lettera, 1855

Luigi Pavanelli, 1 lettera, 1844

Giuseppe Pederzani, 2 lettere, 1838

Domenico Pedrinelli, calcografo, 1 lettera 1845

Antonio Perego, 1 lettera, 1816

Drusilla Perego, cognata di R. Vantini, 2 lettere, 1845-1846

don Giuseppe Pinamonti, 1 lettera, 1836

Antonio Pirovano, 2 lettere, 1841

Floride Pizzini, 3 lettere, s.d.

Nani Pizzini, figlio della predetta, 1 lettera, s.d.

Teresa Poncarali Cantoni, 7 lettere, 1836-1839 e s.d.

Violante Poncarali Fioravante, 1 lettera, 1847

Luigi e Grazioso Prestini, 8 lettere, 1842-1844

Costantino Quaranta, 1 lettera, 1855

Giovanni Raffa, 1 lettera, 1855

Carlo Rausonnet, 3 lettere, 1847-1855

Giovanni Redaelli, 1 lettera, 1852

Flaminio Remondini, 9 lettere, 1836-1846

Eleonora Riva Lechi, 2 lettere, s.d.

Bartolomeo Riva, 2 lettere, 1838

Abbondio Robbiani, 1 lettera, 1852

Gabriele Rosa, 1 lettera, 1846

G.A. Rosselet, 1 lettera, 1852

Agostino Rovetta, cassiere, 1 lettera, 1840

Giorgio Sabaino 4 lettere, 1840-1855

Giuseppe Saleri, avvocato e filantropo, 13 lettere, 1835-1836

Filippo Salimbeni, 1 lettera, 1836

Faustino Sanseverino, 1 lettera, s.d.

Giovanni Seleroni, 11 lettere, 1836-1855

Natale Schiavoni, 1 lettera, 1844

conte Pietro Selvatico, 1 lettera, 1855

ex-prefetto Somenzani (?), 2 lettere, 1816

Virginio Soncini, 2 lettere, 1827 e s.d.

Gaetano Strigelli, 9 lettere, 1844-1847

Marco Antonio Tagliani, collaboratore presso la scuola di disegno, 16 ricevute, con schizzi, 1827-1830

Luigi Tatti, 2 lettere, 1844-1855

Vincenzo Tantardini, 2 lettere, 1839

contessa Bianca Terzi, 39 lettere, s.d.

Carlo Terzi, 7 lettere, s.d. e 1850

conte Fermo Terzi, 8 lettere, 1836-1847

Attilio(?) Toccagni, avvocato(?), 1 lettera, 1856

Matteo Thunn, 1 lettera, 1844

Francesco Torriceni, 7 lettere, 1837

conte Paolo Tosio, 17 lettere, 1817-1847. Segue un fascicolo di cc.8 contenente la contabilità relativa alla fabbrica Tosio, curata da Vantini, per gli anni 1828-1829

contessa Paolina Tosio nata dei marchesi Bergonzi, 37 lettere, 1832-1843 e s.d.

Giacomo Trecourt, 4 lettere, 1845-1846

Giuseppe Tuccari, 2 lettere, 1854-1855

conte Camillo Ugoni, 1 lettera, s.d.

conte Filippo Ugoni, 2 lettere con allegato un elenco di "oggetti occorrenti all'appartamento di Filippo Ugoni", s.d.

Angelo Vaccani, legale, 1 lettera, 1856

conte Antonio Valotti, 4 lettere, 1841 e s.d. Segue una minuta di lettera non di mano di R.Vantini, ma a lui attribuibile, in risposta al conte Antonio Valotti, 1856

sorella di Rodolfo Vantini, 1 lettera, s.d.

Giovanni Vaschini, 3 lettere, 1855

Luigi Venegoni, 1 lettera, 1856

Giovanni Vigliani, 2 lettere 1835-1838. Segue un taccuino di conti per i mesi gennaio-giugno 1838 intestato "Vigliani".

Visconti, 2 lettere, 1837-1838

H. Welleslug, 1 lettera, 1830

Pietro Zambelli, 13 lettere, 1841-1847 e s.d.

Francesco Zuccarelli, pittore, 2 lettere, con schizzo, 1836-1843

MITTENTI DEL FALDONE 8:

Caterina Amistani, seconda moglie di R.Vantini, 3 lettere, 1844

Giovanni Bertini, pittore, 7 lettere, 1841-1847

Luigi Bisi, pittore e architetto, 3 lettere, 1841 e s.d.

Boni (?), 3 lettere, 1844-1855

Giovanni Battista Bodoni, tipografo, 1 lettera a Domenico Vantini, 1800

Michele Caffi, 1 lettera, 1852. Precedono 1 biglietto a Pietro Toniolo, 1852, ed una descrizione, s.d., di una pala del Moretto.

L. Cicognara, 3 lettere, 1816-1826: una lettera, 1816, è indirizzata a Domenico Vantini

Giovanni Emanuelli, 9 lettere, 1838-1839

Federico Frizzoni, circa 230 lettere, con schizzi, 1852-1856 e s.d. Nello stesso fascicolo una lettera a firma "la tua Cecilia", probabilmente si tratta di Cecilia Marchionni.

Giovanni Ludovico Frizzoni, 1 lettera, 7843

conte Luigi Lechi, 4 lettere, 1848-1849 e s.d.

conte Teodoro Lechi, 2 lettere, s.d.

Carlotta, Cecilia, Teresa Marchionni, circa 55 lettere, con schizzi, 1830-1849 e s.d.

Angelo Mazzoldi, 1 lettera, 1833

Giovanni, Felicita, Linda Migliara, 60 lettere, con schizzi, 1830-1846 e s.d.

Marianna Moltani, 6 lettere, 1844-1848

Elena Monti Toccagni, 8 lettere, s.d.

Marianna Nicolini, 3 lettere, 1837 e s.d.

Carlotta e Pietro Paleocapa, 6 lettere, s.d.

Giuseppe Pederzani, 8 lettere, con schizzi, 1837-1839

Giovanni Raiberti, 2 lettere, 1838, 184.

Bianca Terzi, 52 lettere, 1838-1840

Defendente Sacchi, 17 lettere, 1831-1838 e s.d.

Luigi Toccagni, 3 lettere, 1846-1847

contessa Paolina Tosio nata dei marchesi Bergonzi, 30 lettere, 1833-1844 e s.d.

conte Paolo Tosio, 4 lettere, 1826-183.

Filippo Ugoni, 8 lettere, 1841-1856 e s.d., sono allegati un promemoria spese ed un preventivo di spesa per "il monumento tomba Ugoni".

Luigi Trolli, disegnatore, 9 lettere, 1848

FALDONE 9. *Carte Personali*

Oltre a carte personali e famigliari, il faldone contiene carte sulla vita professionale di Vantini nella duplice veste di architetto e di insegnante:

Carte varie di poco conto: lettere, prospetti delle giornate fatte dagli artigiani per le fabbriche vantiniane, documentazione del disegnatore Trolli e del falegname Colosio, ricevute di pagamento dei fornitori.

Carte Spada: sono comprese anche carte riguardanti l'attività professionale di Vantini.

Sua morte : Lettere di annuncio agli intimi da parte della moglie Catterina Vantini. Minute di lettere d'amicizia e ringraziamento di Caterina Vantini e lettere Spada.

Eredità di Carolina Morelli, sorella di Rodolfo Vantini, e pie pratiche di suffragio.

Fatture e conti personali diversi (sarto, etc.) e professionali (scuola di Rezzato, etc.).

Fatture diverse di casa.

Attività scolastica di Vantini.

La Biblioteca Queriniana conserva ancora nelle sezioni "Manoscritti" e "Autografi" scritti e lettere di Rodolfo Vantini [3].

I manoscritti sono strettamente collegati con il fondo Vantini, ora in Archivio di Stato.

I cataloghi dei manoscritti della Queriniana all'intestazione "Rodolfo Vantini", indicano una decina fra faldoni e manoscritti, oltre ai già citati *Diari* editati da Camillo Boselli. I cataloghi paiono riduttivi, non attribuendo a Vantini studi, appunti, disegni relativi al Duomo Nuovo di Brescia, diari di viaggio o di fatti bre-

[3] Brescia, Biblioteca civica Queriniana, aut. 519: 7 lettere di R. Vantini a Paolo Tosio (1824 luglio 31); a Francesco Cavalieri (1830 aprile 5); a Giuseppe Saleri (1835 luglio 22, 1835 settembre 21); a Zambelli (non identificato il nome, 1841 marzo 27); a Luigi Trolli (1849 novembre 2, con disegno); alla baronessa Elena Monti (1849 dicembre 31). Si segnala la presenza di due lettere a Vantini.

sciani, studi storico-artistici, elenchi di fornitori, di artigiani, di colleghi in contatto con l'architetto bresciano, i quali possono anche contribuire ad una lettura più chiara dei carteggi vantiniani.

Per questo motivo si segnalano manoscritti attribuiti o attribuibili a Vantini ancora nella biblioteca Queriniana, non escludendo che l'esame di fondi non compiutamente descritti consenta di individuarne altri.

ms. G.VII.3 m 1:

R. VANTINI. Diario dal 1832 al 1836.

Sec. XIX, 1832-1836; mm 325×230; cc.19; autografo di R. Vantini.

Cfr. nota 1.

ms. G.VII.3 m 2:

R. VANTINI. *Memorie confuse degli avvenimenti di Brescia durante i 10 giorni del 1849.*

Sec. XIX m.; cartaceo; cc.29 di varie dimensioni; autografo di R. Vantini; proviene dal fondo Vantini, faldone 5.

Cfr.: R. VANTINI, *Diari...*, p.13

ms. G.VII.4

R. VANTINI. *Diario dello studio* (dal giorno 1 gennaio 1837 al dicembre 1852).

Sec. XIX, 1837-1852; cartaceo; mm. 375×235; cc.50; autografo di R. Vantini.

Cfr. nota 1.

ms. G.VII.5 m 1-5:

R. VANTINI. Appunti e note di spese relative alla fabbrica di chiese; lezioni e memorie di architettura.

Sec. XIX, cartaceo; mm 320×230; cc.I, 87,I; autografo di Vantini; legatura recente in cartone marmorizzato e pelle. Rinvenuto nel deposito dei manoscritti nel corso della redazione dell'inventario topografico dei manoscritti della Queriniana (1984-1985).

ms. G.VII.6:

R. VANTINI. Appunti e annotazioni dalle lezioni di matematica e di agraria seguite all'università di Pavia nell'anno 1809.

Sec. XIX (c.1r, c.33r: 1809); cartaceo; mm 283×195; cc.I-II, 56, III-IV;

autografo di R. Vantini; legatura recente in cartone e pergamena. Rinvenuto nel deposito dei manoscritti...(vd. sopra).

ms. G.VII.7:

R. VANTINI. Appunti e annotazioni di materie diverse tratti da lezioni e da manuali universitari usati all'università di Pavia negli anni 1808-1810.

Sec. XIX (a varie carte: 1808-1810); cartaceo; mm 317×217; cc. I-III,146,IV-VI; legatura recente in cartone e pergamena. Rinvenuto nel deposito... (vd. sopra).

ms. G.VIII.1:

Schizzi di campagna per rilievi catastali, allegata una mappa di Mompiano.

Sec. XIX; carte sciolte. Rinvenuto nel deposito... (vd. sopra).

ms. G.VIII.2:

R. VANTINI. *Estratti di architettura. Copie di estratti e appunti di storia dell'architettura tratti da' classici.: Lezioni d'architettura, 1814; Trattato di lezioni d'architettura, 1816; Stato delle belle arti in Egitto; Annotazioni su le più insigni fabbriche di Roma antica, 1817; Appunti su Sanmicheli e Vitruvio; Appunti su Palladio, 1817; Appunti su Leon Battista Alberti; Della solidità delle fabbriche; Monumenti di Atene e della Grecia.*

Sec. XIX in.; carte sciolte in faldone. Rinvenuto nel deposito... (vd. sopra).

ms. G.VIII.3:

R. VANTINI. Appunti di architettura rurale con schizzi.

Sec. XIX; carte sciolte. Rinvenuto nel deposito (vd. sopra).

ms. H.II.26 [4]:

R. VANTINI. Taccuino di appunti di argomento storico-artistico con schizzi. Sec. XIX, sulla copertina: 1851; cartaceo; mm 760×115; cc. 40. Rinvenuto nel deposito... (vd. sopra).

ms. H.IV.19:

Lettere originali e minute di lettere, appunti, disegni, schizzi e memorie relativi alla fabbrica del Duomo Nuovo di Brescia, in particolare alla cupola.

Sec. XIX; cartaceo; carte di varie dimensioni, talvolta ripiegate; cc. I-II, 125, III-IV. in gran parte autografo di R. Vantini. Si segnala che in ms. H.IV.18, *Scritture del Duomo. Carte tutte relative al Duomo Novo di Brescia...*, sec. XVII-XVIII, vi sono annotazioni autografe di R. Vantini

ms. L.I.12:

R. VANTINI. *Il progetto per la riforma della casa del sigor Camillo Brozzoni al Giardino.*

[4] I mss. H.II.26, L.I.12, L.IV.3, L.IV.4, L.IV.5, Fè 91, Fè 92 hanno legature originali ottocentesche in cartoncino azzurro "Amalfi" identiche fra loro.

Sec. XIX.:, 1841; cartaceo; mm 320×460; 8 tavole rilegate, staccata la prima; provenienza: 1892/105:

c.1r: prospetto

c.2r: pianta del pianterreno

c.3r: pianta del piano nobile

c.4r: pianta del secondo ordine

c.5r: prospetto verso il giardino

c.6r: lato verso lo stradone

c.7r: sezione della sala

c.8r: lato a settentrione della casa

ms. L.IV.103:

R. VANTINI. Diario di viaggio a Firenze ed a Roma nell'ottobre 1847, con schizzi.

Sec. XIX (a c.1 r e sulla copertina: 1847); cartaceo; mm 163×108; cc. 46, probabilmente mutilo della prima carta, c. 23 lacerata, bianche le cc. 32-43r; autografo di R. Vantini.

ms. L.IV.104:

R. VANTINI. Diario di viaggio in Svizzera e lungo il Reno dal 24 luglio al 18 agosto 1847, con schizzi (c.47v: *Viaggio nel 1847 al Reno*).

Sec. XIX (a c.2r e sulla copertina: 1847); cartaceo; mm 156×110; autografo di Vantini. Alle cc. 1v, 47v-48v sono indicate le tappe del viaggio.

ms. L.IV.105:

R. VANTINI. Diario di viaggio con schizzi dall'11 ottobre al 14 novembre 1852 a Brescia, Padova, Bologna, Firenze, Roma con ritorno via Firenze, La Spezia, Genova, Torino, Novara, Milano, Brescia.

Sec. XIX (a c.1r: 1852); cartaceo; mm 145×105; cc. 35, mutilo di più carte; autografo di R. Vantini; sulla copertina è vergata una "R" a inchiostro.

ms. L.IV.106:

Disegni a china ed a matita di particolari decorativi ed architettonici (fregi, cornicioni, soffitti, ecc.) e schizzi con abbozzi di figure umane.

Secc. XVIII ex. - XIX in.; cartaceo; mm 150×107; cc. 78; bianche le cc.

1-9, 14-21, 32-47r, 48v-59r, 60-63r, 64-72r, 73-76r; legatura originale, coperta in pergamena su piatti in cartone.

ms. P.VI.14, cc.85-147:

R. VANTINI. Appunti storici, artistici, professionali, conti, preventivi, elenchi di fornitori, *epilogo* di viaggi a Milano per la Barriera.

Sec. XIX in. (entro 1840); cartaceo; mm 185×115; autografo di R. Vantini; legatura moderna: coperta in carta su piatti in cartone; legato Guerrini (1960).

ms. P.VII.38:

R. VANTINI. *Viaggio di Napoli e Roma nel settembre 1845*. Studi sul Moretto, schede di pittori bresciani, annotazioni relative al 1849.

Sec. XIX; cartaceo; dimensioni variabili; carte e fascicoletti conservati in plico; legato Guerrini (1960).

ms. Fè 40 m 1:

R. VANTINI. Schede artistiche raccolte nell'archivio municipale di Brescia sec. XIX; cartaceo; mm 369×130; cc. 56; autografo di R. Vantini; legato Fè d'Ostiani (1908/1917).

mss. Fè 86 a-e

R. VANTINI. Schedario di cose bresciane estratto da antichi documenti.

Sec. XIX; cartaceo; mm 769×110; 5 volumi per complessive cc.537; autografo di R. Vantini; legato Fè d'Ostiani (1908/1917).

ms. Fè 91:

R. VANTINI. Appunti storici, artistici, personali e di viaggio, patrimoniali e professionali per il 1851 ed il 1852, con schizzi.

Sec. XIX (sulla copertina ed a più carte: 1851-1852); cartaceo; mm 148×100;, cc. 24 con allegati 2 foglietti sciolti, mutilo di più carte; sulla copertina è vergata una "R" a inchiostro; autografo di R.Vantini; legato Fè D'Ostiani (1908/1917).

ms. Fè 92:

R. VANTINI. Appunti storici, artistici, personali, di viaggio, patrimoniali e professionali per il 1853 ed il 1854, con schizzi.

Sec. XIX (1853 e 1854 a più carte); cartaceo; mm. 150×105; cc. 30; sulla copertina è vergata a inchiostro una "R"; tracce di ceralacca; legato Fè d'Ostiani (1908/1917).

LAURA BENEDETTI

L'architettura pubblica di Vantini a Brescia

Come è noto, scarseggiano nelle città lombarde, come a Brescia, città di provincia che Amendolagine considera "lo spazio urbano del decoro privato per eccellenza" [1], persino i progetti delle grandiose opere degli architetti del periodo napoleonico milanese, massima espressione delle virtualità del neoclassicismo attraverso l'uso di forme geometriche pure e di dimensioni monumentali, rivolte all'organizzazione della città e del territorio, in sintonia con la carica ideologica e operativa che trionfò in tale periodo.

Sappiamo che i grandiosi progetti milanesi per tema (la piazza, la porta civica, ecc.), pur non passando alla fase di attuazione, danno vita ad un ampio dibattito critico cui aderisce, con alterna disposizione, l'Accademia di Brera, che svolge un ruolo di estrema importanza nella scelta e nella valutazione dei grandi progetti di trasformazione della realtà urbana.

Brescia, attenta ai fermenti del dibattito in corso a Milano, trova in Vantini e in altri architetti (Taeri, Vita, ecc.) la disponibilità a far propri i dettami e gli orientamenti del nuovo gusto, producendo una miriade di opere che privilegiano l'edilizia privata (si tratta, nella maggior parte dei casi, di ristrutturazioni di edifici appartenenti ad aristocratici desiderosi di adeguare la propria dimora al gusto imperante), calandoli anche negli interventi pubblici: le porte d'ingresso alla città, il cimitero, gli ospedali, la Cavallerizza.

È stupefacente che in età giovanile, all'inizio della carriera, Vantini abbia avuto un incarico importante quale il progetto di un cimitero, il primo destinato a sepolcreto unico per tutta la città, imitato in seguito in molte località della Penisola [2],

[1] F. AMENDOLAGINE, *Scienza, Tecnica e Architetture neoclassiche*, in *Itinerario di Brescia neoclassica*, catalogo pubblicato a Firenze nel 1979.

[2] Nella rivista "Hinterland" Acuto osserva che:

"Nelle realizzazioni successive [al cimiteio di Brescia] – fatta eccezione per il cimitero di Verona, dove

che fruttò al suo progettista numerosi incarichi di perito e comunque di consulente per successive realizzazioni dello stesso tipo in Italia (oltre ad essere consultato per l'attuazione di progetti di cimiteri nell'hinterland bresciano, venne sollecitato a partecipare al concorso per il cimitero di Milano, ed elaborò una proposta per il camposanto di Venezia).

Grazie alle ricerche di Lionello Costanza Fattori, sembra che il Vantiniano sia stata la prima opera dell'architetto, dopo gli studi compiuti a Pavia e il periodo di apprendistato trascorso a Milano: cronologicamente la più vicina all'influenza dell'ambiente neoclassico lombardo.

Ispirandosi direttamente alla scuola neopalladiana, egli divenne a Brescia il principale esponente della seconda generazione degli architetti neoclassici.

Vantini vide realizzati i cimiteri della provincia di Brescia, in alcuni dei quali operò solo piccoli interventi, come realizzazioni in scala ridotta e modesta del cimitero del capoluogo (per esempio a Travagliato, a Rovato) o come semplificazione dello stesso al fine di realizzare un "recinto" chiuso, dove le aree utilizzabili per la tumulazione fossero distribuite a gradinate (come a Salò).

Non solo in questi camposanti, ma anche in quello bresciano, la componente monumentale non viene mai esasperata, come succederà invece in altri importanti cimiteri italiani (ad. es. a Milano e a Genova). Alcuni di essi si configurano come raffinate necropoli caratterizzate da solenni colonnati d'ingresso, accurato disegno dell'impianto architettonico ed estrema cura dei dettagli [3].

Milano non era stata altrettanto fortunata, in quanto non fu mai realizzato il progetto di Giuseppe Piermarini (1781) di un cimitero unico che prevedeva un recinto quadrato posto in prossimità e parallelamente alla chiesa di S. Gregorio e costituito da un elegante porticato colonnato architravato, con quattro porte d'ingresso ad arco trionfale nel centro dei lati, senza l'aggiunta di cappelle angolari o monumenti particolari nel centro dell'area.

Giuseppe Barbieri dal 1828 eresse il colonnato dorico architravato ingigantendone la dimensione in modo da conferirgli figura autonoma – il recinto perimetrale si ridusse ad un portico arcuato uniforme, volto a moltiplicare il modulo unificato delle cappelle di famiglia, tanto che il partito neoclassico andò contraendosi a puro apparato decorativo: come nel caso del Cimitero di Cremona, progettato da Luigi Voghera nel 1821, e del cimitero di Como, progettato da Luigi Tatti nel 1850".

A. ACUTO, *Architettura del cimiteio in Lombardia*, in "Hinterland", n° 29-30, giugno 1934, pag. 29.

[3] A questo proposito lo studioso bresciano Andrea Cassa nello scritto *il cimitero* considererà questa peculiarità di Vantini come una notevole lacuna: a suo parere, nel cimitero bresciano, la ricerca puntigliosa dei particolari aveva fatto perdere di vista all'autore la maestosità e la grandezza dell'ispirazione, per cui, date le dimensioni ridotte degli intercolumni e delle celle, queste sono risultate anguste ai fini di una adeguata collocazione dei monumenti.

Cassa era zanardelliano ed evidentemente condivideva le opinioni dell'illustre uomo politico bresciano, il quale, nell'evidenziare lo scarso interesse dimostrato da Vantini per le nuove manifestazioni della cultura più vicina agli influssi del romanticismo, non sbagliava quando individuava nella raffinatezza delle modanature, nella ricercata scelta dei particolari ornamentali, nella cura dei dettagli, una delle caratteristiche precipue dell'architetto Vantini: quella di essere un ottimo decoratore.

A. CASSA, *Il cimitero*, in *Brixia 1882*.

G. ZANARDELLI, *Sulla esposizione bresciana*, Milano 1857, pag. 417 e segg.

Del resto nemmeno le vicende successive, con soluzioni architettoniche ricorrenti (pantheon, piramidi, obelischi) hanno esito, come succede ai progetti di Amati (del 1802 e del 1835) e di Durelli (del 1806 e del 1820) che tuttavia avviano il dibattito che sfocerà nell'ideazione e nella realizzazione del cimitero Monumentale di Maciacchini (costruito a partire dagli anni Sessanta).

Se una delle prime idee di un luogo appositamente riservato alle sepolture, strutturato in forme che verranno riprese molto più tardi, si può rintracciare nel famoso cimitero parigino degli Innocenti, il Settecento francese presenta una serie di rielaborazioni di cimiteri, interessanti sia dal punto di vista architettonico sia da quello tipologico, come quelli a pianta circolare progettati dagli architetti Capron [4] e Desprez [5]: il progetto di quest'ultimo era sostanzialmente una reinterpretazione neoclassica del Camposanto di Pisa, il più antico d'Italia (del 1218), che è costituito da un vasto campo rettangolare, circondato da una galleria a portici coperti di sessantadue arcate a tutto sesto, poggiante su di un alto basamento marmoreo.

Tra le prime esercitazioni lombarde sul tema del Pantheon eretto per onorare la memoria degli uomini illustri defunti, annoveriamo i progetti elaborati da Simone Cantoni (1809) e da Luigi Cagnola (nello stesso anno) per la radicale riforma del "Foppone", cioè i settecenteschi sepolcri dell'Ospedale ormai disattivati perché prossimi all'abitato. Comunque la soluzione costruttiva dei porticati dei Nuovi Sepolcri dell'Ospedale Maggiore, ad opera di Raffagno (1727), rappresenta l'esempio più elaborato e conosciuto al tempo in cui Vantini lavorava al suo progetto.

Nell'edificio vantiniano sono ben visibili gli echi delle lezioni di Durand sullo sviluppo planimetrico della necropoli e sulla scansione regolare del modulo quadrato.

Infatti i documenti manoscritti di Vantini a noi pervenuti ci dicono con quale impegno egli si dedicasse allo studio delle Lezioni d'Architettura ed alla ripetizione dei disegni del maestro d'elezione [6].

Tra gli interventi pubblici di Vantini figurano anche le porte, ma la documentazione relativa è piuttosto scarsa, fatta eccezione per quella della la Barriera di Porta Orientale a Milano; lasciamo però ad altri il compito di sviluppare adeguatamente questo argomento.

Il metodo compositivo suggerito da Durand, in base al quale tutti gli edifici devono venir trattati secondo i medesimi principi di fondo e il meccanismo della loro

[4] Consisteva in un recinto ad arcate in pesante bugnato a pianta circolare. Era costituito da una serie di anelli concentrici organizzati gerarchicamente a partire dalle tombe più prestigiose (poste sul perimetro esterno) fino alle fosse comuni centrali, destinate al popolo.

[5] La forma circolare, a lungo considerata ideale perché non presentava angoli di stagnazione dell'aria, sarà ripresa nel 1766 da Jean-Louis Desprez in uno dei più significativi progetti, vincitore del concorso indetto dall'Accademia francese di Architettura.

[6] Queriniana, G VIII 2. In questo faldone è contenuto un fascicolo manoscritto di Vantini con la traduzione delle *Lezioni d'architettura* di J.N.L. DURAND e la riproduzione di molti disegni.

composizione non può essere diverso, torna con grande evidenza a riproporsi nelle realizzazioni degli ospedali di Travagliato (1824), Brescia (1832) e Chiari (1840).

Vantini si rivela fedele interprete delle richieste delle amministrazioni ospedaliere e delle esigenze di soccorso e terapeutiche espresse dalla classe medica del tempo; proprio per questo i nosocomi bresciani non possono essere considerati, dal punto di vista architettonico, dei modelli esemplari.

Nel corso dell'Ottocento a livello europeo la storia dell'architettura degli ospedali è storia del perfezionamento della tipologia a padiglioni; tuttavia questa verrà realizzata in Italia solo a partire dal 1889 [7], poiché la situazione, prima di una normativa unitaria, si presentava molto articolata. Per questo motivo la differenziazione degli interventi ha fatto sì che gli aggiornamenti già introdotti alla metà dell'Ottocento in vari ospedali fossero in genere legati all'analisi dell'esistente, senza giungere, tranne che per casi isolati, a più ampie sintesi.

Nei progetti di nosocomi vantiniani possiamo distinguere due casi: o l'intervento si realizza sull'esistente con l'inserimento, l'ampliamento o la ricostruzione di una nuova ala (si tratta di ospedali di medie o grandi dimensioni, come quelli di Brescia e di Chiari), oppure l'architetto è chiamato a dar vita ad un ospedale "nuovo di pianta" come quello di Travagliato, con caratteri simili agli ospedali di campagna citati da Onger [8].

Interessante è la soluzione planimetrica dell'ospedale di Travagliato: un edificio al centro del quale era collocata l'infermeria circondata da stanze di servizio del personale medico ed ospedaliero. Tuttavia una distribuzione funzionale adeguata dei locali fu raggiunta da Vantini soltanto al terzo tentativo [9].

Le configurazioni spaziali degli ospedali di Chiari e di Brescia prevedevano la distribuzione degli ambienti riservati ai degenti e di quelli adibiti al servizio intorno a cortili porticati, ricavati in adiacenza o sull'abbattimento di vecchi corpi di fabbrica, in stretto contatto col preesistente complesso ospedaliero.

Il progetto di Vantini per l'Ospedale delle Pazze di Brescia sostituì quello a tipologia cellulare elaborato precedentemente dall'architetto Della Torre (1826) che fu scartato dalla direzione sebbene fosse innovativo, ispirandosi alle idee di Milizia e dei teorici che suggerivano camere singole per i malati mentali [10].

[7] La prima struttura a padiglioni in Italia fu realizzata il 1889 a Broni (Pavia), e qualche anno dopo (1896) a Monza presso l'ospedale Umberto I, in notevole ritardo rispetto alle organizzazioni ospedaliere d'oltralpe.

[8] S. ONGER, *Gli ospedali "meschini". Malattie e luoghi di cura nella pianura bresciana occidentale (secoli XVIII-XIX)*, in *Atlante della Bassa*, vol. I, Brescia 1984, pag.241.

[9] Per ulteriori notizie in proposito vedi ASB IRDP. Beneficenza. Ospedali di Bovegno e Travagliato, busta 3323.

[10] "Si è altrove parlato della forma degli ospedali. Ma quale forma migliore e quale miglior distribuzion si può loro dare, che quella de' Conventi de' Religiosi? Ciascuno o ammalato, o invalido, o vecchio, o fanciullo, vi abbia la sua cella, anzi la sua buona camera, ne' mai permettesi, che tanti utili cittadini si vadano a gettare infermi a cataste in quelle corsie d'Ospedali (il solo aspetto ammala), dove incadaverirebbero gli Ercoli più sani" (FRANCESCO MILIZIA, *Principi d'architettura civile*, Milano 1847).

Nel volume *Osservazioni sugli Spedali del Marchese Malaspina di Sannazaro*, edito a Pavia nel 1793, è raccolta tutta una serie di indicazioni relative alla strutturazione degli ospedali che tengono conto del dibattito

Vantini presentò l'elaborazione di un complesso più articolato e completo (con il parlatorio, la stanza da lavoro per pazze, ecc.), inserendo due infermerie da venti posti letto ciascuna destinate ad ospitare le malate tranquille.

Nel corso dell'Ottocento Brescia si troverà a dover affrontare, nella progettazione o nei completamenti delle piazze, casistiche meno impegnative di quelle dei secoli precedenti (come nel caso della cinquecentesca piazza della Loggia).

Ebbero allora luogo diversi interventi che per lo più si risolsero nella costruzione o nel riadattamento di singoli edifici che diedero un'impronta caratteristica alle piazze (come ad esempio quello di Angelo Vita in Piazza dei Grani, attuale piazzale Arnaldo).

Vantini fu uno degli autori maggiormente impegnati nelle opere di riforma e di completamento attuate su piccole e grandi piazze della provincia bresciana.

Si occupò infatti della progettazione di alcuni edifici civici o destinati a funzioni pubbliche diverse (sede amministrativa, commerciale, scolastica) che rivelano senza ombra di dubbio la sua predilezione per il gusto neoclassico: il progetto per un Palazzo civico ad Iseo (1826), quello per un Palazzo dei Commestibili per Piazza del Mercato a Brescia (1830), la scuola per i tagliapietre di Rezzato (aperta nel 1839), Piazza del Mercato a Rovato (alla quale lavorò a partire dal 1840).

Rifacendosi al tema dell'edificio porticato Vantini nel 1830, per completare l'attuale Piazza del Mercato (Piazza Nuova a quel tempo), progettò un fabbricato da adibirsi a mercato coperto per la vendita dei commestibili.

All'interno della piazza berettiana inserisce un edificio a tipologia mista, abitativa e commerciale, complessa e aggiornata rispetto alle esigenze del tempo, elaborazione del tema del palazzo cittadino ottocentesco con appartamenti serviti da vani scala comuni.

Piazza Mercato a Rovato è tra gli esempi più riusciti di trasformazione urbanistico-architettonica basata principalmente sullo studio di uno sviluppo volumetrico (ad arco di ellisse): quasi completamente spoglia di modanature e decorazione, riesce a sottolineare l'importanza della struttura architettonica senza accentuarne la componente monumentale.

Vi sono puntualmente ripresi i temi già utilizzati dall'architetto per il decoro di altri edifici pubblici della stessa tipologia: un ampio porticato bugnato al piano terreno, regolari e proporzionate aperture, il disegno elegante, sobrio e quasi essenziale delle modanature.

sull'organizzazione sanitaria sviluppatosi nella Francia di Luigi XVI. A dieci anni di distanza dalla pubblicazione di Malaspina veniva dato alle stampe a Genova il libro *Saggio sugli spedali del cittadino G.A. Mongiardini*, in cui erano fissati i criteri relativi al regime di vita e all'alimentazione degli ammalati, si sosteneva l'opportunità della residenza negli ospedali del direttore e di un numero sufficiente di medici e di infermieri, e si affermava la necessità di dislocare gli ospedali fuori dalla città.

Non nascondiamo che questi e gli altri progetti non fanno parte di una successione di studi organici sul tema della piazza: sono casi isolati e distinti, il cui unico filo conduttore è costituito dal linguaggio stilistico e dalla conservazione di scelte architettoniche consolidate.

In un breve volgere di anni Vantini diventa un professionista che viene interpellato molto spesso per risolvere le situazioni più critiche o di maggiore rilievo dei comuni della provincia di Brescia.

L'attività dell'architetto si svolge nel periodo in cui vengono messe in crisi le motivazioni che sono alla base della cultura neoclassica e si avviano le premesse dei nuovi linguaggi formali, che domineranno le forme architettoniche nella seconda metà del secolo.

Vantini non trasmetterà nelle sue opere di edilizia pubblica i nuovi moduli espressivi della cultura storicistica, che verranno ripresi invece solo per piccoli accenni in alcuni lavori di natura privata (come nel palazzo Costanza Fattori a Castiglione delle Stiviere), mentre troveranno integrale applicazione nella tomba Bonomini, ultima sua fatica.

GIANNI MEZZANOTTE

Milano e Vantini
Appunti sulle condizioni dell'architettura milanese negli anni tra Restaurazione e Unità

Una grande serietà intellettuale e morale caratterizza dopo il 1815 la vita milanese; la floridezza economica si accompagna a una vita mondana praticata da una società cosmopolita e si unisce a un fervore di ricerche e a una vita culturale e artistica intensa come nessun'altra città italiana può allora vantare. "Milano è uno *specimen* di Parigi – scrive Leopardi nel '25 – ed entrando qui si respira un'aria della quale non si può avere idea senza esservi stato... Milano nel materiale e nel morale è tutto un giardino delle Tuilleries" [1].

Con queste immagini viene solitamente descritta la vita della città, che raggiunge l'acme della sua intensità nel quarto e quinto decennio e che viene meno dopo il '48, quando tutto cambia "quasi come se fosse passato un secolo".

La parabola descritta dalla città coincide quasi con quella dell'attività dell'architetto Rodolfo Vantini, dei cui rapporti con Milano sono stato invitato a parlare.

Dopo l'apprendistato, svoltosi a Milano tra il '10 e il '12 presso un ingegnere non identificato, con la città il bresciano Vantini ha contatti frequentissimi, perché qui sono i centri intorno ai quali ruotano i suoi interessi professionali. Abitualmente egli fa capo a Milano, dove trascorre lunghi periodi [2], e ciò anche indipendentemente dall'occasione che gli è offerta di costruire qui una delle sue architetture più rappresentative, l'ingresso monumentale di Porta Orientale, con la serie di rapporti di ogni genere, ufficiali e personali, che ciò comporta.

Del resto, il nome che gli deriva quale autore del cimitero di Brescia gli apre l'accesso ai luoghi più esclusivi: nel '19 collabora al "Conciliatore" con una re-

[1] GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, lettera del 31 luglio 1825 al fratello Carlo.

[2] "Questo mondo di artisti ed artigiani milanesi è il mondo che gli ha dato l'ispirazione, che lo ha tenuto al corrente di ogni moda nuova, di ogni tendenza nuova; egli riversava poi in patria attraverso la sua attività e le opere di quegli artisti tutto quanto di più raffinato ed elegante l'arte contemporanea potesse offrire, adeguandovisi fino all'ultimo con insospettabile aderenza e con spirito prodigiosamente giovanile..." (LIONELLO COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini architetto (1792-1856)*, Lonato 1963, p. 60).

censione e nel '46 alla "Rivista Europea" con un articolo; dal '22 è socio corrispondente dell'Accademia di Brera [3]; è chiamato a far parte di giurie giudicatrici in occasione di concorsi e altre manifestazioni artistiche [4]; collabora nel '33 con Defendente Sacchi del quale corregge un manoscritto dedicato allo stato delle arti in Lombardia [5]; tra il '43 e il '45 ha contatti di lavoro – assieme ad altri, fra i quali si conosce Luigi Tatti [6] – con Carlo Cattaneo, impegnato a redigere una guida della Lombardia non portata a termine [7]; nel '41 appare tra i "soci d'arte" dell'Accademia.

Ma a Milano stanno gli artisti, gli artigiani, i fornitori della cui collaborazione necessita per i lavori professionali in atto a Brescia e nel Bresciano e ai quali si rivolge abitualmente. E ancora a Milano vivono e operano quegli artisti ai quali è idealmente affine: principalmente Migliara e Michele e Luigi Bisi, ai quali è legato da profonda amicizia. Migliara, che gli è unito fraternamente, disegna vedute del cimitero bresciano e della Porta Orientale; con Luigi Bisi Vantini concerta i tagli architettonici di qualche veduta [8], mentre ad altri pittori suggerisce i temi di quadri storici [9]. È in relazione, inoltre, con Inganni, Diotti, Londonio, Pompeo Marchesi e con Hayez, e proprio ai quadri di Hayez si volge di preferenza l'attenzione di Vantini per completare le sue architetture [10].

Sarebbe quindi utile sondare quali affinità ideali cementassero queste amicizie, e quali rapporti si instaurassero tra le sue architetture e le pitture realizzate da questi artisti; perché è stato notato come tra i corrispondenti di Vantini siano molti i pittori, ma ben pochi gli architetti, ciò che potrebbe indicare una speciale inclinazione dell'architetto bresciano verso i contenuti che trovano espressione compiuta nella prima pittura romantica. Tra gli architetti è in contatto con Pietro Pestagalli per ragioni d'ufficio legate alle opere per la Porta Orientale, e gli è vicino Nicola Dordoni [11], autore di poche robuste architetture, come i palazzi Reina in via Bagutta e Carcassola in via Montenapoleone.

Probabilmente i suoi rapporti con gli architetti di Milano sono conflittuali, come lascia intendere Francesco Cusani quando asserisce che l'incarico per l'unico suo edificio milanese gli è stato assegnato "per ragioni belle a tacersi", forse legate all'opposizione fatta dalla città ai propositi di Cagnola per quella stessa Porta [12].

[3] COSTANZA FATTORI, op. cit., p. 7, n.1.

[4] In particolare fa parte della giuria per l'esposizione di pittura a Brera nel 1834.

[5] È la *Relazione sulle arti e l'industria in Lombardia nel 1832*, Milano 1833: RODOLFO VANTINI, *Diarii (1832-1854)*, a cura di Camillo Boselli, Brescia 1969, I - 7 dicembre 1833.

[6] STEFANO DELLA TORRE, *Architetto e ingegnere: Luigi Tatti (1808–1881)*, Milano 1989, p. 121 sgg.

[7] VANTINI, *Diarii*, cit., I, 2, 9, 25-27 marzo, 10, 11 aprile 1844; 26-29 marzo, I, 25-30 aprile 1845.

[8] COSTANZA FATTORI, op. cit., p. 57.

[9] COSTANZA FATTORI, op. cit., pp. 60.61.

[10] COSTANZA FATTORI, op. cit., p. 57 sgg. e passim.

[11] COSTANZA FATTORI, op. cit., p. 14.

[12] FRANCESCO CUSANI, *Storia di Milano*, vol. VIII, Milano 1884, p. 170.

Infatti le critiche sono spesso motivate dalla scelta fatta dall'amministrazione pubblica di sostituire una barriera all'arco voluto e progettato da Cagnola, come fra gli altri scrive Taccani: "...il difetto sta nella scelta del tema: perché se misera è per se stessa una barriera del Dazio principale, è altrettanto incongruente il volere controbilanciare l'insufficienza di questa con l'eccedenza della ricchezza dei casini degli ufficiali e delle guardie

A Milano Vantini frequenta il salotto di Teresa Gambarana Verri assieme a Bisi, Londonio, Migliara; conosce membri delle famiglie Belgioioso e Dal Verme; è in relazione con Pompeo Litta, storico del patriziato, e collabora con Giovanni Labus e Virginio Soncini, ai quali lo avvicinano gli interessi per l'archeologia.

Ma le affinità che lo accomunano con l'ambiente milanese vanno oltre i dati esteriori che risultano dagli aspetti pratici della vita di lavoro e di relazione, per addentrarsi nella natura più profonda della cultura prevalente nella città e nelle motivazioni della sua personalità artistica.

Nel trentennio che precede il '48 l'architettura milanese si svolge in un'atmosfera incerta e sfumata, in parte allineandosi faticosamente alla cultura letteraria, che vede innestarsi sulla tradizione settecentesca un movimento dalle caratteristiche singolari, precisate già al primo apparire del "Conciliatore", il periodico che ne divulga il programma.

Com'è noto, le prime manifestazioni romantiche escludono dall'ambiente milanese quegli atteggiamenti radicali, di lotta contro la ragione, di goticismo, che caratterizzano il movimento in Francia e Germania.

Al contrario, poiché sono ripresi alcuni dei motivi che erano stati propri della generazione precedente, la nuova tendenza può apparire come una continuazione e una estensione del movimento illuminista.

Accomuna qui le correnti dominanti appunto la volontà di non rompere con il passato e di favorire un equilibrio armonico tra innovazione e tradizione. Se coloro che possono essere definiti neoclassici ribadiscono le ascendenze razionalistiche, non c'è antagonismo verso l'illuminismo neppure nell'orientamento romantico, che intende piuttosto svilupparne i principi in un quadro dottrinario ritenuto più organico e sfrondato degli aspetti eruditi e convenzionali.

Prevalgono negli uni e negli altri le aspirazioni a favore di una cultura nutrita di temi vivi e moderni, espressi da un linguaggio comunicabile, indirizzata verso fini moralmente definiti e civilmente utili.

Caratterizza meglio la nuova sensibilità una speciale attenzione alla storia, la convinzione della necessità di collegare più strettamente la cultura italiana a quella europea; distingue gli orientamenti classicisti la convinzione della continuità tra l'antichità romana e l'Italia medievale e moderna, la certezza che nell'arte non si

necessarie per un Dazio. Del resto egli è poi raggiunto lo scopo della maggior magnificenza del Dazio comparato cogli altri di minor costo? Se guardiamo alla spesa sì, ma se si ha riguardo a ciò che devesi aver di mira, all'effetto, è certo che il Dazio di Porta Comasina supera quello di Porta Orientale, quanto la spesa di quest'ultimo supera il costo del primo" (FRANCESCO TACCANI, *Sulla storia dell'architettura, sulla origine, la significazione e gli usi che si attribuiscono ai suoi membri e sugli studj necessarj per apprender l'arte*, Milano 1844, p. 291). Fra gli altri espressero sull'operato di Vantini in rapporto al tema giudizi positivi un ignoto A.C., forse ANTONIO CAIMI (A.C., *Milano. Cenni storici sulla Barriera di Porta Orientale*, in "Biblioteca Italiana", t.LXXIV, aprile-giugno 1834, p. 446 sgg.) e "un architetto milanese" forse identificabile in BATTISTA VERGANI (B.V., *Milano nel 1834. Lettera di un Architetto milanese a un Artista suo compatriota*, in "Biblioteca Italiana", t.LXXVIII, aprile-giugno 1835, p. 291). Più tardi ANTONIO CAIMI accomuna Vantini ai migliori coetanei – fra gli altri Moraglia, Aluisetti, Canonica, Voghera – in *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano 1862, p. 19.

Fig. 1 - Luigi Clerichetti, casa Gavazzi in via Montenapoleone a Milano, 1838

Fig. 2 - Pelagio Palagi, palazzo Arese Bethlen in via Monte di Pietà a Milano, 1828-31

dà progresso, e che dunque per restaurare la cultura esiste soltanto la via della tradizione italiana, che ha saputo esprimere immagini di assoluta bellezza. Così si esprime Pietro Giordani, estensore anni avanti per l'Antolini della *Descrizione* del Foro Bonaparte [13].

Sono differenze importanti; tuttavia una vera contrapposizione non ha luogo nonostante la nota polemica protratta a lungo; in realtà gli orientamenti confluiscono reciprocamente; una netta differenziazione non è percepibile nelle espressioni letterarie e pittoriche e neppure nei fatti architettonici; il trapasso verso il nuovo è graduale e quasi inavvertito; spunti di differente natura convivono e si avvicendano nelle opere di molti autori. Del resto già all'inizio del secolo era prevalsa a Milano una "affinità segreta per cui ...il neoclassico respira aria preromantica e gli inquieti preludi romantici cedono alla suggestione di richiami, di ideali, di sogni neoclassici" [14], e non è senza significato che l'articolo della Staël, destinato a sollevare una controversia memorabile, esca sulla "Biblioteca Italiana" [15], foglio classicista e austriaco, in contrasto con il quale è fondato appunto il "Conciliatore". Nel programma di questo periodico i principi illuministi lombardi operano non soltanto come forza moderatrice, ma internamente alla stessa concezione romantica [16]: una sintesi che il circolo di letterati raccolto attorno a Grossi, Manzoni e Berchet riconosce pienamente interpretata dalla pittura di Francesco Hayez. Ma anche nelle vedute prospettiche di Giovanni Migliara e nei quadri storici di Pelagio Palagi sono allora avvertite suggestioni che possono essere ricondotte alla temperie in via di formazione.

L'architettura partecipa di queste inquietudini e ne riflette le ambiguità; manca tuttavia un edificio che abbia il valore di manifesto e la risonanza nazionale di un *Pietro Rossi* e di un *Carmagnola*, dipinti da Hayez ed esposti a Brera nel '20 e '21, o abbia l'impegno della pittura civile dei *Vespri* del '22; è debolmente coltivata la tematica medievalista.

Così è difficile ridurre le manifestazioni architettoniche di quegli anni a indirizzi univoci, la cui consueta designazione (accademica, neoclassica, purista, romantica) si conferma pertanto come un'approssimazione, bisognosa di una ben più comprensiva caratterizzazione nelle concrete espressioni.

Infatti gli spunti storicistici già presenti nelle architetture della prima generazione neoclassica, come in Pistocchi, Pollack, Canonica, sono sviluppati dopo il 1815 da Cagnola e perfino da Amati: queste aperture sono in ideale contrapposizione con la tendenza a recuperare il linguaggio classico, e tuttavia appaiono calate e fuse presso questi architetti in contesti classicisti senza apparente contraddizione. A questo proposito è esemplare la Rotonda a Inverigo di Cagnola, che fonde richiami egizi, greci, romani e palladiani. Nella generazione che si affaccia all'ar-

[13] (PIETRO GIORDANI), *Sul Discorso di Madama di Staël. Lettera di un Italiano ai Compilatori della Biblioteca*, in "Biblioteca Italiana", aprile 1816, p. 3 sgg.

[14] MARIO MARCAZZAN, *Il tempo del "Conciliatore"*, in *Storia di Milano*, vol. XVI, Milano 1962, p. 247.

[15] Mad. DE STAËL, *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni*, in "Biblioteca Italiana", gennaio 1816.

[16] MARCAZZAN, op. cit., p. 326.

chitettura negli anni della Restaurazione le suggestioni romantiche sono più marcate: temi e accenti derivati da una diversa attenzione alla storia, all'economia, alla società sono sviluppati da parecchi autori – come Moraglia, Voghera, Besia, Vantini – pur osservanti del repertorio formale antico, mentre ogive e guglie decorano alcuni loro edifici distribuiti simmetricamente, dando ragione a Ermes Visconti, convinto che "una composizione può essere in parte romantica ed in parte classicistica" [17] e a Romagnosi, che rifiuta di contrapporre classicismo e romanticismo [18]. Del resto, nella pittura di Hayez di quegli anni i contemporanei poterono perfino riconoscere un carattere romantico nei temi e neoclassico nella forma. Secondo la Staël le due tendenze si rapportano ugualmente "alle due età del mondo, quella che ha preceduto l'affermarsi del cristianesimo e quella che lo ha seguito" [19], ma a Milano, ben lungi da questa definizione, la distinzione comporta nella realtà dell'architettura atteggiamenti non così facilmente identificabili.

I persistenti interessi classicisti inducono a coltivare ancora l'archeologia, da qualche architetto praticata a sostegno del proprio lavoro. Ma lo studio dell'antico va depurato dall'ansia per le minuzie, spiega Giordani, va liberato dal "sistema d'imitazione", scrive Manzoni, e dà garanzia all'architetto contro ogni arbitrio formale, aggiunge Moglia [20]. Agli studi di Piermarini, Antolini, Silva, Uggeri si aggiungono quelli intrapresi dopo la Restaurazione da Amati, Ferdinando Albertolli, Turconi, Gerli, Landriani, Vantini [21]: spesso gli accenti eruditi e le tavole curate illustrano il passato municipale. Nascono contrasti d'interpretazione tra Amati e Landriani [22], tra Raoul-Rochette e Vantini; occasionalmente l'attenzione si estende a temi cristiani.

Come ovunque, la nuova sensibilità si esprime più apertamente nell'antivitruvianesimo, che a Milano si accompagna a certi aspetti del neocinquecentismo; si

[17] ERMES VISCONTI, *Idee elementari sulla poesia romantica*, in "Il Conciliatore", 19 novembre 1818.

[18] GIANDOMENICO ROMAGNOSI, *Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni*, in "Il Conciliatore", settembre 1818.

[19] Mad. DE STAËL, *De l'Allemagne* (1813), I, *De la poésie classique et de la poésie romantique*.

[20] (GIORDANI), op. cit.; ALESSANDRO MANZONI, *Lettera sul Romanticismo*, 1823; DOMENICO MOGLIA, *Collezione di soggetti ornamentali ed architettonici*, Milano 1838.

[21] Le prime osservazioni di Vantini in tema di archeologia sono nella sua recensione ai primi fascicoli della *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica e sue adiacenze, misurate nuovamente e dichiarate dall'architetto Giuseppe Valadier, illustrate con osservazioni antiquarie da Filippo Aurelio Visconti, ed incise da Vincenzo Feoli*, Roma 1818, in "Il Conciliatore" n. 83, 17 giugno 1819. Di Rodolfo Vantini è la *Relazione alla Congregazione Municipale intorno agli antichi monumenti scoperti negli scavi della contrada del Dosso*, 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 Giuseppe Basiletti pubblicati dall'Ateneo Bresciano*, Brescia 1823 (recensito in "Biblioteca Italiana", agosto 1824, p. 173 sgg.). Seguono i capitoli *Dell'antico edificio nel quale è posto il museo* e *Di altri antichi edifici adiacenti a quello in cui è posto il museo*, oltre alla cura grafica del *Museo Bresciano illustrato*, t.I, a cura di G.Saleri, G.Nicolini, R.Vantini e G.Labus, Brescia 1838. Infine la replica all'articolo di D. Raoul-Rochette: RODOLFO VANTINI, *Sull'antico edifizio di Brescia scopertosi l'anno 1823. Memoria di Rodolfo Vantini in risposta ad alcune osservazioni del signor Raoul-Rochette sull'opera Museo Bresciano Illustrato*, in "Rivista Europea", dicembre 1846 (DESIRÉE RAOUL-ROCHETTE, *Museo Bresciano Illustrato*, t.I, Brescia 1839, in "Journal des Savants", agosto 1845, pp. 446-479).

[22] Le due pubblicazioni di Amati e Landriani (CARLO AMATI, *Osservazioni sull'uso di collocare modiglioni o dentelli ne' frontispizj*, Milano 1825 e PAOLO LANDRIANI, *Risposta alle Osservazioni sull'uso di collocare modiglioni o dentelli ne' frontispizj*, ..., Milano 1825) sono recensite in "Biblioteca Italiana", aprile 1826, CXXIV, p. 15 sgg.

manifesta anche nell'attenzione ai contenuti pratici e funzionali della costruzione, e si afferma pure nel neomedievalismo e nell'eclettismo, prevalsi per altro soltanto alla metà del secolo.

La polemica intorno a Vitruvio è fra le prime manifestazioni del malessere classicista e questa, che è fra le espressioni più immediate del rifiuto dei radicalismi neogreci e neoromani, si protrae per tutti i decenni che precedono il '48, costituendo il tema più trattato dagli architetti. È anticipata a Milano da un inciso di Simone Stratico [23], che nel citare l'edizione vitruviana di Lipsia censura alcuni commenti di Schneider limitativi del valore del trattatista latino [24]. Nello stesso anno sul "Conciliatore" del '19 una recensione di Vantini tratta di uno scritto di Valadier [25], impegnato a sostenere che le proposizioni architettoniche proposte da Vitruvio non corrispondono a quelle dei grandi edifici romani e che le sue dottrine non sono per conseguenza una sicura norma per raggiungere l'eccellenza degli antichi.

Pur contrastando gli argomenti di Valadier, giudicati nocivi per i principianti e inutili per gli addottrinati, anche Vantini nega l'assolutezza delle regole vitruviane, attribuendo loro un'efficacia soprattutto didattica. Questa sua posizione non è quella dell'Accademia, ma non coincide neppure con quella dei neocinquecentisti.

Con ben altro approfondimento questi temi sono ripresi da Giuseppe Acerbi sulla "Biblioteca Italiana" due anni dopo [26]. Secondo Acerbi l'insegnamento di Vitruvio va ridimensionato. Infatti, non c'è studioso che possa vantarsi di comprendere interamente la sua opera, tante sono le oscurità che vi si riscontrano. Tanto meno questo insegnamento può essere inteso dai giovani; del resto "gli Alberti, i Vignola, i Palladi" avevano sì lodato Vitruvio, ma s'erano ben guardati dal seguirlo ciecamente. Lo studio degli autori cinquecenteschi deve sostituire quello di Vitruvio, e ha da essere analogo all'interesse dei pittori viventi, che non guardano a Cimabue e Giotto (a suo parere paragonabili a Vitruvio), ma prendono a modello Raffaello, Correggio, Reni, Michelangelo, Carracci.

Alle obiezioni opposte forse da Antolini [27] una controreplica dello stesso Acerbi [28] conferma la necessità dello studio dell'architettura cinquecentesca, che dovrebbe essere esclusivo, limitando l'interesse per Vitruvio a una "curiosità erudita".

[23] SIMONE STRATICO, *Saggio dei principj dai quali dipende il giudizio delle opere d'architettura civile*, parte II, in *Memorie dell'Imperiale Regio Istituto del Regno Lombardo Veneto*, anni 1816 e 1817, Milano 1824, p. 205 sgg.

[24] J. GOTTLOB SCHNEIDER, *Marci Vitruvii Pollionis de architectura libri decem...*, Lipsia 1807.

[25] *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica*, cit.

[26] GIUSEPPE ACERBI, *Proemio*, in "Biblioteca Italiana", gennaio-febbraio 1821, n.LXI e LXII, *Architettura*, p. 241 sgg.

[27] A.A., *Risposta alla Biblioteca Italiana*, in "Gazzetta di Milano", 1821, n. 87 e 92, 28 marzo e 2 aprile, Appendice (Antolini si firma A.A. in un manoscritto conservato all'archivio storico della Camera di Commercio di Milano).

[28] *Sulla preminenza di Vitruvio. Annotazioni a un articolo inserito nei numeri 87 e 92 della Gazzetta di Milano del corrente anno 1821, del sig. A.A.*, in "Biblioteca Italiana", n. LXVI, giugno 1821, *Appendice*, p. 414 sgg. L'Amati nella *Apologia* suppone che l'autore dell'articolo sia un "classico dipintore di scene teatrali" forse identificabile in Paolo Landriani.

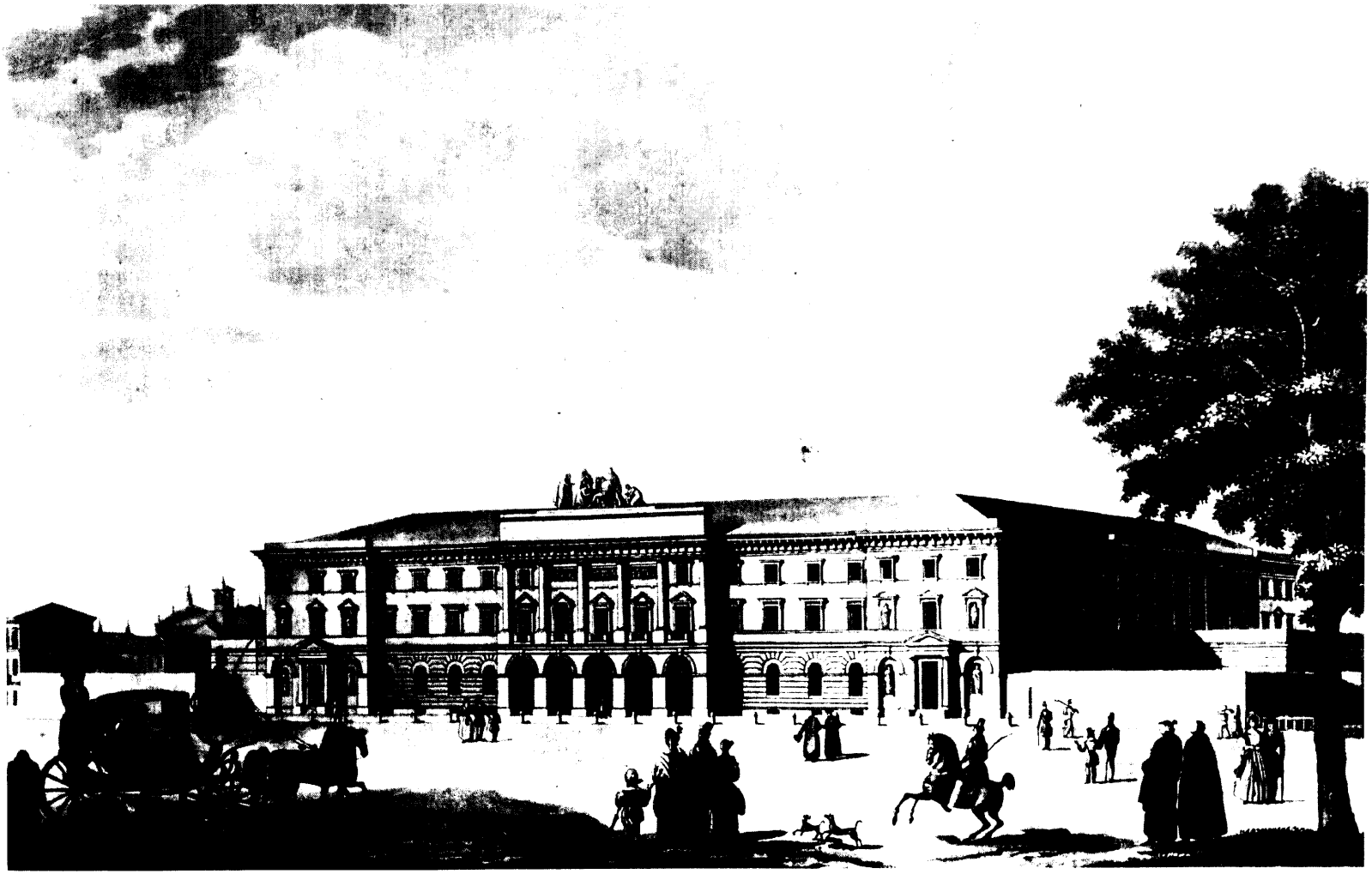

Fig. 3 - Giulio Aluisetti, ospedale Fatebenesorelle a Milano, 1836-40

Questa opinione sembra esprimere il desiderio ancora impreciso di rinnovamento che si manifesta negli stessi anni e sempre sulla "Biblioteca Italiana" prima nell'apprezzamento degli aspetti costruttivi del gotico [29], poi nell'invito – forse di Ignazio Fumagalli – a "cercare nuove combinazioni" [30], guardando sia al Cinquecento, sia agli usi e alle necessità attuali.

Intanto un volumetto di Amati, *Apologia di Vitruvio*, era stato dedicato a ribadire come necessaria la fedeltà a colui che più d'ogni altro "si approssima" ai greci e può moderare il capriccio e la licenza con la severità dei suoi precetti [31]. Lo contraddice un opuscolo che nel '22 fra l'altro lamenta nuovamente la scarsa attenzione dedicata dall'accademia ai celebri architetti cinquecenteschi [32]. Seguono nel '29 e '30 dello stesso Amati una nuova versione di Vitruvio, la settima italiana [33], mentre ancora nel '26,'27,'28 e '31 la "Biblioteca Italiana" riprende i noti argomenti [34]. Più tardi, e in una prospettiva già eclettica, Francesco Taccani nei suoi scritti di storia e di teoria si impegna a demolire l'intera impalcatura della dottrina vitruviana [35].

[29] Recensione a *Introduzione allo studio delle arti del disegno e Vocabolario compendioso delle arti medesime*.... Milano 1821. in "Biblioteca Italiana", n. LXIX, settembre 1821, p. 344. Il recensore accenna alle idee sul gotico espresse da Stratico in una memoria letta all'Istituto di Scienze e Lettere e apprezza l'indipendenza dello scrittore, che dissente da alcuni giudizi del Milizia.

[30] (IGNAZIO FUMAGALLI), *Prospetto delle lettere, arti e scienze nell'Italia premesso in forma di proemio all'anno XI*, in "Biblioteca Italiana", t. 41, gennaio-febbraio 1826, *Architettura*, p. 124 sgg.

[31] CARLO AMATI, *Apologia di Vitruvio Pollione*. Milano 1821. Questa pubblicazione suscita una nuova polemica, causata dalla sottovalutazione fatta da Amati del contributo dato allo sviluppo della scuola d'architettura a Brera dai predecessori di Giuseppe Zanoia, e in particolare da Giacomo Albertolli. In questa occasione Acerbi sottolinea che "ai tempi nostri il conoscere le dottrine di Vitruvio a memoria serve piuttosto di ornamento all'architetto che all'architettura" (G.A., *In difesa della vecchia scuola d'architettura di Milano, tacciata di inabilità dall'architetto Amati*, in "Biblioteca Italiana", n.LXXIV e LXXV, febbraio e marzo 1822, p. 414 segg.).

[32] N.N., *Risposta all'apologia di Vitruvio Pollione in difesa d'alcune postille sullo stesso soggetto pubblicate nella Biblioteca Italiana*, Milano 1822. L'autore è lo stesso postillatore della "Biblioteca Italiana" del 1821, dunque Giuseppe Acerbi o Paolo Landriani.

Il contraddittore di Amati così riassume le sue ragioni: "...la nostra disapprovazione d'iniziare col solo Vitruvio i giovani nell'architettura non ebbe mai la mira di scemare la venerazione dovuta a tanto autore, ma fu mossa dall'oscurità e non facile applicazione de' suoi precetti, dalla mancanza dei suoi disegni, e dalla poca conformità alle proporzioni de' monumenti antichi indisputabilmente riconosciuti pei migliori esemplari; che diede spinta alle prime brevi nostre riflessioni l'obblio, la non curanza de' sommi ingegni che fiorirono nel secolo XVI...; obblio e non curanza che meritamente esponevano gl'Italiani alla taccia d'ingratitudine, e che cadevano a danno degli allievi medesimi, i quali e dagli scritti e dalle opere di questi grandi maestri avrebbero potuto essere e più facilmente, e più opportunamente istrutti nelle forme e proporzioni più analoghe agli usi e tempi nostri; che fra questi sarebbe da prescegliersi Palladio per prima guida, ammiratore, ma non idolatra di Vitruvio e perfetto conoscitore de' suoi precetti; che non era da temersi venissero imitati i deviamenti che talvolta in lui si scorgono perché riprovati già da lui stesso ne' suoi ammaestramenti; che da questa taccia non andò esente lo stesso Vitruvio, come lo mostra la famosa sua Basilica di Fano; e che finalmente che questo grande scrittore, studiato a tempo, avrebbe col rigore de' suoi precetti tenuto in freno l'immaginazione de' giovani architetti, se mai vaghi fossero di novità licenziose" (pp. 62,63).

[33] *Dell'Architettura di Marco Vitruvio Pollione libri dieci pubblicati da Carlo Amati professore architetto*, Milano 1829-30.

[34] Recensione a AMATI, *Osservazioni sull'uso di collocare i modiglioni*, cit., aprile 1826, p. 15 sgg.; recensione a VALADIER, *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica*, cit., in "Biblioteca Italiana", giugno 1827, p. 305 sgg.; recensione al *Vitruvio* di Poleni e Stratico, Udine 1825-27, in "Biblioteca Italiana", gennaio-marzo 1828, p. 23: "considerato come precettore d'architettura Vitruvio è spesse volte pericoloso, talvolta ancora evidentemente fallace..."; recensione a MALASPINA DI SANNAZARO, *Quadro storico della greca architettura*, Milano 1831, in "Biblioteca Italiana", t.LXIII, p. 18 sgg.

[35] "Dico pertanto, chi è questo Vitruvio, le di cui opinioni devonsi venerare come sacramenti? Chi lo costituì giudice inappellabile nelle cose architettoniche per modo, che nel tempo che tutte le autorità si assogget-

Ora, la polemica intorno a Vitruvio e al cinquecentismo, mentre si lega all'avversione contro la retorica pedantesca che pesava sulla cultura, è accolta nello stesso ambito classicista come ispirata dal desiderio di sgombrare il campo dell'architettura da quegli aspetti convenzionali che ne ostacolavano lo sviluppo verso più sciolti comportamenti, se non verso l'acquisizione di ideali e valori diversi.

È chiaro per altro che il neocinquecentismo era stato fondamentale costitutivo del neoclassicismo lombardo fin dalle origini, riscontrandosi sia nelle modanature vignolesche di Piermarini, sia nel palladianesimo che è fra le componenti della poetica di Cagnola, ed era stato assunto allora come via maestra per recuperare la purezza del linguaggio classico. Ma nel trentennio che precede il 1848 si diffonde nell'edilizia non soltanto perché appunto sostenuto dal desiderio di rinnovare il repertorio di schemi greci e romani [36]; esso è accettato perché nel tempo acquista connotazioni del tutto nuove.

Amati allora prospetta la possibilità di "giungere alla bellezza per varie strade" [37], attingendo ai trattatisti come interpreti veritieri di Vitruvio e dei monumenti antichi, e primo fra tutti il Vignola, ma non alle loro architetture.

Invece i professionisti che edificano le città in quel trentennio trascurano il dorismo e il romanismo dei primi anni del secolo, progettando secondo le infinite opportunità offerte dal repertorio cinquecentesco, ma questo è assunto isolatamente rispetto ai linguaggi di cui è manifestazione. Gli ordini sono cioè considerati simbolicamente piuttosto che come strutture della composizione, e sono disegnati allo scopo di impaginare adeguatamente le superfici. Si incrina, ma ancora non viene meno, la certezza del rapporto tra gli ordini e il significato loro attribuito tradizionalmente. L'apparato classicista, se non è ancora assunto come uno dei tanti possibili, se non ha cioè già preso caratteristiche eclettiche, non è considerato un sistema immutabile, tramite di valori eterni e universali, come era stato per la gene-

taron al potere della critica, la sua debba mantenersi ancora gigante? Su quale fondamento in fine appoggiasi l'asserito bisogno, che gli ordini architettonici debbano essere i tre Greci descritti da Vitruvio, soli, né più né meno? Cosa sono gli altri popoli del mondo, il zero della decina, ed i Greci dall'uno al nove compreso? Questa è una delle stravaganze ereditarie che sarebbe ora mai tempo di dimettere, perché fa torto ai lumi del secolo, stravaganza che sarebbe da deridersi e nulla più, se non avesse per alcuni preso il posto della verità, e se non esercitasse un'influenza assolutamente dannosa, la quale non lascia campo a scorgere nel suo vero aspetto né la storia né l'arte, perché in fine ristringe lo studio degli architetti al solo Vitruvio (da cui, riguardo alla parte estetica dell'arte, ben poca cosa di utile può ritrarsi), ai soli ordini Greci, anzi a quei soli dati modelli, i quali sono per altro (cosa veramente rimarcabile) in aperta contraddizione colle proporzioni che c'indicherebbe Vitruvio stesso nella sua opera; si vien con ciò a inaridire il genio, ed a far apparire tutte le altre produzioni architettoniche, fuori di quel dato circolo, barbare e degne di disprezzo, da cui ne nasce il pedantismo moderno..." (TACCANI, *Sulla storia dell'architettura...*, cit., pp. 14,15). E ancora "...se noi osserviamo le opere scritte dal Palladio, dallo Scamozzi, dal Vignola, dal Serlio e da altri, vi si scorgono le massime vitruviane applaudite, accarezzate e consigliate ad ogni pagina, ma le loro opere sono tutt'altro che vitruviane, ed è perciò che sono belle" (ibid., p. 96). Cfr. FRANCESCO TACCANI, *Riflessioni sulla origine, la significazione e gli usi che si attribuiscono ai membri architettonici*, Milano 1829.

[36] Sono consultati i volumi di CARLO AMATI, *Gli ordini di architettura del Barozzi da Vignola*, Milano 1805, Padova 1808; FERDINANDO ALBERTOLLI, *Porte di città e di fortezze... di Michele Sanmicheli*, Milano 1815, le tre edizioni del Sanmicheli edite da Vallardi, la *Prospettiva pratica di M.Giacomo Barozzi da Vignola, conforme l'edizione di Lelio Dalla Volpe*, Milano 1830, pure edita da Vallardi e *Le fabbriche di Michele Sanmicheli*, Verona 1823.

[37] AMATI, *Gli ordini di architettura...*, cit., prefazione.

razione precedente e come era inteso dagli ancora operanti Canonica, Cagnola e Amati. In qualche caso, come in Vantini a Brescia, in Bianchi a Napoli e in Jappelli a Padova, la trasformazione dei modelli del passato è paragonabile alla ricostruzione "romantica" delle architetture rappresentate dalla pittura di Migliara e dagli sfondi dei quadri storici eseguiti in quegli anni.

In questo spirito Pelagio Palagi, "pittore storico" a Brera e iniziatore con Sabatelli della nuova scuola di pittura culminante in Hayez, disegna il palazzo Arese Bethlen (1828-31) nei modi che un secolo prima erano stati precisati a Parigi riprendendo un tipo cinquecentesco, imitato poi da Ferdinando Albertolli nel palazzo Taverna (1834); Luigi Clerichetti progetta il manieristico palazzo Gavazzi (1838) e il palladiano palazzo Tarsis (1836-38); Gaetano Besia accentua gli aspetti monumentali nel palazzo Archinto in via Passione (1833); Pietro Pestagalli imita il Canonica nella casa Cagnola in via Cusani (1824) e appesantisce nel grigio palazzo della Fabbrica del Duomo (1841) il partito tratto dalla Somerset House di Londra. Vantini esordisce con l'imitazione antiquaria nel cimitero di Brescia, vi rimane fedele nel completarlo, ma passa al neocinquecentismo in gran parte della sua rimanente produzione, allineandosi con i coetanei milanesi nella Porta Pile (1818), nella Porta Orientale a Milano (1827 e seguenti) e nel Municipio di Iseo (1826-33) [38].

Preoccupa gli architetti così indirizzati di produrre edifici soprattutto aderenti a destinazioni differenziate, ma insieme di rappresentarne i valori trasmettendoli facilmente in forme corrette. La nuova edilizia che ne nasce – non esclusivamente utilitaria e neppure formalistica – si fonda su basi ritenute ancora sufficientemente obiettive per comunicare, e queste basi restano appunto le convenzioni ricavate dai repertori di Palladio, Vignola e Sanmicheli. Essa si propone di assorbire nel sistema tradizionale i nuovi compiti che è chiamata ad assolvere, senza esplorare nuovi orizzonti espressivi, ma è piuttosto intesa a osservare un equilibrio tra i valori in gioco.

Poiché questa è la tendenza prevalente, l'atteggiamento professionale ha la preminenza e il professionista è il protagonista dell'attività in questi decenni: l'edilizia prevale sull'architettura dei maggiori autori: di Cagnola, Canonica, Amati, le cui opere si presentano come eccezioni rispetto alla produzione comune. Perciò è inutile cercare in quest'ambito personalità paragonabili a quelle dei coetanei scultori e pittori, come Pompeo Marchesi, Giovanni Migliara, Francesco Hayez.

Dalla uniformità della nuova edilizia deriva notoriamente l'eccezionale valore ambientale e urbanistico proprio della città di quegli anni, argomento più volte trattato e che non è il caso di riprendere.

[38] A Milano per la misura e l'eleganza del disegno sono particolarmente apprezzate – fra gli altri da Carlo Cattaneo – le architetture di Gioachino Crivelli: specialmente la casa Bellotti in via Brera ('19-'21), la casa detta del Parini ('26), il palazzo Lucini-Passalacqua ('31), lo studio di Pompeo Marchesi in via S. Primo ('34-'35) (GISBERTO MARTELLI, *Appunti su Gioachino Crivelli (1777-1850), uno degli architetti della seconda generazione del neoclassicismo lombardo*, in "Bollettino d'arte" del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, n. 27, sett.-ott. 1984).

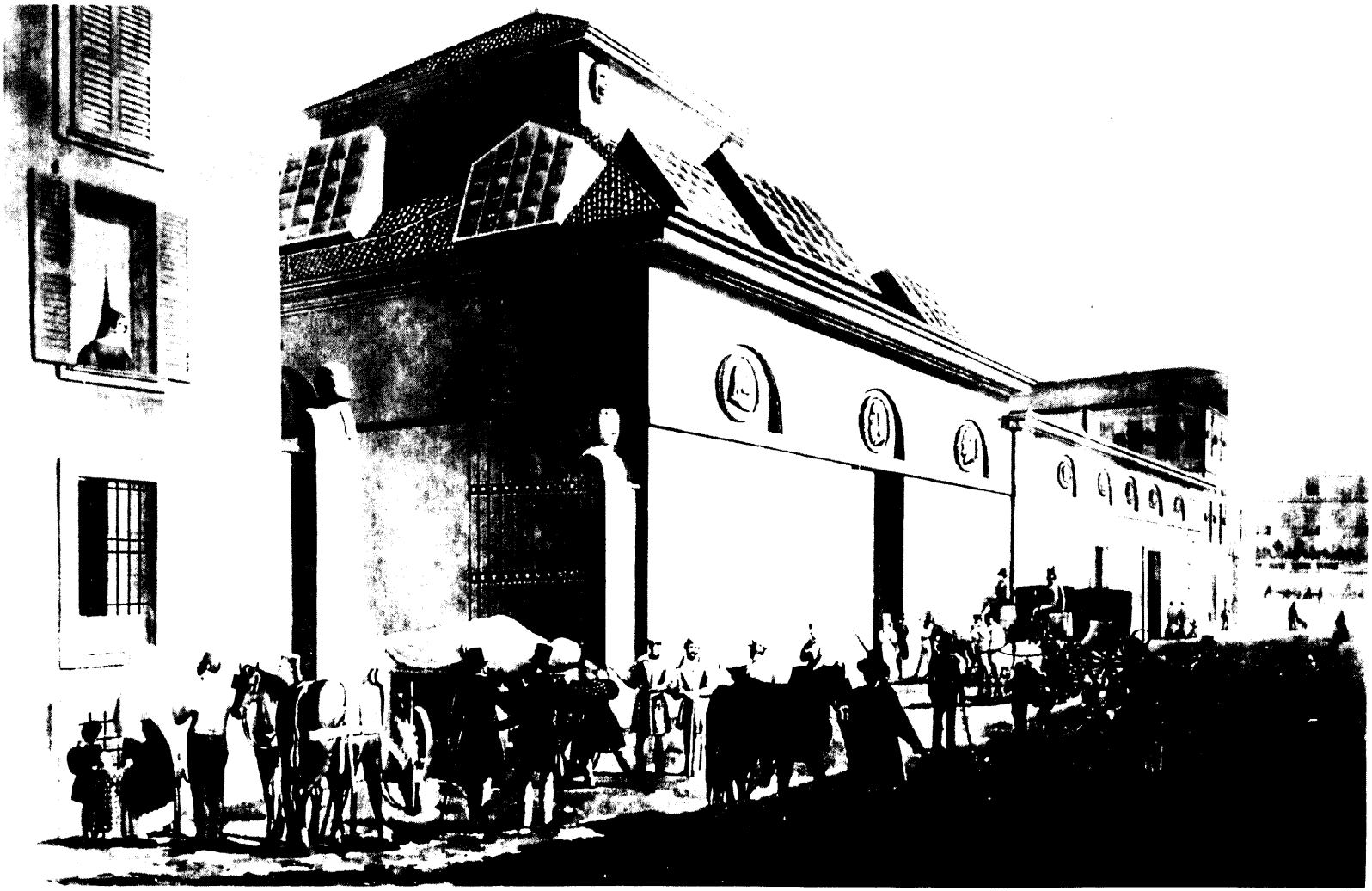

Fig. 4 - Gioachino Crivelli, studio dello scultore Pompeo Marchesi in via S. Primo a Milano, 1834-35

Ricordo soltanto come tutto questo concordi e si leghi al quadro più generale, che comprende l'orientamento politico ed economico liberistico, inteso nell'edilizia a ridurre l'intervento statale, sostituendo ai piani regolatori una diffusa normativa edilizia e igienica e privando le commissioni d'ornato del potere d'esproprio, in favore dello sviluppo degli apporti dei privati, tra i quali è regolata la concorrenza. Le migliori occasioni professionali sono ora offerte dalla committenza privata.

Come s'è detto, l'atteggiamento neocinquecentista valorizza anche quegli interessi pratici, inerenti agli indirizzi della società, che pure sono propri del romanticismo lombardo.

Le più ampie risorse sono impiegate nello studio dell'abitazione borghese, che mira a offrire confortevolezza e decoro con il minimo sacrificio d'area. Questo tipo si diffonde caratterizzando interi quartieri di Milano e delle città lombarde. I fabbricati di tal fatta, a tre o quattro piani fuori terra, comprendono generalmente un'abitazione per piano per ogni corpo di scale. Le sale sono spesso a volta, e sono disimpegnate, così da offrire più privatezza rispetto all'uso tradizionale. Nelle case di proprietà le scuderie e i servizi sono raccolti nel cortile porticato; dall'androne una breve prospettiva guarda a un albero, una fontana, una statua. L'ingresso è largo senza vero e proprio portale, la scala è più ampia di quanto richiesto dalla sua funzione: gli appartamenti sono dotati dei primi servizi igienici separati dalla stanza da bagno e dotati di antisala di disimpegno; il gruppo di cucina comprende talvolta le tre stanze di cucina, acquaio e dispensa. La sala principale è normalmente accompagnata da un guardaroba e da uno studio; quella da pranzo è prossima al gruppo di cucina. Quando l'abitazione si estende su più piani, allora la cucina occupa il piano terreno. Le fronti sono di regola intonacate. Negli interni come negli esterni l'ordine architettonico è suggerito dalle modanature delle cornici e delle fasce; quando è completo ha funzione per così dire superficiale. Appartengono a questo genere le case d'abitazione disegnate da Faroni, Crivelli, Besia, Vantini, Amati, Pizzala.

Ma lo specificarsi delle funzioni spinge a studiare altri organismi e a impiegare nuovi materiali. La galleria De Cristoforis – la prima in Italia coperta da ferro e vetro – è realizzata da Andrea Pizzala nel 1832 in ordine composito sul modello della Burlington Arcade di Londra (1819), dei "passages" parigini e della Galerie d'Orléans terminata appena un anno prima da Fontaine [39]. Dovuto allo stesso architetto, anche il Bagno di Diana, il primo stabilimento pubblico milanese, si presenta in aspetto neorinascimentale (1842). Bagni pubblici racchiusi in un monumentale cerchio porticato sono pure progettati nel 1838 da Marco Amati, figlio di Carlo; ma alla metà del secolo si proponevano stabilimenti di bagni pubblici dotati di una complessità paragonabile a quella moderna, come quello promosso nel 1853 da Luigi Tatti per bagni e lavatoi popolari, esemplificato su modelli inglesi, francesi e belgi, studiato in ogni aspetto funzionale e finanziario, tale da renderne economico l'esercizio. L'economicità della costruzione e del suo uso ritorna tra le

[39] P. DEGEN, *Descrizione accurata e critica della Galleria de-Cristoforis*, Milano 1832, p. 3.

preoccupazioni del progettista. Decoro e parsimonia caratterizzano la casa d'affitto costruita per sé da Vantini nella piazzetta Legnano a Brescia.

Intanto, la diffusione dell'insegnamento pubblico attuato dallo Stato favorisce il sorgere di nuovi edifici appositamente studiati, che si allontanano dalla tradizione dei collegi gesuitici e barnabitici, consistenti in sale distribuite su più piani e disbrigate da porticati.

Sono esemplari le Scuole di S. Marta, costruite intorno al 1820 da Luca Cavazzi della Somaglia: erano a un solo piano, e consistevano in sei aule affacciate a un cortile porticato a colonne doriche. Ferdinando Caronesi studia nel '26 un analogo edificio di pari ampiezza, dimensionato sulle richieste dell'amministrazione austriaca. Nel Collegio Longone Carlo Caimi introduce nel '38 in un fabbricato antico alcune sale ad anfiteatro e Luigi Moraglia nel Collegio Calchi Taeggi si attiene nel '33 alla distribuzione tradizionale.

L'ospedale offre largo argomento di studio e di sperimentazione. L'aggiornamento è fatto sui testi di Malaspina di Sannazaro (1793), di A. Mongiardini (1803) e G. Frank (1813) che avevano portato in Italia la documentazione delle acquisizioni francesi e inglesi.

Sono ospedali d'avanguardia quelli costruiti da Gilardoni a Varese, Busto Arsizio e Milano (Fatebenefratelli, 1824) e il Fatebenesorelle, costruito da Giulio Aluisetti nel '36-'40, che sostituiscono alle consuete immense ali destinate ai malati sale per un limitato numero di letti. Il Fatebenesorelle in particolare, dotato di vignolesca e monumentale facciata, atri e scaloni, è il primo riscaldato in tutti i suoi locali a termosifone [40]. Sono su questa linea gli ospedali di Vantini, fra i quali quello di Travagliato, contemporaneo al Fatebenefratelli di Milano, mostra un organismo compatto, a sale per uffici e di servizio raggruppate attorno a un'infermeria centrale, distribuito simmetricamente, con prospetto a portico dorico, di attento equilibrio formale.

Altri tipi edilizi nuovi o rinnovati riguardano le ferrovie e i cimiteri – che vedono Vantini dare il noto contributo – ma sono studiati anche musei, archivi, carceri, edifici rurali, teatri. Il tema dello studio per uno scultore – quello di Pompeo Marchesi – suggerisce nel '34 a Crivelli straordinari partiti, antitetici ai simbolismi contemporanei di Alessandro Sanquirico. Gran parte di questi edifici è concepita in termini neocinquecentisti: alla corrente neocinquecentista va dunque attribuito quanto è stato già riconosciuto alla scuola di Amati, alla quale non si può negare "...quanto meno la comprensione di quelle esigenze economicistiche progressiste e di efficienza civile che sono fondamento, ad esempio, del pensiero del Cattaneo" [41].

Come rivelano i sintomi descritti, l'idea del progresso e l'adeguamento alla pratica realtà in sviluppo prevalgono dunque presso gli architetti neocinquecenti-

[40] PIO PECCHIAI, *L'Ospedale Maggiore di Milano nella storia e nell'arte*, Milano 1927, p. 398 sgg.: *L'ospedale Ciceri detto Fatebenesorelle*.
[41] AA.VV., *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, Milano 1975, *La scuola di architettura*, p. 139 sgg.

sti. Essi, d'altra parte, non hanno ormai difficoltà di principio ad accogliere occasionalmente i motivi neogotici o d'altra origine suggeriti dalla critica prevalente, essendosi la loro cultura avvicinata, se non omologata, a quella storicistica.

Il gusto orientato al medioevo è allora indotto dalla letteratura teorica e storica affermata da tempo in Europa.

I periodici milanesi recensiscono fra le altre le pubblicazioni di De Solimont, Fisher, De Wiebeking, Seroux d'Agincourt, Hope [42], mentre negli anni quaranta prevale l'indottrinamento eclettico operato da Taccani e Selvatico, ripreso da Mongeri, Rovani, Tatti.

Ma almeno nei decenni precedenti il '48 la diffusione delle idee eclettiche avviene prevalentemente attraverso canali inconsueti e interessa un pubblico d'élite, più che gli operatori edili. Mentre la pittura ormai percorre nuove vie con le rappresentazioni storiche, le vedute prospettiche e i paesaggi di Michele Bisi, Canella e più tardi di Luigi Bisi, le prime rappresentazioni architettoniche in stile appaiono sulle scene teatrali. Qui le apparenze sceniche aderiscono interamente al testo rappresentato, rispettando e ricostruendo fedelmente gli ambienti dell'azione scenica. Sul palco della Scala già in anni napoleonici il pubblico aveva potuto osservare i primi allestimenti ogivali, egizi e moreschi, così immaginati perché adatti a restituire veridicità all'azione e a conseguire l'unità di testo e rappresentazione.

Ora, gli artisti che sovrintendono agli scenari esercitano talvolta anche la professione edile, e alla scuola teatrale si applicano architetti – come Giulio Aluisetti, Vincenzo Marchetti, Alessandro Sidoli – destinati a trasferire nella realtà urbana le finzioni immaginate per il teatro.

Così Paolo Landriani è scenografo alla Scala e insieme membro della Commissione d'Ornato di Milano, ed è autore di un "tempio egizio" allestito provvisoriamente a Porta Orientale nel 1807; le sue scene per l'opera "Cesare in Egitto" sono considerate alla Scala "un ritratto fedele delle reggie, dei templi, delle necropoli dell'antico Egitto" [43]. Analogamente Giovanni Perego inventa in una dozzina d'anni scenari "classici", "gotici" "egizi" per opere e balletti, ma contemporaneamente progetta architetture e arredamenti. Con Alessandro Sanquirico, "scenografo unico" della Scala tra il '17 e il '32, la commistione tra scenografia e architettura si completa: egli non è soltanto autore di scene famose (quelle per opere ambientate in Inghilterra o di soggetto shakespeariano sono immaginate in aspetti gotici sempre meno approssimativi) e non soltanto rinnova con disegno classicheggiante gli interni della Scala e del teatro Re a Milano, ma introduce il gotico nella stessa città con una serie di decorazioni e di apparati provvisori. Gli esterni del palazzo Cicogna in corso Monforte (forse già nel '28), i trafori dipinti sulle

[42] GIULIANA RICCI, *L'interpretazione storiografica del periodo gotico in alcuni periodi della prima metà dell'Ottocento a Milano*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del Convegno (Pavia, sett. 1985), a cura di Rossana Bossaglia e Valerio Terraroli, Milano 1989, p. 338 sgg.

[43] (CARLO CATTANEO), *Dell'arte prospettica, e principalmente della pittura scenica in Lombardia*, in "Il Politecnico", a.I, febbraio 1839, p. 158 sgg.

Fig. 5 - Nicola Dordoni, casa Reina in via Bagutta a Milano, c. 1840

volte del Duomo succedendo a Felice Alberti e della chiesa di S. Maria Podone, le prospettive dipinte a completare gli interni e i cortili delle case private sono seguiti dai noti apparati per i funerali di Francesco I (1835) e per l'incoronazione di Ferdinando I (1838), che segnano l'acquisizione da parte dell'ufficialità austriaca dei modi neogotici come i più consoni al carattere tedesco assunto dall'impero di Vienna. In quegli anni i quadri di Migliara e Luigi Bisi rappresentano frequentemente interni ed esterni gotici.

Con la Scala ebbe rapporti la scuola di prospettiva di Brera, tenuta da Giuseppe Levati. Qui il suo supplente e poi successore Francesco Durelli (a detta di Carlo Cattaneo "il più erudito dei nostri artisti... tanto valente di mano quanto forte e libero pensatore") [44] e autore fra l'altro di un volume sugli ordini, dal 1838 induce gli allievi a esercitarsi negli stili storici e vi inaugura lo studio dell'architettura vero e proprio, quasi in concorrenza con la scuola tenuta da Amati [45]. Segnano la diffusione, sia pure limitata, dei modi eclettici nelle decorazioni prima che nelle architetture i repertori che negli anni trenta e nel decennio successivo pubblicano modelli d'arredamento e decorazione in modi cinesi, bizantini, barocchi, bramanteschi, gotici, "svizzeri" e moreschi, mentre già nel '27 Giuseppe Caselli nel suo *Nuovo ritratto di Milano* aveva registrato la presenza di decorazioni goticizzanti ed "etrusche" a ravvivare con note immaginative interni di case neoclassiche [46].

Allora chi è più attratto dalla sensibilità romantica teorizza di intervenire sugli edifici antichi rispettandone i caratteri e copiandoli secondo il loro spirito, allo scopo di restituire all'attualità il messaggio storico in essi contenuto [47]. Carlo Cattaneo nel '39 apprezza l'operato di Felice Pizzagalli che nel '26 aveva riportato la chiesa del Carmine agli aspetti medievali, e si oppone al progetto di Amati di sovrapporre una facciata neoclassica alla chiesa rococò di S. Francesco di Paola. Tutto questo era coerente con l'idea di storia e con il ruolo attribuito alla storiografia, in grado di riproporre al presente i valori del passato. Tale orientamento appariva anche come l'estrema e conseguente manifestazione di quella razionalità ricercata dagli illuministi settecenteschi e non contraddetta, ma ribadita dai roman-

[44] CARLO CATTANEO, *Del bello nelle arti ornamentali*, in *Opere edite ed inedite...*, a cura di Agostino Bertani, vol. I, Firenze 1881, p. 140,n.1 (recensione a *Collezione di soggetti ornamentali...* di Domenico Moglia, in "Il Politecnico" a. II, 1840, fasc. XIV, p. 154 sgg.).

[45] ANTONIO CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia...*, Milano 1862, p. 118

[46] GIUSEPPE CASELLI, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano 1827, p. 247.

[47] Questo avviene episodicamente, contro la consuetudine, continuata da neocinquecentisti e accademici fino alla metà del secolo, di ridurre in aspetto classico interni ed esterni antichi. La lista degli interventi eseguiti allora in questi termini su edifici religiosi è lunga, e comprende la facciata sovrapposta da Gerolamo Arganini alla chiesa di S. Tomaso a Milano nel 1825-27, e sempre a Milano il riordino integrale operato da Pietro Pestagalli nella chiesa di S. Nazaro nel 1828-30, il rifacimento interno disegnato da Gaetano Besia della chiesa di S. Stefano nel 1832, la facciata aggiunta da Giacomo Tazzini alla chiesa di S.Antonio nel 1832, il riordino eseguito da G. Battista Chiappa nella chiesa di S.Maria del Castello nel 1836, la manomissione delle navi di S. Simpliciano diretta da Giulio Aluisetti nel 1838-41. A Brescia fu eseguita la trasformazione della chiesa di S. Clemente nel 1836 da Vantini.

Su Aluisetti e Besia vedi le voci del *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma 1960, di R. Cipriani, e vol. IX, Roma 1967, di P. Mezzanotte.

Fig. 6 - Alessandro Sanquirico, casa Cigogna in corso Monforte a Milano, con tracce delle pitture neogotiche che la decoravano, c., 1828

tici lombardi, che più tardi esaltano l'eclettismo come "la vera e sola razionalità architettonica" [48].

Perfino l'accademico Domenico Moglia nella sua *Collezione di soggetti ornamentali ed architettonici* (1837-38) inserisce in un repertorio classicista un progetto di chiesa disegnato nelle due versioni classica e gotica, perché anch'egli ammette possibile e accettabile ricorrere a molteplici fonti. A suo parere infatti contro ogni arbitrio formale soccorre la conoscenza archeologica e storica; essa assicura coerenza compositiva pur utilizzando modelli di qualunque origine.

Così anche a Milano un gusto non classicista acquista legittimità nel decennio tra il '38 e il '48, proprio sullo sfondo di una continuità non del tutto ripudiata con le premesse settecentesche.

Presso i neocinquecentisti, ormai in cerca di "nuove combinazioni", secondo la raccomandazione della "Biblioteca Italiana" [49], la rappresentazione in figure gotiche o d'altra natura è facilitata dal ruolo decorativo attribuito agli ordini. Essa non appare conseguente a una scelta dottrinaria, ma piuttosto come l'adesione a una opportunità formale, quando le circostanze o il tema la suggeriscano per esprimere simboli, richiami storici e ambientali, soggetti religiosi.

E infatti Voghera, Besia, Moraglia, Nava, Vantini non esitano a impiegare termini gotici o d'altra origine là dove lo ritengano opportuno, pur osservando di regola il repertorio classicista. Specialmente indicativo è il comportamento di Luigi Voghera, che nel '34-'40 riforma la facciata del palazzo comunale di Cremona interpretando le nuove tendenze municipaliste, ma riprende i modi classici nel disegnare la facciata della chiesa di S. Agata nella stessa città [50]. E rientrano in questo fenomeno le ultime opere di Vantini, neogotico nella tomba Bonomini a S. Fiorano (1855) e negli edifici d'ingresso della villa neoclassica Cocastelli a Goito (c.1850), dove sembra richiamarsi addirittura alla tradizione illuminista che aveva visto ville neoclassiche corredate nel giardino circostante di padiglioni raffiguranti rovine o in aspetto medievale.

Gli appunti che qui si concludono hanno considerato prevalentemente quegli aspetti della vita artistica e culturale nei quali si rintraccia una partecipazione o un contributo di Vantini. Questi si rivela sempre partecipe degli indirizzi attuali, pur nel loro variare, ma raramente si pone come protagonista: la sua opera non trascende mai le correnti del gusto e della cultura, né assume l'impronta dell'eccezione.

Sebbene si segnalino le note aperture verso nuovi orientamenti e la proprietà osservata nel cimitero bresciano come in alcuni ospedali e palazzi, il decoro che ne fissa i caratteri non definisce un valore espressivo, perché l'architettura trae significato proprio da quelle articolazioni di superfici, volumi, spazi, per mezzo del-

[48] CARLO TENCA, *Osservazioni alla risposta del signor Nardini Despotti sulla razionalità architettonica*, in "Il Crepuscolo", 4 febbraio 1855.

[49] (FUMAGALLI), *Prospetto delle lettere...*, in "Biblioteca Italiana" cit.

[50] AA.VV., *L'architetto Luigi Voghera e il suo tempo*, a cura di Luciano Roncai, Milano 1990.

le quali Vantini si manifesta soltanto con corretta e talvolta squisita misura, rappresentata dall'accorto disegno.

Le sue esperienze lo avvicinano ad altri professionisti emersi negli stessi decenni in Lombardia, fra i quali specialmente i coetanei già citati Besia, Voghera, Nava, Moraglia, e poi Crivelli, Aluisetti, Clerichetti, i cui destini hanno molti tratti comuni. Essi dovrebbero essere ormai considerati, piuttosto che nelle loro individualità, come membri di quella esperta categoria di costruttori alla quale dobbiamo le città tardo neoclassiche, e in esse episodi di grande equilibrio, composti da architetture spesso sobrie e talvolta reticenti [51].

[51] Nel corso di questo convegno sono stato imputato da Marco Dezzi Bardeschi di non aver dato sufficiente rilievo alla personalità di Vantini nel mio *Architettura neoclassica in Lombardia* del 1966. A ciò sarei giunto – ha insistito Dezzi con curiosa illazione – per non aver letto l'importante monografia dedicata pochi anni prima a questo architetto da Costanza Fattori. A me pare che il compito dello storico anche in un'opera generale sia quello di riconoscere la qualità delle opere e di interpretarle situandole nel quadro della cultura a cui appartengono. Naturalmente ogni studio che sia inteso in modo scientifico non esaurisce argomenti, ma può soltanto risolvere alcuni problemi, "fermare alcuni punti che rimanevano dubbi e dare l'avviamento a indagini ulteriori", come scriveva Croce. L'appunto fatto al mio lavoro sembra piuttosto debole; ma, come alcuni sostengono, al conservatore, qual'è Dezzi, non occorrono la sensibilità e la misura dello storico. E' auspicabile per altro che le occasioni offerte da frequenti celebrazioni centenarie non suggeriscano facili agiografie; a tale proposito è esemplare il recente convegno dedicato a Luigi Voghera, che puntualizzando molti temi ha saputo sottrarsi a rivalutazioni arbitrarie (AA.VV., *L'architetto Luigi Voghera e il suo tempo*, cit.).

ANNA BRAGHINI

La barriera di Porta Orientale a Milano

Quando nel 1826 venne bandito dal Consiglio Comunale di Milano un concorso per la ricostruzione del dazio di Porta Orientale, Rodolfo Vantini, allora trentaquattrenne, godeva soprattutto della fama procuratagli dal progetto, in via di realizzazione, del Cimitero di Brescia. A Milano, città nella quale, dopo gli studi condotti all'Università di Pavia, aveva svolto il tirocinio professionale, riuscendo nel contempo ad introdursi negli ambienti culturali ed artistici, Vantini era conosciuto ed apprezzato: nominato nel 1822 Socio Corrispondente dell'Imperial Regia Accademia delle Belle Arti di Milano, in occasione del concorso per la sistemazione di Porta Orientale era stato invitato a far parte della Commissione giudicatrice [1]. Avendo intenzione di partecipare al concorso con un proprio progetto, fu costretto a declinare il prestigioso invito.

La decisione, presa dal Consiglio Comunale di Milano, di bandire questo concorso, giungeva dopo più di mezzo secolo di discussioni, incertezze, dubbi intorno all'assetto da dare all'area di Porta Orientale.

Negli ultimi decenni del XVIII secolo la Municipalità milanese aveva stabilito che all'inizio del corso di Porta Orientale si dovessero costruire, ai lati della via, due edifici destinati ad ospitare abitazioni ed uffici degli agenti di Polizia e dei Finanzieri. I due fabbricati dovevano offrire un degno ingresso alla città, permettendo, nel contempo, che la vista spaziasse oltre il confine delle mura verso la campagna e le colline della Brianza.

[1] Archivio Storico Civico di Brescia [= ASCBs], Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z, Milano, 1 dicembre 1826.
Mittente: La Municipalità di Milano, firmato: De Cristofori
Destinatario: Rodolfo Vantini.
Il testo completo di questa Memoria viene pubblicato in Appendice 1.

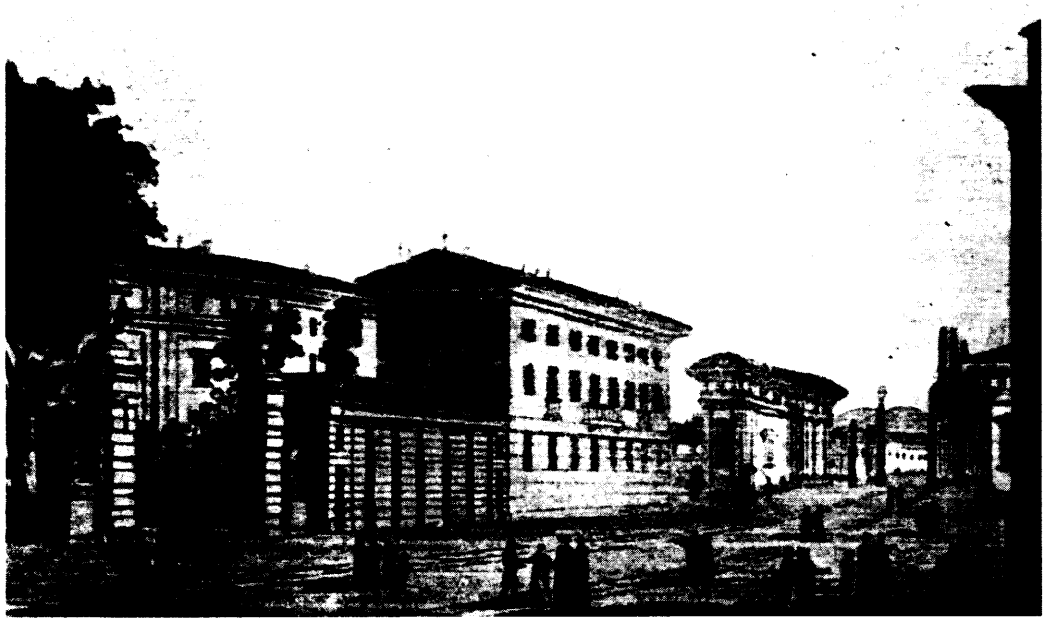

Fig. 1 - La Porta Orientale di Milano anteriore alla ricostruzione di R. Vantini

Il Piermarini venne incaricato di progettare l'opera, che si iniziò a realizzare nel 1787 con il finanziamento della Banca di S. Ambrogio.

I lavori, però, procedettero molto lentamente e non vennero mai costruiti i due portici che dovevano sorgere, uno di fronte all'altro, sui lati di ciascun edificio prospiciente la pubblica strada [2].

Una rara immagine dei caselli piermariniani è riprodotta in una rara stampa pubblicata nel 1935 in un ancor più raro bollettino del dopolavoro [3] (fig. 1).

Nel 1820, in occasione di alcuni lavori di riparazione e di restauro dei caselli, si avvertì l'esigenza di vederli una buona volta condotti a termine. Il primo impulso venne dalla Imperial Regia Direzione delle Dogane, che incaricò il proprio architetto Gaetano Faroni di dare compimento a quest'opera. Il progetto di Faroni, che non si allontanava da quello del Piermarini, ebbe un cammino molto travagliato, fatto di osservazioni, critiche, proposte di continue modifiche ed aggiustamenti, temporanee approvazioni e successive bocciature. Finalmente il disegno ottenne il giudizio favorevole della Commissione d'Ornato e del Consiglio Comunale. Nel 1825 l'Imperial Regio Dicastero, a cui era stato trasmesso il progetto, stabilì che il Regio Erario doveva pagare le Lire 70.000 austriache che gli si chiedevano in sussidio dell'opera, e concesse al Comune di Milano la facoltà di sceglie-

[2] Cfr. *Memorie intorno al Corso, ed alla nuova Barriera di Porta Orientale in Milano*, in «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Commercio e Teatri», n. 2, 4 gennaio 1828, pp. 6-7.

[3] LEO CANDRINI, *Della Barriera di Porta Orientale in Milano*, in «Bollettini del dopolavoro», 1935.

re e far eseguire qualunque altro disegno avesse giudicato più adatto al luogo ed all'intento.

Intorno al 1825 Luigi Cagnola stese un imponente e dispendioso progetto per la Barriera di Porta Orientale che, però, non incontrò il favore della Municipalità milanese.

Queste, a grandissime linee, le vicende riguardanti Porta Orientale anteriormente al concorso del 1826.

Chi vorrà, un giorno, ricostruire tutte le fasi del dibattito intorno alla sistemazione di quest'area, dovrà partire dall'esame della ricca documentazione conservata presso l'Archivio Storico Civico di Milano [4].

Il 1° giugno 1826 il Comune di Milano pubblicò il bando di concorso. Questo, come si legge all'interno dell'interessante e dettagliata memoria di Vantini sulla storia di Porta Orientale, prescriveva «che i fabbricati di tale barriera si avessero a conformare a modo che nell'uno di essi vi fossero disposti in piano terreno gli uffici de' finanzieri ed un portico per praticare al coperto la ispezione delle carozze, che nell'altro vi fossero luoghi accomodati per un corpo di guardia e per un ispettore di polizia, e che nei piani superiori di amendue vi si avessero a situare ragionevoli abitazioni per i capi degli uffici predetti.

Rispetto a' cancelli che posti attraverso la via per chiuderne il passo, si ordinava che fossero ideati con tale costruttura da potersi agevolmente levare qualunque volta o per feste popolari o per solennità d'ingressi si fosse giudicato opportuno di avere sgombro da ogni intoppo la strada.

Tutta poi la spesa dell'edificio doveva essere comprovata da computi regolari, e questi computi dovevano dimostrare che essa non oltrepassava la somma prescritta delle lire trecentomila» [5].

I tempi di effettuazione del concorso furono piuttosto brevi e nel gennaio del 1827, a soli sei mesi dalla pubblicazione del bando, la Commissione giudicatrice, formata da Giocondo Albertolli, Giovanni Antolini, Luigi Canonica, Carlo Amati, Giacomo Bianconi, Gioachino Crivelli e Nicola Dordoni [6], scelse tra i trentacinque progetti presentati quello accompagnato dal verso tassiano «Più meritar che conseguir desio» [7], che all'apertura delle buste risultò opera di Rodolfo Vantini [8] (fig. 2).

[4] Archivio Storico Civico di Milano [=ASCMi], *Località milanesi*, 275.

[5] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z, Minuta di Vantini. Senza data.
Il testo completo di questa Memoria viene pubblicato in Appendice 2.

[6] Cfr. la nota precedente.

[7] Citazione tratta da: T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, canto V, ottava 144.

[8] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z.
Milano, 16 gennaio 1827.
Mittente: La Municipalità di Milano, firmato: Maggi, Angelo Decio segretario.
Destinatario: Rodolfo Vantini.
«Nella scorsa settimana si è raccolta la Commissione incaricata della scelta di quello tra i varj progetti presentati al Protocollo del Municipio per la nuova barriera da eriggersi al Dazio di Porta Orientale, che a tenore del Programma 1. Giugno 1826. fosse giudicato meritevole del premio dei Cento Zecchini.

BARRIERA AL DAZIO DI PORTA ORIENTALE IN MILANO

Fig. 2 - Barriera al dazio di Porta Orientale in Milano
Disegno premiato dalla Congregazione municipale giusta il programma 1 giugno 1826
R. Vantini archit. inv., G. Migliara dis., A. Angeli incise., presso i fratelli Bettalli
Acq. 230 x 312 (Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli)

La soluzione adottata da Vantini per Porta Orientale, seguendo le prescrizioni del bando, si allontana dal tipo più tradizionale di Porta Neoclassica costituito da un arco di trionfo e da due caselli, simmetrici alla strada, per i gabellieri. La barriera vantiniana è formata da due edifici identici in forma di parallelepipedo a base quadrata posti ai lati della strada, un tempo uniti da una cancellata. Nel mezzo di ciascuno di essi, sovrastante la copertura, è posto un corpo minore a forma di torre schiacciata ed aperto su tutti i lati con una finestra a lunetta. Entrambi i caselli

La scelta della Commissione esaminatrice cadde sul progetto portante l'Epigrafe Più meritar che conseguir desio, che poi dall'apertura della relativa lettera si riconobbe appartenere alla S.a V.a Riverendissima.

La Congregazione Municipale con vera soddisfazione le partecipa una sì consolante notizia.

La scelta della Commissione, se da un lato onora il distinto di Lei merito, giustifica dall'altro canto la confidenza che a ragione la Congregazione stessa avea in Lei riposta, allorchè con lettera 2 Dicembre 1826 N. 18864 la prescelse a far parte della Commissione incaricata del giudizio.

Il Municipio va in giornata a portare la cosa a cognizione della Superiorità, ond'essere abilitata a procedere all'esecuzione del progetto e va altresì a dare le occorrenti disposizioni pel conio della Medaglia d'oro in di Lei onore a termini del Programma.

La Congregazione si riserva in seguito di farle conoscere, S.r Architetto, quanto sarà dalla Superiorità determinato nell'argomento».

La medaglia coniata da Francesco Putinati è conservata presso i Civici Musei di Arte e Storia di Brescia (figg. 3 e 4).

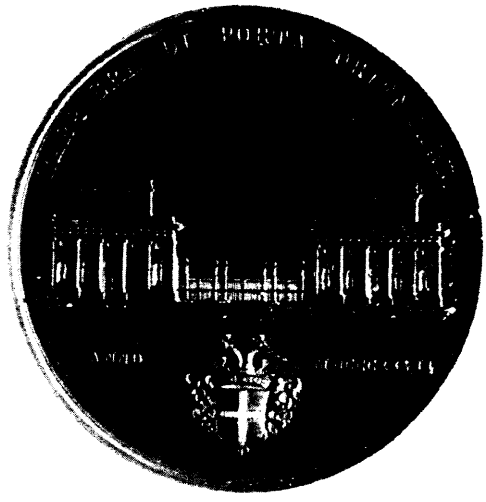

Fig. 3 - *Recto* della medaglia d'oro coniata da F. Putinati e offerta dal Comune di Milano a R. Vantini (Brescia, Civici Musei di Arte e Storia)

Fig. 4 - *Verso* della medaglia d'oro coniata da F. Putinati e offerta dal Comune di Milano a R. Vantini (Brescia, Civici Musei di Arte e Storia)

presentano un portico tetrastilo d'ordine dorico, su tre lati, con fregio a triglifi e metope scolpite ad elmi e corone d'alloro. Lo stesso ordine è ripetuto sul lato rivolto ai bastioni, ma in quest'ultimo in forma di pilastrata piana.

Le maggiori difficoltà incontrate nella stesura del progetto furono quelle, per usare le parole dell'architetto bresciano, di «dare ad una mobile barriera l'aspetto

di una grave cancellata, ed alla facciata di due case l'impronta caratteristica di un pubblico monumento» [9].

La vittoria conseguita da Vantini nel concorso per la costruzione della nuova Barriera di Porta Orientale suscitò da parte di alcuni architetti vivaci reazioni polemiche, con violente censure e decise stroncature. Di queste si cercherà ora di presentare un breve e non ancora definitivo rendiconto.

Nel settembre dello stesso anno in cui i disegni dell'architetto bresciano erano stati preferiti a quelli di trentaquattro altri concorrenti, venne stampata a Milano la «*Lettera di Don Veridico a un amico sulla nuova Barriera di Porta Orientale*» [10]: autore non disinteressato di questa era, secondo la testimonianza di Vantini, uno degli architetti che avevano partecipato con scarsa fortuna.

L'anonimo censore, alla fine della sua *Lettera*, riepilogava tutto ciò che non lo convinceva del progetto vantiniano, scrivendo così: «Ora che vi ho alla meglio succintamente esposto ciòcché in linea di fatto ho potuto rilevare relativamente ai disegni per la nuova Barriera, cioè - che le due torri mi sembrano non solo inutili, ma ben anco dannose - che i portici per le carrozze non sono collocati a suo luogo - che si è inutilmente occupata un'estensione considerevole di superficie in locali inutili - che i necessarj servizii mancano della grandezza proporzionata alla destinazione ed al carattere dell'edificio - che vi sono de' muri maestri, che per lunghe tratte appoggiano in falso - che le latrine sono mal situate al centro della fabbrica - che vi sono delle camere di proporzioni affatto inusitate nella buona architettura - che si manca generalmente di luce, e finalmente - che in questi fabbricati di genere monumentale, e da costruirsi di nuovo, si sono adottati dei ripieghi troppo meschini, ed assolutamente incompatibili, conchiuderò col dirvi che [...] pare non sarebbe stata cosa fuori di proposito il proporre nuovamente a premio questo soggetto, facendo un nuovo concorso» [11].

Del tutto sorprendente dopo queste osservazioni critiche risulta ciò che si legge in un post- scriptum, in cui l'autore dichiara di essere stato spinto a scrivere questa *Lettera* non per un intento polemico nei confronti di Vantini, ma «solo perché, nel non impossibile caso, che dopo eseguita la fabbrica si riscontrassero li difetti da me avvertiti, non si debba dire che tali sconvenienze furono inevitabili, perché non si conobbero prima di dar mano all'opera» [12].

[9] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z.
Minuta di Vantini di una relazione da inviare alla Congregazione Municipale di Milano. Senza data.
Il testo completo di questa Memoria viene pubblicato in Appendice 3.

[10] *Lettera di Don Veridico ad un amico sulla nuova Barriera da costruirsi alla Porta Orientale di Milano.* Milano, Da Placido Maria Visaj Stampatore-Librajo nei Tre Re, 10 Settembre 1827.

[11] *Lettera*... cit., pp. 14-15.

[12] *Lettera*...cit., p. [16]. Per dare un'idea del tono sarcastico con cui vengono espresse le osservazioni critiche al progetto vantiniano si riportano i due seguenti brani: il primo relativo ai "due torrioni", il secondo relativo alle aperture angolari. «Queste due moli insignificanti somministrano l'idea di una correzione, di una cosa aggiunta, e veramente quella di un ripiego poco felice e per dare alle fabbriche riescite troppo basse un'alzata; alzata necessaria, ma che voleva essere giudiziosamente trovata per conciliare alla fabbrica l'effetto che si desiderava; e ciò che è più per allontanare da questa gli incovenienti che l'introduzione di tali torri ha dovuto necessariamente produrre. A questo proposito il Milizia direbbe che mal si corregge una statua riescita tozza coll'ag-

La *Lettera* di Don Veridico era stata preceduta da un'altra pubblicazione intitolata *Memoria intorno al Progetto di una nuova Barriera da erigersi alla Porta Orientale in Milano di un Anonimo, membro delle Accademie di belle arti di Parma, S. Luca in Roma, Vienna* ecc., stampata a Milano nei primi mesi del 1827 dalla prestigiosa Società Tipografica de' Classici Italiani. Con questa Memoria, lussuosamente pubblicata, l'anonimo autore più che rivolgere critiche al progetto di Vantini voleva soprattutto presentare ed illustrare un suo proprio disegno per Porta Orientale, nella speranza «che non essendo stabilito, quantunque premiato, il disegno da porsi in opera, possa in certo modo col suo proprio sottentrare, quand'egli abbia meglio che gli altri soddisfatto al programma» [13].

Nel gennaio e nel febbraio del 1828 apparvero in due puntate su «L'eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Commercio e Teatri» delle anonime *Memorie intorno al Corso, ed alla nuova Barriera di Porta Orientale in Milano* [14], dal tono fortemente polemico e derisorio nei confronti del lavoro di Vantini. «La novella barriera [...]» scrive, fra l'altro, l'arguto recensore, «nacque collo sparuto viso di vecchierella, fu bellamente largita di un'elegante cuffietta per darle pur qualche vezzo, ma è uopo che eternamente si regga su un par di grucce».

A queste pungenti critiche, Vantini replicò con puntuali e serrate osservazioni tese tutte alla confutazione delle censure rivolte al suo progetto, da lui considerate in certi punti nient'altro «che un'amplificazione delle piacevolezze inserite nella lettera di D. Veridico». Infatti i difetti imputati al progetto di Vantini nell'articolo de «l'Eco» erano più o meno gli stessi che erano stati elencati nella Lettera di Veridico: «Il suo progetto però presentava i [...] difetti seguenti: una profusione soverchia di spazio ne' sei porticati, a detrimento degli interni comodi del fabbricato: uno allungamento di via di sessanta e più bracci procurato alle carrozze costrette a voltare ad angolo retto sotto il portico rimpetto al corso: l'attico superiore di mostruosa struttura: latrine situate in mezzo all'edificio: alcune camere anguste e stipate: aperture negli angoli, a scapito della solidità della fabbrica: e da ultimo i muri de' due torrioni posanti in falso» [15].

giungervi sul capo un berrettone» (p. 7). «Il ripiego di queste aperture è tanto meschino e dannoso alla fabbrica, che un mediocre capo-mastro si sarebbe guardato dall'usarne nel rattoppamento della più sdruscita casa de' vicini» (p. 13).

[13] Si veda a proposito di questa Memoria la recensione non firmata apparsa sulla «Biblioteca Italiana», n. CXXXVIII, Maggio 1827, pp. 215-20 (la citazione precedente a pag. 217).

Negativo, comunque, il giudizio del recensore sul progetto presentato dall'anonimo autore: «[...] questo progetto, comeché opera di un Membro di più Accademie, é di gran lunga inferiore di merito non solo a quello che ottenne la corona, ma ancora alla maggior parte dei disegni che presentati furono al concorso" (p. 220), tanto che alla fine viene avanzata l'ipotesi che "l'anonimo autore anzi che un architetto di professione non sia che un dilettante, giacché se fosse veramente l'arte non avrebbe in sì strana maniera mancato all'unità col dividere in due parti diverse la decorazione che uguale e conforme dominar dovrebbe in tutt'i lati de' due edificj" (p. 220). Il progetto in questione, infatti, prevedeva che solo le facciate verso la città dei due edifici fossero ornate.

[14] Cfr. «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Commercio e Teatri», n. 2, 4 gennaio 1828, pp. 6-7 e n. 14, 1 febbraio 1828, pp. 54-55.

[15] «L'Eco...», n. 14, 1 febbraio 1828, p. 54.

La critica rivolta ai "due torrioni", per esempio, ripete quasi alla lettera le osservazioni svolte da Veridico: «Que' due torrioni, diffatti, che s'elevano non si sa a qual uopo, tengono troppo dello insignificante ... all'osservatore inesperto parrà di ravvisare in essi un greve berretto destinato ad alzare d'alcun po' la figura d'uno svi-

Gli appunti di Vantini a queste critiche si leggono in un fascicoletto autografo conservato, come gli altri manoscritti che citerò successivamente, tra i Documenti Vantini dell'Archivio Storico Civico di Brescia, oggi conservati presso l'Archivio di Stato [16].

Essi rivelano la probabile intenzione dell'architetto bresciano di rispondere pubblicamente con un articolo a quest'ultimo attacco lanciatogli dalle colonne de «L'Eco».

Nel 1833, all'interno della *Necrologia del marchese Luigi Cagnola* pubblicata nel fascicolo di luglio della «Biblioteca Italiana», venne sferrato un breve ma violento attacco alla realizzazione del progetto vantiniano della barriera. L'estensore dell'articolo, ricordato il disegno proposto da Cagnola nel 1825 per il dazio e l'ingresso di Porta Orientale, si rammaricava «che il milanese municipio dato non abbia la preferenza a questo venustissimo edificio anzi che a quello che vedesi ora formarne la barriera, consistente in un gran cancello ed in due case alla foggia di catafalchi o fornaci o colombai, comunque vogliansi esse chiamare; e tanto più, quanto che minore stato ne sarebbe il dispèndio» [17].

Vantini reagì all'attacco dell'estensore della necrologia con una determinata e convincente rettifica che si può leggere in una minuta autografa: egli rammenta, in sostanza, che la scelta tipologica compiuta nel progetto non risale all'autore del medesimo, bensì alla Congregazione Municipale.

L'argomentazione del Vantini concorda, possiamo osservare, con la formulazione del bando di concorso sopra riferita.

All'opinione, poi, espressa dal necrologista, secondo cui il progetto di Cagnola sarebbe risultato meno costoso di quello di Vantini, l'architetto bresciano afferma: «si conoscerà di leggieri siccome esso per colossali dimensioni, per numero di colonne, per isviluppo di trabeazione, e per copia d'ornamenti accenni un lavoro ben due volte maggiore che non quello dell'arco della Pace opera insigne di questo illustre Milanese ed il cui importare si giudica non minore di cinque milioni di lire lo che equivale a dieci volte e più di quanto fu speso nella fabbrica della Barriera anzidetta» [18].

Nel 1833, a Barriera ormai realizzata, in appendice all'opuscolo dell'"architetto pittore scenico" Paolo Landriani su *La rastremazione delle colonne secondo*

sato pigmeo, mentre all'occhio dell'intelligente non s'offrirà che l'aspetto di un basamento goffamente ammonticchiato sullo edificio, che di tal guisa lo frastaglia di tre ordini segregati l'un l'altro, e che gli tolgono affatto il pregio della unità, il solo carattere che doni alle opere monumentali quella imponente maestà che rapisce ad alcun tempo gli animi, e li diletta». (p. 54).

[16] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z, Minuta di Vantini. Senza data.

Il testo completo di questa Memoria viene pubblicato in Appendice 4.

[17] *Necrologia. Il Marchese Luigi Cagnola*, «Biblioteca Italiana», n° CCXI, Luglio 1833, p. 138.

[18] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z, Minuta di Vantini. Milano, 4 ottobre 1833.

Il testo completo di questa Memoria viene pubblicato in Appendice 5.

Vitruvio [...], apparve un capitolo in cui si cercava di dimostrare come l'architetto della Barriera di Porta Orientale non appartenesse alla «scuola dei vitruviani», dal momento che «aveva egli rastremato i pilastri d'angolo, ed in seguito le lesene de' fianchi, cosa vietata dal gran maestro» [19]. Alle contestazioni di Landriani Vantini replicò con alcune osservazioni che si leggono autografe in un foglio volante. Innanzitutto l'architetto bresciano si chiede «perché il S.r Landriani non avvisasse questo difetto che nei fianchi dell'edificio che guardano le mura della città mentre gli altri lati sono a questi conformati, cioè tutti presentano una linea non verticale ma una linea inclinata allo indentro la quale a noi sembra convenevolissima ad imprimere idea di maggiore solidità» [20] per concludere poi così il suo ragionamento: «Si supponga che in questo lato che da lui si riprende in luogo di pilastri vi si ponessero delle mezze colonne come sono a fianchi del tempio della Fortuna virile. Esse offrirebbero pure colla loro superficie esteriore una linea rastremata affatto identica a quella degli attuali pilastri, ma siffatta disposizione come santificata dall'esempio della veneranda antichità, non dubitiamo che essa sarebbe mai ripresa dal S.r Landriani. Noi pure siamo penetrati di ammirazione per quella smisurata bellezza che trovasi in alcune opere degli antichi, ma non pertanto accogliamo per oro purissimo i precetti di Vitruvio».

Le vicende e i fatti che precedettero, accompagnarono e conclusero la costruzione della nuova Barriera di Porta Orientale furono sinteticamente esposti in un articolo apparso nel 1834 sulla «Biblioteca Italiana» e siglato A. C. [21].

Il redattore di quest'articolo rilevava come le tre difficoltà che conteneva il programma della Congregazione Municipale per la realizzazione di questo edificio («il divisamento di cangiare il troppo semplice aspetto di due case in quello di due grandiosi edifici che all'ingresso della patria nostra degnamente primeggiassero; [...] l'obbligo di proporre un'opera sì fatta, che per nobiltà di concetto e per magnificenza d'esecuzione corrispondesse alla cospicuità di pubblico monumento, e ciò senza oltrepassare il dispendio delle stabilite lire 300.000; [...] la condizione che i cancelli frapposti ai due edificj fossero costrutti in modo da potersi all'uopo levare lasciandone sgombro il cammino».) come tali difficoltà, dicevo, fossero state superate nella costruzione dalla bravura dell'architetto e dalla munificenza del Comune di Milano; e concludeva chiedendosi «a quale altro ingresso di città o metropoli in Europa siasi mai innalzata una Barriera, che per decoro vinca o pareggi quella che venne dal Municipio nostro eretta a Porta Orientale».

[19] P. LANDRIANI, *La rastremazione delle colonne secondo Vitruvio che si prova desunta dalla prospettiva della differenza che passa fra il vedere naturale ed il prospettico e della ragione per cui molte cose in belle arti non fanno quell'effetto che si cerca, con altre osservazioni consimili.* Milano, presso gli editori Pietro e Giuseppe Vallardi 1833, p. [38].

Questo studio fu recensito sulla «Biblioteca Italiana» n° CCXIII, Settembre 1833, pp. 385-388.

[20] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z. Minuta di Vantini. Senza data.

Il testo completo di questa Memoria viene pubblicato in Appendice 6.

[21] A.C., *Cenni storici sulla Barriera di Porta Orientale*, in «Biblioteca Italiana», n° CCXXII, Giugno 1834, pp. 446-453.

Tra le carte Vantini si conserva una interessante minuta autografa sulla storia della fabbrica della Barriera di Porta Orientale. Il confronto con i *Cenni* pubblicati sulla «Biblioteca Italiana» e siglati, come prima detto, A. C., rivela che questi ultimi presentano una redazione abbreviata della minuta vantiniana.

Sembra pertanto di poter avanzare l'ipotesi che i *Cenni Storici* siano direttamente dipendenti dalla ricostruzione vantiniana.

Alla storia delle polemiche, che si è qui cercato di ricostruire, dovrebbe essere affiancata quella delle modifiche che su richiesta della Municipalità milanese Vantini apportò al suo progetto anche a lavori in corso d'opera. La storia del cantiere di Porta Orientale può essere seguita esaminando con attenzione anche i verbali delle deliberazioni del Consiglio Comunale e il carteggio intercorso tra la Municipalità milanese e l'architetto bresciano [22].

In questa sede mi limiterò a dei brevi cenni.

Fin dalla lettera del 22 gennaio 1827 indirizzata alla Municipalità di Milano, Vantini si dichiara «dispostissimo di adoperarsi per togliere dal suo disegno quelle mende in cui fosse in corso e per intendere di continuo a que' miglioramenti di cui può essere suscettibile» [23].

In data 17 febbraio 1827 la Municipalità di Milano comunica a Vantini la necessità che il progetto venga modificato al fine di rendere più luminosi i locali, più spazioso l'ingresso ai portici fruibili dalle vetture, meglio collocate le latrine e «divisate nel piano superiore le porte poste diagonalmente sull'angolo delle stanze alle quali comunicano» [24].

Vantini aderisce prontamente [25], anche se non sempre con entusiasmo, alle richieste di modificare il proprio progetto.

Di fronte, ad esempio, alla «proposta di sopprimere quegli archi che trovansi nella veduta esteriore delle torrette del belvedere» [26], Vantini risponde che «tali ar-

[22] ASCMi, *Consiglio Comunale. Deliberazioni* 1802-1860.

[23] Il testo integrale dell'*Epilogo* viene pubblicato in Appendice 7.
ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z.
Brescia, 22 gennaio 1827.
Mittente: Rodolfo Vantini.
Destinatario: La Municipalità di Milano.

[24] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z.
Milano, 17 febbraio 1827.
Mittente: La Municipalità di Milano, firmato: Trivulzio.
Destinatario: Rodolfo Vantini.
La Commissione desidera che il progetto venga modificato al fine di rendere più luminosi i locali, più spazioso l'ingresso ai portici fruibili dalle vetture, meglio collocate le latrine e «divisate nel piano superiore le porte poste diagonalmente sull'angolo delle stanze alle quali comunicano».
Con ordinanza 11 febb. 1827 N. 5106=385 incarica Vantini di rettificare il progetto e di redigere, in base alle modificazioni, la perizia delle spese.

[25] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia* M-Z, Minuta di Vantini. 6 aprile 1827.
Destinatario: la Congregazione Municipale della Regia Città di Milano.
«Appena ricevute da questa I.R. Delegazione di Brescia le carte ed i disegni relativi del progetto da me esteso per la Barriera di Porta Orientale io mi sono indefessamente occupato alla rettificazione di esso giusta le modificazioni proposte dalla autorevole Commissione incaricata dell'esame e dalla I.R. Direzione Locale» [...].

[26] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z. Minuta di Vantini scritta da Milano. Senza data.

chi non solo servono alla solidità coll'utile scopo di alleggerire lo soverchio peso dei muri, ma giovino anche alla venustà dell'opera interrompendo con una curva la monotonia delle linee rette orizzontali».

A conferma di questo clima di collaborazione, l'undici settembre 1827, con lettera della Muncipalità milanese, Vantini viene incaricato della direzione dell'opera, e con lui l'architetto Bareggi rappresentante dell'Imperial Regio Governo per quanto attiene alla direzione delle opere di edilizia pubblica [27].

Il 18 dicembre 1827 il conte Antonio Durini, podestà di Milano, con solenne cerimonia collocò nelle fondazioni dell'edificio due medaglie, una in argento, l'altra in rame, copie di quella che, coniata in oro, fu donata all'architetto, sulle quali da un lato era il disegno dell'edificio e dall'altro questa epigrafe: la Municipalità di Milano a Rodolfo Vantini Architetto» [28]. Lo stesso Durini pose la prima pietra su cui era scolpita un'iscrizione celebrativa in latino [29].

Come si legge nei *Cenni Storici*, ai quali ci si è prima riferiti, una volta iniziati i lavori «poche e tenui modificazioni fatte vennero al primitivo disegno. Ma non tenui o scarsi furono i cangiamenti ch'ebbero luogo, sia per la scelta dei materiali, sia per l'addizione di alcune opere che giudicaronsi opportune ad accrescere e solidità e decoro all'edificio stesso. Dee pertanto notarsi che datosi appena principio alle fondamenta, si conobbe essere d'assoluta neccessità l'approfondirne in più luoghi gli scavi, estrarne le rinascenti acque, assodarne con palafitte il terreno, ed affermarne le mura, onde tutto l'edificio quella maschia solidità prendesse che a pubblico monumento conviensi» [30].

Una delle modifiche apportate al progetto originario fu quella relativa all'aumento dell'altezza delle torri sovrastanti i due caselli (fig. 5).

Per quanto riguarda i materiali ci si rese presto conto della impossibilità di riutilizzare i marmi, notevolmente degradati, provenienti dalla precedente barriera piermariniana [31].

Destinatario: la Congregazione Municipale della Regia città di Milano.
Il testo completo di questa Memoria viene pubblicato in Appendice 8.

[27] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z.
Milano, 11 settembre 1827.
Mittente: La Municipalità di Milano firmato: Villa, Trivulzio, Decio.
Destinatario: Rodolfo Vantini.
Le modificazioni al progetto della barriera, presentate l'8 maggio p. s. sono state approvate il 7 giugno ed anche l'incremento di L. 9256.10 in confronto alle previste L. 300 mila. In quest'occasione sono state date le opportune disposizioni per il conio della medaglia.
Il testo completo di questa Memoria viene pubblicato in Appendice 9.

[28] Cfr. la nota 5.

[29] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z.
Brescia, 3 novembre 1827.
Mittente: Rodolfo Vantini.
Destinatario: La Municipalità di Milano.
Il testo completo di questa Memoria viene pubblicato in Appendice 10.

[30] Cfr. A.C., *Cenni storici sulla Barriera* ...cit., pp. 450.

[31] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z.
Milano, 17 ottobre 1827.
Mittente: Angelo Decio. Destinatario: Rodolfo Vantini.

Fig. 5 - La Porta Orientale di Milano – Inc. di L. Cherubini.
(Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli)

Per il rivestimento dei muri si ricorse, in luogo del previsto ceppo di Brembate, all'arenaria estratta dalle cave di Viggiù, pietra frequentemente impiegata dall'architetto Vantini.

I lavori vennero ultimati nel 1833. Il collaudo del primo casello ebbe luogo nell'ottobre 1831 (dal 18 al 20), quello del secondo il 15 giugno 1833 [32]. Vantini venne liquidato con 10.000 Lire austriache l'8 aprile 1835 [33].

[32] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z. Lettere da Milano in data 14 ottobre 1831 e 15 giugno 1833.

Mittente: La Congregazione Municipale di Milano.

Destinatario: Rodolfo Vantini.

La data del collaudo del primo casello è confermata dalla annotazione che si legge in un Taccuino autografo di Vantini, di proprietà del dott. Antonio Spada, a c. [23] v. Ringrazio il dott. Spada di avermi gentilmente messo a disposizione la documentazione vantiniana in suo possesso.

La data del collaudo del secondo casello è attestata anche dai *Diarii (1832-1854)*, p. 29.

[33] ASCBs, Documenti Vantini, 3, *Sue opere fuori di Brescia*, M-Z.

Milano, 8 aprile, 1835.

Mittente: Regno Lombardo Veneto provincia di Milano; Congregazione Municipale della Regia città di Milano, firmato: Bellotti, Navazzi.

Destinatario: Rodolfo Vantini.

«N. 9146. L'Imperial Regio Governo si degnò di approvare la deliberazione presa da questo Consiglio Comunale di Milano nell'ordinanza 1 D.bre p.p. con cui Le fu accordata la somma di lire diecimille Aust.e a titolo di compenso delle spese e diete da lei consunte, non che in rimunerazione dell'opera prestata nella Direzione dei Lavori ora compiuti della Barriera di P.ta Orientale, con che V.S. abbia ad imputare nell'accennata somma la rimunerazione dovuta allo scultore Franceschetti di A 176.55 e gli acconti che ebbe già a percepire negli anni trascorsi per la Direzione dei lavori suddetti.

Questa congregazione si fa un piacere di parteciparle, Signore, questa notizia prevenendola di avere anche ordinato alla Ragioneria Municipale di disporre il relativo mandato di pagamento a di Lei favore nè modi superiormente stabiliti».

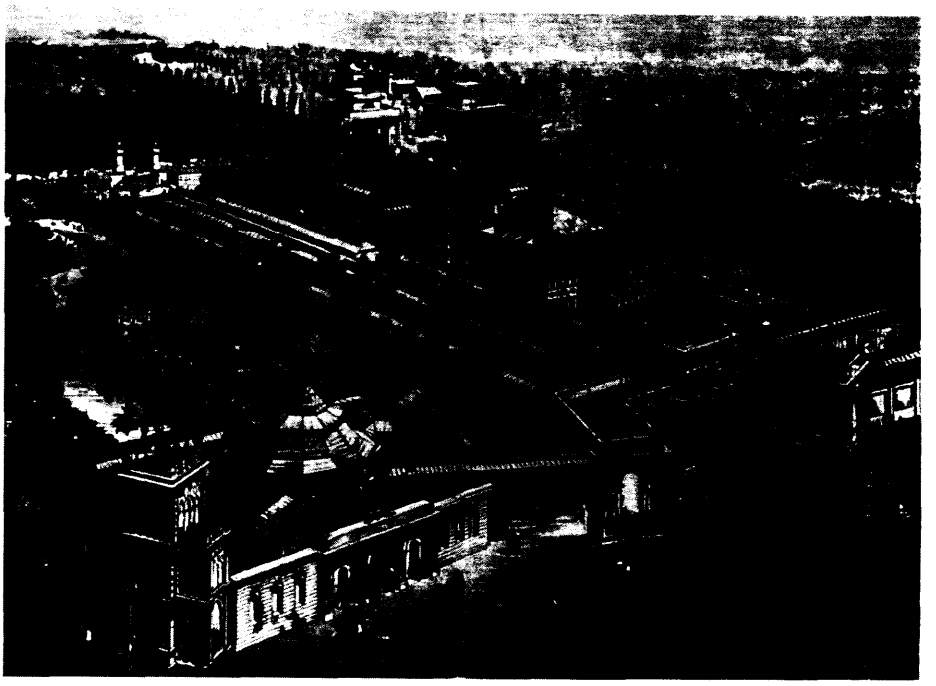

Fig. 6 - Veduta a volo d'uccello del Palazzo in costruzione per l'Esposizione nazionale del 1881. La Porta Orientale nello sfondo in un disegno del Bonocore

La difficile vicenda della Barriera si riflette, in certo qual modo, nella complessità della polemica che seguì la costruzione. Da un lato il Vantini dovette contemperare le soluzioni per esigenze contrastanti; dall'altro le modifiche in fase esecutiva avvalorarono, indirettamente, le perplessità espresse allora da talune parti.

Nel 1835, sulle pagine della «Biblioteca Italiana», si parlava ancora della Barriera di Porta Orientale: all'interno della *Lettera di un Architetto milanese ad un Artista suo compatriota*, siglata B. V., si difendeva la realizzazione vantiniana, concludendo con decisione che «in nessuna metropoli non mai innalzata venne una barriera che per decoro e magnificenza superi quella dal Municipio nostro innalzata; e ciò credo a buon diritto affermare, giacché [...] ho tutte visitate le più cospicue città d'Europa» [34] (fig. 6).

[34] B. V. *Lettere di un Architetto milanese ad un Artista suo compatriota*, in «Biblioteca Italiana», n° CCXXXIII, maggio 1835, p. 291.

APPENDICI

Appendice 1

« N. 18564. Conscia la Congregazione Municipale della R. Città di Milano delle distinte cognizioni teoriche e pratiche dalla S. V. possedute nelle Scienze Architettoniche, la ha con determinazione d'oggi nominata a far parte della Commissione incaricata della scelta del progetto per la nuova Porta Orientale, che a tenore del Programma 1. Giugno 1826 sarà giudicato meritevole dell'esecuzione e del promesso premio di cento Zecchini.

Nell'atto che il Municipio si reca ad onore di parteciparle una tale notizia, nutre lusinga che la S. V. non vorrà rifiutarsi a questo tratto di pubblica ed onorevole confidenza nel di Lei merito, e che vorrà altresì corrispondere all'affidatole incarico con quello scrupolo, ed imparzialità che le è propria.

A questo effetto la si previene che tutti indistintamente i membri della Commissione, di cui Ella è chiamata a far parte, dovranno in prevenzione, e come è pratica in simili casi, prestare solenne promessa di non aver avuto parte nè per consiglio nè per direzione nè per esecuzione in alcuno dei progetti anonimi stati presentati al Protocollo Municipale.

La Congregazione si attende dalla nota di Lei gentilezza un cenno di sollecito riscontro massime ne caso in cui o per non essere in grado di prestare la mentovata promessa, o per altro qualunque motivo non potesse aderire al voto del Municipio, o fosse d'uopo procedere alla sostituzione di altro individuo.

In caso di annuenza le verrà con altra successiva lettera indicato il giorno in cui si radunerà la Commissione, offrendosi sin d'ora la Congregazione al rimborso sopra di Lei richiesto delle spese che per questo oggetto Ella dovesse incontrare.

Intanto la C. Municip. e si pregia di attestarle la più distinta stima, e considerazione ».

Appendice 2

Nella trascrizione di questo documento, come in quella dei successivi, mi sono attenuta ad un criterio di massima conservatività, segnalando tra parentesi uncinate le parole di difficile o dubbia lettura.

« Quegli edificj che in una Città si innalzano alla religione alla sicurezza al comando al piacere de' cittadini, abbenché si appellino pubblici, ben di rado avviene che il Pubblico ne conosca perfettamente la storia. Ne vale il dire che rovistando negli archivj può ognuno che il voglia chiarire le cagioni che ne detterminarono la esecuzione, e le mutazioni che teneva dietro al primitivo concetto, e gli argomenti che ne affrettarono o ritardarono il compimento, e finalmente lo spendio che fu necessario alla loro costruzione. Il Pubblico in generale rifugge da qualsiasi ricerca possa costargli disagio tuttocché tenuissimo, e si accontenta volentieri di quanto gli venne udito ne crocchj o lesse ne giornali senza por mente se il narratore o lo scrittore fossero pregiudicati ed imparziali e, se bene o male istrutti del vero.

Perché essendosi non ha guari condotta a compimento la Fabbrica della nuova Barriera di porta Orientale abbiamo divisato di pubblicare una breve narrazione de' fatti che precessero, accompagnarono e conchiusero la costruzione di questo edificio onde abbia solenne testimonianza quel vero che in alcuni giornali fu bruttamente adulterato.

Nell'ultima metà del secolo decorso i Milanesi volendo accrescere perspicuità al corso di Porta Orientale fatto principale convegno al passeggio de' Cittadini, stabilirono che all'ingresso della Città dove ha principio quel corso, si dovessero a lati della via innalzare due fabbricati la cui destinazione reale fosse quella di acchiudere un corpo di guardia, e luoghi accomodati all'abitazione ed agli ufficj degli agenti di Polizia e de' Finanzieri, ma che all'apparenza accennassero due maestosi edifici corrispondenti al decoro della Città, e tali da annunziarla con favore a viaggiatori che dalla strada per Lombardia si recano a visitarla.

Siffatto modo di abbellire l'ingresso di una Città poteva dirsi forastiero in Italia non che nuovo in Milano e tuttavia fu per generale consentimento preferito a quanti erano già in uso fra noi come quello che meglio d'ogni altro permetteva allo sguardo di spaziare liberamente oltre il confine delle mura ed allegrarsi all'aspetto della Campagna e del viale per Loreto e delle colline della Brianza che si veggono sfumare sull'orizzonte, delle quali bellezze di natura accresciute dall'artificio si mostrò fare più stima che non di qualsiasi monumento d'Architettura il quale con la propria sua mole avesse sminuita alcuna parte di quella veduta.

Fermata una tale idea, il Piermarini che a que' giorni teneva il campo dell'Architettura in Milano fu domandato del disegno di quest'opera, il quale trovatosi commendevole si pose mano ad eseguirlo nel 1787 col peculio della banca di S.t Ambrogio.

Ma i lavori procedettero a rilento ; nel 1794 la fabbrica rimase giacente per causa che non è qui mestieri accennare. A quell'epoca essa diffettava dei due portici i quali dovevano sorgere l'uno a ricontro dell'altro ne lati di ciascun edificio che rispondono sulla pubblica strada. E fu soltanto nel 1820 in cui questi fabbricati abbisognando di alcune riparazioni, si svegliò il desiderio di vederli alla fin fine condotti a compimento. Il primo impulso a così <lodevole> scopo venne dalla I. R. Direzione alle dogane, la quale infatti ne ordinò il disegno al proprio Architetto S.r Gaetano Faroni e quindi lo soppose all'Esame della Congr. Municipale come quella a cui spettava precipuamente il decoro di questa Fabbrica.

Il Civico Magistrato non espose alcun parere senza aver prima consultato l'Architetto Pittore Scenico S.r Landriani il quale applaudì al disegno del S.r Faroni che gran fatto non discostavasi dal concetto del Piermarini ma soltanto opinò non doversi collocare i portici di che abbisognavano quegli edifici ne lati che cordeggiavano la strada ma bensì in quelli che formavano prospetto al corso interiore della città.

Tale consiglio veniva opportuno alla spaziosità dell'ingresso ma improvvido alla venustà della Fabbrica. Un edificio qualunque è come un essere organizzato dal quale non si può togliere ne aggiugnere alcuna parte senza alterarne le proporzioni e sformarne l'insieme. E quindi la proposta del Prof. Landriani di torre via un portico da un lato per situarlo in un altro se era problema di facile soluzione per un pittore di scena, per un architetto era certamente più presto insolubile che arduo.

E ne fe' prova il S.r Faroni perché essendovisi avventurato n'ebbe un risultamento infelice. Infatti la commissione al Pubblico ornato ne respinse l'idea e con sapiente consiglio dichiarò o do-

versi compire què fabbricati di Porta Orientale a quel modo che erano stati immaginati dal Piermarini o che addirittura si avesse a por mano ad un edificio del tutto nuovo e tale che meglio del primo corrispondesse alla munificenza del sovrano che lo faceva edificare al gusto del nostro secolo ed al decoro di questa Metropoli.

Quest'ultimo proposito era certamente il migliore ma non era maturo il tempo per mandarlo ad effetto.

Il S.r Architetto Faroni si attenne al primo, e sul finire del 1822 proferse alla sullodata Commissione un nuovo disegno il quale fu da essa finalmente approvato.

Sarebbe un avere in poca stima il tempo de' lettori se vi proponessimo di tener dietro ai meandri percorsi da questo disegno il quale nel periodo di quasi tre anni fu balestrato d'una in altra Magistratura per l'addizione di alcuni ornamenti la cui spesa non erasi prima computata e per una maggiore ampiezza che voleva darsi ai portici di cui si è detto più sopra.

Basterà il riferire che l'aulico Decastero al quale venne finalmente sopposto dichiarò da pagarsi al Regio Erario la somma di lire 20 mila che gli si domandava a compimento di tale edificio ma doversi lasciare al Comune di Milano la facoltà di far eseguire qual altro siasi disegno avesse giudicato addicevole a quell'ingresso il più frequentato della Città.

A questa deliberazione che fu partecipata dall'I.R. Governo il 20 Maggio 1825 [...] altro dispaccio governativo nel quale si veniva raccomandando che nella scielta del disegno quello si anteponesse alla bellezza e grandiosità del pensiero il quale non si dalla forma di una Barriera perché non fosse impedita a Cittadini la veduta della esteriore campagna.

Per tal modo il comune di Milano che fino allora aveva cooperato a quest'opera soltanto quale contribuente alla spesa, ne divenne ad un tratto il principale motore.

Infatti alla prima tornata del Consiglio Comunale che ebbe luogo il 27 Gen. 1826 fu deliberato :

1° di accettare l'offerta fatta dall'I. R. Governo delle lire 70 mila. 2° Di far eseguire un nuovo disegno per quest'edificio il quale seguitasse ad avere forma di Barriera. 3° Di aprire un concorso per la presentazione di questo disegno. 4° Di premiare l'autore dell'opera preferita con una medaglia del valore di cento zecchini. 5° Di assegnare la somma di 300 mila lire per la esecuzione di questa Fabbrica ritenendo doversi acchiudere in questa somma l'offerta dell'I. R. Governo di cui s'è fatta menzione. 6° Di deferire per ultimo alla Cong. Municipale la prescrizione delle norme che si dovevano osservare nella scielta del disegno.

Avvalorate queste detterminazioni dall'approvazione Governativa senza por tempo di mezzo fu invitata la Commissione all'Ornato di comporre il programma, e perché fossero a tutti manifeste le condizioni del luogo fu ordinato al S.r Clerici Ingegnere del Municipio di eseguire la topografia di Porta Orientale e delle sue adiacenze, la quale fattasi incidere fu pubblicata unitamente al programma il primo giugno del 1826.

E' inutile il riferire letteralmente le parole di tale programma già stampato nel giornale di Milano e ripetute nei fogli periodici di quell'epoca, ci accontenteremo di ricordare le condizioni principali pertinenti alla parte artistica dell'edificio.

Erasi prescritto che i fabbricati di tale Barriera si avessero di conformare a modo che nell'uno di essi vi fossero disposti in piano terreno gli uffici de' finanzieri ed un portico per praticare al coperto la ispezione delle carozze, che nell'altro vi fossero luoghi accomodati per un corpo di guardia e per un Ispettore di Polizia, e che ne' piani superiori di amendue vi si avessero a situare ragionevoli abitazioni per i Capi degli Ufficj predetti.

Rispetto a cancelli che posti attraverso la via per chiuderne il passo, si ordinava che fossero ideati con tale costruttura da potersi agevolmente levare qualunque volta o per feste popolari o per solennità di ingressi si fosse giudicato opportuno di avere sgombro da ogni intoppo la strada.

Tutta poi la spesa dell'edificio doveva essere comprovata da computi regolari, e questi computi dovevano dimostrare che essa non oltrepassava la somma prescritta delle lire 300 mila.

Tali condizioni, lasciate stare le minori difficoltà ne presentavano tre gravissime.

La prima era acchiusa nel tramutamento dell'ignobile aspetto di due picciole case (che tali erano queste veracemente per le condizioni del tema) in quello di due maestosi edifici o piuttosto monumenti di bella architettura degni da primeggiare all'ingresso di questa Metropoli.

E tale difficoltà poteva essere superata dall'ingegno dell'architetto.

La seconda stava in ciò che ciascuno di tali edifici comecché isolati presentava nella sua parte esteriore uno sviluppo esteso di superficie e quindi spesa grandissima a volerlo adornare misuratamente in ogni suo lato. D'altronde se l'architetto per imprimere ne suoi lavori quel carattere di maestosa eleganza che in questo gli si domandava deve far ricorso a forme elevate, all'impiego di colonne, di fregj, di sculture ed a quanto l'arte sua ha di più imponente ad un tempo e gentile, come poteva egli por mano a questi modi se in ciascun edificio non si dovevano spendere che 150 mila lire ? Niuno ignora che non è casa che si fabbrichi in Milano la quale per poco estesa ed ornata che sia non ecceda nella spesa questa somma. Una tale prescrizione doveva quindi inceppare la immaginativa dell'artista e porla ad una crudele tortura.

E questa difficoltà non poteva essere compiutamente superata dal solo accorgimento architettonico vi abbisognava la concorrenza di una maggiore larghezza nel Comune.

La terza si presentava più ardua delle prime. I due fabbricati che compongono una Barriera si possono sotto certi rispetti di estetica considerare come due protagonisti in una medesima rappresentazione i quali non giungerebbero mai a destare negli spettatori una fredda ed individuale ammirazione se diffettassero di un nodo che li ponesse a contatto fra loro, per cui dalla virtù delle combinate passioni d'amendue ne potesse derivare un vivo e gradevole interessamento. Il solo legame che potesse ravvicinare in alcun modo i disgregati edifici di questa Barriera consisteva nella costruttura de' cancelli che dovevano attraversare la via. Sarebbe stato agevole l'immaginare degli elevati piedestalli di granito i quali sorreggessero o le immagini de' fiumi che irrigano questa bella Provincia o altre statue colossali che raffigurano meno comuni subbietti e che intorno a piedistalli si volgessero de' cancelli non meno maestosi.

L'occhio dello spettatore soddisfatto dalla imponenza di questo punto centrale si sarebbe con maggiore alettamento diffuso a considerare i fabbricati a cui si annodano e ne sarebbe derivata all'insieme quell'unità di soggetti che l'occhio cerca evidente nelle produzioni delle arti. Prescrivere che i cancelli di questa Barriera si possano speditamente rimuovere è un ingiungere tacitamente che non si abbia a far uso di marmi ne di altri materiali di considerabile saldezza è un togliere ogni idea di collegamento e di insieme a quest'opera, e quindi siamo dell'opinione che tutta la sapienza degli architetti di Grecia e di Roma non avrebbe per avventura potuto superare siffatta difficoltà.

Queste considerazioni non potevano essere pretermesse da coloro che si affaticarono alla soluzione del quesito ma il furono da quelli che vennero chiamati alla scielta del disegno, e nol vogliono essere da chiunque presuma pronunciare giudizio sull'opera eseguita.

Col giorno 30 Nov. dello stesso anno fu chiaro il concorso e nominati i disegni che agognavano alla palma si trovò che ammontavano a trentacinque. Allora la Congregazione Municipale prima di divenire alla scielta di uno fra essi volle opportunamente seguire la consuetudine praticata dall'accademia di Belle arti ai grandi concorsi esponendo nelle sale di Brera questi disegni agli sguardi del Pubblico. Sentiva il Municipio di quale alta importanza fosse la scielta che erasi per fare. Sentiva che tanta copia di concorrenti esigeva una straordinaria solennità di giudizio e richiedeva nelle persone che assumevono questo difficile incarico quella integerrimità di carattere che non ammette sospetto di parzialità e tanto sapere nell'arte che non da luogo ad eccezione comecché avvalorato dal consentimento generale.

Le quali cose gravemente ponderate, la Cong.e Municipale nominò a componenti della Commissione aggiudicatrice i Chiarissimi Architetti : Cav. Giocondo Albertolli, Cav. Giovanni Antoli-

ni, Cav. Luigi Canonica, Prof. Carlo Amati, Prof. Giacomo Bianconi e S.r Gioachino Crivelli e S.r Nicola Dordoni e col giorno 8 Genn. 1827 ebbe luogo la prima adunata di essa.

Desiderò il Municipio che prima di por mano all'esame cui si invitavano questi valenti fosse da ciascuno di loro fatta solenne dichiarazione di non avere partecipato ne per consiglio, ne per direzione, ne tanpoco per materiale esecuzione, ai disegni anonimi che eransi presentati al concorso.

La quale formalità poiché venne eseguita, dopo molti convegni, e lunghe discussioni a ripetuti confronti ed esami diligentissimi si convenne che la palma fosse dovuta al disegno portante l'epigrafe : " Più meritar che conseguir desio " di cui si trovò autore il S.r Rodolfo Vantini Prof. di Architettura nell'I.R. Liceo di Brescia.

Poche osservazioni ebbero luogo dalla Commissione aggiudicatrice sul disegno dell'Arch. Vantini soltanto esternò il desiderio che fosse maggior luce ad alcuni locali e ampliato l'ingresso de' Portici destinati alla ispezione delle carrozze e mutata la disposizione di alcune latrine e di quattro porte secondarie che erano ne' piani superiori.

L'architetto fu in parte remissivo a così tenui mutazioni ed il Consiglio Comunale gli affidò la direzione dell'opera, sapendo che a niuno più del medesimo autore dovea stare in animo di vigliare solertemente alla esecuzione di esso.

Assentì a tale proposta l'I.R. Governo, e volendo per esso provvedere agli interessi erariali nominò l'Ing. Arch. Sig. Giò. Batt. Bareggi a sopraintendere all'opera qual proprio delegato.

L'appalto di questa Fabbrica ebbe luogo il 1° Sett. 1827 e fu deliberato al S.r Giacomo Giuliani per la somma di Lire 256.900, escluse tutte le opere di scultura le quali per consentimento generale si statuì che fossero affidate a quegli scultori che sono in maggior grido a Milano.

Non andò giorni che si diede opera allo scavo delle fondamenta ed il giorno 18 Decembre del medesimo anno fu dal Municipio con solenne cerimonia posta la prima pietra dell'edificio sulla quale era scolpita la seguente iscrizione composta dal Chiariss. Consigl. Bibliotecario sig. Abate Gironi.

KAL. JUN. A.M.DCCC.XXVI
CHAROLO VILLA URBIS PRAEFECTO
FRANCISCO I° IMPERATORE ET REGE
MUNIFICENTIA SUA SUFFRAGANTE
MEDIOLANENSE MUNICIPIUM
HASCE AEDES ET CANCELLOS
AD SPLENDIDIOREM IN REGIAM URBEM ADITUM
PATRIAEQUE DIGNITATEM
DECREVIT
AUREO NUMISMATE INSUPER PROPOSITO
ARCHITECTO
QUI PROBATIOREM TYPUM PROTULISSET
QUOD HONORIS
RODULPHUS VANTINUS BRIXIENSIS
ASSECUTUS EST
EX AUCTORITATE EIUSDEM MUNICIPJ
ANT. DURINIUS COMES
ITERUM URBIS PRAEFECTUS
PRIMUM LAPIDEM
X.VIII. KAL. DECEMBR. A. M.DCCC.XXVII. (1)
POSUIT

Congiuntamente alla iscrizione furono deposte ne fondamenti due medaglie l'una in argento l'altra in rame, ed amendue conformi a quella che coniata in oro fu data in premio all'architetto la quale fu scolpita dal valente Incisore S.r Puttinati e porta da un lato il disegno di questa Barriera e dall'altro l'epigrafe : " La Municipalità di Milano a Rodolfo Vantini architetto ".

Non è a credersi che il Consiglio Comunale assegnando la somma di 300 mila lire per questa fabbrica, confidasse di trovare fra molti un architetto il quale potesse veracemente operare il prodigio che a lui si domandava quello di innalzare due maestosi edifici con tanta limitazione di spesa. Meglio è supporre che una tale deliberazione non avesse scopo miglior fuor quello di porre un limite alla facoltà creatrice degli architetti a cui sogliono abbandonarsi e non di rado con soverchia intemperanza. Dal consiglio non si poteva ignorare quello che avviene tutti i dì nella costruzione non pure de' pubblici che de' privati edifici nei quali v'hanno sempre di molte opere non prevvedute perché generate o da cause evventuali, o da perfezionamenti all'idea primitiva i quali per umana condizione non si raggiungono a prima vista ma bensì mano mano che si va sviluppando quel lavoro al quale intendiamo.

Quindi perché lo spendio non traboccasse ogni limite fu con sottile accorgimento imposta all'architetto quella seconda difficoltà della quale si è poi anzi parlato.

Si volle fosse da lui esercitato ogni tentativo per superarla prima che la mano soccorritrice del Consiglio ve lo traesse d'impaccio.

Infatti non appena fu posta mano alle fondamenta si conobbe che per la condizione del suolo era mestieri in più luoghi approfondire lo scavo, estrarre le acque rifluenti, assodare con palafitte il limaccioso terreno e quindi afforzare le mura perché tutto l'edifizio ne avesse quella maggiore saldezza che a pubblico monumento si conviene.

In egual modo allorché si divenne all'apparecchio de' graniti per le colonne e delle pietre che doveano coprire tutto lo esteriore della fabbrica fu veduto non esser consentaneo alla magnificenza adoperata da Milanesi ne loro pubblici edificj il partir in più rocchj i fusti delle colonne e il far uso di cornici e di capitelli già guasti in più luoghi dal tempo come erano quelli che si traevano dai ruderi dell'atterrata Barriera del Piermarini ne tanpoco adoprarne nella corteccia esteriore della muraglia il ceppo di Brambate che è pietra gratissima tutto che abbia nome di gentile in luogo dell'arenaria che si estragge bellissima dalle cave di Viggiù.

E così mano mano procedendo nella costruttura dell'edificio ed intendendo continuamente alla sua venustà si arrivò alla convenienza di adornare le metope del fregio con emblemi analoghi al monumento e di coprire lo aggetto delle cornici con grandi lamine di rame inverniciate perché fossero impediti od almanco allontanati que' danni e quelle brutture che derivano dalla permeazione delle acque alle connessure delle pietre.

Queste ed altre opere minori che si giudicarono necessarie al decoro ed alla conservazione della fabbrica vennero proposte dagli architetti chiamati alla direzione de' lavori e da una Commissione permanente che il Consiglio elesse fra suoi per intendere allo innalzamento di questa Barriera nella quale commissione fu grande la operosità di ciascuno ma grandissima quella dell'Egregio Ing. Arch. S.r Boraschi ed il Consiglio comunale ascoltando le inchieste del Municipio della Commissione e dell'Architetto approvò quegli aumenti di spesa che in più volte gli furono domandati.

Sorgeva intanto la fabbrica e contemporaneamente si dava luogo alla esecuzione di altre opere non meno dispendiose ; cioé ad allineare per un lungo tratto le mura della Città che sono a fianco della Barriera, a costruire un ponte più ampio e meglio ordinato che non quello che era sul canale Redefossi il cui alveo medesimo si volle conformare in più debito modo e ad innalzare in una linea di cancelli interposta fra le mura della Città ed i fianchi della Barriera perché le prime non avessero ad urtare bruscamente contro ai pilastri ed alle ornate pareti della seconda.

I quali lavori non devono considerarsi come opere addizionali alla fabbrica di cui teniamo discorso perché voluti dalla condizione del luogo per qualsiasi monumento si fosse quivi edifica-

to, e furono parzialmente deliberati dal Consiglio Civico sui disegni e perizia del sullodato ingegnere ed architetto Municipale S.r Clerici.

Ne manco solerte era il Municipio nello intendere alle opere di Scultura che dovevano adornare questa Barriera sia per la scielta de' temi sia per quella degli artisti che li dovevano eseguire. Questo incarico era specialmente affidato all'Onorevole assessore Municipale S.r D. Girolamo Calvi come quegli che alle sollecitudini di Magistrato univa cognizioni pratiche ed amore grandissimo alle arti. Fu quindi domandato al Chiariss. Professore di Storia Universale S.r Gio Batt.a de Cristoforis della sposizione di alcuni avvenimenti di storia patria meritevoli di essere ricordati ne bassi rilievi posti sopra i vani degli archi, e questi avendone proferti in buon dato, fu pregata la I. R. Accademia di Belle arti di trascieglierne otto i più idonei a trattarsi dallo scarpello. E così datosi luogo a mature considerazioni intorno alle opere statuarie fu finalmente conchiuso : 1° Che le quattro statue che sono dentro le mura della Città nel prospetto che si volge al corso rappresentassero la Equità, la Concordia, la Fedeltà, e la eternità e le due prime fossero date a scolpire al cav. Pompeo Marchesi e le seconde al Sig. Gaetano Monti. Quelle statue poi che in egual numero stanno nel prospetto esteriore dell'edificio dovessero raffigurare l'agricoltura, le arti meccaniche, le liberali, ed il commercio, e le due nominate innanzi fossero scolpite dal S.r Democrito Gandolfi e le altre dal signor Benedetto Cacciatori.

2° Che rispetto ai temi de' bassi rilievi ed agli scultori che dovevano effigiarli si tenesse questo modo.

Al S.r Francesco Somaini : " Il ritorno de' Milanesi in Patria " e Gian Galeazzo Visconti che assume il titolo di Duca di Milano.

Al S.r Abbondio Sangiorgio : Massimiliano Erculio che fortifica ed abbellisce Milano e Francesco Sforza che getta le fondamenta dell'Ospitale maggiore.

Al S.r Stefano Girola : " La diffesa di Milano contro i Romani " ed il solenne ingresso in questa Metropoli di S. M. Frac.o 1°.

Al S.r Luigi Marchesi : " La fondazione di Milano " e l'arciduca Ferdinando che vi protegge le Scienze e le Arti.

3° Che finalmente negli altri bassi rilievi ornamentali collocati ne riquadri sovrapposti alle statue fossero scolpiti de' svariati festoni di fiori e fogliami e frutti d'ogni maniera con pàtere figurate alla foggia degli antichi e questi dallo scalpello del S.r Annibale Piemontesi.

Le quali opere di scultura tutte di bel marmo Lunense destarono una gara nobilissima fra gli artisti ai quali ne fu data concessione. Anche lo spendio di queste eccedenze superava di lunga mano quello che era nella stringata perizia voluta dal programma ma non pertanto il Consiglio non dubbiò punto ad approvare che si eseguissero [...].

E già la costruzione di uno degli edifici di questa Barriera era a tale da non mancarvi al suo compimento che la torre che vi sovrasta allorché nacque desiderio in chi sopraintendeva a lavori di far sperimento con una tela dipinta quale sarebbe stata la elevazione ad essa la più conveniente perché nel tutto assieme del fabbricato vi fosse quell'armonia di parti che non sempre si può accertatamente argomentare dalla ispezione del disegno.

Dal valente S.r Sanquirico fu fatta apparecchiare la tela che si domandava a quest'uopo, e fattosi convegno sul luogo di alcuni artisti di Chiaro nome e di altre persone di svegliato ingegno e versate nelle cose attinenti alle arti si udirono i più affermare che quelle torri si spingessero in alto un braccio ed oltre ancora di quale sono nel dipinto. Pareva sovverchia all'architetto una tale elevazione ma vi acconsentì in appresso, più diffidente del proprio che dell'altrui parere la quale condiscendenza non avvessimo in lui desiderata, nella opinione in cui siamo che quello innalzamento dovesse farsi di alquante oncie minore.

E qui pure ebbe luogo nuovo aumento di spesa non solo per quella maggiore altezza che fu data al muro di queste torri ma perché fu disposto che alla loro cima fosse un lastricato di pietra

per tutto quello spazzo che elle racchiudono la continuità dei pilastri conformi agli altri lati ma soltanto con leggiera proiezione. Nel pianterreno de' fabbricati sono ragionevoli uffici ed altri luoghi all'uso de' pubblici funzionarj e de' militari che fanno ivi residenza, ed i portici anzidetti accrescono commodità agli esercizi di quelli.

Nei piani superiori sono le abitazioni del Ricevitore di finanza e dell'ufficiale di Polizia ed in ciò fare l'architetto pose cura che nei tre lati principali di ciascun edificio le finestre di tali abitazioni fossero nascoste sotto alla penombra de' portici coll'intendimento di togliere allo spettatore, per quanto il permettesse le condizioni del tema, l'idea di due case. Il prospetto esteriore presenta due colonne nel mezzo e quattro pilastri che formano un computo di cinque eguali intercollonj dei quali i due estremi sono chiusi da muri con entrovi nicchie con le istatue e bassi rilievi ornamentali di cui s'é detto di sopra. Al portico si ascende per una scala di quattro gradi posta fra gli stilobati delle colonne e corrispondente all'intercollunio di mezzo evvi una porta arcuata ed ai laterli due finestre di consimile forma. A quel modo che tale edificio si presenta al di fuori così è da quella banda che domina la città, ma quivi il piano del portico si adima ad agguagliare quello della strada perché le carrozze che debbonsi sopporre ad una ispezione finanziaria vi possano transitare agevolmente.

I lati che cordeggiano la strada hanno come i già descritti eguale disposizione di colonne e di pilastri ma i due intercollunj che stanno agli estremi sono più spaziosi de' presenti dappoiché in ciascuno di essi s'apre un arco e sopra ciascun arco stanno bassi rilievi figurati de' quali s'é parlato. Ed i lati che si oppongono a questo e risguardano verso gli spalti seguono la stessa legge de precedenti se non che come fu avvertito, il portico di questa parte è chiuso da muri, e le colonne si sono tramutate in pilastri e quindi non rimane aperto se non quell'arco che intromette al portico verso la città poiché le sole carrozze soggette alle indagini de' doganieri entrando sott'essa dal lato che è verso la via riescono per quello che è volto agli spalti.

I colonnati di questo portico sono di maniera dorica con base a foggia de' moderni, e tutto l'ordine si posa sopra un imbasamento generale. La trabeazione fra le metope ornate da elmi e di alterne corone di [...] e di alloro con cui si allude agli avvenimenti patri effigiati ne bassi rilievi. Un attico sovrapposto alla cornice cela la veduta del tetto che copre il portico il quale sormonta dalla torre di cui s'é parlato da cui [da questo punto il testo risulta biffato, fino a « ... Così per strano avvicendarsi delle cose »], sono scolpite a bozze regolari ed in ciascun lato della torre s'apre una spaziosa finestra a forma di semicerchio la quale concorre opportunamente a rimuovere ognor più da questo edificio la temuta apparenza di private abitazioni. Una balaustrata compie la sommità di queste torri e sovrasta ad una maschia cornice che le circonda per cui ciascuna di esse assume l'aspetto di un bel vedere.

Fu già tempo che gli ingressi della città erano guardati da saldissime torri, ma allora anco le mura che le circondavano munite da spalti e da feritoje erano baluardo a Cittadini. Che le mutate condizioni sociali vollero che gli spalti si cangiassero in deliziosi passeggi anche le torri che si collegano ad essi dovevano debitamente ornarsi con fregi di architetti e si tramutassero in luoghi di bel vedere. Così per strano avvicendarsi di cose [seguono due righe di difficile lettura].

Ne qui ci fermiamo a considerare qual misura di lode sia dovuta a questa fabbrica come opera d'arte : quest'incarico fu sostenuto da quegli architetti ai quali fu dal Municipio considerato l'esame del disegno meritevole di esecuzione.

Nemanco poi ci abbasseremo a tener conto de scurili motteggi che da taluno fur pronunciati contro di essa da alcuni beffardi. Soltanto non taceremo quei di una censura che dall'Architetto Pittore Scenico S.r Landriani fu pubblicata nell'apendice di un suo opuscolo intitolato *La rastremazione delle colonne*. Egli afferma che i pilastri della Barriera posti sugli angoli che sono verso gli spalti dovevano farsi a perpendicolo e non rastremati e così tutti gli altri che sono nel medesimo lato, e cio per evitare questo sconcio, che a lui parve presentassero i pilastri inclinati verso le pareti dell'edificio mentre si pose ad osservarlo situandosi in una linea che cordeggiava col lato sopradetto.

Or noi domandiamo come sia avvenuto che egli non trovasse il medesimo diffetto negli altri lati dell'edificio se le colone ed i pilastri che sono in essi presentano tutti ugualmente la medesima inclinazione all'indentro. Se nel lato in cui egli avvisava tale diffetto in luogo de' pilastri vi si ponessero delle mezze colonne come nel tempio della fortuna virile vi sarebbe pur stata quella medesima inclinazione ch'ei trova riprovevole e che poi giudica opportunissima ed imprime nella fabbrica una idea di maggiore solidità. Ma perché nel supposto caso una tal pratica sarebbe stata santificata da tutti i monumenti della veneranda antichità, il S.r Landriani non avrebbe trovato che dire.

Certamente noi pur siamo penetrati da altissima ammirazione per gli antichi ma non crediamo tutto oro [...] quello che ci vien da loro, e reputiamo che l'avvio di questa fabbrica abbia opportunamente operato [...].

La fabbrica della Barriera di porta Orientale è compiuta.

Imponente nella sua massa semplice nelle forme castigata nello stile, precisa nella esecuzione essa non aspetta dalle provvide disposizioni del Consiglio che l'acquisto di un buon giardino e di una casa privata la quale come pianta parassita sorge isolata in un fondo che è tutto di proprietà comunale e allora accomunandosi più acconciamente i pubblici giardini col passeggio e formandosi innanzi ad essa una piazza semicircolare nello interno della Città n'avrebbe aumento di magnificenza non più quell'ingresso ma il corso che vi succede. Ad ogni modo la presente Barriera raffrontandosi con altri edifici e per nome e per uso conformi non è senza orgoglio che noi possiamo domandare a forestieri od a coloro che dispogliati da ogni amore di patria si fanno perpetui dispregiatori delle cose nostre, a quale ingresso di Città o di Metropoli d'Europa ci possono additare una Barriera la quale o come opera d'arte o come lavoro di pubblica magnificenza vinca o pareggi la nostra. [...] ».

Appendice 3

In questo scritto l'architetto bresciano documenta le fasi del suo percorso progettuale.

« Il programma di una barriera da elevarsi a Porta Orientale offre sì nobile argomento da invogliare a trattarlo ogni architetto il più schivo dall'avventurarsi a pubblici concorsi che sono per ordinario esca a giovani artisti e disinganno a provetti.

E benché i dati del tema pubblicato da questa onorevole Congregazione Municipale sembrino tali da inceppare ogni elevato concepimento io sono d'avviso che più interessante ne rendono il soggetto. E infatti dare ad una mobile barriera l'aspetto di una grave cancellata, ed alla facciata di due case l'impronta caratteristica di un pubblico monumento, mi sembrano tali difficoltà da <impenare> l'ingegno per superarle. Se io mi sia avvicinato alla meta od ismarrito tra la via lo dirà quella scielta congrega d'artisti chiamata a darne impaziale giudizio.

Osservazioni generali sul progetto

Prima di por mano al disegno io mi sono domandato quale prospetto potrebbe colpire gradevolmente l'occhio del passeggiero che posto nell'interno della città si avvia alla barriera lungo il corso di porta orientale. Un esame ripetuto infinite volte sul luogo mi ha persuaso che non potendosi per lungo tratto di strada dominare che una parte di fabbricati che fiancheggiano la barriera stessa diventa neccessario che questa parte di essi la quale si presenta come due quinte di una scena teatrale offra da per se un aspetto decoroso anche indipendentemente dal resto de' fabbricati.

Egli è noto che il Piermarini ha sentita una tale convenienza dappoiché ha sagrificato ad essa la semplicità delle forme dando a questa parte de' suoi edifici ivi esistenti la figura di due quarti di cerchio ed ornandola inoltre con più decoro che il rimanente del fabbricato.

Io ho procurato di conseguire il medesimo intento con mezzi più semplici. Ho evitato ogni risotto di cornici e di portici ed ho aggruppate sugli angoli de' miei fabbricati delle masse solide ed ornate coll'intento di accrescerne il decoro e la robustezza.

Il bisogno poi di nascondere la veduta del tetto co' suoi fumajuoli mi obbligava a ricorrere ad un attico eccessivamente elevato e pesante.

Mi corse all'idea che un bel vedere posto al sommo di questi fabbricati offrirebbe un colpo d'occhio imponente nel caso di un solenne ingresso.

Questo pensiero avvalorato dalla predilezione che l'occhio accorda alle forme piramidali mi ha detterminato di costruire un duplice attico o piuttosto un corpo di fabbrica rialzantesi nel mezzo del sottoposto edificio il quale serva allo scopo di un belvedere ma però non ne manifesti l'uso nel suo aspetto esteriore e ciò ad oggetto di non detrarre alla gravità dell'edificio stesso.

Anzi per togliere ogni apparenza esterna di un belvedere vi ho delineati in ogni faccia dei frontoni che fingono un tetto a padiglione. Confesso però che un rigorismo d'arte mi ha determinato ad omettere tali [...] in un disegno che come [...].

Il progetto d'imporre con la grandiosità della massa senza eccedere nello spendio assegnato mi ha detterminato di addottare un ordine di architettura che per forme e dimensioni fosse identico con quello ivi esistente giacché per tal modo io potevo approfittare de' pilastri e delle cornici che vi si trovano e con ciò diminuire la spesa della nuova opera, ed aumentare i mezzi onde comporre un più maestoso edificio.

Non posso dissimulare che di grande inciampo mi è stato l'obbligo imposto nel programma di un portico spazioso sotto del quale si potessero praticare al coperto le ispezioni e pratiche degli uffici ivi collocati. Egli è di tutta evidenza che costruendo questo portico sul fianco de' fabbricati dove l'uno serve di prospetto all'altro si va incontro a gravi inconvenienti tra i quali non è il minore quello di far retrocedere i rotanti che si vogliono assoggettare all'ispezione allorché questi si son avvanzati al di qui della barriera e si trovano posti fra i due fabbricati.

Si potrebbe ovviare a questo disordine collocando la barriera a notabile distanza da fabbricati stessi, ma è chiaro che si andrebbe incontro a maggiore diffetto di comodità massime pei servizi notturni.

Taccio poi il poco gradevole effetto che presenterebbe il fianco di questo portico veduto lungo il corso offrendo un arco ovvero un esagerato intercolunnio ; dirò soltanto che questo portico così collocato produrrebbe l'inconveniente che i carri o le carrozze soggette all'ispezione ingombrerebbero o tutta o parte della visuale della [...] di mezzo dell'ufficio della ricevitoria dalle quale si deve impreteribilmente domandare di continuo la strada. Tali considerazioni che andavano a seconda della mia ripugnanza di aver ricorso a que' vestiboletti a quattro colonne che si sporgono dagli edifizi e che sono il primo punto d'appoggio delle invenzioni scolastiche, mi hanno determinato di collocare questi portici per le ispezioni e pratiche sopradette nel lato degli edifizi che guarda la città per cui i rotanti ponno ove abbisogni ripiegarsi con naturale rivolgimento sotto di essi senza né retrocedere né deviare sensibilmente dalla loro direzione.

Non ho poi esitato a collocare tutti gli uffici e gli altri portici corrispondenti in un piano alquanto eminente sulla strada poiché non solo ciò serve ad accrescere dignità ai fabbricati ma agevola ancora ai pubblici funzionari la vista degli oggetti e delle persone che transitano per la barriera.

I due fabbricati che racchiudono la barriera benché perfettamente euritmici fra di loro non lo sono del pari considerati da per se stessi. Il loro fianco principale che serve ad essi di vicendevole

prospetto ha nei due intercolunnj estremi un arco aperto e l'altro chiuso. Non mi sarebbe stato difficile il tenerli aperti amendue collocando poi addentro sotto il portico la stanza dell'aggiunto all'ispettore di Polizia, e dell'assistente di guardia, non considerando che questi fianchi dei fabbricati si presentano per lo più in iscorcio e che d'altronde la visuale esterna è in gran parte intoppata dall'ingombro della barriera mi è sembrato in questo caso essere conveniente il sagrificare una rigorosa euritmia ai vantaggi di una immediata vigilanza.

Osservazioni particolari

Nella distribuzione de' locali componenti il pianterreno del fabbricato per la polizia ed il militare (tav. 1) ho procurato che questi due corpi di pubblici funzionarj avessero gli ingressi i portici ed i comodi relativi separati benché vicinissimi fra loro onde prestarsi all'uopo una mutua assistenza. Ho destinato il portico più spazioso verso la città alla residenza di soldati che hanno quivi immediato il loro quartiere e la stanza dell'ufficiale. A questo loro quartiere ho data quell'ampiezza che mi pareva conveniente ad un ragguardevole corpo di guardia così all'ufficio dell'ispettore di polizia vi ho impresso il carattere di un picciolo tribunale conveniente ad una magistratura che veglia alla pubblica sicurezza.

Nella disposizione delle parti componenti i fabbricati destinati alla finanza non ebbi minor cura di dare all'ufficio della ricevitoria il posto ed il decoro conveniente. Ho messo la sala del ricevitore ad immediato contatto con quest'ufficio, e con la scala conducente alla propria abitazione. Così ebbi cura che il portico verso la città destinato all'uso detto di sopra avesse diretta comunicazione coll'ufficio della ricevitoria e col sito contenente la fucinetta pei bolli.

I portici poi di amendue questi edifici che dominano la strada di Loreto, oltre di servire come gli altri alle pratiche de' rispettivi ufficj rimanendo al di fuori del dazio ponno servire di ospitale ricovero a contadini che aspettano coll'alba che si schiuda la barriera per recare alla città il prodotto de' campi.

I piani superiori di entrambi i fabbricati sono destinati a contenere due abitazioni egualmente comode che civili (Tav. II).

I locali più nobili di essi li ho collocati verso la parte posteriore de' fabbricati che domina i bastioni dove ricevono una luce diretta, dappoiché ebbi cura di evitare che nei tre prospetti principali di questo edificio non <comparissero> nel periodo estivo le finestre di tali abitazioni, ma rimanessero queste sotto la penombra de portici e ciò ad oggetto che non avessero a detrarre a quel carattere di gravità che ho cercato di imprimervi.

In ciascuno di questi piani superiori trovansi collocati nel mezzo di essi le scale che ricevono lume dall'alto per le quali si ascende comodamente al bel vedere.

Osservazioni parziali sui fabbricati

La tavola III presenta il prospetto della barriera e de' fabbricati veduti nell'interno della città. Ho omesso di delineare quello posto al di fuori della Barriera stessa siccome identico a questo, non diversificando da esso che per una gradinata posta fra gli intercolunnj del portico la quale serve anzi ad accrescerne il decoro.

Quelle statue che ornano il prospetto al di fuori della barriera potrebbesi alludere all'incivilimento nazionale pel quale riesce al forastiero gradevole il soggiorno nella nostra bella capitale di Lombardia e quelle poste nel prospetto che guarda la città potrebbero aver analogia coll'uso rispettivo a cui si destinano questi edifici.

Le tavole V e VI presentano partitamente le ortografie interne di entrambi gli edifici e fanno conoscere con maggiore evidenza l'intuizione dell'Architetto tanto nella diramazione delle scale come nella proporzione de' locali, e nella parte decorativa di essi.

Posizione de' fabbricati

La linea della fronte di questi fabbricati verso la città era detterminata dalla normale AB (tavola VII) prescritta nel programma, non rimaneva in arbitrio dell'Architetto che un allargamento maggiore del limite assegnato di Met. 178,5 ed io ne ho approfittato portando quest'intervallo all'ampiezza di Metri 21,20. Tre motivi mi hanno a ciò detterminato : 1° perché con tale allargamento si rende sempre meno sensibile l'obbliquità del caseggiato interno col viale di Loreto. 2° Aumentandosi la mole de' fabbricati che fiancheggiano la barriera appariva più angusta la strada posta fra essi e quindi diventa indispensabile un allargamento di questa acciò sussista equilibrio di proporzione.

3° Desiderando che la veduta che presentano questi fabbricati per gran tratto di via lungo il corso di Porta Orientale non ecceda quella del primo intercolunio decorato di statue mi diventa del pari necessario l'allargamento predetto.

Il prospetto al di fuori di questa barriera è identico con quello che guarda la città senonché come si è accennato trovasi in questo una gradinata posta fra gli intercolunnj del portico. Che se l'attuale punto di veduta esteriore non è gran fatto favorevole al buon effetto giova sperare che il tempo il quale matura i pensamenti degli uomini e mano mano li conduce al perfezionamento delle opere determinerà forse questa Congregazione Municipale alla demolizione del bastione esistente alla sinistra dell'ingresso e quindi allineando il breve tratto di una PQ (tav. VII) con quello MN che si eseguirà alla destra si potrà dare alle acque della fossa un corso parallelo alla barriera e quindi formare nel davanti di essa un ampio spiazzo da cui dominarne la veduta. Che se quello che io sono per dirvi non è tale bestemmia da tirarmi addosso il mal umore de' miei giudici e de' miei concittadini, oserei proporre che allorquando col volger degli anni si dovrà provvedere al ristauro del fabbricato del [...] monumento di storica venerazione, mi sembra che non si detrarrà gran fatto all'impresa e di essa [...] il perimetro a forma ottagolare concentrica del tempio posto nel mezzo nella quale supposizione si aprirebbe sul davanti della barriera una vasta piazza a cui si potrebbe dare con piantagioni la figura di un semicerchio alle estremità delle cui braccia partirebbero le strade di circonvallazione e nel fondo <cangerebbe> maestosamente l'ingresso di porta orientale.

Nel mio attuale progetto mi sono limitato alla demolizione di un angolo del bastione sopradetto ed all'allargamento nel ponte nella parte opposta.

Non ho però collocate nel fabbisogno la spesa di queste due opere ritenendo che la preparazione del sito sia compresa nei dati del programma. Ma quando pure nol fosse il ricavato de' materiali della demolizione dei due fabbricati attuali compensa del doppio un tale spendio dedotto quello [...] della demolizione stessa.

Barriera

Una cancellata di semplicissima forma divisa da sei colonne doriche portanti altrettante lanterne per la illuminazione notturna e chiusa all'esterno da due pilastri [...] cinque aperture tre maggiori pel passaggi dei rotanti e due minori per quelli de' pedoni, ecco l'idea della barriera quale fu da me concepita siccome vedesi allora tav. III e le cui parti disegnate in quadrupla scala si scorgono più distintamente nella tavola VIII.

Fra i dati del programma questa barriera deve potersi levare e ricomporre. Presento quindi il modo col quale si possa agevolmente eseguire una tale operazione. Ogni colonna è formata da un fusto di rovere fig. 3 Tav. VIII munito a suoi capi da due cerchi di ferro AB CD aventi ciascuno nella periferia ventidue addentellature m n o p come scorgesi nella figura citata.

Nell'asse superiore di questo fusto evvi infisso un perno MK sul quale la parte che si insinua è appuntata con quella che rimane di fuori è parte quadrata e parte cilindrica ».

Appendice 4

In riferimento all'articolo di un anonimo apparso su : « L'Eco... » di venerdì 1° febbraio 1828 n. 14.

" ... Fu quindi rigorosamente segnata l'area e l'uso de due staccati edifici da elevarsi "

La Congregazione Municipale della R.a Città di Milano non assegnò, né rigorosamente, né prossimamente, l'area che dovevano occupare i due edifizi da elevarsi per la Barriera di Porta Orientale. Prescrisse soltanto nel suo programma 1 Giugno 1826 che l'intervallo posto fra essi non fosse minore dell'attuale larghezza della strada, e determinò che la fronte dei due fabbricati verso la Città dovesse collocarvisi lungo la linea A B marcata nel disegno planimetrico di quella località, che fece opportunamente incidere ad universale schiarimento.

" Il suo progetto (di Vantini) però presentava a raffronto di tali pregi i difetti seguenti : una profusione soverchia di spazio ne sei porticati a detrimento degli interni comodi del fabbricato "

Ciascun fabbricato della nuova Barriera trovasi da tre lati circondato da portici. L'Architetto nell'idearli non solo ha creduto di servire alle prescrizioni del programma in cui si raccomanda l'introduzione di portici spaziosi per esercitare al coperto le funzioni relative all'uso cui si destina ciascun fabbricato, ma inoltre volendo imprimere in queste fabbriche un carattere monumentale, gli parve che niente di meglio potesse a ciò cooperare che la maestà di un portico, la quale non solo si addiceva al prospetto esteriore, e principale de' fabbricati, ma anco a quello non meno imponente che guarda la Città e riusciva poi indispensabile nel lato che giace paralello alla strada.

Nel portico esteriore vi si ricoverano i coloni che prima ancora dell'albeggiare aspettano che si schiuda la barriera per recar ai cittadini il tributo dei campi. Sotto a quello che guarda la Città vi si riparano in tempo piovoso quelle poche vetture che dando grave indizio di contravenire alle leggi si assoggettano all'ispezione finanziaria. Finalmente sotto il portico che ricorre lungo la strada vi stanno principalmente le guardie e gli impiegati di Finanza che giusta il loro impiego sono destinati a invigilare tutto ciò che transita per la Barriera. Che se dunque tutte le funzioni a cui si destinano questi edifizj si esercitano principalmente sotto a' portici e se al coperto di essi vi sta la Milizia, vi risiedono i gabellieri, vi intervengono i gabellati, vi si depongono le merci, ed in caso frequente d'intemperie vi si riparano uomini e bestie, e perché mai rammaricarsi ove pure abbondasse così utile provvedimento !

Si soggiunge essere ciò a danno dell'area de' locali interni : Ma se questi furono, e per il loro numero, e per la loro ampiezza giudicati bastevoli, non solo dalla Commissione esaminatrice del progetto, ma ben anco dai singoli decasteri cui ne spettava l'uso, e l'esame, e perché asserire gratuitamente che si è principalmente sotto a' portici e se al coperto di essi vi sta la Milizia, vi risiedono i gabellieri, vi intervengono i gabellati, vi si depongono le merci, ed in caso frequente d'intemperie vi si riparano uomini e bestie, e perché mai rammaricarsi ove pure abbondasse così utile provvedimento !

Si soggiunge essere ciò a danno dell'area de' locali interni : Ma se questi furono, e per il loro numero, e per la loro ampiezza giudicati bastevoli, non solo dalla Commissione esaminatrice del progetto, ma ben anco dai singoli decasteri cui ne spettava l'uso, e l'esame, e perché asserire gratuitamente che si è sagrificata l'area de' locali interni all'ampiezza de' portici !

" Uno allargamento di via di sessanta e più braccia procurato alle carrozze costrette a voltare ad angolo retto sotto il portico rimpetto al corso "

Egli fu ad oggetto di ovviare a que' maggiori diffetti a cui si va incontro collocando il portico destinato alle ispezioni delle carozze sul lato degli edifici che giace paralello alla strada che l'Architetto senza esitazione ha preferito di collocarlo nella fronte dè fabbricati che serve di prospetto al Cor-

so. *Veggansi* nella relazione con cui l'Architetto Vantini accompagna il proprio disegno alla Congregazione Municipale le ragioni con le quali egli giustifica questo suo operato : ragioni che vennero maturamente ponderate dalla Commissione esaminatrice del progetto e ritenute validissime.

" L'attico superiore di mostruosa struttura "

Per attico non intendesi qui certamente ciò che in architettura si denota con questo nome. Dall'Estensore dell'articolo, chiamansi col nome di attico due corpi di fabbrica che sorgono alla sommità di ciascun edificio, e corrispondono alla parte più centrale di esso. Sono questi foggiati a guisa di due torri per le vedette, e non possono né devono avere le proporzioni assegnate ad un attico dapperché non ne hanno la rappresentanza. Questi due corpi rialzantisi nel mezzo di ciascun fabbricato vennero suggeriti all'Architetto da tre cagioni : La 1.a per occultare la parte più eminente del tetto, al quale intendimento non potevasi aggiugnere elevando l'attico propriamente detto posto sopra la trabeazione senza eccedere indebitamente nelle sue proporzioni. La 2.a coll'idea di dare all'insieme di ciascun edificio quella forma alquanto piramidale che riesce gradevole alla vista. La 3.a per l'opportunità di un belvedere sopra cui, nel caso di un solenne ingresso, collocarvi delle bande musicali. E d'altronde qual avvi luogo in cui l'aspetto di due torri per collocarvi le vedette, sia più caratteristico che all'ingresso di una Città.

" Latrine situate in mezzo all'edificio "

Nel primitivo progetto di questa Barriera coronato dalla Commissione, in uno de' fabbricati le latrine erano collocate presso il perimetro esteriore, nell'altro erano alquanto centrali, e vennero remosse. Si noti però che queste eransi debitamente occultate in un ritaglio della fabbrica ed erano state ideate dall'Architetto sul sistema già divulgato delle latrine inodori per cui potevano senza pregiudicio rimanere anco nella parte centrale dell'edificio.

" alcune camere anguste e stipate "

I locali di ciascun fabbricato non sono meno ampli di quanto occorra per l'uso cui si destinano.

Tali vennero riconosciuti dalla Commissione esaminatrice e come fu detto di sopra, da quegli stessi decasteri cui ne spettava l'uso, e diffatti non fu proposta all'Architetto innovazione o modificazione veruna sull'interna ripartizione dè predetti locali.

" l'aperture negli angoli a scapito della solidità della fabbrica "

E che sono mai queste aperture negli angoli che si accennano tanto perniciose alla solidità della fabbrica – Sono due miserabili porticine praticate nei mezzanini alla sommità di ciascun edificio, le quali servono a dare ingresso l'una ad un gabinetto, l'altra ad un acquajo. – Il più inetto capo muratore, sa che non possono essere menomamente pregiudicievoli alla solidità della fabbrica, e che un robusto architrave di pietra basta ad allontanare dai più meticolosi qualsivoglia sospetto di poca solidità. Per evitare queste aperture angolari era mestieri o rinunciare all'uso dè predetti locali, o diminuire l'area de portici, o deformarne il decoro con lo sconcio aspetto di un ballatojo. E chi posto in tale alternativa poteva esitare a costruire ne suddetti mezzanini due porticiuole angolari foggiate a guisa d'armadio per dare accesso a due locali destinati al comodo non al decoro di questa picciola abitazione ? – La Commissione esaminatrice, assentendo alle ragioni dell'architetto ha ritenuta ed approvata l'esecuzione di queste aperture angolari.

" e da ultimo i muri dei due torrioni posanti in falso "

Se la solidità è il primo requisito delle fabbriche, e se essa forma la più importante caratteristica de' pubblici edifizj come mai si è potuto supporre che l'architetto di questa Barriera abbia commesso un errore tanto badiale da far posare in falso i muri più elevati di tutto il fabbricato ? E come d'altronde si è potuto immaginare tanta colpevole inavvertenza nei Chiarissimi Architetti componenti la Commissione esaminatrice da premiare un disegno che difettava nella parte più esenziale de' principj fondamentali dell'Architettura ? – Bastava un colpo d'occhio ai disegni per ismentire una sì impudente falsità pubblicata, prima dall'anonimo autore di una lettera contro il disegno pre-

miato per la Barriera di Porta Orientale, bastava volgere uno sguardo a fondamenti già eseguiti nel fabbricato attualmente in costruzione per accertarsi del contrario.

Queste torri non solo hanno tutta la richiesta solidità reale ma ben anco l'apparente, giacché i tre portici che circondano ciascun fabbricato si veggono adossati ai muri di esse i quali da fondamenti alla somità continuano senza interruzione con la stessa decorazione di bozze. Convien dire che all'estensore di quest'articolo è sembrato che posino in falso perché in essi vi sono praticate alcune aperture di fenestre, o di archi solidamente rinfiancati. E qual avvi muro maestro di un edificio che non sia interotto da archi da porte e da fenestre, debitamente collocate ? E chi oserà per questo asserire che posi in falso ? E' così grossolana tale incolpazione e ne è cotanto manifesta l'assurdità da escluderne un esame più esteso.

" Fu pertanto variata la forma dell'attico superiore "

La forma e le dimensioni dell'attico superiore (vale a dire delle due torri) rimasero perfettamente quali vennero stabilite dall'Architetto nel suo primitivo progetto.

Egli stesso in una tavola di supplemento inviata cogli altri disegni al concorso aveva proposto la forma di quest'attico quale ora si trova adottato. La Commissione opinò soltanto di omettere alcuni sfondati semicircolari che l'architetto vi aveva introdotti per interrompere l'uniformità soverchia del bugnato.

" e venne posto ripiego anche al grave errore architettonico di situare le aperture agli angoli delle muraglie altrove praticandole "

Queste aperture come si è detto vennero ritenute da eseguirsi come le aveva ideate l'Architetto perché sono collocate nell'alto della fabbrica, danno ingresso a locali secondarj, e non sono di verun pregiudicio alla solidità.

" L'architetto Vantini s'attenne alle stesse proporzioni del dazio attualmente esistente e vi contrasse perciò buonamente quel ridevole marchio che esso ci appresenta nell'essere eccessivamente basso "

Era prefisso dal programma che lo spendio per questa fabbrica non oltrepassasse la somma di trecento mila lire austriache, e doveva l'Architetto giustificare con una particolarizzata perizia de' materiali che egli non aveva nel suo progetto superata la somma predetta. Per accrescere quindi i mezzi di esecuzione e dare agli edificj quella maggiore dignità di cui fossero suscettibili senza eccedere i limiti della spesa assegnata, l'Architetto Vantini assunse l'idea di far uso nei nuovi fabbricati di tutte le pietre da taglio esistenti negli edifizj attuali, e con ciò egli potè aggiungere grandiosità alla fabbrica senza oltrepassare gran fatto la spesa stabilita. Che se egli avesse ecceduto con l'elevazione delle colonne, e quindi con la proporzione dell'ordine al di là di quella del dazio esistente, poteva per avventura accrescere imponenza all'edificio, ma era pur mestieri aumentare di gran lunga la somma prefissa nel programma, e avrebbe come altri molti bonariamente operato, mancando ai dati del problema. E chi non è convinto che se in luogo di 300 mila lire, si fosse assegnato due o tre volte altrettanto, l'Architetto poteva abbandonare la propria immaginazione a più esteso volo e concepire più gigantesco progetto ? - Per ragionare rettamente non bisogna confondere le parti dell'Architetto con quella della Magistratura ordinatrice.

Altro è il chiedere se l'ingresso di Porta Orientale potesse essere più grandiosamente ideato – altro il domandare se con 300 mila lire si potesse dall'Architetto eseguire una Barriera più decorosa.

" Lo stesso autore ci sembra si fosse pure di tal pecca avveduto da che pensò aggiugnere per culmine de' due fabbricati uno altissimo attico o coronamento che suddivise in più ordini e traforò con amplissime fenestre "

Qui sopra vennero esposte le ragioni che indussero l'Architetto ad ideare il coronamento che si eleva al dissopra dell'edificio. Questo coronamento è formato da quattro mura sormontate da una cornice, senz'altra decorazione che quella di un semplice bugnato. Nel primitivo progetto come già si disse vi erano alcuni sfondati semicircolari per interrompere l'uniformità del bugnato, che poi vennero tolti. Or come si asserisce che tale coronamento si divise dall'Architetto in più ordini, e si traforò con amplissime finestre se mai non furonvi in esso né ordini né finestre di sorta ?

" La commissione corresse codesto esagerato alzamento di fabbrica "

La Commissione lungi dal diminuire questo alzamento di Fabbrica propose anzi verbalmente all'Architetto la convenevolezza di rialzarlo alquanto acciò non accadesse che ad un certo punto di veduta la cornice dell'attico sovrapposto all'ordine si avesse a confondere con quella di questo corpo che si eleva nel mezzo di ciascun edificio.

" Que due torrioni difatti che si elevano non si sa a qual uopo tengono troppo dello insignificante : all'osservator inesperto parrà di ravvisare in essi un greve berretto destinato ad alzare d'alcun po' la figura d'uno svisato pigmeo : mentre all'occhio dell'intelligente non s'offrirà che l'aspetto di un basamento goffamente ammontichiato sullo edificio, che di tal guisa lo frastaglia in tre ordini segregati l'un l'altro e che gli tolgono affatto il pregio dell'unità, il solo carattere che doni alle opere monumentali quella imponente maestà che rapisce ad un tempo gli animi e li diletta ".

Tutte le irrisioni sparse sopra queste due torri non sono che una amplificazione delle piacevolezze inserite nella lettera di D. Veridico. : piacevolezze le quali per altro erano in lui abbastanza giustificate dal avere indarno prodotto e riprodotto un suo progetto per la nuova Barriera di Porta Orientale. Ma non è poi concepibile come si possa dire che un corpo che si eleva alla sommità di un edificio decorato di un solo ordine d'Architettura, tagli l'edificio stesso in tre ordini segregati l'uno dall'altro. L'Architetto di questa Barriera quantunque costretto da dati del programma di dividere la fabbrica in due piani ha avuto l'intendimento di celare quanto fosse possibile tale divisione nascondendo le picciole fenestre del secondo piano sotto la penombra de' portici, e di operare in modo che in ciascuna delle fronti del fabbricato campeggi un solo ordine d'Architettura, mosso egli pure dalla persuasione che il pregio dell'unità, sia uno de principali requisiti per la venustà di un edificio.

" Un altro malanno e per ventura n'è l'ultimo, quello si è della introduzione di inutili locali a scapito dell'area limitata : a tal che nel gittar che ora si fa i fondamenti della barriera <a man ritta> di chi esce di città non si trova spazio bastevole da capirvi le linee tracciate nel progetto approvato. Chi sovraintende a quel lavoro dee quindi <sciorre> in qualche modo il problema di acchiudere un contenuto più grande del continente ".

Nel progetto approvato non avvi un solo locale oltre a quelli richiesti dal programma ove si eccetui qualche andito, o vestiboletto indispensabile al disimpegno de' locali stessi. L'ispezione de' disegni basta a convincere di questa verità. E per chi non ama darsi questa briga valga presso loro l'idea che quella Commissione di distinti Architetti la quale prese in diligente esame questo progetto non propose all'Architetto modificazione veruna come già si è detto sulla distribuzione interna de' locali. Asserire poi che nel gittare le fondamenta dell'uno de' fabbricati non si trova spazio bastevole da capirvi le linee tracciate nel progetto è tale oltraggio alla verità che diventa più che mai incresciosa ogni discolpa. Ma come tutto ricorre sul medesimo tuono, dirò ancora che l'area de fabbricati era illimitata all'Architetto, né quindi poteva mai nascere l'equivoco vergognosissimo di cui qui si parla, quello cioè di occupare più spazio che non fosse concesso dal luogo, ed a tal uopo era stata pubblicata con le stampe una planimetria di quella località sulla quale si doveva erigere l'edificio, ed è appunto su di essa che ogni Architetto che prese parte al concorso ideò il proprio progetto. Chi sovrintende a quell'opera e ne dirigge i lavori per parte della Congregazione Municipale è lo stesso Architetto Vantini il quale ben lungi dallo sciogliere l'assurdo problema di acchiudere un contenuto più grande del continente, di cui si fa qui parola ha il giorno [qui l'autore ha lasciato

lo spazio senza indicare il giorno] Nov 1827 tracciate sul piano tutte le linee de' fondamenti del nuovo fabbricato senza alterare di un punto le precise dimensioni del disegno approvato. L'identità di queste misure, e questa importante operazione fu riconosciuta ed eseguita colla concorrenza dell'Ing in Capo della Provincia di Milano Sig. Gianella nonché dall'Ing Arch Sig Bareggi delegato pur esso alla direzione dè lavori per parte del R.o Erario e finalmente dall'Ing Municipale S.r Clerici autore della pianta planimetrica di quella località e si estese sopraluogo un apposito processo verbale ».

Appendice 5

« Rettificazione della necrologia del S.r Marchese Cagnola nel fascicolo CCXI della Bibl. Ital.

È costume di alcuni panegeristi qualunque volta manchi loro materia a vera lode, mentire il vero, e deprimere altrui per innalzare il loro elogiato. Non era però presumibile che si vedesse questa brutta consuetudine seguitata dall'encomiatore del S.r Marchese Luigi Cagnola in un articolo necrologico inserito nel fascicolo CCXI della Biblioteca Italiana.

Io non prendo ad esaminare quest'articolo, mi accontento di rettificarne un periodo. Quello in cui detto scrittore fa cenno del cospicuo monumento che il Cagnola aveva ideato da innalzarsi all'ingresso di porta orientale e muove lamento contro il Municipio Milanese che dato non abbia la preferenza a tale disegno affermando che lo spendio della sua esecuzione sarebbe stato minore che non quello adoprato a costruire quell'edificio che poc'anzi fu quivi condotto a compimento, e che da lui si irride con plateali motteggi.

Il rimprovero che da questo necrologista si volge alla Congregazione Municipale è altamente ingiusto.

Egli non poteva ignorare che il Consiglio Comunale, e non altri assecondando il desiderio manifestato dai Milanesi fino dall'epoca del Piermarini aveva statuito che all'ingresso di porta Orientale non si dovesse erigere un arco di trionfo ne un portico, ma bensì quell'edificio che con vocabolo d'oltremonte si denomina Barriera e consiste in due fabbricati a ricovero de' finanzieri degli Ufficiali di polizia e di un corpo di guardia. Tale deliberazione, io non esamino se fosse veracemente la più addicevole, noto soltanto che qualunque ella si fosse non poteva essere mutata dal Municipio, come non era in sua facoltà il dare la preferenza ad un disegno più che ad un altro, ne tanpoco di proporre all'esame del Consiglio il monumento ideato dal Sig. Marchese Cagnola mentre questi non proferse mai il proprio disegno al patrio Magistrato. E stava bene che nol proponesse dappoiché il sentimento del proprio decoro doveva rendere quel valente alieno dal chiedere l'esecuzione di un disegno che a lui veniva consigliato dal proprio genio non domandato da suoi concittadini.

L'asserire poi che un tale disegno ove si fosse mandato ad effetto sarebbe costato minor peculio che non quanto fu speso nella costruzione dell'attuale Barriera egli è un voler trarre il pubblico in inganno con una grossolana menzogna. Per poco che si guardi a quel modello in bronzo dorato, che fra breve accrescerà decoro alle sale dell'Ambrosiana, e che tramanderà ai posteri la memoria di questo nobilissimo concetto del Marchese Cagnola, si conoscerà di leggieri siccome esso per colossali dimensioni, per numero di colonne, per isviluppo di trabeazione, e per copia d'ornamenti accenni un lavoro ben due volte maggiore che non quello dell'arco della Pace opera insigne di questo illustre Milanese ed il cui importare si giudica non minore di cinque milioni di lire lo che equivale a dieci volte e più di quanto fu speso nella fabbrica della Barriera anzidetta non dovendosi comprendere in questo computo né l'allargamento de' Bastioni né la innovazione del ponte.

Rettificate queste cose di fatto resterebbe a dire delle beffarde parole usate dallo scrittore di questa Necrologia contro un edificio che il Milanese Municipio ha fatto eseguire con quel decoro

che si poteva il maggiore, ma basterà il domandare se rispondono alla consueta dignità di quel giornale in cui vennero pubblicate e se consuonino con quelle parole di onorevole memoria verso l'architetto di tale edificio spontaneamente usate da questo medesimo scrittore allorché da lui si dettava l'iscrizione che fu scolpita sopra la pietra angolare posta nelle fondamenta di esso. La fabbrica di un civico monumento, qualunque ei siasi, equivale sotto certi rispetti alla stampa di un libro imperocché diventa di pubblico diritto, ed è lecito ad ognuno di esercitare su di essa la critica, ma quella critica illuminata che guida la mano degli artisti ed i giudicj del pubblico, e non quella scurrile che si merca ne' trivi ove però non si ambisca al privilegio di cui godevano a Sparta quelli da Chio, cui era permesso l'operare villanamente ».

Appendice 6

« Non taceremo però di una censura che dall'architetto Pittor Scenico S.r Landriani fu pubblicata nell'appendice di un suo opuscolo intitolato *La rastremazione delle colonne*. Egli afferma che i pilastri della Barriera posti sugli angoli che sono verso gli spalti doveano farsi a perpendicolo e non rastremati e così tutti gli altri che sono nel medesimo lato e ciò per comando Vitruviano e per l'esempio degli antichi, imperocché allora si sarebbe evitato quello sconcio che a lui parve presentassero i pilastri inclinati per la loro rastremazione verso le pareti dell'edificio. Noi non sapremo ben dire perché il S.r Landriani non avvisasse questo diffetto che nei fianchi dell'edificio che guardano le mura della città mentre gli altri lati sono a questi conformati, cioé tutti presentano una linea non verticale ma una linea inclinata allo indietro la quale a noi sembra convenevolissima ad imprimere idea di maggiore solidità – Si supponga che in questo lato che da lui si riprende in luogo di pilastri vi si ponessero delle mezze colonne come sono a fianchi del tempio della fortuna virile. Esse offrirebbero pure colla loro superficie esteriore una linea rastremata affatto identica a quella degli attuali pilastri, ma siffatta disposizione come santificata dall'esempio della veneranda antichità, non dubitiamo che essa sarebbe mai ripresa dal S.r Landriani - Noi pure siamo penetrati di ammirazione per quella smisurata bellezza che trovasi in alcune opere degli antichi, ma non pertanto accogliamo per oro purissimo i precetti di Vitruvio né crediamo tuttoché ci venen da loro che in quegli edifici nei quali le colonne si alternano coi pilastri, quelle debbono farsi rastremate e questi a.ppiombo mentre siffatta pratica induce una eccedenza di sporto del capitello de' pilastri sull'architrave, eccedenza sconcissima alla quale un antico architetto riparava operando ai fianchi del portico di Marco Agrippa uno sporto nella sovrappposta corniche. Il quale ripiego non diremo se fosse ivi il migliore ma affermeremo che non era a seguirsi nell'attuale Barriera come quello che avrebbe indotto una minuziosità di risalti contrarii a quella semplicità di forme non mai abbastanza raccomandata negli edifici. [...].

Appendice 7

« Rendo le più distinte grazie a questa onorevolissima Congregazione Municipale del modo officiosissimo col quale si è degnata con di Lei foglio 16 corrente N. 682, parteciparmi il consolante annunzio della preferenza accordata al mio disegno dalla Commissione esaminatrice de' progetti della barriera da erigersi al Dazio di Porta Orientale. Però io crederò meritata questa palma, soltanto, se avverrà, che l'opera eseguita, corrisponda alle speranze dell'Architetto, all'aspettazione del Pubblico ed all'intendimento di quell'autorevole Magistratura, che ne promosse l'ordinazione.

E poiché l'Architetto coll'esecuzione degli edificj da esso ideati, incide in marmo la sua buona, o cattiva rinomanza, così egli è col massimo impegno, che dispone a por mano ad un'opera da cui dipende la propria fama e diventa instancabile nell'adoperarsi al perfezionamento del proprio

lavoro, interrogando incessantemente se stesso e l'opinione del Pubblico e quella più rispettabile ancora degli artisti sperimentati. Le quali considerazioni se io mi fo lecito di avanzare a questa Egregia Congregazione, si è per accertarla, che se io sono vivamente penetrato da gratitudine per l'onorevole confidenza, che Essa si è degnata altra volta accordarmi e per le obbligate parole con le quali mi arreca al presente l'annunzio mentovato sono del pari dispostissimo di adoperarmi per togliere dal mio disegno quelle mende in cui fossi in corso, e per intendere di continuo a que' miglioramenti di cui può essere suscettibile.

Con tali intenzioni mi dichiaro dispostissimo di obbedire a quelle ossequiate determinazioni, che questa Ragguardevolissima Magistratura si degnerà di comunicarmi ».

Appendice 8

« In esecuzione dell'incombenza affidatami da questa Egregia Congregazione con due venerati suoi fogli l'uno del 27 Febbraio e l'altro 21 Marzo 1827 N° 2646 mi sono occupato alla rettificazione del progetto della Barriera da erigersi al Dazio di Porta Orientale ed ora le richieste modificazioni le ripresento al di lei autorevole giudizio.

Col ingrandire l'apertura delle fenestre ho aumentata la luce de' locali a cui esse corrispondono. Cangiando posizione ad alcune latrine ne ho agevolato la commodità e la luce come pure allargando di sei oncie l'ampiezza degli archi che introducono ai portici servibili per le vetture ne ho notabilmente agevolato l'ingresso e finalmente ho messo i frontoni posti nelle torrette del belvedere siccome non abbastanza giustificati a rigor d'arte dall'uso a cui queste sono destinate.

A queste modificazioni proposte al mio progetto dalla distintissima Commissione incaricata della scielta de' disegni presentati al concorso ho aderito non solo per l'omaggio ad essa dovuto ma per intimo convincimento, soltanto crederei rispettosamente di dissentire dalla proposta di alterare i due passaggi angolari che trovansi nel piano superiore di questi fabbricati mosso dalla considerazione che per dare un ingresso alquanto più decoroso ad un gabinetto, e ad un acquajo, locali affatto secondarj, mi sarebbe mestieri sagrificare l'area tanto spaziosa de' portici destinati alle principali funzioni dei militari della Polizia e della Finanza od almeno deturparne l'aspetto esteriore con la vista di un poggio costrutto superiormente per la comunicazione degli anzidetti locali. Intorno poi alla proposta di sopprimere quegli archi che trovansi nella veduta esteriore delle torrette del belvedere non confesso che mi sono prestato con qualche repugnanza giacché mi pare che tali archi non solo servono alla solidità coll'utile scopo di alleggerire lo soverchio peso de muri sovrapposti ma giovino anche alla venustà dell'opera interrompendo con una curva la monottonia delle linee rette orizzontali. Ad ogni modo essendo questo un oggetto di pochissima entità nella costruzione se ne può protrarne la decisione a più maturo consiglio e frattanto io ho procurato ne' disegni di evitare in questa parte esterna dei muri del belvedere la pesantezza che deriva da un estesa superficie tutta bugnata coll'introduzione di quella muratura in uso presso gli antichi di opera reticulata.

Finalmente nella rettificazione de' disegni ho obbedito pienamente ai desiderj espressi dall'Inclito I.R. Comando Militare. Trasportando la fontana ed il pozzo relativo nel muro di rincontro a quello in cui erano da prima collocati e conservando per la guardia la sola latrina posta vicino alla stanza degli arresti.

In conseguenza di tali modificazioni ho pure rettificata la relativa perizia corredandola di tutte le analisi giustificative [sia] de' prezzi de' materiali che delle opere in quella comprese.

In questa perizia ho come nella precedente considerato che rimangono a beneficio dell'appaltatore tutte le pietre da taglio che si ricaveranno dalla demolizione de' fabbricati attuali che formano l'esterna decorazione di essi consistenti in cornicioni lesene stipiti e basamenti. Siccome non ho compreso in questo appalto la preparazione del suolo considerando che questa debba formare

parte di altro contratto relativo alla demolizione de' locali esistenti il ricavato de' cui materiali servirà a compenso della spesa di tale preparazione.

Avrei potuto prescrivermi di non oltrepassare la spesa assegnata delle 300 mila lire e diminuire in qualche parte la decorazione de' nuovi fabbricati ma trattandosi di tenue aumento di lire 15 mila mi è sembrato che a sì piccolo costo sarebbe [...] qualunque sacrificio di decoro in un opera di tanta importanza.

Giusta le insinuazioni fattemi unisco al progetto il relativo capitolato l'appalto ed una minuta descrizione de' lavori che formerà parte integrale del contratto da stipularsi.

Desideroso di aver esaurito in modo soddisfacente l'incombenza affidatemi, siccome ho certezza di esservi adoperato col massimo impegno per retribuire con gratitudine alla onorevole fiducia che questa [...] Congregazione Municipale si è degnata accordarmi ».

Appendice 9

« Il progetto rettificato per la nuova Barriera al Dazio di Porta Orientale, da lei, Sig.r Architetto, presentato con rapporto 8 maggio p.p., fu previo nuovo esame della Commissione appositamente istituita, che lo trovò conforme alle suggerite modificazioni, sottoposto alle deliberazioni del Consiglio Comunale, il quale nella sua seduta del 7 Giugno p.p. abilitò il Municipio a procedere all'immediata esecuzione del proggetto stesso anche a fronte del tenue eccesso di L. 9256.10 in confronto alle prefinite L. 300/m, e deliberò sopra mozione della Congregazione di affidare a Lei, S.r Professore Architetto, la generale direzione dell'opera all'oggetto di conseguirne una più soddisfacente esecuzione. Nella stessa occasione la scrivente ha date le opportune disposizioni pel conio della medaglia d'oro in di Lei onore qual'Autore del proggetto premiato e fatto.

Convalidate poi le deliberazioni del Consiglio dalla superiore approvazione dell'I.R. Governo come da Dispaccio 22 Giugno p.° p.° N. 19384/2982 P, la Congregazione Municipale con avviso 26 Luglio 1827, passò a pubblicare il di lei nome a termini del programma 1° Giugno 1826, ed in seguito con altro avviso 2 scorso Agosto aperse l'asta per l'appalto della Barriera previe alcune modificazioni introdotte nelle perizie, e nel Capitolato dall'I.R. Direzione delle pubbliche costruzioni.

L'asservimento d'asta fu continuato nei giorni 29. 30. 31 Agosto e 1 7bre corr. e infine l'appalto della Barriera fu deliberato al S.r Gaspare Baraggi pel prezzo di Aust.e L. 256900, essendosi stralciate da questo le opere di scultura da omettersi ed eseguirsi medianti separati cottimi.

Rappresentatosi all'I.R. Deleg. Prov.e il risultato dell'Asta, questa con sua rispettata ordinanza 6 corr.e mese N° 22745/1451 approvò la seguita delibera.

Mentre con lettera d'oggi se ne va a rendere informato l'assuntore Baraggi la Congreg. si reca a doverosa premura di portare a di lei cognizione sig. Architetto il compiuto esito delle pratiche fin qui esaurite dalla scrivente, anche perché entro il corrente mese si rechi in Milano ad assumere, giusta le Deliberazioni del Consiglio Comunale, la generale direzione dell'opera, ed a farne la consegna all'appaltatore.

In pari tempo le partecipa che per parte dell'I.R. Governo è stato delegato per la direzione del lavoro il S.r Architetto Giò. Battista Bareggi addetto all'I.R. Direzione delle pubbliche costruzioni, e che la Congregazione annuendo alle proposizioni della Direzione suddetta, ha destinato per la giornaliera sorveglianza ai lavori, il Capo Mastro Giuseppe Scala vantaggiosamente conosciuto per abilità e per altri requisiti occorrenti per simili incombenze.

La Congregazione è nella certa lusinga ch'Ella S.r Architetto dopo aver acquistati tanti titoli alla pubblica confidenza ed estimazione, vorrà spiegare nella direzione de' lavori della Barriera tutta quella energia e diligenza che esigge l'importanza dell'opera, onde il di Lei proggetto premiato sorta la più lodevole esecuzione.

A giusto effetto non mancherà, ove occorra, di mettersi in corrispondenza col predetto S.r Architetto Bareggi delegato dall'I.R. Governo per la direzione dei lavori.

Siccome poi devesi quanto prima procedere ad appaltare mediante cottimo le opere di scultura contemplate nel di Lei proggetto, così gradirà la Congregazione di avere da Lei S.r Professore i soggetti, che potrebbero rappresentarsi nelle statue e ne' bassi rilievi ».

Appendice 10

« Faccio consapevole questa Rispettabile Congregazione di aver già date le opportune disposizioni per l'esecuzione dell'iscrizione da collocarsi come pietra fondamentale del Fabbricato componente la nuova Barriera di Porta Orientale, e dichiarandole in pari tempo che per il giorno 25 Decembre p.o venturo, sarà pronto lo scavo, e quant'altro può abbisognare per la solenne collocazione di essa.

Le trasmetto per norma la copia dell'iscrizione che verrà scolpita, giusta le disposizioni già prese.

MEDIOLANENSE MVNICIPIVM
HASCE AEDES ET CANCELLOS
AD SPLENDIDIOREM IN. REG. VRBEM. ADITUM
PATRIAEQUE DIGNITATEM DECREVIT KAL.IVN
A.M.DCCC.XXVI CAR. VILLA. VRB. PRAEFECTO
AUREO. NVMISMATE INSVPER PROPOSITO EI
ARCHITECTO QVI PROBATIOREM PROTVLISSET
TYPVM QUOD HONORIS ROD. VANTINUS BRIX.
EST ASSECVTVS
EX AVCTORITATE EIVSDEM MVNICIPII
ANT. DVRINIVS COMES
ITERVM VRBIS PRAEFECTUS
PRIMVM LAPIDEM POSVIT
KAL. DECEMBR. M. DCCC. XXVII***

A questa data dovrà sostituirsi quella in cui verrà posta la pietra indicata come la prima ».

Appendice 11

Manoscritto Queriniano P VI 14 (Miscellanea : taccuino di note varie)

15 Marzo 1828 : cavo nei muri per l'incanalamento delle acque pluviali e canne dei cessi.

17 Marzo 1828 : ho presentato alla Congr. Municipale un disegno della pianta dei due fabbr. della Barriera con le modificazioni per l'interna distribuzione de' locali.

dal 15 al 22 Marzo 1828 presento i seguenti disegni in grande per l'esecuzione e ne faccio consegna al capo M[astro] Scala.

Sagome della base in grande

Sagome del capitello.

Altra sagoma di Capitello perchè il primo non aggradiva al mio Collega Bareggi.

Disegno della fontana sotto il portico.

Altro disegno della nicchia con statue presentate alla Congr. Municipale per le opere statuarie. Si avverte che questo disegno nell'altezza alla base alla cornice d'imposta della nicchia è armato in meno di oncie 1 punti 9.

Disegno in grande della pianta di tutta la barriera coi suoi due fab. laterali per far conoscere le modificazioni che si propongono nel fab. della finanza riguardo alla dist. interna dei locali.

Presentato alla Congr. Municipale ed approvato.

Disegno in grande dell'Architrave

Disegno in grande del Trigliffo.

Disegno in grande di tutto il cornicione.

Disegno della pianta del trigliffo e delle goccie.

Si avverte che nell'arco chiuso sotto il portico verso la campagna non vi deve ricorrere la fascia con greca.

Tutte le chiavi degli archi saranno <rette> ma senza scantonatura come le bugne e sopra [...] alquanto il sott'arco.

Si eccettuano da queste sopravvanzanti quelle che corrispondono sopra le fenestre.

Si avverta che le chiavi dei quattro archi maggiori verso la strada e verso le mura saranno alquanto sporgenti ed inclinate sotto la fascia del meandro.

Inferriate delle fenestre a rombi del peso di circa libbre 260.

Inferriate semicircolari a raggi sopra di essa fenestra del peso di libbre 126 ben [...] con tinta ad oglio.

Inferriata semicircolare sopra le porte del peso di libbre 295 impernate nell'archivolto.

Dell'inferriata della cantina non è prescritto il peso. N° 3.

Nota dei disegni consegnati all' Capo Mastro Scala il giorno 30 Marzo 1828

Tav. I - Pianta del fab[bricato] della Finanza.

Tav. II - Uno degli intercolunj con nicchie ed i due archi verso la strada.

Tav. III - Sezione del portico paralello alla R. Strada.

Tav. IV - Sezione del Portico verso la città

Tav. V - Sezione del Portico verso Loreto.

Tav. VI - Sezione del lato minore dei tre Porticati.

Tav. VII - Dettagli della Fontana ed uno degli intercolunnj verso gli spalti.

Tav. VIII - Dettagli della porta e Fenestre.

Tav. IX - Dettagli della scala pianta e spaccato.

Tav. X - Banchette delle Fenestre.

Tav. XI - Profilo del Bugnato.

Tav XII - Profilo dell'imposta delle porte.

Tav. XIII - Profilo dell'imposta delle finestre.

Tav. XIV - Profilo dell'Archivolto della Porta.

Tav. XV - Profilo dell'Archiv. delle Fenestre.

Tav. XVI - Pianta degli stipi delle Porte e fenestre.

Tav. XVII - Inferriate delle fenestre e Porte.

Tav. XVIII - Base delle Colonne e Pilastri.

Disegni rinnovati il 20 Maggio 1828 :

Tav. XIX - Capitelli Colonne e Pilastri.

Tav. XX - Architrave con goccie e pianta trigliffi.

Tav. XXI - Trigliffi.

Tav. XXII - Cornice comprende due fogli riuniti.

Tav. XXIII - Lacunare del gocciolatoio.

23 Maggio 1828 :

Tav. XXIV - Pianta di uno stipite della porta posta in mezzo al portico che guarda la città.

Tav. XXV - Profilo dell'imposta e architrave della porta posta nel mezzo del portico che guarda la città.

Tav. XXVI - Pianta di uno stipite della porta che da ingresso alla scala sotto il portico che guarda la città.

Tav. XXVII - Profilo dell'imposta o architrave di detta porta.

8 ottobre 1828

Tav. XXVIII - Distribuzione dei trigliffi nel fregio di ambo i lati dell'edificio ed arco chiuso verso gli spalti.

12 ottobre 1828 :

Tav. XXIX - Profilo della cornice d'imposta del volto dei tre portici di ciascun fabbricato e profilo del soffitto dell'Architrave.

14 ottobre :

Tav. XXX - Ornamento di una Metopa con Elmo.

Tav. XXXI - Ornamento di una metopa con Corona.

19 ottobre 1828 :

Tav. XXXII - Dettagli dell'Attico sopra il cornicione principale.

16 Maggio 1829 :

Tav. XXXIII - Dettagli in grande della nicchia con statue e dei due bassi rilievi ornamentale e figurato.

11 Dicembre 1829 :

Tav. XXXIV - Profilo del cornicione della torretta sopra i due fabbricati.

Dato a Scala nel DIC. 1829 a Milano :

Tav. XXXV - Profilo della fascia sotto la cornice precedente e pianta di essa cornice con la ripartizione delle mensole.

Tav. XXXVI - Prospetto di una delle quattro frondi delle torrette soprapposte ai fabbricati della Barriera.

Tav. XXXVII - Sagome dell'Archivolto e banchettine della finestra semicircolare posta nelle torrette del belvedere.

Tav. XXXVIII - Prospetto della chiave dell'arco nei finestroni semicircolari posti nelle torrette.

Tav. XXXIX - Fianco delle mensole o chiavi dell'arco del detto finestrone semicircolare.

Milano Maggio 1830 :

Tav. XL - Profilo del Balaustro cimasa e zoccolo dell'attico delle torrette.

Tav. XLI - Sagome della Cimasa e zoccolo dell'attico delle torrette.

Tav. XLII - Due Sagome delle imposte interne dei volti tanto al piano terreno che al superiore.

Sett. e Ott. 1830 :

Tav. XLIII - Pianta e profili per la copertura di rame dei due cornicioni di ogni fabbricato.

Tav. XLIV - Disegno delle imposte e sagome relative di una porta principale del Portico.

5 Ottobre 1830 :

Tav. XLV - Dettagli della fontana sotto il portico e sagome relative.

10 Ottobre 1830 :

Tav. XLVI - Particolari sulla copertura della scala della torretta.

15 Ottobre 1830 :

Tav. XLVII - Sagoma del Piedistallo delle statue modificato dopo l'esperimento fatto col modello del Prof. Marchesi.

7 Giugno 1830 :

Tav. XLVIII - Pianta del piano superiore del Fabbricato della Polizia.

10 Giugno 1831 :

Tav. XLIX - Cancello che divide il portico verso Loreto da quello lungo la R. Strada ed antiporto addizionale sulle porte principali.

14 Giugno 1831 :

Tav. L - Spaccato della Stanza ad uso quartiere o corpo di guardia del Fab. della Polizia.

15 Giugno 1830 :

Tav. LI - Prospetto della fenestra centrale sotto il portico paralello alla R. Strada.

Tav. LII - Prospetto e pianta di metà della Cancellata.

Tav. LIII - Pianta ed elevazione del fusto di una colonna e masso di granito sotto con ferri occorrenti.

Tav. LIV - Capitello e fiore che sostiene la lanterna grandezza naturale.

Tav. LV - Lanterna grande il vero da porsi sopra le colonne.

Tav. LVI - Dettaglio delle Cornice

III

EPILOGO DEI VIAGGI A MILANO PER LA BARRIERA

1° Vado a Milano sulla fine del Gen. 1827 e mi fermo circa otto giorni, domando che mi sieno trasmesse tutte le modificazioni proposte dalla commissione al mio progetto e dai singoli decasteri.

2° Parto da Bres. il giorno 12 Maggio 1827 recando a Milano i disegni rettificati ed i capitolati a nuova perizia della Barriera e mi fermo giorni 9.

3° Parto da B.a il giorno 7 Agosto 1827 per rettificare le nuove picciole correzioni proposte dalla Commissione prima che abbia luovo l'atto d'asta mi fermo giorni 4.

4° Parto da B.a il giorno 30 Agosto 1827 per la deliberazione dell'appalto mi fermo giorni 8.

5° Parto da B.a il 28 sett. 1827 per stipulare il contratto coll'Appaltatore Giacomo Giuliani e fare la consegna de' lavori e ciò per lett. della Cong. Municipale che mi invita di torn. a Milano per la fine di Sett. Succede un ritardo di parecchi gioni per riconoscere la validità dell'Ipoteca presentata dall'Ing.

Eseguisco l'atto della consegna de' lavori il giorno 8 ottobre 1827 mi fermo in Milano giorni 11 non compresi i viaggi (sono in casa Migliara).

6° Parto il 3 Nov. 1827. Si tracciano le fondamenta il giorno 7 estendendo un processo verbale alla presenza degli Ing. Gianella Clerici Bareggi mi consegna la medaglia e si propone il progetto per la mutazione in granito delle lesene, e del bugnato in pietra da Viggiù ed alcun altra variazione addizionata al progetto. Mi fermo in Milano giorni 20 non compresi i viaggi.

7° Parto da B.a il giorno 11 Xbre per la posizione della prima pietra che viene collocata con formalità il giorno 15 Xbre 1827 dal Podestà e assessori e vi si pongono sotto due medaglie. Do in quest'epoca tutte le misure del basamento in granito. Mi fermo giorni 11 senza viaggi.

8° Parto il 16 Gen. 1828. Avendo il Consiglio nominato una com[missione] composta da Sig. Conte Ercole Silva Ing. Brioschi e Dott. Giò Gherardini per riferire sulle opere di scultura e sulle adizionali da me proposte.

Questa commissione con la quale ho parecchie sedute conviene di appoggiare la domanda dell'Arch. sulle opere addizionali e di dare a diversi artisti le opere di scultura.

Mi fermo di permanenza in Milano giorni 16 non compresi i viaggi.

(Avviene la festa Bottyani il giorno 30 Feb. 1828).

9° Parto la mattina dell'8 marzo 1828 e riparto la mattina nel giorno 6 Aprile mi fermo in Milano giorni 28 in questo periodo traccio in grande la pianta di tutto l'edificio della Finanza e formo n° 16 tavole di dettagli e disegni in grande di tutto l'edificio onde dar principio al lavoro della sagomatura della pietra.

Si eseguisce pure in legno il modello di tutto il cornicione e dei capitelli delle colonne e pilastri dopo averne dati tutti i disegni in misura sulla carta. Operazioni tutte della massima diligenza ed importanza che esige un lavoro faticoso ed accurato.

Mi erano stati accordati giorni 20 e ne chieggo al Conte Strassoldo il permesso di altri giorni 10 che mi viene accordato.

Avvertosi che avevo in questo tempo chiesto all'I. R. Governo la grazia di mettere un supplente a mie spese per tutto il tempo in cui dovevo [...] la barriera e mi venne negato.

10° Parto il 16 Maggio 1828 e riparto il 26 detto.

Sono invitato dall'I. R. Delegato di Brescia di recarmi a Milano per giorni 10 onde attendere alla Barriera.

Trovo parecchie pietre mal poste, e di cattiva qualità e le faccio levare.

Eseguisco n° 10 disegni di sagomatura in grande per proseguimento dell'opera esamino i modelli [....] da Viggiù. Rispondo un rapporto alla Municipalità alle osservazioni del S. D. Giacomo de Carli relative alla Barriera. Parto per Milano il giorno 16 Maggio e nel riparto il 24 mi fermo 8 giorni esclusi i viaggi.

11° Parto il giorno 3 Luglio e mi fermo a Milano tutto il giorno 30 dello stesso mese vale a dire mi fermo giorni 27 esclusi i viaggi, in quest'epoca ebbi prima un permesso di 15 giorni poi un secondo permesso di giorni 14 e tutta quest'epoca mi occupo laboriosamente a redigere una nuova perizia di tutto il fabbricato per correggere le omissioni e gli abbagli numerici incorsi e tutto compreso trovo che per aumento di fondamenti e muri sopra terra e qualunque altra rettificazione eseguita ho una somma di 16 mila lire circa.

Faccio un esteso raporto alla Cong. Municipale accompagnando il lavoro della perizia rettificata ed aggiungendo tutte le addizioni dell'opera che sarebbe conveniente eseguire. Faccio anche una perizia sul valore di un pilastro in granito onde sciogliere le difficoltà dall'Ing.re capo S.r Giannella prima di addottare le mutazioni delle pietre approvate dal Consiglio.

Viaggio 12° Parto da Brescia la mattina del giorno 4 Ottobre e mi fermo giorni 15 fino al 19 detto 1828 eseguisco varie sagome dell'attico del lacunare dell'architrave e due ornamenti delle metope sciolgo diverse difficoltà insorte nei lavori ed agevolo il progresso dei lavori.

Viaggio 13° Parto la mattina del già 27 Nov. 1828 mi fermo giorni 25 porto meco L. 449 spendo 250 torno a Brescia il giorno 23 dicembre e parto da Milano la mattina del 22 giacché mi fermo un giorno a Bergamo per la casa del S.R Antonio Nava in quest'epoca eseguisco a Milano i disegni delle metope.

Il [...] del taglio della pietra dell'architrave. Faccio varie sedute con la Commissione e si stabilisce il contratto coll'appaltatore delle <opere> di rame e di tutte le opere addizionali.

Si delibera sulla scielta degli scultori per le statue bassi rilievi.

Faccio il nuovo disegno della fontana scrivo due rapporti alla Cong. Municipale in risposta alla domanda da essa fattemi sulle opere addizionali.

Mi fermo a Milano giorni 25 non compresi i viaggi.

14° Parto di nuovo per Milano la mattina del giorno 4 Marzo 1829 porto meco L. ... e arrivo in Milano il giorno 5 detto in quest'epoca mi occupo a riattivare i lavori della Barriera.

Si stabilisce con la Commissione che la fontana non debba collocarsi nella stanza angolare a causa del riflesso fatto da Baraggi che quivi l'acqua sarebbe non buona.

Esamino e scielgo e correggo i modelli delle metope.

Eseguisco la pianta del piano superiore ; mi fermo giorni 29.

15° Parto per Milano la mattina del Giorno 6 Maggio col mezzo della diligenza arrivo la notte del giorno stesso, mi occupo a dare le disposizioni della distribuzione del piano superiore del fabbricato, volendo introdurre alcune variazioni prego che si convochi la commissione C. che succede il giorno 12 Maggio 1829 la quale approva tali piccole variazioni che si registrano in apposito processo verbale.

Dopo mi occupo a redigere tre capitolati diversi per le opere di scultura = Statue = Bassi rilievi figurati = <detti> ornamentali.

Scrivo alla Congr. Municipale inviando tali capitolati e vi unisco tre disegni relativi in tre tavole diverse.

Così consegno pure allo Scala altre tavole contenenti tutte le sagome in grande de' predetti bassi rilievi e statue con piedestallo in granito.

16° Parto per Milano il giorno 17 Luglio in compagnia dell'assessore S.r Calvi di Milano e coi di lui cavalli mi fermo a Milano fino al 1° di Agosto giorno in cui riparto col mezzo del velocifero e ritorno a Brescia per la via di Bergamo.

In quest'epoca trovavasi arenato il lavoro delle pietre da Viggiù a cagione che i pezzi dell'architrave erano di dimensioni minori di quelli da me prescritti nella loro grossezza.

Non volendo da <me> solo deliberare sopra un oggetto di tanta importanza procuro di adunare la Commissione la quale riunita sopra luogo riconosce la necessità di un provvedimento, e per non iscartare tutti i pezzi d'architrave condotti ordina che si debba cercare di ricorrere ad un ripiego di rinforzo in quelli che già furono collocati e che gli altri da condursi abbiano le misure da me prescritte sotto pena di rifiuto assoluto.

Propondo il riparo o ripiego che a me sembra più conveniente per l'uso delle pietre mancanti in grossezza e viene addottato.

Mi fermo fino a che sono messe in opera e non vi sia più dubbio sulla esattezza del lavoro. A quest'epoca si innalza una colonna, la seconda verso la città, rivedo le metope e tratto con gli scultori delle opere ornamentali, per la intelligenza neccessaria.

Ben avviato il lavoro con le opportune istruzioni lasciate da me al sorvegliatore Scala riparto dopo 14 giorni di dimora.

17° Parto per Milano la mattina del 22 settembre in Compagnia del C[onte] Paolo Tosi. Soggetto del mio viaggio è principalmente di detterminare il belvedere da porsi sopra i Casini. A tale oggetto col consenso della Commissione propongo di eseguire un modello in grande, e domando alla Congr[egazione] Municipale le tele per la formazione di tale modello. Si avverte che avendo la prima Commissione giudicatrice sopressa la fenestra semicircolare sopra l'attico e parendo a me cosa poca conveniente domandai appunto la formazione di tal modello per far conoscere come fosse indispensabile ornar tali pareti delle torrette del belvedere.

Diffatti fatto eseguire tal modello e convocata la commissione attuale giudicò con unanime consenso che si dovesse fare la fenestra semicircolare e propose inoltre che nell'attico superiore si dovesse

collocare una balaustrata, ed infine ordinò che l'architetto proponesse il fabbisogno ed il disegno per collocare due [...] intorno all'arco delle suddette fenestre nelle due faccie principali dell'edificio.

Sulle istanze della commissione di <ridefinice> il modello con le <forme> stesse e si riconobbe convenientissimo <senza> alcuna nuova modificazione che vennero notate dall'architetto nella formazione del disegno da presentarsi di questa parte dell'edificio.

Il secondo modello ridipinto venne messo in opera ed esaminato il giorno 22 Ottobre 1829 per cui non potei ripartire da Milano che il giorno 26 detto. Avendomi la Cong. chiamato a Milano per <colì> 15 giorni io scrissi alla cong[regazione] stessa il giorno 22 Ottobre una lettera in cui le annunciai che avevo dovuto fermarmi 18 giorni oltre i 15 concessemi e le dissi inoltre che i due ultimi viaggi (N° 15 - 16) da me fatti per la Barriera a Milano l'uno di 21 giorni l'altro di 16 giorni vi venni senza lettera della Cong. Municipale ma non per questo era meno urgente e necessaria la mia venuta.

18° Mi reco a Milano chiamato dalla Cong. Municipale per 20 giorni. Parto il 22 Nov. 1829 ed arrivo il giorno stesso col mezzo del velocifero. Mi occupo subito ad estendere il disegno delle modificazioni da farsi alla torrette del belvedere col [...] del [...] disegno di dette torrette approvato dalla Commissione giudicatrice del premio e contemporaneamente estendo il dettagliato fabbisogno di dette addizionali e scrivo il rapporto relativo ad essa alla Cong. Municipale da leggersi in Consiglio.

Presento quindi tutte le carte anzidette alla Cong. Municipale e frattanto mi occupo a formare le sagome della cornice di detto belvedere. Il consiglio prende ad esame detti disegni il giorno 14 xbre e delibera che tutto quello che venne progettato relativo alle torrette del belvedere venga eseguito escluso però le forme od altro ornamento allato de' fenestroni.

Io scrivo alla Cong. Municipale che essendosi [...] la delib. del Consiglio mi é necessaria una dilazione di altri 20 giorni onde formare le sagome relative alle opere approvate. Infatti eseguisco dette sagome le consegno al Capo Mastro Scala e riparto il giorno 22 Xbre 1829.

19° Parto per Milano il giorno 16 Aprile 1830 invitato con lettera della Cong. Municipale per giorni 15 relativamente ad alcuni oggetti sulle <carte> delle torrette.

Essendosi della Comm. all'ornato proposto di conservare le torrette senza alcuna fenestre <ma> balaustri mi vennero affidate le carte perché io sostenuto l'opinione di eseguire i fenestroni e la balaustra stessa il Consiglio Comunale adunatisi per decidere, sostenne ad unanimità di voti la mia proposizione come aveva già opinato la quale indi passata all'approvazione dell'I.R. Governo mi fu <ingiunto> di dare all'Appaltatore tutte le sagome relative per l'esecuzione.

In quest'epoca scrivo alla Cong. Municipale per sollecitare l'appaltatore al <compimento> della fabbrica e quindi espongo altro progetto tendente ad accrescere la cancellata a fianchi della Barriera <formando una piazza poligona questo pure viene> assentito dalla Cong. Municipale e spedito alla Comm. delegata alla Fab. della Barriera.

In questa circostanza avendo chieso alla [...] di 15 giorni accordatemi al Conte Podestà se dovessi fermarmi ad aspettare il giudizio del Consiglio sulle torrette ovvero tornare alla mia patria mi ingiunse fermarmi e quindi sulla fine dela mia dimora dopo aver dato tutte le sagome all'appaltatore il giorno 17 Maggio 1830 scrissi alla Congreg. Municipale annunciando di aver tutto ultimato e di essermi trattenuto 16 giorni oltre i 15 statimi accordati (esclusi quelli dei due viaggi).

Parto quindi la notte del 17 Maggio con la diligenza e arrivo in Brescia la mattina del 19 [...].

20° Parto da Brescia il 15 sett. 1830 chiamatovi con lettera della Cong. Municipale al delegato e comunicatami dal Dirett. Castiglioni.

L'oggetto principale v'é la formazione dei disegni e dell'analoga perizia per la copertura in rame dei due cornicioni tanto del portico che delle torrette.

Rettifico i prezzi di perizia datemi da Bareggi e ne formo una dettagliatissima. Formo la descrizione del modo dei lavori per tal copertura e le condizioni d'appalto quindi trasmetto i disegni. Descrizione e <Perizia> con lettera alla Congr. Municapale. Formo tutti i disegni relativi allo sbocco della scala sulle torrette al modo di costruzione della lanterna e della copertura della gabbia della scala. Con tavole e spiegazioni <analogloghe>. Si fa l'esame del modello di una statue per stabilirne l'altezza del piedestallo. Faccio una tavola con le sagome [...] e modificate dalle <precedenti> di questo piedestallo in granito. Fare le sagome dell'archivolto dell'arco che <comunica> fra il portico di Loreto e quello verso la strada, presento alla Congr. Municipale una lettera tendente ad invocare da essa un acconto con una nota dei viaggi fatti e questo il 12 Ottobre 1830, null'altro avendo [...] partecipo alla Cong. Municipale il giorno della mia partenza con lettea e questo giorno è il 20 Ottobre 1830 per cui compresi i viaggi sono giorni 36.

21° Parto da Brescia con la diligenza il giorno 3 Giorno 1831 prima di ricevere la lettera d'avviso dal I. R. Delegato sapendo però che l'ordine era stato staccato. Mi occupo a formare tutte le piante in grande del piano superiore del fabbricato della Polizia poi faccio il disegno del cancello che divide il portico esterno verso Loreto da quello parallelo alla R. Strada faccio il disegno degli antiporti di chiudimento alle porte principali faccio il disegno dello spaccato dei volti sopra il quartiere dei soldati ed il disegno della vetriata della fenestra centrale del portico per l'ufficio di intendenza di finanza consegno queste quattro tavole al Capo Scala.

Di tutte le istruzioni relative al progresso dei lavori. Scrivo al S.r Assessore Giro. Calvi relativamente alla richiesta da esso fattami di diminuire l'orlo che circonda i bassi rilievi figurati ed io vi acconsento a condizione che lo stesso si facci nei festoni. Scrivo un rapporto alla Cong[regazione] Municipale di quanto fu da me operato e la mattina del 19 Giugno parto da Milano dopo una dimora di 15 giorni e due giorni di viaggio.

22° Trovandomi a Milano in Ottobre del 1831 dove mi sono recato non per ordine della Cong[regazione] Municipale ma per mio diporto mi viene dato l'incarico con lettera della Cong[regazione] Municipale 14 Ott. 1831 N. 24384 di assistere al collaudo della Fab. della Finanz. della Barriera di Porta Orientale già ultimato e tale operazione ha luogo nei giorni 18 - 19 - 20 dello stesso mese in compagnia del'Arch. S.r Pestagalli Bareggi e Clerici. Di ciò ne do avviso alla Congr[regazione] Municipale con lettera del 21 Ottobre 1831.

23° Chiamato a Milano con lettera della Cong. Municipale parto il giorno 29 Feb. 1832 arrivo a Milano il giorno stesso. Oggetto di questo viaggio sono i cancelli della Barriera.

Nasce il dubbio se abbiasi a porre in armonia con gli altri cancelli posti a fianchi dei fabbricati. Procuro si aduni la Commis[sione] per decidere su questo punto di massima. Si aduna il giorno 3 di Marzo ne <puossi> prima per essere assente l'ing. Sig.r Brioschi.

Si dettermina che tale cancellata non debba farsi in armonia con le altre per essere essa ammovibile ma avere un carattere suo proprio si dettermina luce dele aperture.

Si ordina la formazione dei disegni in grande e di un modello.

Mi occupo di tali disegn. Estendo le 5 tavole N° 52 -53 - 54 - 55 - 56 le consegno allo Scala il giorno 16 Marzo con un lungo rapporto alla Cong[regazione] Municipale da inoltrarsi alla Commissione per l'esame dei modelli di questi cancelli il giorno 18 vado a congedarmi alla Cong. Municipale e mancando il mezzo di trasporto aspetto in Milano fino il lunedeì notte per la partenza della diligenza ed arrivo a Brescia il giorno 20 Marzo 1832 essendomi fermato a Milano giorni 16 per la Cong. Municipale esclusi il tempo dei due viaggi.

24° 15 Giugno 1832 La Cong. Municipale mi ordina di recarmi a Milano per il collaudo.

NICOLETTA OSSANNA CAVADINI

L'intervento vantiniano in Palazzo Thunn a Trento e i rapporti con la committenza

Parlare di un intervento vantiniano a Trento – sulle prime – può incuriosire, perché tranne i Diari ed alcune citazioni su testi più recenti, questo è rimasto a lungo un argomento misconosciuto.

In occasione dei restauri di Palazzo Thunn, oggi sede municipale, si è voluto procedere ad una corretta lettura delle trasformazioni del complesso edilizio, tramite un'analisi storico-architettonica che ha messo in luce aspetti costruttivi e culturali interessantissimi [1]. A tal proposito, è emerso un sottile filo conduttore che lega la personalità dell'architetto bresciano al conte Matteo Thunn.

Sappiamo che Rodolfo Vantini era un assiduo frequentatore dei principali salotti lombardi dove, negli anni '30 dell'Ottocento, egli era conteso ed ammirato per le dotte disquisizioni, per l'eleganza e per il fascino personale [2]. Sono già stati enunciati in altre relazioni gli aspetti della cultura romantica riferiti ai salotti delle famiglie dei Bisi, dei Londonio, dei Migliara, nonché il famosissimo circolo culturale della contessa Maffei.

Fu proprio in uno di questi eruditi salotti frequentati dalla illustre famiglia dei conti Martinengo Cesaresco, che l'architetto conobbe Violante – già moglie del

[1] Il progetto di restauro è stato curato dall'ufficio Tecnico comunale, sotto la responsabilità dell'arch. Ennio Dandrea e la supervisione del Prof. Giuseppe Cristinelli, docente di "restauro dei monumenti" all'Istituto universitario di Architettura di Venezia. La ricerca storica è stata affidata a me con un incarico esterno.

Tutto il contenuto di questo saggio è inedito e si basa su uno studio comparato, effettuato fra documenti d'archiovio e analisi delle strutture architettoniche.

[2] Da gli anni '30 in poi il suo vasto carteggio non comprende che lettere lusinghiere, inviategli da amici e ammiratrici, per il suo spirito e la sua dotta compagnia. Tema costante di ogni lettera inviata al Vantini è la supplica di non farsi prezioso, di concedere la sua compagnia ad amici e conoscenti.

"È proprio vero che i seccatori non temono mai d'essere importunati, e che le persone amabili hanno questo mal fondato timore. Il Sign. Vantini, per le sue dolci maniere, per la sua amabilità e bontà di carattere non dovrebbe avere mai di questi dubj", gli scrisse il 5 ottobre 1831 la contessa Teresa Gambara Verri, dispiaciuta di non averlo visto a Milano. Cfr. LIONELLO COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini architetto (1792-1852)*, Ed. Fondazione Ugo da Como 1963, pag. 55

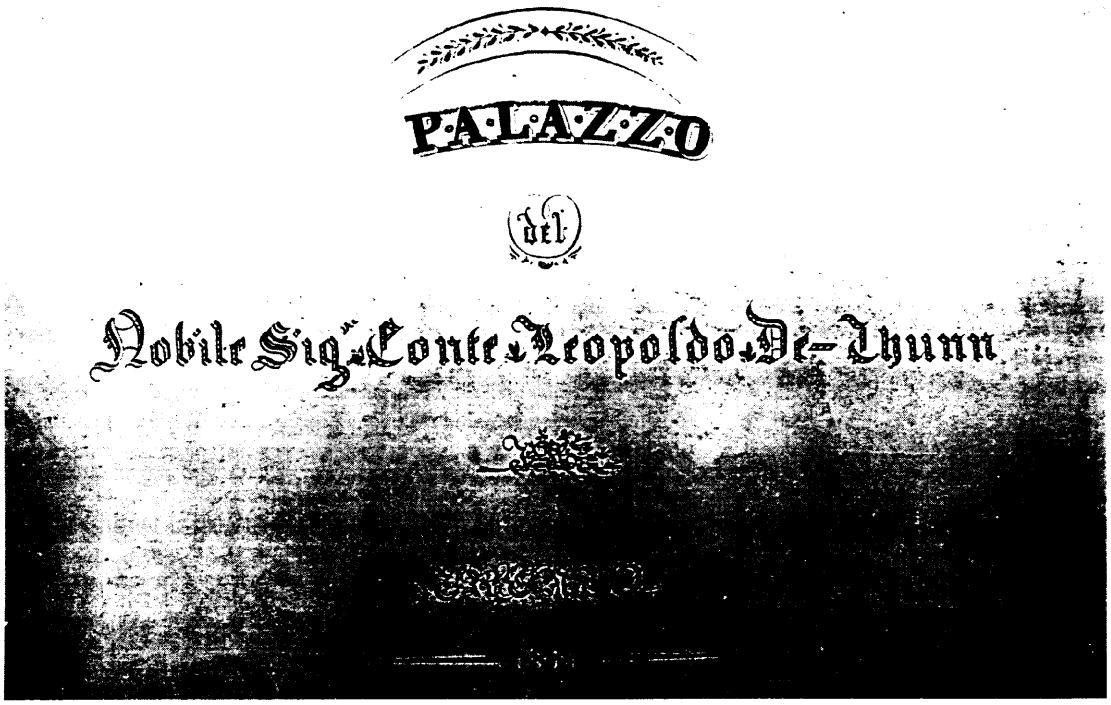

Fig. 1 - Frontespizio della cartella di disegni riguardanti il progetto di palazzo Thunn a Trento. Il progetto fu eseguito dall'architetto Rodolfo Vantini fra il 1831 e il 1838. Nel 1833, dopo aver discusso e modificato il progetto, fu stilata la cartella dove sono rilegati tutti i piani (53 x 77 cm), oggi conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Trento.

conte Leopoldo Thunn di Trento – e suo fratello Marcantonio, coetaneo dello stesso Vantini [3].

Una serie di lettere di Matteo Thunn, da me ritrovate nel carteggio vantiniano della bibliateca Queriniana di Brescia, e il corrispettivo rapporto epistolare dell'architetto – ritrovato nell'archivio privato di Castel Thunn – [4], documentano quanto esposto in questa relazione.

Il rapporto epistolare rivela alcune peculiarità del clima romantico della prima metà dell'Ottocento e l'affinità elettiva che s'instaurò tra l'architetto e il commit-

[3] Cfr. EDMONDO LANGE, *Die Anfange der Geschichte der Familie Thunn*, Vienna 1904.

Marcantonio Martinengo Cesaresco (nato a Brescia nel 1792 e morto a Castel Thunn 1859), si occupò della produzione e del commercio della seta. Egli sposerà una trentina: Ginevra nobile de Zorzi.

Nelle lettere di Rodolfo Vantini lo "zio Marco" è nominato più volte, proprio perchè spesso fece da tramite alle lettere e ai disegni del palazzo.

[4] Si tratta di n.30 lettere inviate dal conte Matteo Thunn a Rodolfo Vantini da me ritrovate e composte in maniera unitaria nel Faldone n.5 Sez. Archivio Storico Comunale di Brescia, (ora in Archivio di Stato a Brescia).

Sempre nello stesso faldone vi sono altre n.12 lettere inviate all'architetto Rodolfo Vantini da persone che lavorarono alla ristrutturazione del palazzo.

N.19 lettere inviate dall'architetto Rodolfo Vantini al conte Matteo Thunn, riguardanti i lavori di ristrutturazione del palazzo, da me ritrovate nell'archivio privato di castel Thunn, Busta n.126 c.te Matteo Thunn II sec. XIX , oggi di proprietà della Provincia Autonoma di Trento.

tente. Tali lettere hanno inoltre permesso di far luce sul tipo di conduzione del cantiere effettuata da Vantini, sul suo gusto meticoloso di disegnare e controllare tutti i particolari, attraverso un'escuzione operata da artigiani scelti in ambito lombardo.

Ma procediamo per gradi. I Thunn erano diventati alla fine del Settecento una delle più ricche ed influenti famiglie trentine, che con i tre rami genealogici [5] occupavano alte cariche pubbliche e potevano annoverare ben tre Principi Vescovi in duecento anni di storia [6]. Nella prima metà dell'Ottocento primeggiava il ramo di Castel Thunn con il suo unico esponente cioè il Conte Leopoldo Thunn (1784-1848), sposato a Violante Martinengo Cesaresco, da cui il figlio Matteo (1812-1892).

Durante la restaurazione asburgica esercitava la carica di podestà il conte Benedetto Giovannelli (1816-1846), dotto esponente della cerchia culturale trentina, che propose ripetutamente – ed in parte riuscì ad attuare – alcune trasformazioni urbane, in nome di quello che lui definiva "il ritorno all'ordine" [7]. Un ritorno all'ordine volto verso una ricerca stilistica neoclassica per lo studio simmetrico delle facciate. La carica a vita permise a Benedetto Giovannelli di vedere attuati alcuni dei proponimenti atti al rinnovo della scena urbana, primo fra tutti il rifacimento del Municipio Vecchio (con la facciata in chiari stilemi neoclassici). In questo contesto ben si capisce l'appoggio che poteva avere a Trento un intervento urbano di così grande entità quale palazzo Thunn, affidato ad un famoso architetto.

La volontà dei conti Thunn, di rinnovare il palazzo cittadino, risentì con tutta probabilità, dell'influenza di una cultura romantica già in pieno fulgore nel LombardoVeneto e, alle sue prime battute nel Trentino.

La scelta di Rodolfo Vantini fu indubbiamente motivata dalla conoscenza personale avvenuta con i conti Thunn nei salotti lombardi e dalla fama di cui godeva lo stesso architetto in tutti i circoli culturali delle zone limitrofe. Non va sottovalutato un altro importante aspetto che legava Vantini alla sua committenza, aspetto che ritroviamo puntualmente anche nella famiglia Thunn: l'accomunanza degli ideali risorgimentali.

Infatti non è un caso verificare che la stessa Violante, moglie di Leopoldo Thunn fu accusata dalla polizia austriaca nel 1833, di essere la promotrice della Giovine Italia nel Trentino [8]. Sappiamo per certo che, l'architetto Rodolfo Vantini fu sorvegliato speciale – per la sua attività politica – fin dal 1823, la sua casa fu perquisita più volte e nel 1851 gli fu negato il passaporto per Londra [9]. Anche Matteo Thunn, il giovane primogenito che poco più che ventenne seguì i lavori del pa-

[5] Linea di Castel Thunn, Linea di Castel Bragher, Linea di Castel Caldes.
Cfr. PINAMONTI GIOSEFFO, *Memorie intorno alla famiglia dei conti di Tono ora Conti di Thunn*, ed. tip. Pirotta, Milano 1839.

[6] Sigismondo Alfonso Thunn (P.V. 1688-1677)
Domenico Antonio Thunn (P.V. 1730-1758)
Pietro Vigilio Thunn (P.V. 1776-1800)

[7] Cfr. BENEDETTO GIOVANNELLI, *Ricordo, aforisma di un podestà* Ed. Monauni Trento 1845.

[8] Cfr. Regesti, voce polizia anno 1833. Archivio di Stato Trento.

[9] Cfr. LIONELLO COSTANZA FATTORI, *op. cit.* pag. 79.

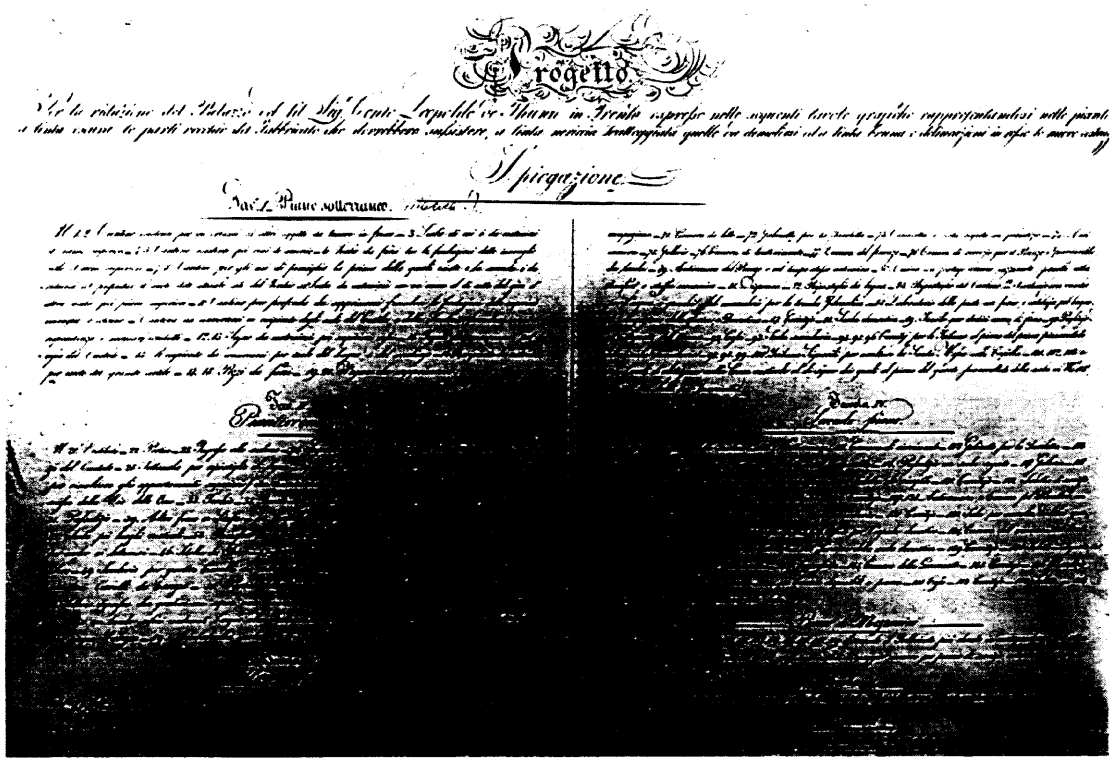

Fig. 2 - Tavola descrittiva del progetto di Rodolfo Vantini realizzato per il conte Leopoldo Thunn di Trento, (53 x 77 cm) – Archivio Storico Comunale, Trento.

lazzo di famiglia, ebbe guai con la polizia austiaca poiché si attivò per i moti del '48, e abbandonò tutti gli incarichi governativi in previsione della riunificazione italiana. Si racconta che investì molto denaro nell'impresa di Garibaldi [10], e che tale perdita determinò il declino finanziario della famiglia.

Tutti questi aspetti ci fanno ben comprendere come l'amicizia che traspare dal rapporto epistolare e, che legherà architetto e committente, s'inserisce in maniera significativa – seppur con caratteri peculiari – nel clima culturale e politico della società romantica della prima metà dell'Ottocento.

Secondo la lettura della critica storiografica, il ritirarsi dell'architetto nella progettazione per una committenza privata, rispetto ad una committenza pubblica austriacante (1814-1859 governo asburgico), si motiva con la volontà politica di rifiuto verso la classe dominante. In modo più diretto possiamo avvalorare questa tesi, dimostrando che i nomi dei personaggi legati all'ambiente indipendentista bre-

[10] Giuseppe Garibaldi risalì dall'America nel 1848 in occasione della prima guerra d'indipendenza, ed aveva ottenuto il comando di un corpo di volontari, ma dopo alcuni scontri vittoriosi dovette fermarsi a Varese e si rifugiò in Svizzera.

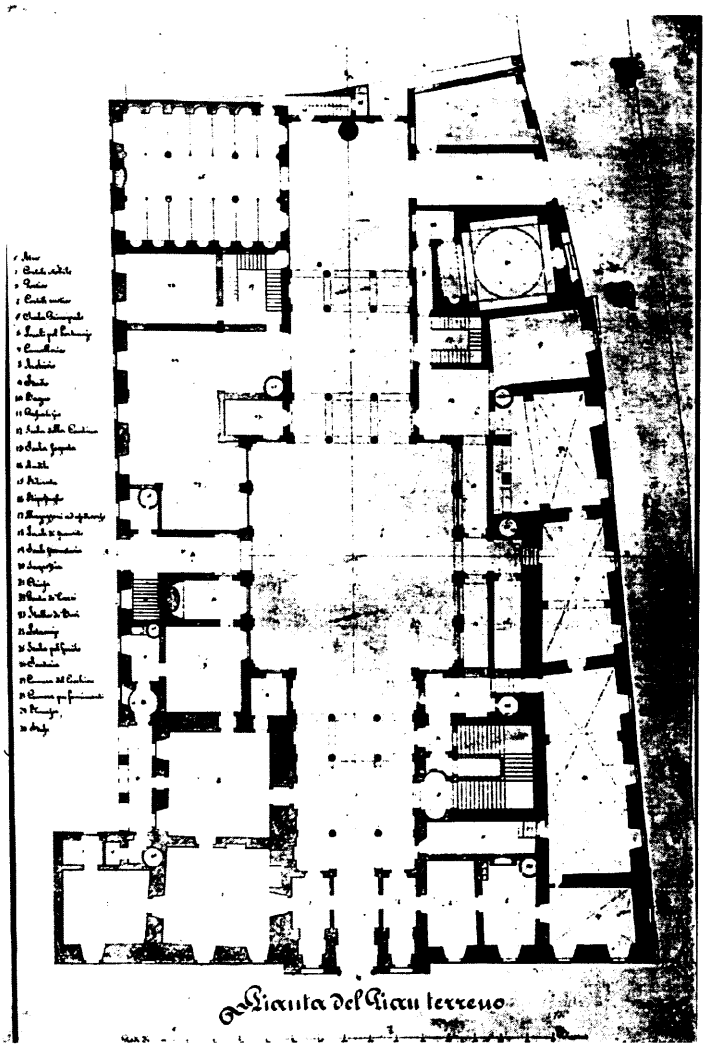

Fig. 3 - Palazzo Thunn a Trento, pianta del piano terra, progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china e acquarello su carta (53 x 77 cm), scala in misure lineari di Vienna, Archivio Storico Comunale, Trento.

sciano appartenenti alla media borghesia urbana, li ritroviamo committenti dell'architetto bresciano [11].

L'essere architetto dei salotti borghesi realizzando progettazioni per appartamenti e palazzi signorili, appare quindi una volontà precisa di Rodolfo Vantini, che nel solo arco cronologico dei Diarii (1832-54) è quantificabile in circa cinquanta committenze private. In questa vasta produzione architettonica mi sembra però im-

[11] Cfr. ANTONIO RAPAGGI, *Il romanzo borghese* in *Itinerari di Brescia neoclassica*, Ed. Centro Di Firenze 1979, pag. 44.

portante accomunare tre tipi d'intervento che fece l'architetto negli anni '30, ossia:

- il palazzo per i conti Frizzoni di Bergamo (1838-1858)
- il palazzo per i conti Thunn a Trento (1832-1840)
- il palazzo per il conte Tosio a Brescia (1829-1840).

Tutti e tre questi progetti sono costituiti da forti ristrutturazioni operate su preesistenze architettoniche, ma più che di adattamento bisognerebbe parlare di un vero e proprio rifacimento, essendo pochissimi gli elementi originari che vennero mantenuti. Questo criterio è del resto in perfetta aderenza con le metodologie ottocentesche.

In tutte queste riattazioni venne adottata una tipologia simile: un vano d'ingresso rettangolare che conduce ad un cortile centrale, scandito da un colonnato

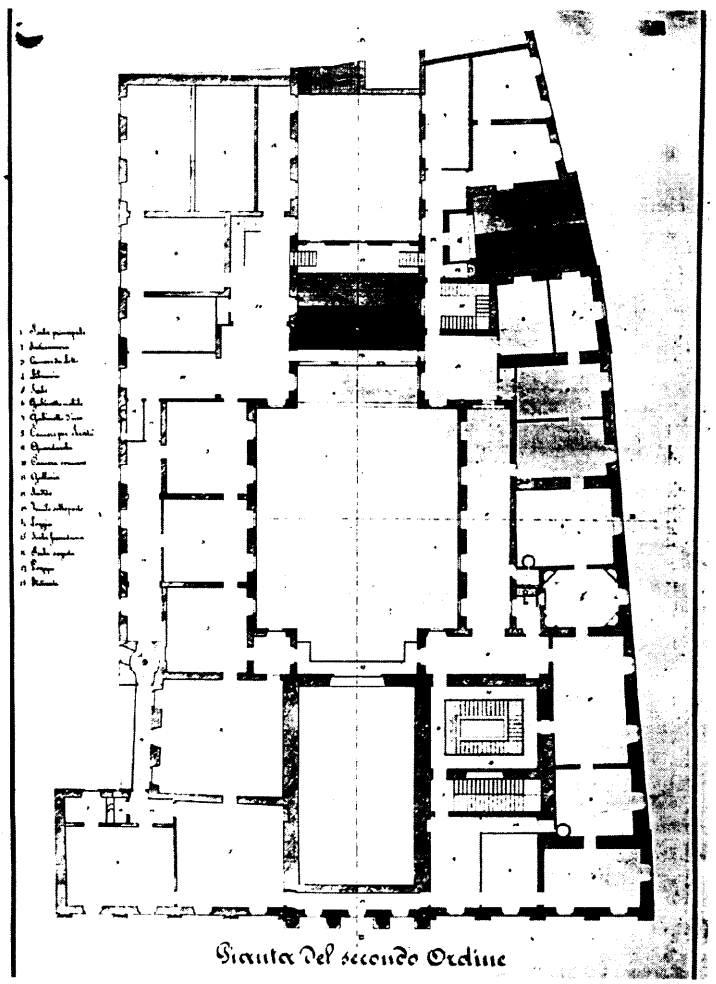

Fig. 4 - Palazzo Thunn a Trento, pianta del secondo piano, progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china e acquarello su carta (53 x 77 cm) – Archivio Storico Comunale, Trento.

con galleria soprastante. Il corpo scale principale – sempre molto importante – è raggiungibile dall'entrata posta vicino al cortile. L'impiego di marmi e di decorazioni, sia nella facciata che nel cortile, appare una costante. Anche nel disegno del prospetto ritroviamo in tutti e tre i sopracitati palazzi il bugnato liscio, una fascia di decorazione (che in palazzo Thunn e palazzo Tosio è decorata a greche) e al piano nobile l'ordine gigante (dove in palazzo Thunn e Tosio è di ordine ionico).

L'intervento vantiniano in palazzo Thunn, viene sostanzialmente eseguito come previsto nel progetto, vi sono solo delle piccole modifiche fatte in corso d'opera perché le misure date dall'architetto non corrispondevano alla situazione reale, e la mancata realizzazione della facciata che motiverò in seguito.

Il rapporto di committenza iniziò nel 1831, come si legge nei Diarii e come appare anche dalle lettere. L'architetto bresciano compì un sopralluogo ed eseguì il rilievo negli ultimi mesi dello stesso anno. Da questo rilievo possiamo notare che la perimetrazione su due lati rimase pressoché identica mentre il palazzo venne allargato verso settentrione inglobando la scala a chiocciola medievale.

I primi progetti furono presentati all'inizio del 1832 e Matteo Thunn con una pignoleria tutta particolare, indicava sulle tavole vantiniane cosa voleva che fosse

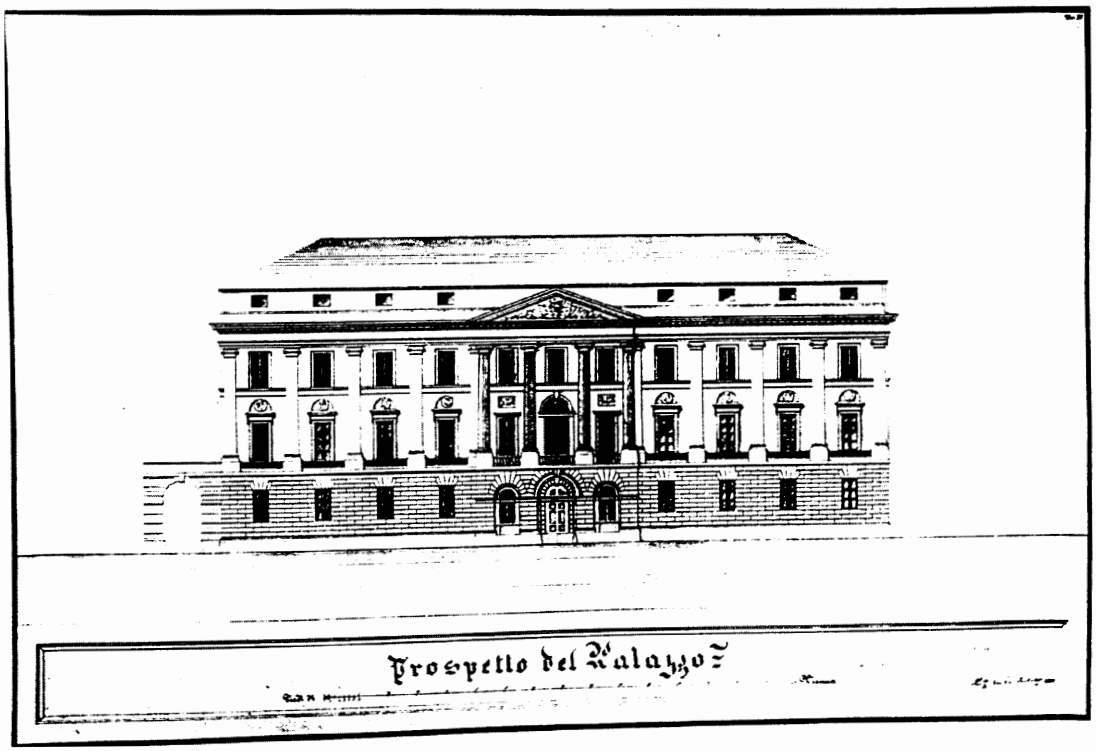

Fig. 5 - Palazzo Thunn a Trento, facciata su via Larga (non realizzata), progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833 (firma autografa), china su carta e acquerello (53 x 77 cm) Archivio Storico Comunale, Trento.

variato e rispediva poi il tutto all'architetto a Brescia (questo appare chiaramente dalle lettere accompagnatorie) [12]. I problemi sorsero soprattutto nella progettazione del piano terra e sulla posizione della scala principale, infatti il conte Matteo Thunn, nonostante il suo "intendersi" di architettura era profondamente legato all'impostazione planimetrica dell'antico palazzo Thunn. Uno dei problemi di disaccordo fra committenza e architetto fu la posizione della scala principale: "*Insomma io la prego Amabilissimo Contino di avere pietà di Lei e di me e di non operare cose mostruose per mettersi in armonia con quella benedetta scala, in tutti i miei disegni non ho mai cangiata la posizione di essa, rispettando sempre la posizione della bellissima lanterna*" [13]. Si arrivò ad un compromesso: l'architetto predispose i piani mantenendo la scala nella zona da lui voluta e questa venne realizzata come ultima cosa: "*si può costruire tutta la fabbrica lasciando la scala nel suo stato attuale, e se terminate le altre opere si crederà inutile di migliorarle, si lasci pur perpetuamente nello stato medesimo*" [14]. Lo scalone principale venne poi realizzato nel 1838, demolendo il vecchio accesso al piano superiore, e il conte Matteo Thunn ne fu soddisfattissimo. Le interferenze del proprietario furono molto forti, in particolar modo negli anni 1832-33, dove a più riprese nelle lettere scritte dall'architetto si legge: "*Ogni minima cosa che si modifichi bisogna alterarne venti altre che sono in correlazione con essa. ... Insomma prego iddio che questo comparto ottenga favore presso di Lei, salvo almeno quelle modificazioni che non fanno alterare l'insieme dell'opera. Io sospenderò il progresso dei disegni finacché Ella non abbia avuto la bontà di comunicarmi l'ultimatura delle sue disposizioni. Spero che per mettere in armonia i desideri del Nob. Contessino Proprietario con quelli del discreto Architetto, non vi sarà bisogno di un gran numero di protocolli quanti ne ha estesi la conferenza di Londra sugli affari del Belgio*" [15].

Quando il progetto fu concordato, Rodolfo Vantini fece redigere una serie di tavole che lo illustrano compiutamente, creando una sorta di "book" – per usare un termine moderno, – e grazie a questa rilegatura ci sono giunti fino a noi. In una lettera dei primi mesi del 1834 infatti si legge: "*Dal Barelli medesimo riceverà il disegno del prospetto verso il giardino che Ella farà legare in un libro. Se questa operazione la farà eseguire prontamente non si disperderà né si insudicerà come avviene a disegni spostati*" [16]. Dal frontespizio dove è indicato il nome del committente, si passa alla leggenda, quindi alle piante, ai prospetti alla sezione trasversale e longitudinale, per finire con alcuni particolari (ved. Figg. 1-16).

[12] Cfr. Lettera inviata all'architetto Rodolfo Vantini da Matteo Thunn, datata Trento, 13 marzo 1832. Brescia, Archivio di Stato.
"*Si è per questo che io le rimando la pianta con accennati in matita i luoghi in questione, pregandola nello stesso tempo di volere con tutta sollecitudine rimediarvi*".

[13] Cfr. Lettera inviata al conte Matteo Thunn dall'architetto Rodolfo Vantini, datata Brescia 2 aprile 1832. Archivio Privato Castel Thunn (ora provinciale).

[14] Ibidem.

[15] Ibidem.

[16] Lettera inviata al conte Matteo Thunn dall'architetto Rodolfo Vantini, 10 Marzo 1834. Archivio Privato Castel Thunn (ora provinciale).

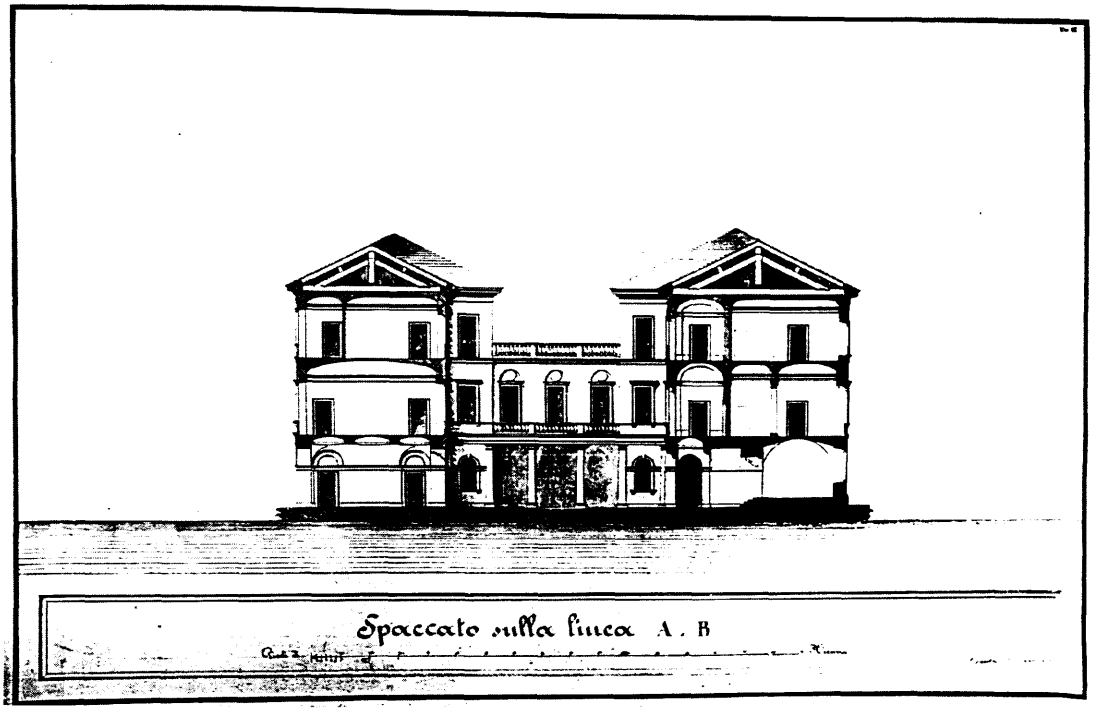

Fig. 6 - Palazzo Thunn a Trento, sezione trasversale, progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china su carta (53 x 77 cm) – Archivio Storico Comunale, Trento.

Già dall'impostazione planimetrica si può notare come l'organizzazione spaziale venne razionalizzata secondo i dettami dell'architettura neoclassica e del linguaggio architettonico vantiniano. Dalla pianta del piano terra e del primo piano appare come elemento ordinatore il cortile nobile, posto al centro, e raggiungibile da un atrio porticato; a far simmetria vi è poi il portico successivo e il cortile rustico. Tutta la distribuzione delle stanze ruota attorno a questo elemento caratterizzatore che funge anche da importante presa di luce. Anche la distribuzione dei corpi scala è molto studiata, i quali danno accesso ai vari luoghi del palazzo per funzioni differenziate. La zona di servizio rimane nella parte settentrionale del palazzo (scuderie, stalla, magazzini, rimesse, cucina, dispensa, fienile, stanze per la servitù), mentre nella zona che si affaccia su via Larga vi sono le cosidette destinazioni nobili (al primo piano): sale di conversazione, sala grande, sala del bigliardo e galleria. Non manca poi nel progetto il gabinetto nobile a forma ellittica, che è una costante nell'edilizia privata vantiniana, ma purtroppo in palazzo Thunn non verrà realizzato. Come ho già accennato, pochi sono gli elementi che non furono costruiti rispetto al progetto originale [17], ma uno in particolare determinò la

[17] Non furono realizzati secondo il progetto Vantini:
1. la forma ellittica del gabinetto nobile; 2. le due colonne dell'alcova; 3. le due nicchie all'inizio della scala principale; 4. la partizione architettonica a semicolonne perimetrali e la copertura a botte della Sala Grande; 5. la stanza sulla loggia thunniana; 6. la facciata

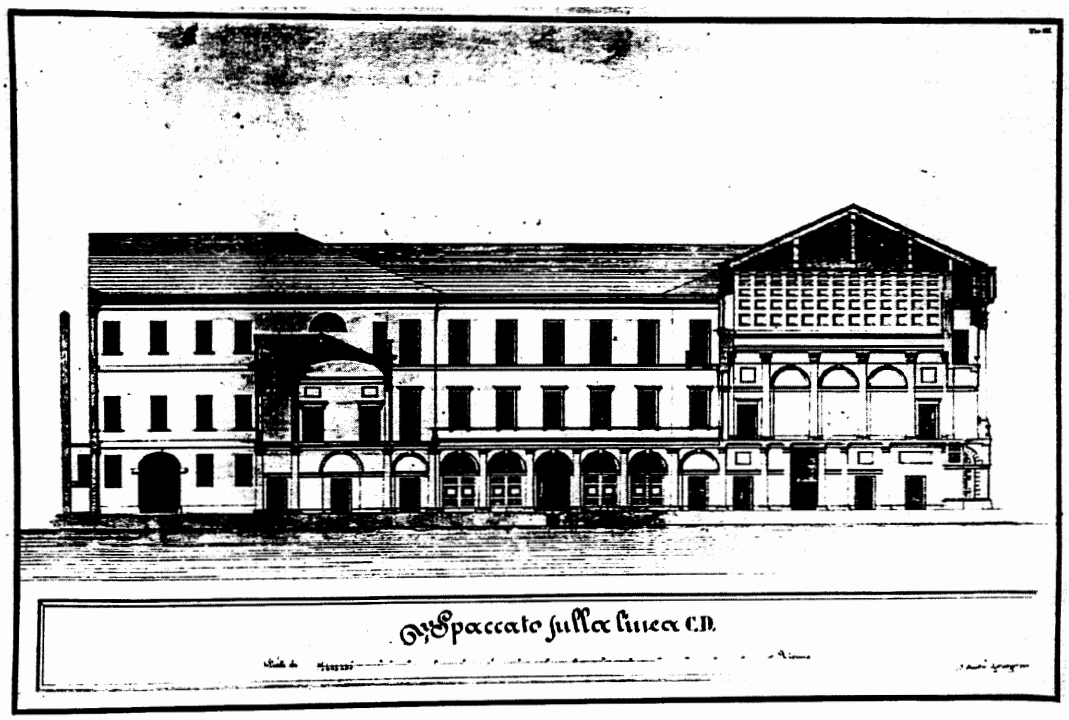

Fig. 7 - Palazzo Thunn a Trento, sezione longitudinale, progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china su carta (53 x 77 cm)
Archivio Storico Comunale, Trento.

mancata realizzazione della facciata: la stanza sopra la "Loggia Thunniana". Infatti proprio con la costruzione di questo locale l'architetto bresciano allungava la facciata verso sinistra (guardando da via Larga), rendendo così l'ingresso in posizione perfettamente centrale e in sintonia con l'organizzazione planimetrica generale. Secondo gli stilemi neoclassici una facciata "zoppa" non poteva denunciare un "sufficiente grado di eleganza e di decoro".

Conseguentemente l'architetto non potè realizzare il rivestimento marmoreo esterno e tutta l'imponente composizione architettonica della facciata, scandita centralmente da semicolonne di ordine gigante sormontate da un frontone decorato.

Una facciata incompiuta costituisce un fatto inconsueto nella produzioone architettonica di Rodolfo Vantini, che amava seguire pedestremente il progetto. In questo caso viene riconfermata la forte ingerenza nelle decisioni artistiche della famiglia Thunn. Emblematica, a tal riguardo, è una frase che scrisse il capomastro Antonio Barelli nel 1839, – alla conclusione del cantiere – in maniera quasi confidenziate all'architetto bresciano: *"Io miè dovuto addoperare tutta quel arte di politicha per potere fare che la Casa sia seguita a tenore del Suo ordine tenendo sem-*

pre in bonnis (il conte Thunn) *ma non mai spiegarli il tutto, sollo quello che non si poteva far' a meno"* [18].

Il motivo per cui non fu realizzata quella parte del progetto ci è ancora sconosciuta, e stranamente nelle lettere non si fa cenno esplicito a questo tipo di problema. Alla mancata costruzione della stanza di destra, che motiva sostanzialmente l'incompiutezza della facciata, possiamo attribuire due tipi di cause. La prima che la loggia "Thunniana" (su cui s'innalzava il locale) era di proprietà indivisa, per cui la famiglia Thunn non poteva erigere senza permesso dell'altro ramo Thunn il locale suddetto. La seconda ipotesi è che le difficoltà burocratiche incontrate, con la Baudirektion di Innsbruck, negli anni 1832-33 per l'innalzamento troppo alto della muraglia a confine [19], e per le progressive spese incontrate nella ristrutturazione del palazzo abbiano dissuaso la famiglia dall'intenzione di realizzare l'ambizioso progetto di facciata.

Il cantiere di Palazzo Thunn è documentato per la prima volta nella primavera del 1832. Venne abbattuta inizialmente la parte retrostante del palazzo e si incominciò a realizzare le fondamenta verso il giardino. Sappiamo da fonte scritta che vi *"lavoravano... circa 14 Muratori oltre a Manuali ... il Capo Mastro verrà co' suoi 6 o al più 8 Muratori"* [20]. Il Capomastro fu scelto dall'architetto bresciano, egli proveniva dall'area comasca (Scaria d'Intelvi), ed aveva un tipico cognome intelvese: Antonio Barelli. Dal rapporto epistolare risulta presente nel cantiere anche suo figlio Domenico specializzato in opere marmoree.

L'opera doveva procedere velocemente se nei mesi estivi del 1832, si stava completando la zona di destra: *"il volto della stalla è già finito. Si lavora a più potere dietro le pietre murarie per il portico sotto la Sala da pranzo, e per le fenestre"* [21].

[18] Lettera indirizzata all'architetto Rodolfo Vantini, scritta a Scaria d'Intelvi dal Capomastro Antonio Barelli il 29 gennaio 1838.
Brescia, Archivio di Stato.

[19] Documento redatto ad Innsbruck il 15 ottobre del 1833 dall'Imperial Regio governo Provinciale del Titolo e Vorarlberg. Documento N° 5341 Tiroler Landes Archiv, Innsbruck.

[20] Lettera invita all'architetto Rodolfo Vantini dal Conte Matteo Thunn, datata Trento 29 gennaio 1838.
Brescia, Archivio di Stato.

[21] Nei Diarii del Vantini, pubblicati a cura di Boselli si legge il nome del capomastro ANTONIO BORELLI, invece è da ritenere esatto il cognome BARELLI (ho controllato personalmente il carteggio manoscritto dei diarii dopo aver letto nelle lettere il cognome BARELLI). Da una lettera scritta "da casa" si comprende che il capomastro proveniva da Scaria d'Intelvi, cosí mi sono recata nell'archivio locale ed ho potuto trovare conferma che i Barelli appartengono ad una numerosa famiglia di costruttori, muratori, stuccatori, ancora esistenti in tale luogo.

In particolar modo ANTONIO BARELLI, registrato con la professione di "magistro" che corrisponde al termine di mastro costrutture, naque nel 1786 e morì il 7 ottobre del 1856 e si legge che "lavorò per la strada ferrata a Trento" (Archivio Parrocchiale di Scaria).

Questa informazione ci chiarisce il motivo della scelta vantiniana. Nelle lettere si legge in maniera inequivocabile che il Capomastro fu inviato dall'architetto bresciano, quindi questi lo scelse con tutta probabilità perchè persona di fiducia e perchè si trovava già a lavorare a Trento. Anche un suo figlio GiovanAntonio (nato nel

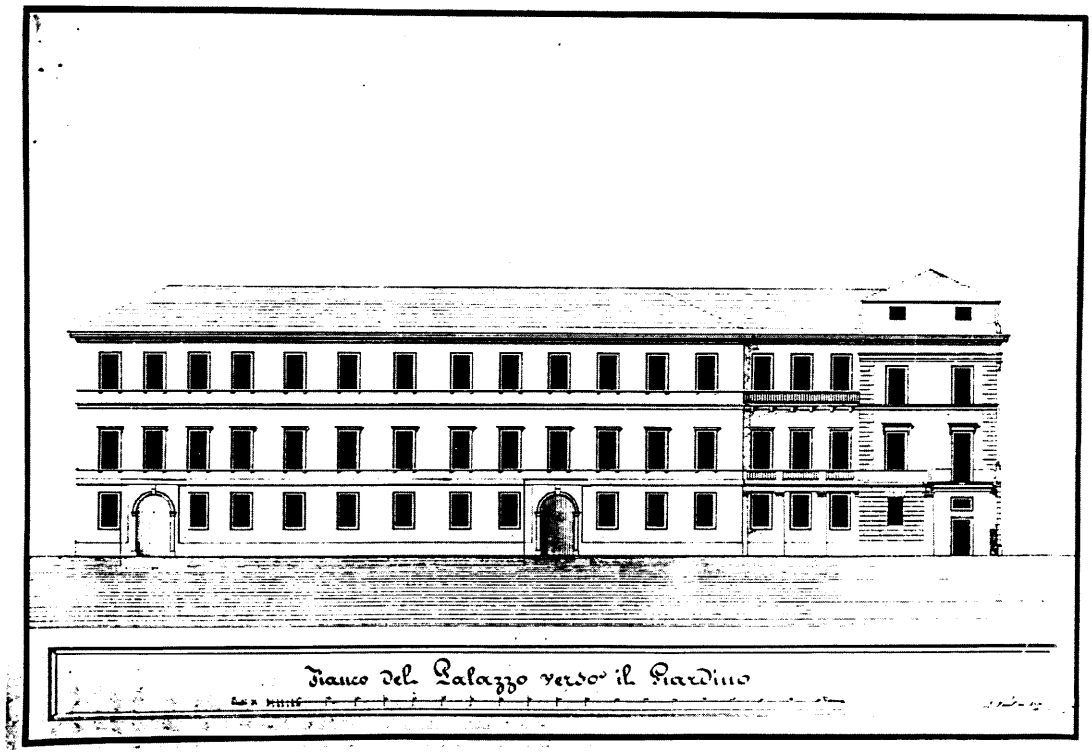

Fig. 8 - Palazzo Thunn a Trento, prospetto interno verso il giardino, progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china su carta (53 x 77 cm)
Archivio Storico Comunale, Trento.

Con la primavera del 1833 il cantiere riprese, fu realizzata la scuderia che si trova proprio di fronte alla stalla e la parte di caseggiato che confinava con la Biblioteca.

L'anno seguente (1835), verrà realizzata la cucina collocata al primo piano nella zona soprastante la stalla. In questo lasso di tempo vi furono problemi con il Municipio e con il Landes Gubernium di Innsbruck, in quanto l'erezione del muro di confine verso settentrione non permetteva alla biblioteca di ricevere luce a suf-

1820) è scritto che lavorò a Trento per le strade ferrate e sposò una certa Maria Teresa Mosna che certamente doveva essere stata trentina.

Dell'altro figlio DOMENICO, citato nel rapporto epistolare, nei carteggi d'archivio è solo nominato senza precisarne la professione; considerando l'elenco dei figli in maniera cronologica egli doveva essere molto giovane all'epoca del cantiere.

Sono invece nominati con particolar riguardo nell'archivio altri due figli di Antonio Barelli:

– Alessandro (nato nel 1835 e moro nel 1898) che come scalpellino e tagliapietra lavorò in Francia, a Martignes (1869), in Austria (1870), a Verona (1876) ed infine in Ungheria (1883);

– Giacomo (nato nel 1831 e morto nel 1898) nel 1856 operò a Trento e ad Ala, nel 1857 a Bolzano (strada ferrata), nel 1861 ad Ancona (strada ferrata), nel 1868 a Spessano Albanese (Calabria), nel 1881 in Liguria a Villa Marazzi.

Cfr. Archivio Storico Comunale, fondo Ascarelli D'amore.

Biblioteca di Lanzo d'Intelvi.

Fig. 9 - Palazzo Thunn a Trento, particolari della cappella di S.Biagio, progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china su carta (53 x 77 cm) – Archivio Storico Comunale, Trento.

ficienza e il conte Thunn maturò l'idea di acquistarla estendendosi così fino a Via del Teatro (ex contrada della Morte): *"Siamo in contatto per la casa della Biblioteca, e direi che la possibilità sta più; per l'acquisizione che no ... nulla vitante continueremo fino alla Contrada del Teatro, la facciata dell'Orto come pure in Contrada delle Orne, quella al di là della Cappella, per la qual facciata poi in Contrada del teatro La pregherò di farmi il disegno dietro quelle destinazioni di botteghe che daremo per fare"* [22].

Questa zona fu messa all'asta solo nel 1838, l'acquistò il c.te Thunn che per ignoti motivi, vendette poco dopo [23].

Nel maggio del 1835 si costruì il cortile nobile, che se verrà terminato con tutte le partiture architettoniche solo nel 1833. In autunno del 1835 il conte Matteo Thunn scrisse con grande entusiasmo che la cappella è *"finalmente terminata a fatto ed a detto di tutti riuscii pienamente a seconda dei nostri desiderii"* [24].

[22] Lettera inviata all'architetto Rodolfo Vantini dal conte Matteo Thunn, datata Trento 12 ottobre 1832. Brescia, Archivio di Stato.
[23] Lettera inviata all'architetto Rodolfo Vantini dal conte Matteo Thunn, datata Trento 25 gennaio 1835. Brescia, Archivio di Stato.
[24] Lettera inviata all'architetto Rodolfo Vantini dal conte Matteo Thunn, datata Trento 10 ottobre 1835. Brescia, Archivio di Stato.

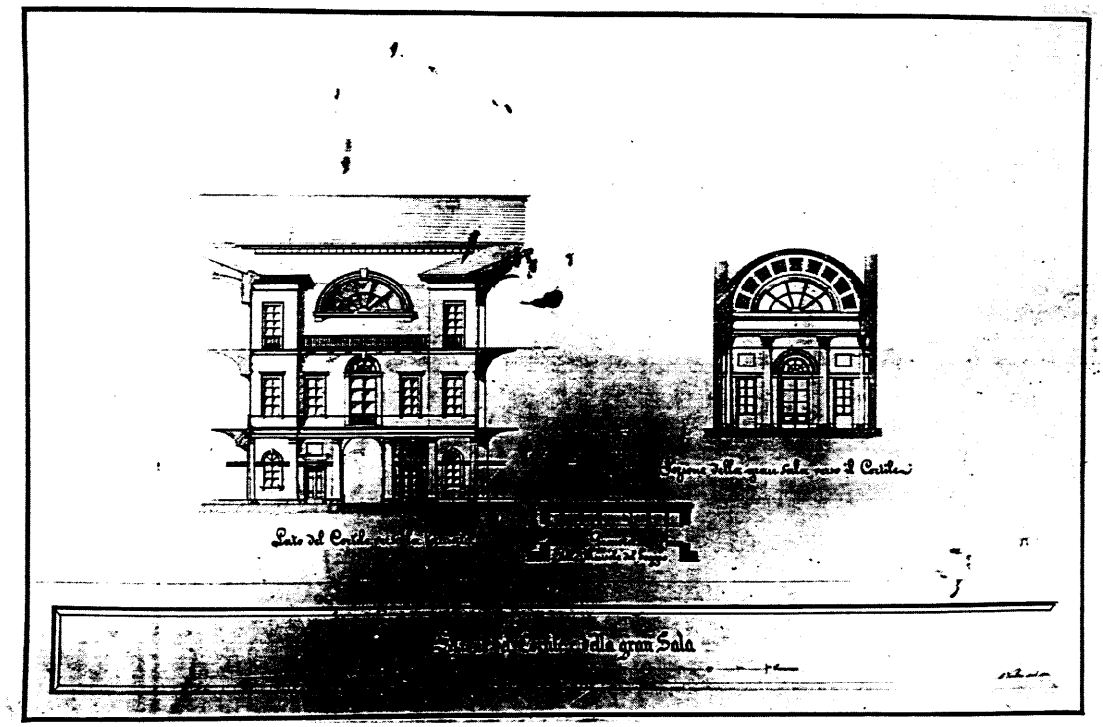

Fig. 10 - Palazzo Thunn a Trento, sezione del cortile interno e della sala di rappresentanza al piano nobile, progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china su carta (53 x 77 cm) Archivio Storico Comunale, Trento.

Sempre nel 1835 fu concluso anche il cortile che come disse il proprietario inorgoglito: *"si mostra in tutta la sua eleganza"* [25].

I lavori proseguirono dal cortile Nobile alle stanze verso Via Larga, Matteo Thunn nell'autunno del 1836 chiese all'architetto di venire a collaudare il lavoro fino a quel momento eseguito da Antonio Barelli. In quell'occasione stipulò un contratto con il figlio del capomastro per la costruzione *"dell'imbasamento e del bugnato ... in quella parte che riguarda la facciata in Contrada delle Orne"* [26].

Nell'autunno del 1838 venne eseguita la tanto dibattuta scala principale, e il Conte Thunn richiese all'architetto bresciano di *"venire presto a controllare"*.

Nelle lettere ritroviamo molto spesso questo tipo di richiesta, ma Vantini – occupatissimo – venne solo cinque volte a prendere visione dell'evoluzione del cantiere dal 1832 al 1838. Inevitabilmente si crearono alcuni problemi, soprattutto sul-

[25] *Ibidem.*
[26] *Ibidem.*

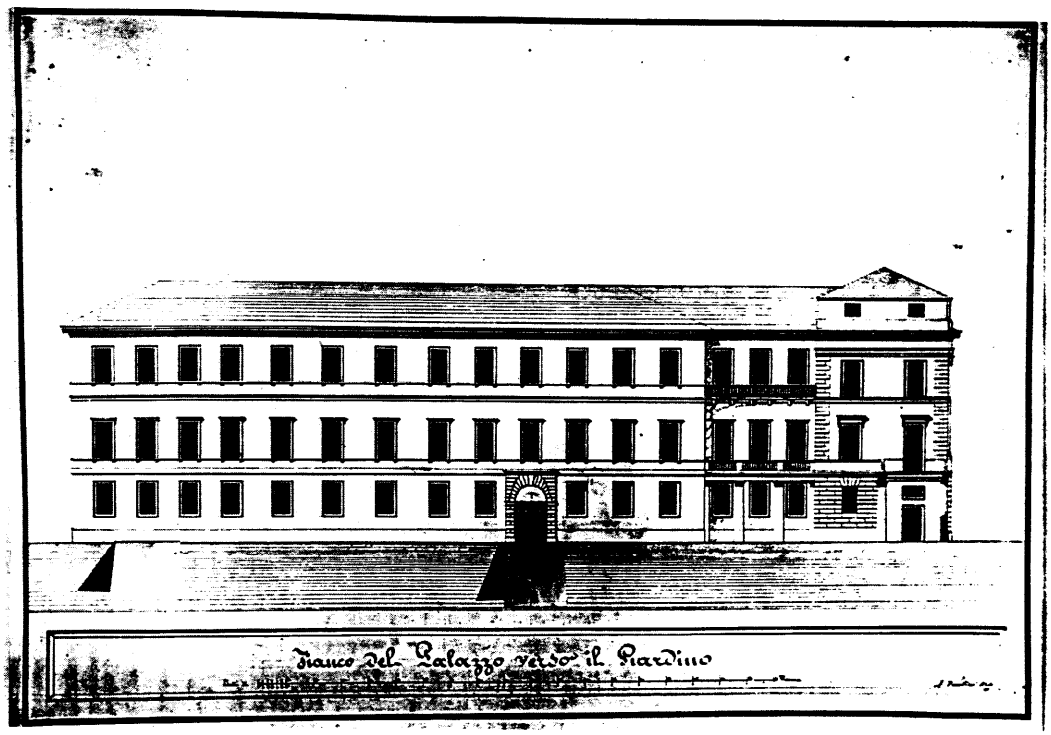

Fig. 11 - Palazzo Thunn a Trento, prospetto del lato verso il giardino (seconda variante con un passaggio solo di collegamento a piano terra), progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china su carta (53 x 77 cm) – Archivio Storico Comunale, Trento.

le misurazioni, spesso e volentieri le quote indicate sul progetto non corrispondevano alla realtà. *"Ecco nuovamente imbrogli per la sala del fuoco. Ora che finalmente eravamo venuti alla esecuzione ritrovammo che i disegni non corrispondono alle misure reali"* [27].

Dal mese di agosto a quello di ottobre 1838 il pittore Giuseppe Dragoni, con tre aiutanti, dipinse a tempera su intonaco alcune stanze del piano nobile. Nelle lettere, in un primo momento, appare citato anche Tommaso Castellini, ma poi non se ne fece più menzione, forse perché non presentò i bozzetti su carta, come si intuisce dalle lettere: *"Ho sentito che il S.r Castellini desidera eseguire i disegni delle camere sopra il volto delle medesime, e non sopra carta, io la avverto confidenzialmente a non permettere che esso si appigli a questa partita giacché è il più commodo pel pittore, ma al più improprio per giudicare sul merito dell'opera, mentre essendo in carta si può variare il partito come più aggrada il padrone a cagione anche totalmente di disegno con pochissimo danno per l'artista, laddove sul*

[27] Lettera inviata al conte Matteo Thunn dall'architetto Rodolfo Vantini, datata Brescia 3 dicembre 1832. Archivio Privato Castel Thunn (ora provinciale).

muro la faccenda diventerà molto più laboriosa e più difficile assai a concepirsi il concetto del Pittore" [28]. La presenza di Giuseppe Dragoni a Trento, pittore prediletto dall'architetto bresciano, qualifica il palazzo Thunn come uno dei più importanti interventi vantiniani eseguiti fuori provincia. [29]

Sempre nel novembre del 1838 venne risistemato il cornicione, in questo intorno di tempo possiamo considerare il cantiere concluso.

Il periodo 1838-40 sarà dedicato unicamente all'arredamento e all'abbellimento interno del palazzo. Nel rapporto epistolare intercorso fra il Conte Thunn e l'architetto, l'attenzione maggiore – per quanto riguarda l'arredamento cadde sulla "Sala del fuoco", l'unica sala ove era previsto il caminetto (almeno secondo il progetto originale), tale luogo è però denominato nelle tavole grafiche "sala di conversazione".

Dopo lunghe disquisizioni su partiture architettoniche difficilmente realizzabili (lesenati), Matteo Thunn scrisse: *"Ho ricevuto anche il disegnino della Sala del Fuoco. Sopra il quale però deggio farle alcune osservazioni. In primo luogo ho il piacere di poterle annunziare che finalmente mi riuscì di avere gli stipiti delle porte di marmo di Fiume, di una qualità però che sente di una leggera tinta verdognola, assai compatto e suscettibile di più tinte. Per quanto bello sia il pensare delle Lesene appoggiate, ma mi producono lo sconcerto che fra le fenestre non è più possibile calcolare grandi specchiere l'una dirimpetto dall'altra, la qual cosa credo non avrebbe fatto mal effetto. Perciò è che amerei che quei due spazi restassero più liberi per questo fine Ella mi scriva in proposito, che se non avesse tenuto un abozzo le manderei di ritorno anche il disegno, non che la prego di in-*

[28] Lettera inviata all'architetto Rodolfo Vantini dal conte Matteo Thunn, datata Trento 10 ottobre 1835. Brescia, Archivio di Stato.

[29] GIUSEPPE DRAGONI, pittore ornatista. "Allevato sotto la disciplina di Giuseppe Teosa, con tanto amore si dedicò al disegno ornamentale che in poco tempo vi raggiunse il merito da non temere nessuno dei compratioti e coetanei. Erasi abituato a trattare l'ornato del puro cinquecento con tanta maestria e delicatezza, che nulla di meglio poteasi ricercare in proposito, e l'opera del Dragoni era ambita nei palazzi di Brescia e fuori. I nobili Fenaroli Ferraroli posseggono una sala da lui dipinta con una eleganza unica; la casa Belotti ebbe suoi lavori di rara belezza; e così la nobile casa Vallotti. Il conte Paolo Tosio, mentre era intento ad arricchire il suo palazzo di classici dipinti, di tavole preziose, volle che il Dragoni gli dipingesse alcuni gabinetti, i quali tuttavia formano la meraviglia dei visitatori di quel palazzo... Dragoni volle vedere la città dei monumenti e delle belle arti, Roma, e colà si trattenne alcuni anni... Alcuni suoi lavori però bastarono a far desiderare la sue opere, e più volte venne pregato a portarsi con istranieri a Parigi e a Londra; ma il modernissimo artista preferì dividere quitamente, senza ambire grossi guadagni e grandezze. Pio IX volle dipinta dal valente bresciano una sua anticamera, la quale tuttora fra le bellezze artistiche del Vaticano è tenuta in pregio. Ritornò poco dopo il 1850 a Brescia, e pochi anni sopravvisse. Morì compianto da quanti conoscevano la sua bravura e virtù".

TOMMASO CASTELLINI, pittore ornatista. "Nacque in Brescia nel 1803. Dopo aver attinto alla scuola del celebre Albertolli e del Moglia presso l'Accademia di Milano gli ammaestramenti nell'arte decorativa, fu designato ad insegnarla in patria quale maestro nella Scuola comunale di disegno. Illustrò con bei disegni da lui stesso delineati ed incisi il magnifico palazzo della Loggia, con cenni descrittivi e storici intorno agli artisti adoperati in quest'opera grandiosa. Era valente assai nel dipingere fiori. Morì in Gussago nel 1869 in età di circa settant'anni".

Cfr. *Dizionario degli artisti bresciani*, compilato dal sac. STEFANO FENAROLI, Brescia Ed. Malaguzzi, 1877.

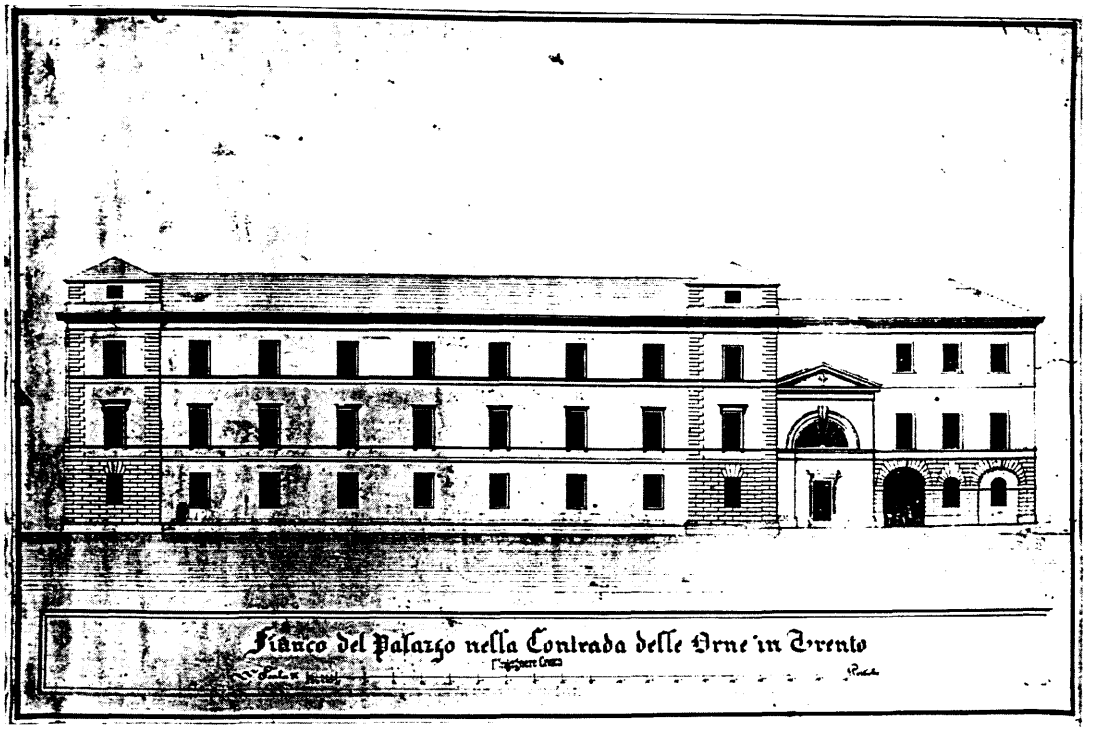

Fig. 12 - Palazzo Thunn a Trento, prospetto del lato verso il giardino (terza variante con due passaggi di collegamento a piano terra), progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china su carta (53 x 77 cm) – Archivio Storico Comunale, Trento.

dicarmi il colore della scagliola. La avverto le due stanze prossime sono, o saranno l'una gialla e l'altra celeste" [30].

Dalle lettere sembra quindi che le superfici delle pareti della Sala del Fuoco, come delle stanze accanto, fossero state realizzate in stucco antico o marmorino. Oggi le pareti della sala del fuoco sono ricoperte da tapezzeria, interessante sarà verificare, con i restauri, se fu realizzata la tecnica ad encausto.

La decisione definitiva per la disposizione della sala del fuoco è descritta nella lettera datata 18 settembre 1838: *"Io la prego di commettere senza ritardo tanto la caminiera quanto i Tirumeaux in Bianco e Oro, raccomandando anche all'Artista la massima sollecitudine. Le Consoles dovranno adattarsi in larghezza alle specchiature ... Si stabilì con Dragoni di eseguire gli ornati e la cornice e di tenere il fondo della stanza di un verde pallido ..."* [31]

[30] Lettera inviata all'architetto Rodolfo Vantini dal conte Matteo Thunn, datata Trento 18 settembre 1838. Biblioteca Queriniana Brescia, ora Archivio di Stato .
[31] Lettera inviata all'architetto Rodolfo Vantini dal conte Matteo Thunn, datata Trento 22 febbraio 1837. Biblioteca Queriniana Brescia, ora Archivio di Stato .

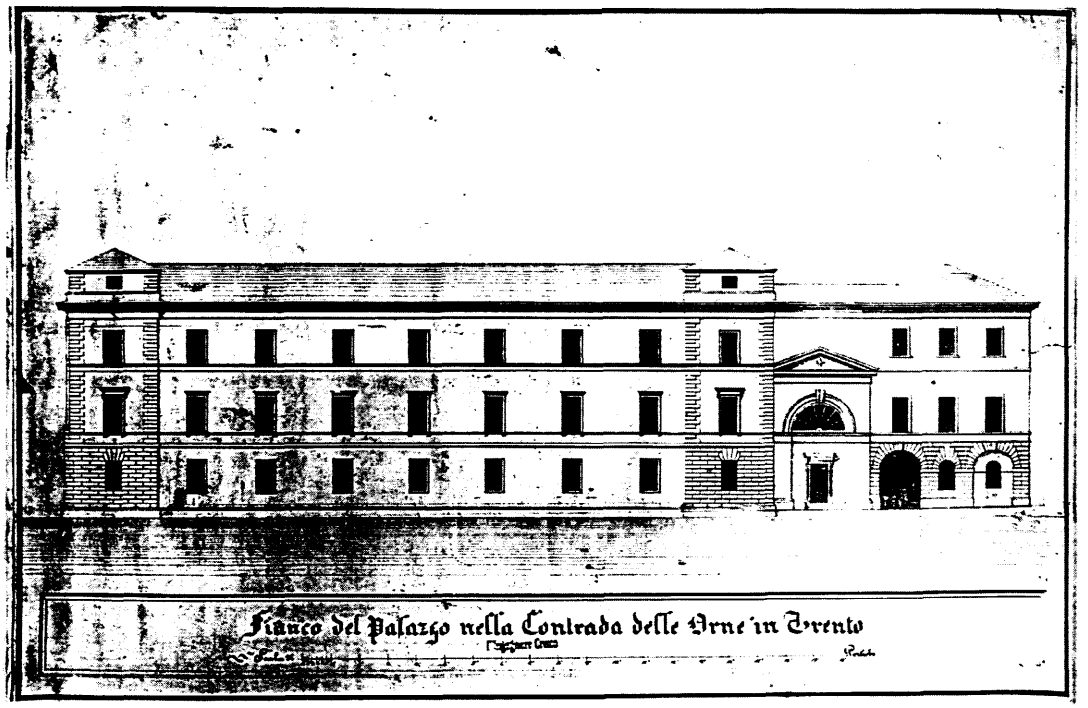

Fig. 13 - Palazzo Thunn a Trento, prospetto laterale verso la contrada delle Orne (prima variante con il bugnato liscio solo nei corpi angolari), progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china su carta (53 x 77 cm) – Archivio Storico Comunale, Trento.

Anche dei pavimenti si interesserà direttamente Matteo Thunn, che in un suo viaggio a Vienna vide *"dei bellissimi Parquets e presentemente che con una macchina imprimono nei medesimi dalle intarsiature di legno di differenti colori si può ottenere un effetto particolare, il loro prezzo è anche moderato. Avrei perciò in pensiero di far qui la provvista dei due per la Sala del Fuoco e per la stanza fu verde, quando avesse i disegni da far eseguire ... Io starei al fondo bianco e colle intarsiature nere e rosse perché più brillanti negli appartamenti"* [32].

Vantini rispose che non conosceva il modo d'esecuzione, perciò non era in grado di fare dei disegni, ma in palazzo Thunn troviamo poi realizzato, nelle stanze più importanti del piano nobile, il pavimento a parquet con disegni molto inconsueti. Sappiamo che l'architetto bresciano amava curare anche il disegno e l'esecuzione dei pavimenti, in Palazzo Frizzoni a Bergamo infatti fu realizzata un pavimento in mosaico con motivi in bronzo e pietre dure.

Nel 1839, a lavori ultimati, Matteo Thunn si sposò con la contessina di Thurn-Hofer e Valsassina; nel sonetto del matrimonio scritto dall'abate de Vigili in nota si legge: *"Vuolsi alludere principalmente ai molti e grandi lavori fatti eseguire in*

[32] Cfr. Lettera inviata all'architetto Rodolfo Vantini, datata Trento 5 dicembre 1834. Brescia, Archivio di Stato.

questi ultimi tre anni dal conte Matteo, nell'antico palazzo di sua Famiglia in Trento, coi quali lo ha rimodernato, ampliato, e renduto uno dei più comodi ed eleganti della sua patria" [33].

Anche il conte Matteo fu molto soddisfatto della realizzazione del suo palazzo e scrisse all'architetto *"Tutti ad una voce, anche coloro, che dilettandosi di criticare trovarono prima tante cose a ridire, convengono: maestoso, elegante, proprio e di bello stile essere il maggiore cortile la cui estensione altro ogni credere appare vasta. Così dirò pure della Stalla, delle rimesse, dei superiori appartamenti, della galleria al di dentro dello scalone, che fa' pure eccellente effetto, della Cappella, della Sala da pranzo ad insomma di tutti i più minuti locali"* [34].

Nelle lettere, a partire dal 1838, troviamo esplicito riferimento a mobili, luci e tapezzerie progettati e realizzati nell'area lombarda. Non appare mai una descrizione specifica che enuncia dove andranno inseriti tali mobili – eccezion fatta per la sala da fuoco –, dove appare un elenco e molti riferimenti ad artigiani bresciani e milanesi. Con gli anni 40 anche l'arredamento è da considerarsi compiuto, la ristruturazione di palazzo Thunn giunse al suo termine mostrando un intervento di notevole importanza.

I rapporti che Vantini ebbe con illustri personaggi dell'area trentina, grazie alle amicizie effettuate in casa Thunn, lasciarono un'indubbia influenza sul linguaggio architettonico locale. È possibile pensare che l'architetto bresciano, sempre molto disponibile e flessibile a tutti i tipi d'intervento, sia stato interpellato e abbia fornito suggerimenti e corretto progetti trentini. Questo appare chiaramente dalle lettere e nei documenti presenti nel carteggio vantiniano a Brescia [35], si pensi soprattutto alla Raffineria degli zuccheri (non realizzata) e Porta Maria Teresa [36]. Questi rapporti perdurarono oltre la conclusione del palazzo cittadino, per un decennio circa, dove a Vantini gli veniva chiesto di controllare e rivedere progetti eseguiti da tecnici pubblici, quali Giuseppe Pietro Dal Bosco e Giovanni Batti Ducati. Non è difficile pensare come l'architetto bresciano possa avere condizionato in maniera piuttosto incisiva il progetto del Camposanto di Trento. Vi è a tal riguardo solo un problema di date: Vantini riceve l'incarico per il cimitero monumentale di Brescia nel 1815, il progetto di quello di Trento è attribuito fra il 1826-1858, però la realizzazione – avvenuta sotto la guida dell'ingegnere circolare Giuseppe Pietro Dal Bosco, 9 anni dopo l'incarico – incominciò solo nel 1835 cioè quando l'architetto bresciano è sicuramente già venuto tre volte a Trento e il cantiere di

[33] Cfr. C.N. de Vigili, *al Nobilissimo Matteo Leopoldo Thunn ed Hoenstein nelle sue nozze colla Nobilissima Damigella Raimondina Contessa di Thurn-Hofer e Valsassina, versi didascalici.* Milano ed. Pirotta, 1839 pag. 15.

[34] Cfr. Lettera inviata all'architetto Rodolfo Vantini, datata Trento 5 dicembre 1834. Biblioteca Queriniana Brescia, ora Archivio di Stato .

[35] Biblioteca Queriniana Brescia, sezione manoscritti, voce Thunn ora Archivio di Stato .

[36] Cfr. Lettere inviate all'architetto Rodolfo Vantini, da Matteo e Leopoldo Thunn, carteggio sopracitato.

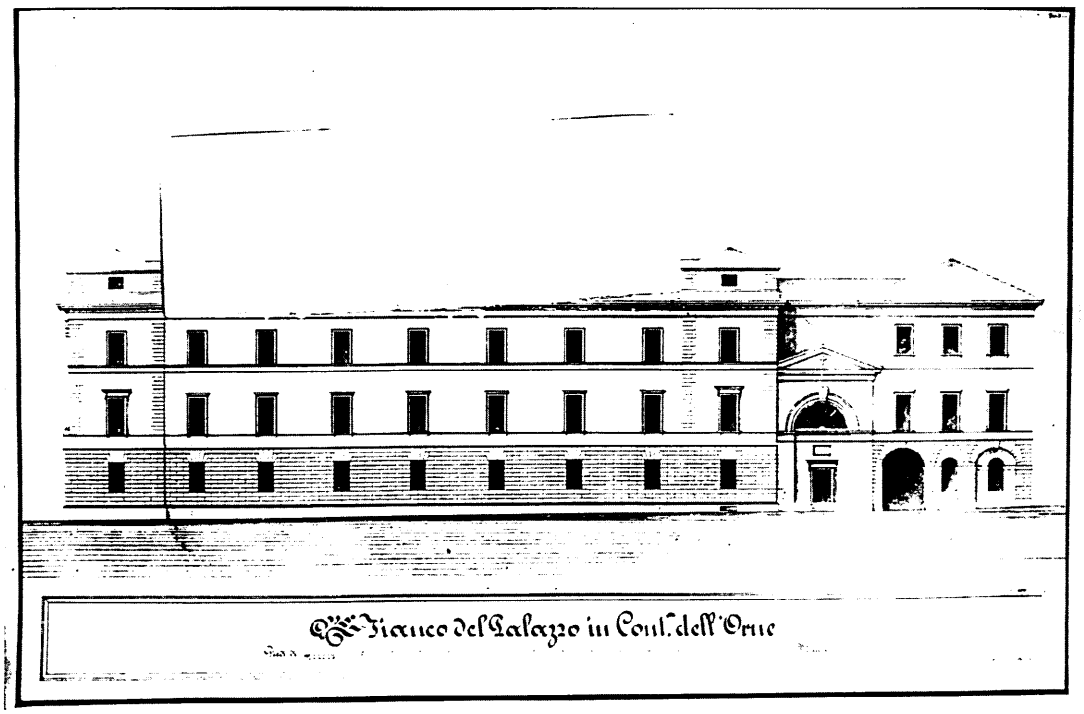

Fig. 14 - Palazzo Thunn, a Trento, prospetto laterale verso la contrada delle Orne (seconda variante con il bugnato a piano terra su tutta la facciata), progetto dell'architetto Rodolfo Vantini datato 1833, china su carta (53 x 77 cm) – Archivio Storico Comunale, Trento.

Palazzo Thunn stava volgendo al termine. Non è un caso poi verificare la stretta somiglianza planimetrica fra il Cimitero di Brescia e quello di Trento, si tratta unicamente di una variazione di scala.

Ad avvalorare questa tesi è la presenza di Matteo Thunn nella commissione cimiteriale (anche se documentata solo nel 1844), ancora una volta il cerchio si chiude attorno alla persona di Rodolfo Vantini e alla illuminata presenza dei conti Thunn a Trento.

L'intervento vantiniano in Palazzo Thunn quindi non s'inserisce semplicemente come una normale operazione di gusto ottocentesco, ma rivela all'interno dei rapporti con la committenza tutta una serie di problematiche poste tra la cultura neoclassica e il "tormento" dello spirito romantico.

L'architetto nell'accorgersi del decadere dell'aura artistica, messo a confronto con il nuovo rapporto tecnico, sperava che l'unione tra il gusto decorativo, pittorico e architettonico assumesse il valore della "Grande Arte". Sicuramente l'intendimento vantiniano, di realizzare *"architettura di grande importanza"* e non *"fabbrica di poco momento"* attraverso una ricerca volta a valori che fuoriuscivano dai limiti del singolo oggetto, è ampiamente realizzata in Palazzo Thunn ed è pure documentata attraverso l'eredità che l'architetto bresciano lasciò alla cultura architettonica trentina.

GIULIANA RICCI

Precisazioni sulla didattica del disegno : il caso Vantini

È noto che il libro di Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique* [1], affronta il problema della composizione e della distribuzione, quest'ultimo *leit-motif* delle ricerche francesi già dal Settecento (si pensi soltanto all'opera teorica di Jean-François Blondel [2]), nell'orizzonte della scienza applicata, secondo i nuovi indirizzi delle scuole d'ingegneria, in polemica con la riduttività del dibattito accademico sugli ordini [3].

Il testo non s'inoltra, quindi, nel campo delle definizioni del Bello, né segnala un periodo privilegiato del passato: Szambien osserva giustamente che il principio dell'economia sostituisce quello della bellezza [4]. Ma mancano anche certe indicazioni costruttive [5], che da sempre erano state parte rilevante dell'esercizio trattatistico. Durand ritiene infatti, che l'architettura, definita " à la fois une science et

[1] J.N.L. DURAND, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, 2 voll., Paris 1802-5. In Biblioteca Queriniana a Brescia è conservata questa edizione, cui ne seguono altre fino al 1840.

[2] J.-F. BLONDEL, *Cours d'Architecture*, Paris 1771-1777.

[3] Vedi quanto afferma in questo senso ROBERTO GABETTI in *Imitazione e misura* in R. GABETTI, C. OLMO, *Alle radici dell'architettura contemporanea*, Torino 1989, pp.143-4 e il suo rimando in nota all'intervento con PAOLO MARCONI, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema franco-italiano*, Torino 1968. Su Durand si veda soprattutto: L. HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris 1952-1953, soprattutto i voll. IV e V; E. KAUFMANN, *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino 1966 (1a ediz.: Cambridge 1955), *passim*; H.-R. HITCHCOCK, *La dottrina di J.N.L. Durand e il suo successo nell'Europa Settentrionale* in *Architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino 1971 (1a ediz.: Harmondsworth 1958); A. BRAHAM, *L'architecture des Lumières*, Paris 1982, pp.254-255; W. SZAMBIEN, *J.N.L. Durand 1760-1834 : il metodo e la norma*, Venezia 1986 (1a ediz.: Paris 1984), opera fondamentale cui si rimanda anche per l'introduzione di HUET e per la bibliografia; la traduzione italiana dei *Précis* a cura di E. D'ALFONSO, *Lezioni di architettura*, Milano 1986; S. VILLARI, *J.N.L. Durand (1760-1834). Arte e scienza dell'architettura*, Roma 1987; A. PICON, *Architectes et ingénieurs au siècle des lumières*, Paris 1988, (cap. *Jean-Nicholas-Louis Durand ou l'architecture sous influence*, pp.285-290).

[4] Op. cit., p.123.

[5] Come sottolinea B. HUET, op. cit., p.11. Anche per SZAMBIEN (op. cit., p.130) e PICON (op. cit., p.288) Durand è interessato soprattutto all'organizzazione spaziale, rimandando all'*Art de Bâtir* di RONDELET (v. nota 7) le definizioni costruttive.

un art" [6], non sia tanto l'arte di eseguire (forse in polemica con l'opera di Rondelet [7]), quanto soprattutto l'arte di comporre, sotto il profilo della *convenance* e dell'*économie*, avendo come fine l'utilità pubblica e privata.

Questi principi riguardano anche l'aspetto grafico. Il concetto di disegno si precisa nell'edizione del 1819, dove è definito *language naturel* dell'architettura [8]. Durand ritiene che, per esprimere graficamente il proprio pensiero, si debba procedere in questo modo: iniziare da uno schizzo veloce, stabilire gli assi principali (e poi quelli dei muri, delle colonne, ecc.) e fissare l'altezza nella sezione. Definite pianta e sezione, il prospetto ne risulta una semplice proiezione. Come si vede, l'insegnamento di Monge è stato assimilato con intelligenza.

Del linguaggio grafico non si ricercano i caratteri della seduzione (mancano riferimenti al congegno prospettico; le regole per il chiaroscuro, che godono il favore dell'editoria contemporanea, sono ignorate), ma se ne evidenzia l'impianto logico nell'ambito del meccanismo della composizione, procedendo dal semplice al complesso a partire dagli elementi 'primi' individuati, con l'aiuto di una griglia quadrettata. Di tale "meccanismo di generazione degli spazi" [9] sono illustrate nelle introduzioni non soltanto le proprietà progettuali, ma anche quelle analitiche ("nous avions décomposé"... "remontant ensuite des éléments à l'ensemble des édifices" [10]). Il procedimento corrente, invece, fa dipendere sia la fase d'indagine che quella del lavoro creativo dall'ordine architettonico [11] e dalla suggestione dell'antico (singoli edifici, fori, terme), di cui non sono esplicitati i termini del processo di trasformazione dalla conoscenza al progetto.

Il contributo di Durand consiste soprattutto, quindi, nell'insegnare, oltre al nuovo percorso ideativo, l'analisi e la scomposizione in parti degli edifici, o meglio, dei tipi di edifici [12]. Le architetture realizzate, difatti, non citate in questa sede, sono esibite in un altro volume, un "manuale storico comparativo" [13], il *Recueil et Paralléle* [14], quasi a voler mettere una distanza tra il progetto e le esperienze del pas-

[6] *Discours préliminaire* in *Précis...*, vol. II, Paris 1805, p.1.

[7] J.-B. RONDELET, *Traité théorique et pratique de l'Art de Bâtir*, Paris 1802-1817.

[8] *Précis...*, vol. I, Paris 1819, p.30. Il secondo volume era stato ripubblicato nel 1817. Sul parallelo tra architettura e linguaggio, in parte contestato da Szambien, si diffonde Villari (op. cit., pp.90-97) che definisce il *Précis* "trattato di grammatica generale" (p.96).

[9] B. HUET, *Le tre fortune di Durand*, introduzione al volume citato di Szambien, p.11.

[10] Vedi in modo particolare *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique depuis sa réorganisation*, Paris 1821, seguito e complemento al primo volume dei *Précis*.

[11] Durand concentra l'illustrazione degli ordini in quattro tavole della III sezione, I parte, nell'edizione del 1802.

[12] Villari contesta giustamente l'invenzione della tipologia da parte di Durand, sostenuta da molti studiosi, osservando come nel Settecento fossero diffusi i *recueils* con apparati organizzati in senso tipologico (op. cit., p.92). Basterà ricordare il nostro MILIZIA (*Principj di architettura civile*, Finale Ligure 1781).

[13] La definizione è di SZAMBIEN, op. cit., p.24.

[14] *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Paris 1800-1801. Sulla critica ai modelli dell'antichità v. già E. KAUFMANN, op. cit., p.256. Il *Recueil* ebbe nel 1833 un'edizione veneziana aggiornata nelle tavole.

sato; sono *exempla* catalogati per potere essere confrontati (uguale scala) secondo la destinazione d'uso e secondo l'affinità di organizzazione spaziale e di ampiezza. Gli elementi 'primi', corretti e riassemblati a formare le principali tipologie di edifici pubblici e privati, compaiono nei *Précis,* con l'invito a redigere disegni chiari e privi di ogni componente superflua – compresa la decorazione architettonica non giustificata [15] –, ma finalizzati all'utile e all'intervento il più economico possibile.

Prende l'avvio, quindi, un sistema didattico che ha come unico referente l'architettura, intesa come arte da elaborare *iuxta propria principia* (non a caso sono criticate le metafore della capanna [16] e del corpo e, quindi, ogni riferimento giudicato eteronomo) e che si esprime attraverso il disegno come metodo di analisi e come struttura per l'invenzione.

Durand insegnava in una scuola per ingegneri. Diverso è l'atteggiamento di Quatremère de Quincy, responsabile di una scuola accademica, come dimostra l'adesione all'architettura classica ancora nell'*Histoire de la vie et des ouvrages des plus célébres architects du XI siécle jusqu'à la fin du XVII* [17], oltre che nella precedente e più nota *Encyclopédie méthodique*, la cui prima edizione risale al 1788.

L'opera di Durand era presente ai professori accademici italiani, sia all'inizio che a metà secolo [18], nonostante la sua valutazione cauta dell'antichità, non più considerata luogo incontestabile del bello assoluto, e nonostante l'avvio dell'apprezzamento di tutto il passato, come luogo di molti modelli comparabili. Atteggiamento quest'ultimo, che costituisce, per alcuni studiosi, l'ingresso all'eclettismo [19]. È bene osservare, inoltre, che non poteva essere accettata la ricerca di nuo-

[15] "Plaire n'est pas le but de l'architecture, la décoration n'est pas son objet" (*Précis*, vol. I, Paris 1819, p.16).

[16] Giustamente Szambien osserva che nel *Recueil* "Durand situa l'architettura in uno spazio già storico", favorito dagli esiti recenti della campagna d'Egitto e contro l'ipotesi di tutti i teorici, anche illuministi, dell'origine dell'architettura dalla capanna.

[17] A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célébres architects du XI siécle jusqu'à la fin du XVIII*, Paris 1830.

[18] Szambien afferma che i *Précis* non ebbero fortuna all'estero, se si esclude una traduzione tedesca. In realtà furono conosciuti, ma il loro ruolo non risultò rilevante nell'organizzazione didattica. Alle contestazioni di alcuni studiosi europei (Semper, Daly e Dartein) al metodo compositivo di Durand, citate da Szambien, aggiungo notizie sulla posizione di italiani molto influenti. L'interesse di Giuseppe Zanoja è ricordato in seguito. Il *Précis* e il *Recueil* compaiono nell'inventario della biblioteca dell'accademia di Brera redatto al rientro degli austriaci con la restaurazione (1815). Pietro Selvatico sostiene che la riduzione dell'architettura ai principi di economia e di utilità, affermati da Durand, non esaurisce gli scopi dell'arte, tra i quali si deve annoverare la bellezza, raggiungibile con l'identificazione di quei segni "emblemi di altrettante astrazioni collegate coll'uso e le mire dell'architettura" in grado di meglio sviluppare "le verità ideali ed i concetti razionali" che ogni edificio "è in dover di rappresentare" (*Sugli insegnamenti architettonici e sulle riforme di cui abbisognano*, "Rivista Europea", aprile-maggio 1846, nn. 4-5, pp.438-439). BOITO in *L'architettura odierna e l'insegnamento di essa*, I, in "Giornale dell'Ingegnere, Architetto ed Agronomo", VIII, giugno 1860, p.276, si sofferma sul metodo di Durand giudicato educatore corretto anche se troppo severo, mentre è più dura la critica in *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, introduzione a *Architettura del medioevo in Italia*, Milano 1880, nella quale si afferma l'incapacità del docente francese di capire le ragioni delle forme (pp. XXVIII-XXIX).

[19] Sul ruolo di Durand come anticipatore dell'eclettismo, sostenuto da HITCHCOCK, op. cit., pp.41-42, si pronunciano in senso negativo SZAMBIEN, op. cit., p.165 e VILLARI, op. cit., p. 82. L'uso della storia ai fini proget-

ve leggi progettuali nell'ambito dell'astrazione geometrica, per concepire una forma architettonica utile e necessaria, da parte di chi, come Carlo Amati, definiva il testo di Vignola "il manuale degli architetti", affidandolo alle stampe nel 1805, e si disponeva ad arricchire le biblioteche dei professionisti con una nuova edizione vitruviana (1829-1830). L'allontanamento dalle fonti convenzionali si era verificato, A Brera, soltanto in occasione del ricorrente accenno naturalistico, che nel 1813, ad esempio, forse per eludere il coinvolgimento nelle vicende politiche, induce Zanoja (non a caso scarsamente attivo nella pratica professionale) a stabilire, anche alla luce di un *revival* illuministico, che "la sola natura è la depositaria del bello reale" [20]. In contrasto, comunque, ancora una volta, con i principi durandiani, che invitano a imitarne, nel caso, il funzionamento.

Nei testi italiani destinati alla didattica non può prevalere, quindi, il riferimento al metodo proposto dal libro di Durand, se non nelle scuole d'ingegneria o nelle sezioni di architettura influenzate dall'ambiente della scienza applicata [21], e, comunque, più tardi. Sembra favorito, invece, il ripensamento dell'opera di Milizia, *Principj di architettura civile* [22], anche se sorprende che i contenuti del testo d'oltralpe non siano diffusi, soprattutto in periodo napoleonico (forse troppo breve), dagli intellettuali vicini al mondo francese. La prova di Giovanni Antonio Antolini, già aspirante alla cattedra di architettura di Brera, ad esempio, è deludente in tal senso.

Le sue *Idee elementari di Architettura Civile per le scuole del disegno*, presentate a Milano nel 1813, fresche dell'edizione bolognese [23], ribadiscono dichiaratamente l'ossequio ai sacri testi (Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, Scamozzi) e, pur partendo dalla pratica del disegno, di cui è raccomandata la precisione ai fini del preventivo e dell'utilizzo in cantiere (omaggio a Durand), non adottano la *marche à suivre* del testo d'oltralpe e affrontano gli argomenti con un

tuali è pratica consueta in età neoclassica, ma è il caso di ricordare uno dei primi tentativi di stabilire tracciati più ampi ad opera di Milizia, soprattutto nel suo *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 2 voll., Roma 1768 (ma l'edizione più famosa è quella parmense del 1781) e nel II capitolo *(Storia dell'Architettura Civile dei Principj di Architettura Civile)* dei *Principj di architettura civile*, cit. Un *excursus* storico è offerto anche da Quatremère de Quincy nell'edizione del 1788 della citata *Encyclopédie méthodique* alla voce *Architecture*. Sulla storiografia dell'architettura v. il pioneristico capitolo di FRANCO BORSI *La storiografia dell'architettura in Italia* nel suo *L'architettura dell'Unità d'Italia*, Firenze 1966.

[20] G. ZANOJA, *Discorsi...*, Milano 1813, p.6.

[21] VINCENZO FONTANA segnala l'impegno, in tal senso, di Archimede Sacchi nella seconda metà dell'Ottocento sia nell'attività editoriale che nell'insegnamento presso l'Istituto Tecnico Superiore di Milano (V.F., *Il nuovo paesaggio dell'età giolittiana*, Roma-Bari 1981, p.16). Il recente convegno su Giovan Battista Filippo Basile a Palermo, *Giovan Battista Filippo Basile e l'insegnamento dell'architettura nella seconda metà dell'800* (Palermo, 15-16 dicembre 1992), Palermo, 1995, ha messo in luce come l'uso della quadrettatura sia stato attentamente considerato nell'università palermitana, tanto da essere esibito in una delle tavole fatte disegnare da Basile all'assistente Giarrizzo (Tav. XXV, *Edifici moderni*).

[22] F. MILIZIA, *Principj di architettura civile*, 3 voll., Finale Ligure 1781.

[23] *Idee elementari di architettura civile per le scuole del disegno di Giovanni Antolini*, Bologna 1813 (2a ediz.: Milano 1828). Il libro fu esposto a Brera nella Sala dei Professori delle Accademie in occasione della mostra annuale.

evidente tributo ai *Principj* di Milizia, di cui costituiscono una sorta di compendio illustrato [24].

È risaputo che è tarda la prima edizione italiana di un manuale [25], tanto che i professionisti italiani continuano a considerare fondamentale il contributo di Milizia e gli affiancano pubblicazioni straniere (il testo di Rondelet, soprattutto nell'edizione mantovana del 1831-1840 [26], *Traité théorique et pratique de l'Art de bâtir*; lo stesso *Recueil et Parallèle* di Durand; il testo di De Wiebeking, *Architecture civile, théorique et pratique*, Münich 1827-31, risultato di anni di lavoro e di contatti internazionali preceduto da diversi volumi, relativi all'architettura civile e idraulica, indagata nei risvolti teorici e pratici, sociali e storici).

La mediazione che consente di diffondere la componente costruttiva attraverso un anticipo di manualistica (anche se quasi priva di aspetti quantitativi) è rintracciabile, appunto, nella ripresa ottocentesca dei *Principj di architettura civile* di Milizia, con rielaborazioni sino al 1853, di cui le più famose sono quelle di Giovan Battista Cipriani del 1804 [27] e del 1825 e di Giovanni Antonio Antolini del 1817 e del 1832 [28]. È l'unico volume italiano adottato che affronti, anche se con un corredo iconografico molto limitato, i diversi aspetti dell'architettura, compreso quello materiale [29], e che dedichi largo spazio, in particolare, all'edificio di abitazione [30].

Sembra possibile dedurre, dagli interventi su "Biblioteca italiana" che la compilazione di un manuale sia stata considerata superflua dalle autorità accademiche (con le dovute eccezioni [31]), che eleggevano l'antico a modello della bellezza assoluta, con limitato interesse per i lati materiali del costruire, e che potevano valersi, quindi, della trattatistica, concentrata soprattutto sull'artisticità del progetto, con la guida degli esempi del passato. In seguito, la diffusione di un'architettura

[24] Il problema del compendio del testo di Milizia ricompare nella versione, molto diversa, di BIAGIO MAGISTRETTI, *Lezioni elementari di Architettura civile*, 2 voll., Milano 1842-1843.

[25] Sulla manualistica vedi AA.VV., *L'arte di edificare. Manuali in Italia. 1750-1950* a c. di C. Guenzi, Milano 1981.

[26] La recensione su "Biblioteca Italiana", nell'ultimo numero del 1831, era stata approfondita ed entusiasta. Il testo corrispondeva infatti ai desideri della redazione che da tempo auspicava l'uscita di un omologo volume italiano, relativo anche ai materiali.

[27] *Principi di architettura civile di Francesco Milizia. Seconda edizione veneta. Riveduta, emendata ed accresciuta di figure disegnate ed incise in Roma da G. B. Cipriani*, Bassano 1804. Esemplare molto usato e corredato di tavole relative al cantiere, agli ordini, ai servizi tecnologici, alle principali tipologie, all'ornato.

[28] G.A. ANTOLINI, *Osservazioni ed Aggiunte ai Principii di architettura civile di Francesco Milizia*, Milano 1817; *Principii di architettura civile di Francesco Milizia. Prima edizione milanese illustrata per cura del professore architetto Giovanni Antolini*, Milano 1832, che, oltre alle tavole dell'edizione del 1804, contiene 3 tavole che accompagnano le appendici sulle centinature e sulle volte, oltre ad appendici su ponti in ferro, strade ferrate, materiali preservativi contro gli incendi (2a ediz.: Milano 1847).

[29] Milizia definisce l'architettura "l'Arte di fabbricare" prima di Rondelet (*Principj*..., cit., p.III).

[30] Già nell'introduzione, *Idea generale dell'architettura*, Milizia si diffonde sul tema della casa, cui dedica gran parte del III libro della II parte.

[31] Si esamini il dibattito sulle riviste cui ho accennato in un mio precedente contributo (*Dall'archivio dell'Accademia di Brera: precisazioni sui primi rapporti di Camillo Boito con Milano e sul suo impegno di riformatore della didattica* in AA.VV., *Omaggio a Camillo Boito*, atti del convegno, Milano 1984, a cura di A. Grimoldi, Milano 1991, pp.39-56.). Si consideri che, contemporaneamente, vengono sostenute modalità diverse dal classicismo e, a partire dal 1845, sotto l'influenza di Selvatico, addirittura l'eclettismo. Vedi a questo proposito il saggio di Gianni Mezzanotte in questo volume.

connessa con l'unità nazionale e quindi regolata dai primi tentativi di applicare una qualità normata anche in senso quantitativo e da cantieri meglio condotti e legati a una produzione sempre più di carattere industriale, favorirà, anche in senso editoriale, la ricerca sulla costruzione 'standardizzata' [32].

L'*èlite* accademica italiana rivendica il ruolo dell'architetto quale progettista nell'ambito di una formazione classicista e di certe modalità di rappresentazione, mantenendo le distanze dalla didattica universitaria, troppo permeata di contenuti scientifici e ritenuta insoddisfacente e affrettata nel settore del disegno. Il testo durandiano dichiara, invece, la destinazione a un pubblico di aspiranti ingegneri da formare in tempi brevi sulla base di conoscenze direttamente utilizzabili e inquadrabili in un procedimento intellettuale che ha come traguardo la composizione. Tutti principi che fanno rabbrividire i responsabili accademici. Ancora nel 1827 il segretario di Brera, Ignazio Fumagalli, sostiene che il corso di studio degli architetti parte dall'insegnamento delle regole prospettiche e che, dopo quello della geometria, esso arriva alla didattica degli ordini e della composizione, mentre gli allievi sono invitati ad approfondire gli aspetti materiali della disciplina durante il praticantato. Ma, ed è più grave, gli accademici intuiscono il ruolo giocato da Durand nella subordinazione dell'architetto all'ingegnere, come afferma Picon [33]. Lo stesso Giuseppe Bossi, del resto, nel discorso inaugurale del 1805 e quindi nel periodo in cui l'influenza della cultura francese è sostenuta dalle vicende politiche, definisce l'architettura "campo della più vasta progettazione anche d'ingegneria" [34].

Posso dimostrare, tuttavia, che alcune suggestioni del sistema didattico francese sono penetrate in Lombardia, anche se il ruolo del governo in tal senso non deve essere stato irrilevante un periodo napoleonico.

Nel 1805 Giuseppe Zanoja afferma che "la maggiore o minore bontà di un architetto dipende dalla miglior combinazione de'principi elementari" [35]; detta, inoltre, nell'ambito del suo insegnamento, i "precetti sotto un metodo combinato col (...) comodo" degli studenti, operando una selezione degli esempi, motivata dalla prolissità dei trattatisti consueti, come aveva affermato lo stesso Durand. Il favore si attenua, in seguito, per sottolineare il tema delle "idee archetipe" [36].

[32] Ne sono esempio i testi di A. CANTALUPI, *Istituzioni pratiche elementari sull'arte di costruire le fabbriche civili*, 2 voll., Milano 1862 e il successivo A.C., *Portafoglio dell'Ingegnere, Architetto ed Agronomo*, Milano 1874; quello di ARCHIMEDE SACCHI, *Le abitazioni, alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzi e ville*, 2 voll., Milano 1866.

[33] Op. cit., p.284 e 288-290.

[34] *Discorso del professor Giuseppe Bossi segretario dell'accademia* in *Discorsi letti in occasione della pubblica distribuzione de'premi fatta da S.E. il Sign. Ministro dell'Interno il giorno XXIV di giugno an. MCCMV*, Milano 1805, p.3.

[35] G. ZANOJA, *Prolusione* in *Discorsi letti nella grande aula del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti in Milano*, Milano 1805, p.35.

[36] Oltre ai discorsi per le inaugurazioni degli anni accademici si segnalano le *Lezioni teoriche di architettura civile*, manoscritto inedito in Archivio di Stato di Varallo Sesia, *Fondo Cagnola*, da me citato in *L'architettura all'accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito* in *L'architettura nelle accademie riformate*, atti del convegno (Milano 1989) a c. della sottoscritta, Milano 1992, p.264 n.

Carlo Amati, responsabile della scuola braidense dal 1817 al 1852 in clima di restaurazione e strenuo difensore del classicismo [37], possiede la traduzione italiana della prefazione dei *Précis* [38], forse redatta da lui stesso. Conosce, quindi, l'accento posto sulla composizione e la polemica contro l'impegno decorativo a favore dell'utile. Tuttavia i suoi appunti per le lezioni, conservati a Pontida, non sembrano accogliere sensibilmente tale esperienza, anche se l'analisi dei materiali è soltanto agli inizi. In generale, la sua produzione teorica per l'insegnamento, in parte inedita, si preoccupa soprattutto di identificare un'estetica dell'architettura e non organizza gli altri aspetti del procedimento didattico in un prodotto compiuto.

Come s'intreccia la vicenda di Vantini con questa atmosfera?

Tra i fascicoli manoscritti dell'architetto bresciano sono particolarmente rilevanti soprattutto alcuni appunti della Biblioteca Queriniana di Brescia [39], raccolti in una cartella, già segnalati dalla tesi di Laura Benedetti [40].

Il primo fascicolo, intitolato *Trasunto di lezioni di architettura* e datato 1816, contiene annotazioni prese dai *Précis* durandiani, i cui due libri vengono tradotti con un'ottima conoscenza della lingua e, in parte, trascritti, selezionando gli aspetti ritenuti fondamentali con alcuni disegni a fronte, tratti dal testo francese. Se il corredo grafico sembra ignorare le finalità del testo di Durand (manca spesso il legame tra piante e sezioni e non è evidenziato il procedimento intellettuale), l'operazione dimostrerebbe, comunque, l'intento di utilizzare lo spunto dell'analisi combinatoria per costruire un abaco di riferimento. È un progresso significativo rispetto al puro catalogo di singoli elementi architettonici o, meglio, del partito decorativo in uso nel Settecento, suggerito dai testi di Giocondo Albertolli.

Nella cartella sono contenuti anche due fascicoli anteriori al 1816. Uno è relativo a una memoria letta da Vantini il 4 aprile 1811 sullo *Stato delle Belle Arti in Egitto*, ancora nell'ambito dell'eco della grande avventura napoleonica.

L'altro, intitolato *Lezioni di architettura* [41] e datato 1814, contiene il *Discorso preliminare*, tenuto dall'architetto al liceo di Brescia, dove insegnò dal 1813 [42]. Questo scritto merita qualche osservazione.

[37] Tale adesione è confermata dal comportamento nelle commissioni di concorso e nelle commissioni d'ornato, oltre che nell'insegnamento [cfr. diversi manoscritti inediti sulla *Storia dell'architettura civile*, conservati nella Biblioteca dell'abbazia di Pontida (d'ora in poi: BAP), *Fondo Amati*] e nella produzione critica.

[38] BAP, *Fondo Amati*, O3.3. *Compendio delle lezioni di architettura date alla scuola Polytechnica da J.N.L. Durand. Volume I.* Amati possedeva anche una copia della prima edizione del *Recueil*.

[39] Biblioteca Queriniana (d'ora in poi BQ), G VIII 2.

[40] L. BENEDETTI, *L'architetto Rodolfo Vantini: fonti e linguaggio neoclassico nella rappresentazione di istanze collettive*, tesi di laurea, a. a.1991/2, Fac. Arch., POLIMI, rel. Paolo Carpeggiani, corr. Gianni Mezzanotte e la sottoscritta.

[41] Si tratta del 2° fascicolo nella cartella. La data, autografa, è il 1814. Un altro fascicolo con la stessa intitolazione si trova in Archivio di Stato di Brescia (ASBS), *Carte Vantini*, busta 4, *Studi di storia e di architettura*. Il recente lavoro di inventariazione ha modificato la numerazione delle buste. V.L. LEO, A. SALVI, *Inventario del fondo Vantini conservato presso l'archivio di Stato di Brescia* in *Scritti in onore di Gaetano Panazza*, Brescia 1994, pp. 371-402.

[42] Cfr. *Promemoria.* (BQ, *Carte Vantini*, G. VII.5. m 1, p.16v). Vantini scrive che, constatato lo scadimento della disciplina del disegno durante un sopralluogo di Giuseppe Bossi al liceo di Brescia, fu invitato a sosti-

Dopo alcune parole di lode ai responsabili del collegio per il riconoscimento dell'utilità della didattica "teorica" di fianco a quello della didattica "applicata" [43], Vantini ribadisce il *leit-motif*, già di ambito illuminista, dell'inutilità della copia senza "intelligenza" e anticipa il tracciato delle linee del corso, denunciando i suoi referenti: Scamozzi, l'unico citato, per la definizione dell'architettura come "scienza, d'ogn'altra direttrice, ed Arte sopratutti eccellente" [44]; Milizia per la suddivisione della disciplina in civile e militare, idraulica e navale [45]. Da Winckelmann, evidentemente aggiornato sul testo di Seroux d'Agincourt (ripetutamente citato negli appunti vantiniani, come lo studioso tedesco), trae il sistema della periodizzazione e l'intento di produrre un tracciato dell'architettura "giusta i diversi climi".

Quando avvia il tema dell'*Origine e vicende dell'architettura*, ripropone il mito, già vitruviano, della capanna, anche se allargato a comprendere la grotta e la tenda [46]. L'interpretazione prosegue nei modi ormai consueti nel panorama italiano; difatti segnala l'inizio della decadenza sotto Costantino e constata con Seroux d'Agincourt una certa continuità dell'arte in Italia anche nei periodi più bui, sino a un lento riavvio dall'XI sec. per l'apertura di alcuni grandi cantieri. Seguono due paragrafi sulla *Perfezione dell'architettura* (legata a bellezza, convenienza, solidità) e sulla *Bellezza dell'architettura* (dipendente dagli ornamenti – ordini, cornici, parapetti, ecc. –, dall'euritmia, dalla simmetria e dal decoro), nei quali l'insegnamento di Milizia, non citato, sembra prevalere.

Se si confrontano queste lezioni con quelle di Zanoja, *Lezioni teoriche di architettura civile* [47], e con quelle di Amati (appunti più che *corpus* ordinato [48]), oltre che con le opere pubblicate da quest'ultimo (*Antichità di Milano*, Milano 1804; *Gli ordini di architettura del Barozzi da Vignola*, Milano 1805; *Dell'architettura di Marco Vitruvio Pollione libri dieci*, Milano 1829-1830), è evidente l'incapacità di Vantini di sviluppare nuove proposte dal punto di vista sia della teoria che della elaborazione storiografica.

Il discorso inaugurale del 1814 condivide l'atteggiamento teorico consueto per il periodo ed è lontano dalla trama suggerita dagli appunti presi nel 1816 dai *Pré-*

tuire l'anziano professore Santo Cattaneo dal 5 giugno 1813. Nominato assistente il 14 dicembre dello stesso anno, divenne professore supplente dal 15 ottobre 1818 in seguito alla morte del Cattaneo. Le notizie sono confermate in altri manoscritti conservati nell'Archivio di Stato di Brescia (*Carte Vantini*, busta 9, *Carte personali*). L'inizio della carriera d'insegnante è riportato anche da Lionello Costanza Fattori in *Rodolfo Vantini architetto (1792-1856)*, Lonato 1963, p.11.

[43] *Ibidem*, 1r.

[44] *Ibidem*, 3v.

[45] Cfr. anche il fascicolo *M. Vitruvio Pollione. 1816* (ASBS, *Carte Vantini*, busta 4, *Studi di storia e di architettura*) con appunti dal *De Architectura*, in cui è riportata la suddivisione dell'architettura in idraulica, civile e militare.

[46] Il *Traité*, cit., di Rondelet, sicuramente consultato da Vantini, antepone la tenda alla capanna nell'evoluzione dell'arte di costruire, secondo l'ipotesi già adottata da WILLIAM CHAMBERS in *A Treatise on Civil Architecture*, London 1759.

[47] Cit. in nota 23.

[48] Si tratta di appunti per lezioni relative alla grammatica degli ordini, per un tracciato storico dell'architettura, per argomenti teorici (BAP, *Fondo Amati*).

cis durandiani. È legittimo domandarsi in quale senso sia stato attivo l'assorbimento del magistero di Durand, in quanto la piena comprensione del volume, favorita da un curriculum universitario che aveva privilegiato la dimensione scientifica, come emerge dagli appunti [49], sarebbe stata in grado di scardinare parte dell'impianto teorico di Vantini, costruito soprattutto sui testi della consuetudine accademica.

Gli impedimenti all'influenza possono essere colti in un episodio della biografia dell'architetto bresciano.

Nel febbraio 1818 è bandito un concorso per la cattedra di Disegno e di Architettura Civile presso i licei di Brescia, Cremona, Mantova e Udine [50]. L'avvenimento ha grande portata culturale, perché sancisce ufficialmente la struttura degli studi superiori e soprattutto le linee della didattica nel settore, approvate dall'accademia di Brera e quindi dalla compagine più influente in Lombardia in campo artistico. La palma è riportata da Luigi Voghera, diplomato in accademia a Brera. Vantini, laureato a Pavia nel 1813, si classifica al quarto posto, forse proprio a causa dei suoi principi didattici [51]; risultato che gli consente, comunque, di ottenere la cattedra al liceo di Brescia.

Non mi è stato possibile rintracciare, sinora, la documentazione delle prove d'esame [52] (la redazione di un progetto, *Una cappella sepolcrale per una famiglia cospicua isolata* [53], un esame orale; la valutazione dei titoli). Ma l'esito del concorso è senz'altro influenzato dalle raccomandazioni inviate al governo dal presidente di Brera Luigi Castiglioni: "Ritenuta per massima che il disegno da insegnarsi debba essere quello di ornato e dell'architettura, siccome ramo delle Belle arti che fu riconosciuto il più proficuo per la generalità perché diffonde il buon gusto e ha un immediata azione sopra tutte le arti subalterne e di assoluta necessità, l'istruzione dovrebbe consistere negli elementi di ornato, i quali sono indispensabili nell'apprendere con profitto l'Architettura, negli Elementi dell'Architettura, e nel iniziare

[49] BQ, G VIII 2. COSTANZA FATTORI, op. cit., precisa che Vantini riportò l'abilitazione alla professione di architetto e ingegnere civile nel 1813, dopo i due anni di praticantato a Milano, svolto in uno studio professionale non identificato.

[50] 10 febbraio 1818: AAB, *R. Accademia di Belle Arti, Provvidenze Generali, Accademia dal 1801 al 1828*, fasc. I (*Scuole di disegno*). Lettera di Mellerio al Presidente di Brera Luigi Castiglioni per trasmettere la pubblicazione dell'avviso di concorso da tenersi il 14 maggio.

[51] Gli altri vincitori sono: Giovanni Battista Vergani, Luigi Voghera, Giuseppe Castellini.

[52] Il 6 aprile 1818 la commissione permanente di architettura (Carlo Amati, Giuseppe Levati, Ferdinando Albertolli) decide che gli esperimenti consisteranno in uno schizzo di composizione a semplici contorni in 24 ore "senza susidio alcuno di carte disegnate o libri" sopra un soggetto estratto a sorte dal segretario, nel disegno acquarellato di un capitello e di una trabeazione di ordine corinzio in 8 giorni e in risposte orali o scritte a quattro domande (AAB, *R. Accademia di Belle Arti, Provvidenze Generali, Accademia dal 1801 al 1828*, fasc. I, *Scuole di disegno*). Il 23 marzo dello stesso anno si precisa che "il candidato... debb'essere istruito non solamente nell'arte del disegnare, ma ancora nell'arte di edificare, ed erudito nella storia delle Belle Arti" (*ibidem*).

[53] Il 14 maggio la commissione (Luigi Cagnola, Luigi Canonica, Ferdinando e Giocondo Albertolli, Carlo Amati, Giuseppe Levati, Paolo Landriani), riunita per il giudizio dei progetti sul tema estratto (cappella sepolcrale), stabilisce la seguente graduatoria: Aluisetti, Castellini, Vergani, Tazzini, Vantini, Voghera. La classifica cambia con i risultati delle altre prove e il 1° luglio viene registrata agli atti la seguente graduatoria: 1°Vergani, 2°Voghera, 3°Castellini, 4°Vantini, 5°Aluisetti, 6°Tazzini (AAB, *R. Accademia di Belle Arti, Provvidenze Generali, Accademia dal 1801 al 1828*, fasc. I, *Scuole di disegno*).

gli alunni nella composizione conformandosi con ciò a quanto si pratica nelle scienze, la di cui parte elementare s'insegna ne'licei, e la parte superiore presso le università. Ciò posto i libri scolastici e gli esemplari opportuni a si fatta istruzione si ridurrebbero al Corso di Ornamenti pubblicato dal Sig. Cav. Giocondo Albertolli, generalmente adottato per la purità dello stile e per la serie progressiva di lezioni che comprende, ed ai 5 ordini di architettura di Jacopo da Vignola" [54].

È un *diktat* molto esplicito, che fa piazza pulita non soltanto degli aspetti teorici della didattica [55] con i termini di censura per l'impianto proposto da Vantini per il liceo, ma persino dei riferimenti alla storia dell'architettura e agli esiti editoriali delle ricerche archeologiche, cioè a quei testi che avrebbero potuto coadiuvare la spiegazione degli ordini. La mancanza di qualsiasi riferimento all'apporto durandiano e l'insistenza sui 5 ordini, condivisa da Amati, si coniuga anche con la troppo limitata ricerca di semplificazione del linguaggio a Brera, come testimoniano gli annuali esiti concorsuali.

Viene proposta inoltre, come prima fase dell'apprendimento, quella relativa all'apparato decorativo, cioè proprio a quella maniera convenzionale, criticata da Durand fino dalla prima edizione dei *Précis*. Il riferimento al testo di Albertolli comporta l'ossequio alla "finitezza dei disegni", criticata dallo stesso Quatremère de Quincy [56], probabilmente considerato, anche se non citato da Vantini, forse coinvolto a margine nell'edizione mantovana del 1842-1844 del *Dizionario storico* [57]. Nel 1818, quindi, prevale ancora il partito per cui "l'architecture est moins l'art de faire des édifices utiles, que celui de les décorer" [58]. È facile supporre che anche la quadrettatura del foglio [59], che aveva affascinato l'architetto bresciano tanto da indurlo a riportarla senza alcun disegno architettonico all'inizio del riassunto della seconda parte, sia stata ritenuta dagli accademici un mezzo troppo meccanico, non in grado di coadiuvare il processo artistico e sul quale, comunque, non conveniva soffermarsi.

[54] 23 aprile 1818: AAB, *R. Accademia di Belle Arti, Provvidenze Generali, Accademia dal 1801 al 1828*, fasc. I, *Scuole di disegno*. Lettera del Presidente di Brera Luigi Castiglioni al governo.

[55] Si vedano anche le conclusioni di Zanoja che, in qualità di segretario dell'accademia di Brera, oltre che di docente della scuola di architettura, dovendo, come da statuto, tenere pubbliche lezioni teoriche, ne redige una versione scritta, forse destinata alle stampe; ma l'impatto con la realtà culturale dei giovani, spesso semianalfabeti, gli fa maturare la convinzione che la teoria appartenga esclusivamente al sistema « scientifico » dell'università (30 marzo 1816: AAB, TEA G III, 17. Lettera di Zanoja al presidente Castiglioni).

[56] *Disegnare* (*ad vocem*), in *Dizionario storico di Architettura contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, geografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte di Quatremère de Quincy*, trad. A. Mainardi, pref. G. Cadolini, Mantova 1842, I vol., p.582, dove si precisa che "il merito della finitezza dei disegni... non costituisce quello dell'architettura" e che la concentrazione sul disegno più curato e più finito deriva dall'interruzione del rapporto tra il progettista e il cantiere, affidato al capomastro. Volumi di Quatremère de Quincy non compaiono nell'elenco dei libri di Vantini, ma l'interpretazione del tema 'copia' e 'imitazione'sembra ispirata dal teorico francese.

[57] Cfr. ASBS, *Carte Vantini*, busta 4, *Studi di storia e di architettura*.

[58] *Introduction* in *Précis...*, cit., vol. I, Paris 1802, p.8.

[59] La quadrettatura era stata introdotta già da Vittone nel suo *Istruzioni elementari*, Lugano 1760, come osserva WITTKOWER nel suo *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964 (1a ediz.: London 1962; cfr. anche W. SZAMBIEN, op. cit., p.135 e A. PEREZ GOMEZ, *Architecture and crisis of moderne science*, Cambridge 1984, p.109).

Gli altri fascicoli della Biblioteca Queriniana sono trascrizioni da trattati (Alberti, Palladio, Sanmicheli [60]), da libri di storia dell'architettura (Winckelmann [61]) o di rilievo dell'antico (Stuart e Revett [62], Valadier [63]). Gli appunti sono stati redatti in anni immediatamente precedenti il concorso (dal 1815 al 1817) e potrebbero far pensare a una sorta di aggiornamento, di doveroso percorso tra quanto già meditato, percorso che anche le carte dell'Archivio di Stato di Brescia documentano. Si osservi che dalle note degli anni universitari non emergono contributi alla cultura architettonica. A questi fascicoli si possono aggiungere gruppi di trascrizioni non datate, verosimilmente riferibili al testo di De Wiebeking [64], per completare il panorama dell'architettura antica con l'attenzione alle opere medievali e per aggiornare la conoscenza dell'architettura europea più recente, documento anche di una trasformazione del gusto in senso romantico. Alcuni di questi fogli sono corredati da schizzi a fronte.

Le vicende successive, con il felice esito nel concorso milanese per i caselli di Porta Orientale, potrebbero far pensare che, dopo il risicato quarto posto al concorso, ottenuto forse grazie a raccomandazioni [65], Vantini abbia cercato di diluire la tematica durandiana correggendola, riaccostandola all'ambito della storia e arricchendola con riferimenti ai trattati consueti, forse allineandosi addirittura su posizioni ufficiali [66]. Difatti l'attenzione alla teoria di Milizia è costantemente dimostrata [67], soprattutto attraverso la selezione operata nel punto in cui si precisa che oggetto dell'architettura non è il necessario, ma il bello, secondo un indirizzo contrario a quello durandiano. Questo è lo spartiacque principale tra l'ottica francese di formazione ingegneresca [68] e quella italiana.

[60] Oltre al *De Re Aedificatoria* e ai *Quattro Libri dell'architettura*, compaiono appunti da *M. Sanmicheli, Li cinque ordini di architettura* a c. di A. Pompei, Verona 1735.

[61] J.J. WINCKELMANN, *Anmerkungen zur Baukunst der Alten*, Dresden 1762. Appunti dai *Monumenti inediti*, Milano 1779, si trovano in ASBS, *Carte Vantini*, busta 4, *Studi di storia e di architettura*. Il volume compare anche nell'elenco di libri, *ibidem*, che costituiscono probabilmente la biblioteca di Vantini.

[62] J. STUART, N. REVETT, *The Antiquities of Athens*, 4 voll., pubblicati a Londra tra il 1762 e il 1816.

[63] G. VALADIER, *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica e sue adiacenze misurate nuovamente e dichiarate dall'architetto Giuseppe Valadier*, Roma 1810-26. Mancano riferimenti al più tardo *L'architettura pratica dettata nella scuola e cattedra dell'insigne Accademia di S. Luca*, Roma 1828-1839.

[64] ASBS, *Carte Vantini*, busta 4, *Studi di storia e di architettura*.

[65] COSTANZA FATTORI, op. cit., ricorda i diversi personaggi che insistettero perché Vantini si presentasse al concorso, come il suo ex-docente di Pavia, Giovanni Marchesi, e che lo sostennero nelle diverse fasi, come Camillo Ugoni che riferì la partecipazione di 10 concorrenti, di cui due premiati ai grandi concorsi (Luigi Voghera, Gian Battista Vergani) e quindi particolarmente temibili. La vittoria gli venne comunicata da Pietro Anderloni e da Nicola Dordoni, che ne aveva avuto notizia da Cagnola (op. cit., p.12).

[66] La documentazione manoscritta permette di confermare quanto già riportato nel volume di COSTANZA FATTORI, op. cit., sui rapporti dell'architetto con l'*intellighentia* anche artistica dell'alta Italia (Appiani, Hayez, Migliara) e con responsabili accademici dell'insegnamento dell'architettura (Lazzari e Canina), e cioè l'ossequio per quanto si andava elaborando nelle accademie di Milano e di Venezia, costantemente citate. Mancano tuttavia riferimenti diretti alla persona e all'attività di Amati in qualche occasione, forse, suo concorrente.

[67] Cfr. il fascicolo intitolato *Note tolte dal Milizia* (ASBS, *Carte Vantini*, busta 4, *Studi di storia e di architettura*).

[68] Il riferimento a un certo mondo francese torna in un fascicolo dell'Archivio di Stato di Brescia [*Architetti prima di Pericle* (ASBS, *Carte Vantini*, busta 4, *Studi di storia e di architettura*)], in cui è riportata la versione di Jacques François Blondel nel *Cours d'Architecture ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments* (Paris 1771-1777), secondo cui gli edifici pubblici si devono distinguere "nella solidità... nell'intenzione d'amor proprio" e devono costare poco. Tutti temi ripresi più tardi da Durand.

L'insegnamento di Durand, quindi, risulta ancora una volta sconfitto nel panorama didattico norditaliano. Non a caso nella penisola compare la traduzione del *Recueil* [69] e non quella dei *Précis*.

Ma si deve anche osservare che un decreto del 18 novembre 1825, relativo alla soppressione delle cattedre di Disegno nei licei e ginnasi con l'ingiunzione alla docenza di applicarsi presso le scuole elementari maggiori, costringe Vantini a ridimensionare, probabilmente, i riferimenti culturali e a dedicare gran parte del suo tempo a una didattica di qualità inferiore, ma molto onerosa (e se ne lamenta spesso, tentando di ottenere aspettative e pensionamento anticipato). L'architetto bresciano conserva tuttavia l'obbligo all'insegnamento nei licei e ginnasi per uno o due giorni alla settimana, costretto da un regolamento molto vincolante [70], secondo il quale i sussidi didattici ammessi sono ancora quelli citati nella lettera del 1818. A nulla vale la sua supplica per fare adottare, dopo una critica ragionata degli strumenti a disposizione (soprattutto disegni e incisioni), la sua opera *Elementi d'ornato* di cui non ho ulteriore notizia.

Esistono, quindi, nella biografia vantiniana molteplici ragioni che lo allontanano dalla linea francese razionale e ispirata alla scienza dell'ingegneria.

[69] *Raccolta e parallelo delle fabbriche più classiche di tutti i tempi, d'ogni popolo e di ciascun stile con l'aggiunta di altre 300 e più fabbriche e monumenti d'ogni genere antichi e moderni, e della storia generale dell'architettura di J.G. Legrand*, Venezia 1833.

[70] Si tratta delle *Istruzioni per l'insegnamento dei giovani al liceo e al ginnasio da parte dei Maestri delle scuole elementari*, datate 2 luglio 1827 (ASBS, *Carte Vantini*, busta 9, fasc. *Rodolfo Vantini. Professore di disegno nelle classi superiori*).

PATRIZIA FALZONE

Un repertorio neoclassico a Brescia :

Le fontane

Una campagna di rilievo per la riscoperta, la conoscenza e la salvaguardia di un eccezionale patrimonio storico-architettonico-urbano negli spazi pubblici e privati della città

Premessa

È ormai comunemente diffuso, anche tra i non addetti ai lavori, il concetto che il patrimonio storico, architettonico, culturale della città è un unicuum indivisibile.

Costituito non solo dalle emergenze architettoniche, ma anche dalla edilizia di base, tessuto connettivo della città, e da tutte quelle componenti minori, e di vario tipo, che ne caratterizzano gli spazi, sia interni che esterni (anch'esse parte integrante della sua storia, della sua cultura, della sua arte), e la connotano, nelle forme e negli stili, distinguendola da qualsiasi altra città.

Perciò, non si può trascurarne nessuna parte, considerandola non essenziale, senza depauperane l'immagine e l'identità complessive.

Nonostante ciò, a tutt'oggi purtroppo, sia l'attenzione che la salvaguardia di tale patrimonio complessivo, in fase operativa, rivelano troppi limiti e lacune.

Riconducibili in parte anche alla permanenza dei vecchi e miopi concetti riguardanti il restauro e la conservazione, secondo cui il singolo monumento, spesso avulso dal suo contesto, è ancora preferenzialmente considerato l'unico soggetto meritevole di intervento.

Invece più difficilmente l'intervento, come recupero e manutenzione, è rivolto al tessuto edilizio storico, preferendosi ancora troppo spesso, nonostante l'ormai decennale fallimento, sia sociale che economico, l'insediamento edilizio ex novo, che ha dato vita alle alienanti periferie cittadine, ed allargato a dismisura, a macchia d'olio, le città.

Ancora più difficoltosa poi, e meno praticata, l'opera di tutela e conservazione del patrimonio minore, delle forme artistiche e artigianali, delle tradizioni costruttive e dei materiali tradizionali, di cui la città antica si sostanzia.

Particolarmente importanti in quanto testimonianza concreta ed espressione delle tradizioni e della cultura di una popolazione, che solo in queste sue matrici si ritrova, e ad esse riferisce la propria identità.

Così, se ogni città ha la sua anima, che la rende unica e inconfondibile, quel "genius loci" che si percepisce, si respira, si vive, anche se difficilmente si riesce a prima vista ad identificarlo in qualcuna delle molteplici componenti che la sostanziano e la configurano, a Brescia, una di queste componenti fondamentali è costituita, da sempre, dalle Fontane: diffuse nel tempo, in ogni dove, nella città, ormai parte integrante della storia e dell'immagine degli ambienti urbani dove sono collocate.

Oggi purtroppo spesso prive della loro linfa, mute e dimenticate, non più meta obbligata e luogo di incontro abituale di uomini e donne, per le più diverse esigenze; totalmente abbandonate al degrado esse richiedono con urgenza, anche per la notevole qualità artistica, oltre che per la pregnanza nel contesto generale della vicenda urbana, una rinnovata attenzione.

Attenzione finalizzata alla loro salvaguardia, e specificamente alla loro manutenzione e rivitalizzazione, ai fini di non disperdere un così cospicuo patrimonio, unico nei suoi caratteri, anche rispetto a quello più famoso di altre città come Roma, Perugia... [1].

Fontane che raccontano quindi la storia della città, del suo sviluppo, delle sue trasformazioni, come delle società che le hanno prodotte.

Ma ogni fontana, ogni pozzo, ogni abbeveratoio, ogni mostra d'acqua, sia nell'ambito dell'edificio-cortile, giardino, cavedio - sia nell'ambito urbano - strada, piazza, vicolo, slargo - (perché di queste due diverse scale del costruito e di questi due diversi tipi di ambiti spaziali si tratta) - costituisce non solo memoria di un elemento funzionale tradizionale ma, proprio con le sue varie forme, legate alle diverse funzioni e collocazioni, ed agli stili delle diverse epoche, diventa l'elemento determinante di riconoscimento formale di quello spazio specifico, che qualifica in modo univoco, spesso con alte valenze figurative.

Questo aspetto, di elemento identificante i luoghi, è così forte perché spesso proprio alle fontane è stato demandato il ruolo di elemento ordinatore e coordinatore delle loro configurazioni spaziali; ruolo determinante sia nello spazio architettonico che urbano.

Pertanto le fontane assommano in sé le rilevantissime valenze architettoniche ed urbanistiche, assunte nel tempo, che tuttora ne costituiscono l'aspetto di maggiore interesse, nel contesto generale del costruito.

Valenze strettamente collegate alla particolare struttura urbana ed edilizia di Brescia, di matrice romana, basata su una maglia pressocché ortogonale, caratterizzata soprattutto dalla alternanza tra i pieni, e i vuoti (gli spazi di pertinenza), tipici della domus romana; struttura a corte, tipica dell'insediamento di pianura, che

[1] DI GADDO, *Le fontane di Roma*. Rilievi, Genova, 1964; A. SOLETTI, *Rilevo delle fontane murali romane*, Roma, 1984.

prosegue nella città del Medioevo, e con particolare sviluppo nei secoli seguenti, ininterrottamente sino alla città moderna, unitaria.

Infatti in questi spazi aperti, ripetitivi e frequenti, delle corti, che quasi regolarmente si aprono nelle case, nei palazzi, nei conventi e nei grandi edifici in genere, le fontane, i pozzi, le vasche, gli abbeveratoi, dalle forme più semplici alle più complesse, con il loro vario disporsi diventano elemento determinante della risoluzione architettonica dell'edificio, e della sua articolazione volumetrica e spaziale.

Quale elemento centrale, sottolineano questa configurazione, con caratteri fortemente figurativi e formali, oltre che funzionali, di grande rappresentatività, ponendosi quasi sempre in collegamento visivo diretto con i percorsi e gli spazi esterni, tramite il portale e l'androne di ingresso, elementi assiali alla corte ed al suo centro.

Come fondale architettonico, contrapposto e assiale alla parete di ingresso, più raramente laterale, con funzione conclusiva degli spazi del cortile o del giardino, assumono carattere monumentale di particolare incisività; in quest'ultimo caso spesso anche in più episodi in sequenza assiale, ascensionale, seguenti il dislivello del giardino, o dell'area di pertinenza nel suo complesso.

Sotto i porticati delle corti, in nicchia, o appoggiate alle pareti, diventano elemento di articolazione spaziale, e di arredo, arricchendone lo spazio, talora in corrispondenza di elementi particolari (scaloni, androni, angoli,...); sia per esigenze prettamente funzionali (pozzi, vasche), in semplici forme, o in forme più ricche e accentuatamente decorative, con forti valori figurativi e stilistici, plastici, luministici, linearistici e cromatici; ancora una volta prevalentemente collocate nelle posizioni di maggiore fruizione visiva, anche dall'esterno.

Uno spazio privato quindi che nella sua continuità visivo-funzionale con quello urbano spesso diventa anche pubblico, dilatandosi e articolandosi ulteriormente in questa interconnessione di spazi che ha come elementi di cerniera il portale, il cancello, l'androne.

La riscoperta di queste valenze, della stretta connessione con la città, oltre che di un patrimonio storico/artistico vastissimo, spesso anche di grande pregio, meritevole di una più consapevole e rispettosa conservazione, sono alla base di questo studio, la cui sollecitazione deriva in primis dalla scoperta personale (tanto più forte in quanto non condizionata dall'abitudine ai luoghi), di una serie infinita di episodi, dai più pregevoli ai più semplici, ma sempre di grande suggestione ambientale.

Fontane a volte nascoste nel chiuso delle corti, dei porticati, dei giardini dei palazzi e degli edifici in genere, ma non abbastanza da non richiamare l'attenzione e la curiosità del visitatore, disponibile a rallentare il cammino per farsi attrarre verso questi spazi ombrosi che si aprono lungo le vie, al di là degli androni, un tempo rinfrescati, anche nel suono, dall'acqua delle fontane.

Ma non basta: la riscoperta di questo patrimonio porta come conseguenza non solo il problema della sua **conservazione**, ma anche quello della sua **fruizione: ovvero della riappropriazione più generale e capillare della città storica**, degli ambienti e degli spazi aperti, pubblici e privati, questi ultimi spesso ancora "pubblici" nella fruizione visiva; ancora, a quello della loro **riqualificazione** per una più congruente fruizione.

Il che comporta scelte:

1) Innanzitutto, di riorganizzazione del traffico veicolare, scorrimento e parcheggi, che oggi ingombra le principali piazze, impedendo non solo l'uso, ma anche il godimento visivo degli elementi rilevanti dell'arredo urbano, quali appunto le fontane.
2) Di sistemazione delle superfici che definiscono questi spazi esterni: non solo le fronti dell'edificato, quinte verticali degli ambienti urbani, ma anche le pavimentazioni, quinte orizzontali che li concludono, non meno importanti ai fini dei caratteri e delle qualità ambientali.
3) Infine, di un programma circa tutte le operazioni specifiche di restauro e manutenzione delle fontane (e di tutte le parti componenti), fulcro e poli visivi di questi spazi.

Concetti che valgono anche per gli spazi aperti privati, dove, peraltro, il rispetto della fontana deve riguardare, oltre ai veicoli posteggiati nei cortili, anche a tutti quegli elementi che ne ingombrano gli immediati dintorni, o le fontane stesse, come vasi, oggetti, attrezzi vari, depositati o ammonticchiati nelle vasche, sui basamenti, sui parapetti, sui prospetti, causa di degrado fisico, oltre che ambientale.

Quanto detto sopra significa cioè che dobbiamo pensare agli spazi aperti del costruito non come vuoti, spazi da usare indifferentemente, o impropriamente, o da modificare, ma nella loro reale e intrinseca qualità di invasi spaziali ben definiti, aventi loro caratteri, determinati anche e soprattutto dalle superfici della materia edilizia storica di contorno, oltre che da tutti gli altri elementi di arredo, e funzionali, ivi posti, quali appunto le fontane, e molti altri, che non interessano questa sede.

Spazi urbani quindi aventi ben individuate e pregnanti valenze storiche, e qualità figurative, che vanno rispettate, protette e conservate, per mantenere integro questo patrimonio, e poterne fruire, al massimo delle potenzialità, non solo per migliorare la qualità della vita, ma per poterne trarre oggi, gli elementi di guida e di naturale continuità con il futuro, nel pieno rispetto delle esigenze dell'uomo, e delle sue radici culturali.

Presupposti e finalità dello studio

Questa breve sintesi sulla produzione, così caratteristica per Brescia, delle fontane, deriva sia dall'attività di ricerca, che dall'attività didattica, svolte negli anni 1989/90 e 1990/91 presso il Dipartimento di Ingegneria Civile della Facoltà di In-

gegneria di Brescia, nei Corsi di Disegno, e di Metodologie di Rilevamento per la Conservazione del Patrimonio Edilizio. Attività nelle quali costanti riferimenti ed obiettivi sono da sempre:

A) il continuo e reciproco rapporto ricerca/didattica;
B) la funzione fondamentale e autonoma del rilievo quale procedimento indispensabile di conoscenza, criticamente fondata;
C) l'imprescindibilità del rilievo non solo ai fini dell'indagine storica, ma anche e soprattutto nei progetti di intervento (conservazione, restauro, manutenzione) di ciascuna parte ed elemento della città storica, come oggi si è finalmente compreso, per conservarne l'integrità delle stratificazioni, e della relativa immagine.
D) l'importanza di stimolare ad acquisire l'attitudine a vedere – e non solo guardare – gli spazi e gli ambienti storici, con occhi consapevoli, primo passo per formare la capacità di giudizio sui loro valori, e quindi la correttezza e congruità a livello di intervento.

Ma, poiché il problema dell'analisi, dell'individuazione, e della conoscenza delle componenti e degli aspetti, che caratterizzando i luoghi ne determinano la specifica identità, e la relativa qualità ambientale, si colloca non solo nell'attività di ricerca, ma da questa deve convogliarsi opportunamente, per quanto sopra detto, nell'ambito didattico, così, le scelte dei soggetti su cui sviluppare le applicazioni pratiche dello studente sono state indirizzate affinché l'apprendimento dei metodi di rilievo e di rappresentazione avvenisse proprio sui temi e sui problemi, più propri e vivi, del tessuto storico, cui gli allievi sono così stimolati ad avvicinarsi, seppure in modo semplice, ma obiettivo, tramite gli strumenti strettamente scientifici del rilievo metrico/geometrico, e del disegno. Prima fase, per l'allievo civile-edile, di una formazione progressiva che tende al raggiungimento della capacità di operare con consapevolezza per la salvaguardia del proprio patrimonio storico-culturale, in tutte le forme, tramite la sua conoscenza

L'indagine, condotta dapprima nell'ambito del Corso di Metodologie di Rilevamento per la Conservazione del Patrimonio Edilizio (come esercitazione collaterale a quella, fondamentale, di rilievo edilizio-architettonico), per avvicinare l'allievo anche alla conoscenza più generale della città, e dei suoi quartieri storici, è consistita in una rilevazione effettuata tramite ricognizione e quantificazione del fenomeno attraverso una scheda (a tale scopo redatta) per ciascun oggetto, corredata da fotografie e dalla localizzazione topografica, nella carta comunale 1:2000.

Nell'ambito del Corso di Disegno invece le fontane, soggetti ottimali oltre che per le valenze formali e stilistiche, anche per le dimensioni contenute, hanno consentito di sperimentare i primi fondamenti teorici e pratici del rilievo, ed i metodi di restituzione grafica, nelle scale di dettaglio 1:20 o 1:10, che ne hanno evidenziato ed oggettivato gli aspetti figurativi, e di inserimento ambientale.

Lavoro che ha prodotto una interessantissima documentazione geometrico-formale, di primo riferimento, ovviamente con tutti i limiti che ha un prodotto didat-

tico; perciò i grafici qui allegati sono frutto della successiva verifica, del controllo, della precisazione di forme, dettagli, elementi stilistici, nonché di normazione delle grafie, talora del ridisegno completo, come per la fontana di Piazza del Mercato, ad opera di chi scrive.

La ricerca: impostazione metodologica e fasi di approccio: analisi, e approfondimenfo

La ricerca vera e propria, che copre uno sviluppo temporale assai più vasto del periodo oggetto del Convegno, prima e durante queste fasi didattiche si è svolta ad approfondire ed a chiarire tutti i nessi ed i risvolti che l'argomento poneva: funzionali, storici, tipologici, figurativi, stilistici, geometrici, dimensionali, ma anche di inserimento, e urbanistici, per le forti implicazioni con la città, come già introduce il titolo complessivo della ricerca: "FONTANE – ARCHITETTURA – CITTÀ. Immagine urbano – edilizia"; secondo una successione di fasi che finiscono talora per sovrapporsi e procedere contemporaneamente.

1)Indagine storica, bibliografica, d'archivio; prima fase basilare, e metodica, di approccio conoscitivo del tema, e poi di approfondimento, che continua di pari passo con tutti gli altri tipi di indagine e di studio insieme, ovviamente, alle ricognizioni in loco che da più generali si fanno via via più attente a cogliere i vari aspetti del fenomeno.

2)Ricognizione in loco, e schedatura, estesa a tappeto a tutta la città storica, che individua la consistenza attuale del patrimonio – localizzazione e numero – nella cartografia 1 :500, e in quella complessiva 1 :2000; la schedatura, esempio per esempio, precisa tipologia e caratteri, raccogliendo tutti i dati che consentono di definire questa produzione in tutte le sue valenze.

3)Lettura percettiva dei valori figurativi, e delle immagini visive, in sequenza di avvicinamento all'oggetto, visto nel suo contesto più ampio, nei più diversi casi di collocazioni e risoluzioni spaziali, sia esterne che interne; in particolare nei casi che danno vita a quei frequenti, tipici e scenografici rapporti di interconnessione tra spazio urbano e spazio privato, derivanti dai cannocchiali visivi che dai percorsi, tramite i portali, le cancellate assiali, o le recinzioni non diaframmanti, si aprono al di là degli androni su questi poli figurativi posti sia nel centro della corte, o del portico, o della parete di fronte, o del muro di fondo del giardino, o in posizione laterale, ma sempre visibili..

4)Analisi delle diverse tipologie di inserimento, e delle relative risoluzioni spaziali, sia negli spazi pubblici che privati, in relazione a questa diversa collocazione e destinazione; peraltro, la caratteristica diffusa presenza nei palazzi, e nell'edilizia in genere, di grandi spazi liberi interni, fortemente qualificati (cortili, porticati, giardini, parchi) assimila spesso le due diverse situazioni (esterne ed interne). L'analisi inoltre mette sistematicamente in evidenza quanto sopra descritto, cioè l'aspetto peculiare di unicuum spaziale interno-esterno, che deter-

mina il caratteristico spazio prospettico scenografico, talora sottolineato anche da un fondale dipinto, dov'è spesso appoggiata la fontana, secondo un gusto certamente collegato alla grande tradizione bresciana di pittori prospettici e quadraturisti, che nasce e si sviluppa dal Manierismo in poi.

5) Analisi morfologica, della tipologia figurativa, e dello stato attuale dei singoli manufatti, condotta tramite il rilevamento, articolato nelle seguenti fasi:

a) Rilievo misurato, o metrico-geometrico, nelle scale 1:10 o 1:20;

b) Rilievo di dettaglio, delle caratteristiche stilistiche e dei singoli elementi decorativi, nella scala 1:5;

c) Rilievo dello stato di conservazione: degrado, pezzi mancanti, lesioni, cedimenti, spostamenti; degli elementi di disturbo e delle cause del degrado;

d) Rilievo dei materiali, dei sistemi costruttivi e dei sistemi di approvvigionamento idrico.

Tutte analisi che trovano nel rilievo e nella relativa schedatura gli strumenti adeguati, ed indispensabili, di conoscenza puntuale e di documentazione, per la tutela e la conservazione, improrogabili e necessarie di un patrimonio di tale valore culturale, storico, e artistico, da troppo tempo abbandonato all'incuria e all'arbitrio.

FONTANE NEOCLASSICHE

Circa il periodo specifico, l'epoca del Vantini, non si può prescindere da alcuni accenni ai precedenti, già illuminanti, che hanno fatto dell'elemento fontana un fattore chiave nell'ambito della risoluzione architettonica complessiva (costruito e spazi aperti di pertinenza) usato poi in epoca neoclassica ed oltre secondo i nuovi dettami del gusto, sia dal punto di vista figurativo, dell'oggetto, che compositivo, del contesto.

Infatti la fontana, da elemento funzionale dei secoli più remoti (Medioevo), è venuta sempre più acquisendo nel tempo (Rinascimento – Barocco) aspetti rappresentativi, simbolici, formali, distintivi e organizzativi dello spazio, privato e pubblico. Soprattutto nel Sei-Settecento, quando gli architetti traggono proprio dall'uso di questo elemento, nel suo coordinarsi sia con gli spazi, che con il costruito, le massime potenzialità scenografico/paesistiche, e di accento dell'articolazione dinamica degli spazi, e dei volumi, tipiche dell'epoca (vedi l'esemplare scenografia del giardino terrazzato del Monastero di Santa Chiara, nella stampa del Turbini-Cagnoni, che rappresenta un progetto del 1756: costituita dal sistema concatenato, assiale, di corte porticata con fontana centrale, scalinata a forbice, ninfeo e, in sommità, prospetto monumentale di coronamento).

Egualmente gli architetti neoclassici come i Vantini, i Donegani, il Marchetti, e gli altri, assumono ancora la fontana, nelle sue varie forme e destinazioni, come elemento qualificante dello spazio urbano, con fortissime valenze architettoniche, ed urbanistiche, ma basando ora sui concetti di proporzione, simmetria, assialità,

le risoluzioni sempre rigorosamente statiche e calibrate, classicheggianti, sia nella nuova progettazione, che nella risistemazione dell'esistente.

È indubbio che la grande diffusione, che ancor oggi si rileva, avviene proprio tra Sette-Ottocento, quando questa produzione figurativa assurge quasi ad emblema e gloria della città, anche se da una descrizione di anonimo del 1339 risultano esistenti numerose fontane, che certamente caratterizzavano già la città medioevale.

Infatti, se al 1561 Cristoforo Ragni documenta 34 fontane pubbliche e 170 private, e nel 1699 il Coronelli, nella sua pianta, ne elenca 64 pubbliche, all'inizio dell'Ottocento (nel 1805) da V. Berenzi si ricava che vi sono ben 1409 fontane di cui 71 pubbliche, che nel 1859 diventano 78 fontane pubbliche e 1840 private per un totale di 1918, e nel 1871 secondo F. Ravelli raggiungono addirittura le 2700, di cui 73 d'acqua prima, pubbliche. Ma, al 1882 statistiche riducono 2286 le fontane, sia pubbliche che private, a getto continuo; numero che ad inizio secolo (1904) appare ancora ridimensionato perché le fontane pubbliche sono scese a 71 e quelle private a 1140, di cui 760 a getto continuo, e 380 a spina chiusa.

In tempi più recenti, nella pubblicazione dell'Allegri, del 1974, corredata dalle note storico-critiche di G. Panazza, ne sono documentate, anche fotograficamente, circa 300, più alcune altre rimosse.

Nella ricerca da me condotta, la catalogazione dei manufatti conservati individua un numero più che raddoppiato, perché ovviamente l'Allegri ha trascurato le fontane minori spesso poste negli stessi spazi di quelle più importanti.

Invece, nell'ambito della documentazione di rilievo metrico-formale, circa un centinaio di buoni esempi, opportunamente scelti, consentono la conoscenza dettagliata dei diversi tipi, dai più semplici ai più complessi, nelle diverse epoche, tra cui questa in oggetto.

Nelle particolari vicende architettonico-urbanistiche di metà Settecento – primo Ottocento, la diffusione della fontana, sia pubblica che privata, evidenzia la sua potenzialità di rinnovamento dell'immagine urbana e la sua funzione di polo coordinatore di quelle configurazioni spaziali, tipiche dell'epoca, non realizzate invece a livello urbanistico vero e proprio, per la stasi di interventi nel tessuto urbano, ed il numero ridotto di quelli effettuati.

È invece nell'edilizia privata, con i numerosi e imponenti palazzi, frutto di rifusioni edilizie, o costruiti ex-novo, dagli alterni e vari caratteri tardo-barocchi, o già neoclassici, che si dispiega la predilezione per le risoluzioni spaziali altamente scenografiche, con fontane quasi sempre in rapporto con l'esterno tramite i cannocchiali visivi dei portali, degli androni, delle cancellate: gli unici episodi aulico-spaziali della immutata quinta urbana, qualificati e contrappuntati proprio dalla presenza della immancabile fontana.

Nella sequenza del palazzo a corte, costituita in genere da androne, cortile porticato, prolungato quando possibile in un giardino, talora su più livelli, la fontana, anche più d'una, costituisce l'elemento di scansione, di culmine degli spazi, quindi scenografico, oltre che elemento di arredo della corte e del giardino; spesso vera e

propria parete architettonica monumentale, di diaframma o di delimitazione dello spazio, caratterizzata nelle sue parti dall'ordine architettonico classico, cui si aggiunge il repertorio scultoreo tipico, talvolta memore di ricordi barocchi ed arcadici, o propriamente neoclassico, nelle varianti stilistiche Direttorio, Impero o Restaurazione.

Sempre comunque troviamo in prevalenza esaltati e sottolineati, sia nella tipologia di inserimento, che nelle forme costitutive della fontana, i concetti di simmetria, euritmia, armonia o equilibrio delle parti in relazione a quella centrale, più importante: concetti tipici del Neoclassicismo e di quanto teorizzato negli scritti fondamentali del Winckelmann, del Mengs, del Milizia.

Le forme e gli elementi costitutivi sono, salvo qualche commistione ancora settecentesca o barocca, quelle più tipiche del repertorio neoclassico legate all'uso dell'ordine architettonico più rigoroso, soprattutto il dorico e il tuscanico, con le relative sagome e modanature. Classici timpani, archi o trabeazioni su colonne, semicolonne, paraste, lesene, pilastri bugnati e non, che incorniciano nicchie contenenti vasche a conchiglia, a bacino, bacellate, a tazze decrescenti, con o senza prospetto, arricchite dagli elementi scultorei simboleggianti l'acqua ed i miti collegati: tra i più ricorrenti i delfini e poi nettuni, tritoni, cavalli marini, conchiglie, rocce, ma anche mascheroni, festoni, volute; talvolta personaggi mitologici e storici allusivi alla storia della città, che fanno di ciascuna fontana un episodio figurativo ed inventivo unico.

TIPOLOGIA DI INSERIMENTO

A) A parete architettonica scenografica

Tipologia fondamentale, diffusissima, soprattutto negli spazi privati, oltre che in quelli pubblici: in entrambi i casi esplica una notevole funzione organizzativa dello spazio architettonico e urbano.

1)interna, come fondale di portico, giardino, muro di cinta
2)esterna, fondale autonomo di uno spazio su strada, su piazza, o parte integrante di un edificio. Tipologia talora più semplicemente a **fondale scenografico,** sia all'interno che all'esterno, sul modello dell'arco trionfale classico, o della nicchia, nelle diverse varianti.

B) Tipologia centrale

Tipologia tradizionale, relativa a piazze, slarghi, corti e cortili, di cui sottolinea il centro; ha il suo massimo sviluppo nel Sei-Settecento, ma protrae il suo significato polarizzante a tutto l'Ottocento, seppure con le più statiche e contenute forme neoclassiche.

C) Tipologia angolare, architettonica e non

Tipologia caratteristica di Brescia in quest'epoca neoclassica; nei limitati esempi, ma di grande originalità architettonico spaziale, è volta ad ottenere un riassetto

scenografico, tramite il linguaggio classico, all'incrocio di percorsi anche di non grande ampiezza, o a qualificare andamenti angolari di piazze.

D) Tipologia appoggiata a parete

Diffusissima, sia nello spazio pubblico che privato;

1)negli esterni le fontane sono appoggiate ai fronti su strada, spesso annche senza particolari intenzioni compositive, costituendo sempre comunque elemento di grande accentuazione formale del costruito e dello spazio urbano.
2)negli interni esse sono appoggiate alle fronti dei palazzi e degli edifici, sotto i porticati, in nicchia e non, ai muri di cinta dei cortili e dei giardini; sia in posizione assiale, eccentrica, laterale, che in corrispondenza di particolari articolazioni volumetriche del costruito.

TIPOLOGIA FIGURATVA

L'analisi formale dell'elemento fontana vero e proprio, nelle parti componenti che ne determinano la morfologia, individua specifiche e variate tipologie (precisate in fase di rilievo) che compaiono nella scheda approntata per la catalogazione

1) A parete architettonica scenografica, o a fondale scenografico, dipinto e non.
2) Vasca a terra centrale, su gradoni, con o senza figurazioni plastiche in sommità.
3) Angolare, architettonica e non.
4) A grotta.
5) A ninfeo.
6) A barchile.
7) Vasca a terra laterale, con prospetto o senza.
8) Vasca a parete laterale, con prospetto o senza.
9) Peschiera.
10) Pozzo a parete.
11) Pozzo centrale, monumentale o non.
12) Altri tipi.

In tutte, elementi fondamentali ricorrenti sono: a) il basamento; b) la vasca; c) il prospetto; elementi che si ripetono spesso, con forme analoghe, singolarmente o complessivamente, pur nelle diverse tipologie di inserimento.

Ma, in tema di morfologia e di elementi componenti, non si può non "rilevare" il materiale usato, quella pregiata pietra bianca locale, il "botticino", duttile e armoniosa, dalle tonalità calde, che contraddistingue in modo significativo, senza interruzione, la scena urbana, anche nella vicenda costruttiva edilizia, nelle più diverse forme, pezzature, trattamenti superficiali e sistemi costruttivo-strutturali.

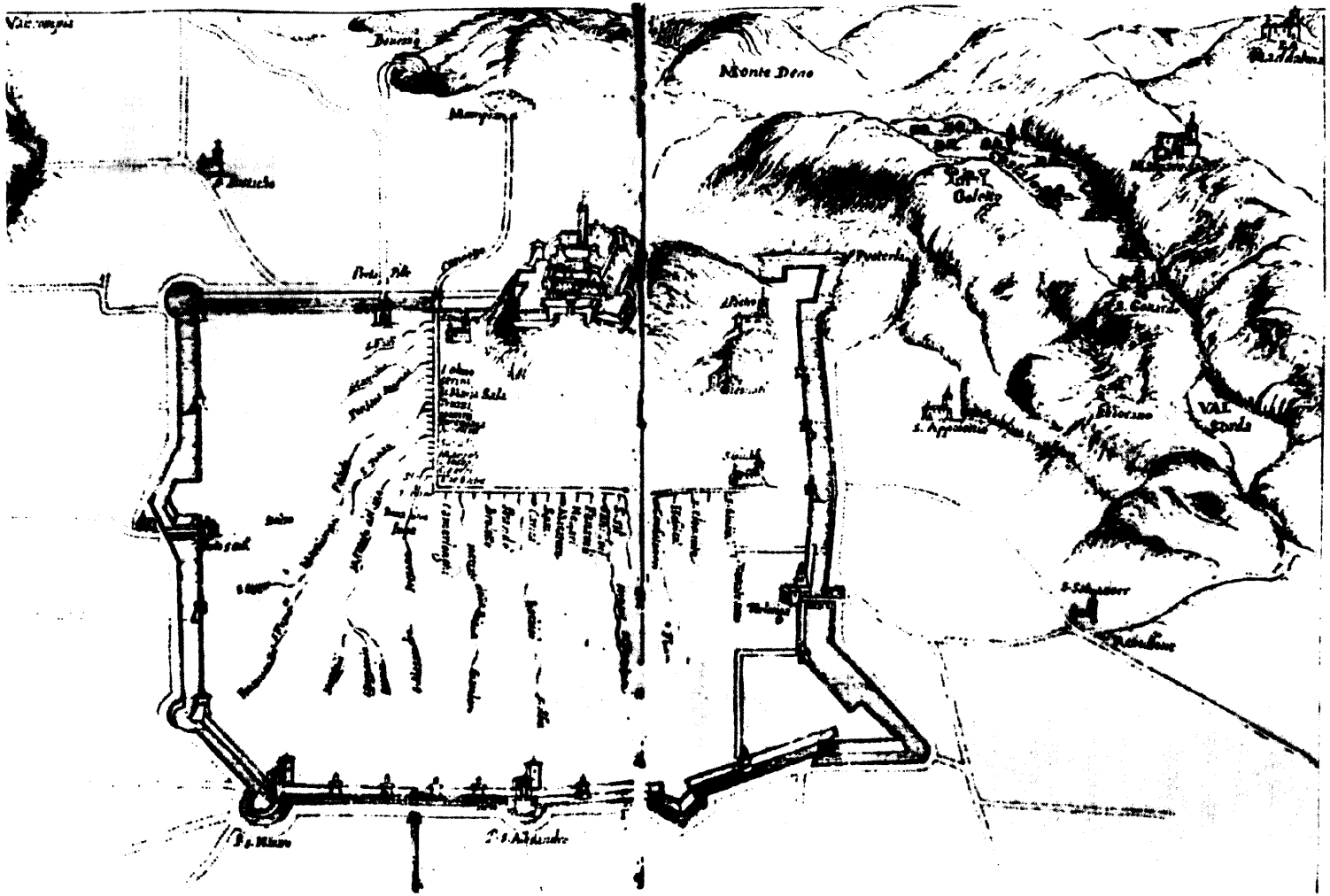

Fig. 1 - Disegno - Pianta della città di Brescia con l'indicazione delle bocche di presa delle fontane pubbliche. Brescia, A.S.C. n. 1001; Libbro di tutte le fontane di Brescia così publiche che private ad istanza di Cristoforo Ragni, Brescia, 1561

DOCUMENTAZIONE DI RILIEVO

Per maggiore chiarezza, si procede alla sintetica esemplificazione più per tipologia che per autore, perché proprio all'interno della stessa tipologia figurativa, e di inserimento, è possibile leggere, più che in questa sede nell'ambito della documentazione completa, sia gli aspetti ricorrenti che le variazioni stilistico / formali dovute alle diverse personalità.

Tipologia a parete architettonico-scenografica o a fondale scenografico:

Per tale tipologia i precedenti settecenteschi, tardobarocchi, fanno spesso registrare la caratteristica compresenza, per arricchire il fondale, di pregevoli quadrature e prospettive dipinte, opera dei famosissimi quadraturisti bresciani.

La fontana di via Pace, 17, di G.B. Marchetti, del 1761, fig. 2, situata nel palazzo Uggeri, Fenaroli, sembra infatti anticipare, nella rigorosa impostazione compositiva, le successive soluzioni neoclassiche. L'esempio, altamente scenografico, di parete architettonica costituente fondale del cortile, in sequenza assiale con i livelli superiori del giardino terrazzato dove, ancora in asse è l'altra fontana, a grotta, con statua in nicchia, di epoca barocca, verrà ripreso dal Vantini ed altri, per risolvere lo stesso problema di sistemazione scenografica degli spazi interni aperti.

La fontana di corso Martiri della Libertà, 17, sempre del Marchetti, del 1762, data dei suoi lavori di ristrutturazione del Palazzo Appiani, poi Arici, dov'è situata, è uno degli esempi del pregevole connubio tra i due tipi di decorazione dei cortili dei palazzi bresciani: gli sfondati prospettici dipinti, e la fontana.

Anche la settecentesca fontana di Contrada delle Cossere, 14, in asse con l'androne ed il cancello d'ingresso, a nicchia semicircolare, con Naiade, inserita nel ritmo seriale delle arcate cieche della parete di fondo del cortile, è caratterizzata dalla decorazione dipinta dell'invaso della nicchia; così la bella fontana di Contrada del Cavalletto, 32, anch'essa in nicchia, riferibile all'architetto Vigliani, che sistema la casa nel 1808, già pienamente neoclassica, è ancora inserita in un fondale cromaticamente trattato.

La fontana di via Santa Chiara, 38, di Giovanni Donegani, di inizio Ottocento, fig. 3, presenta ormai nitide e pregevoli forme neoclassiche, leggibili sia negli elementi architettonici, paraste e timpano triangolare che inquadrano la nicchia, che in quelli scultorei: il delfino, la testa classicheggiante, e le movimentate ghirlande che ne costituiscono l'elegante completamento decorativo.

In pieno periodo neoclassico, a Rodolfo Vantini e allo scultore G. Monti, tra 1829-1833, fig. 4 si deve la semplice fontana a vasca ovale con la statua di Igea su piedestallo, nel palazzo del conte Tosio, ristrutturato appunto dal Vantini.; inserita in una classica semplice nicchia semicircolare con fronte ad arco, su paraste, assiale al lato di fondo del cortile ed al cancello di ingresso, nella parete trattata a leggero bugnato, coronata dalla balaustra continua, corrispondente al livello della breve terrazza superiore.

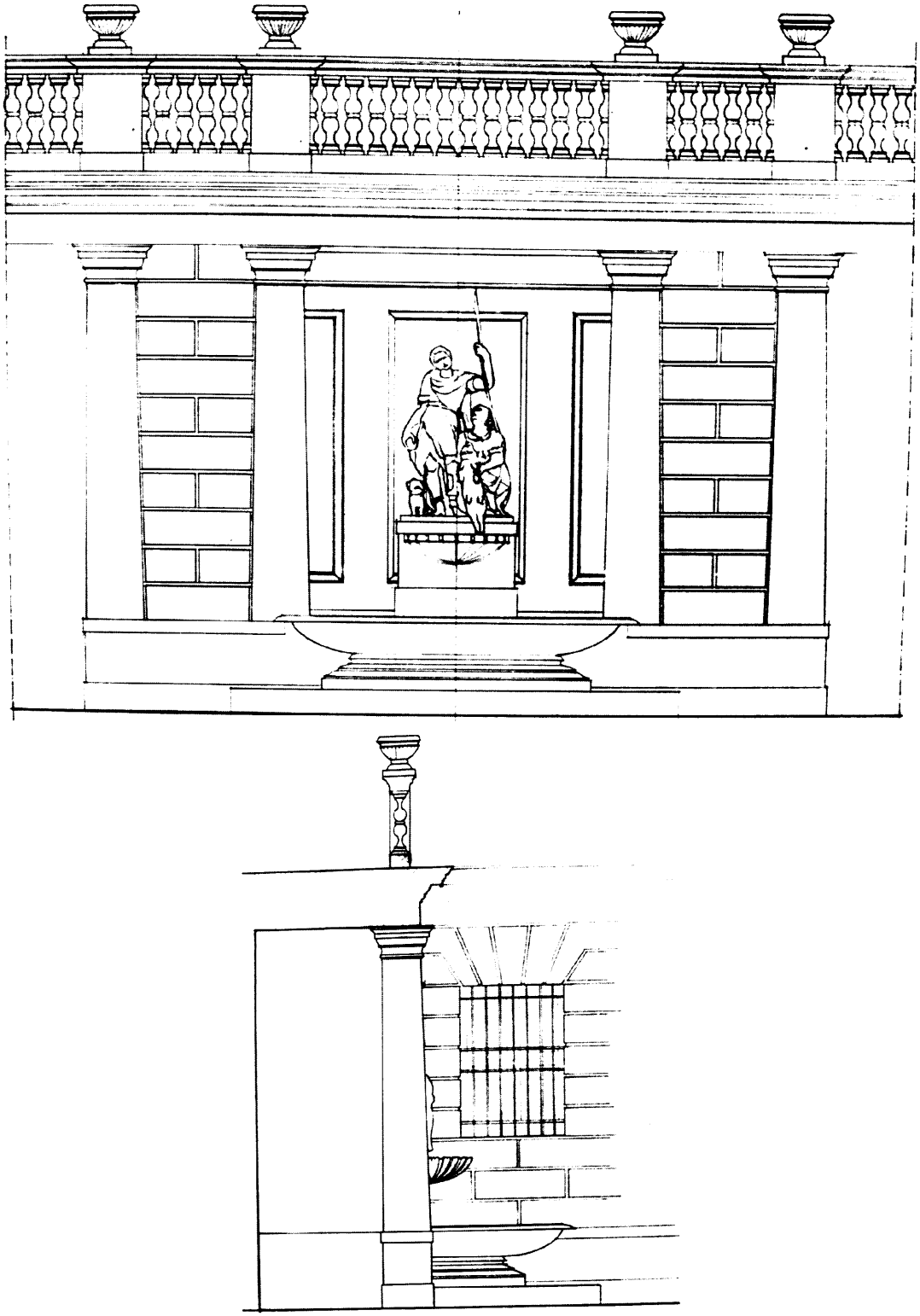

Fig. 2 - Fontana di via Pace, 17; prospetto e sezione (G.B. Marchetti, 1761)

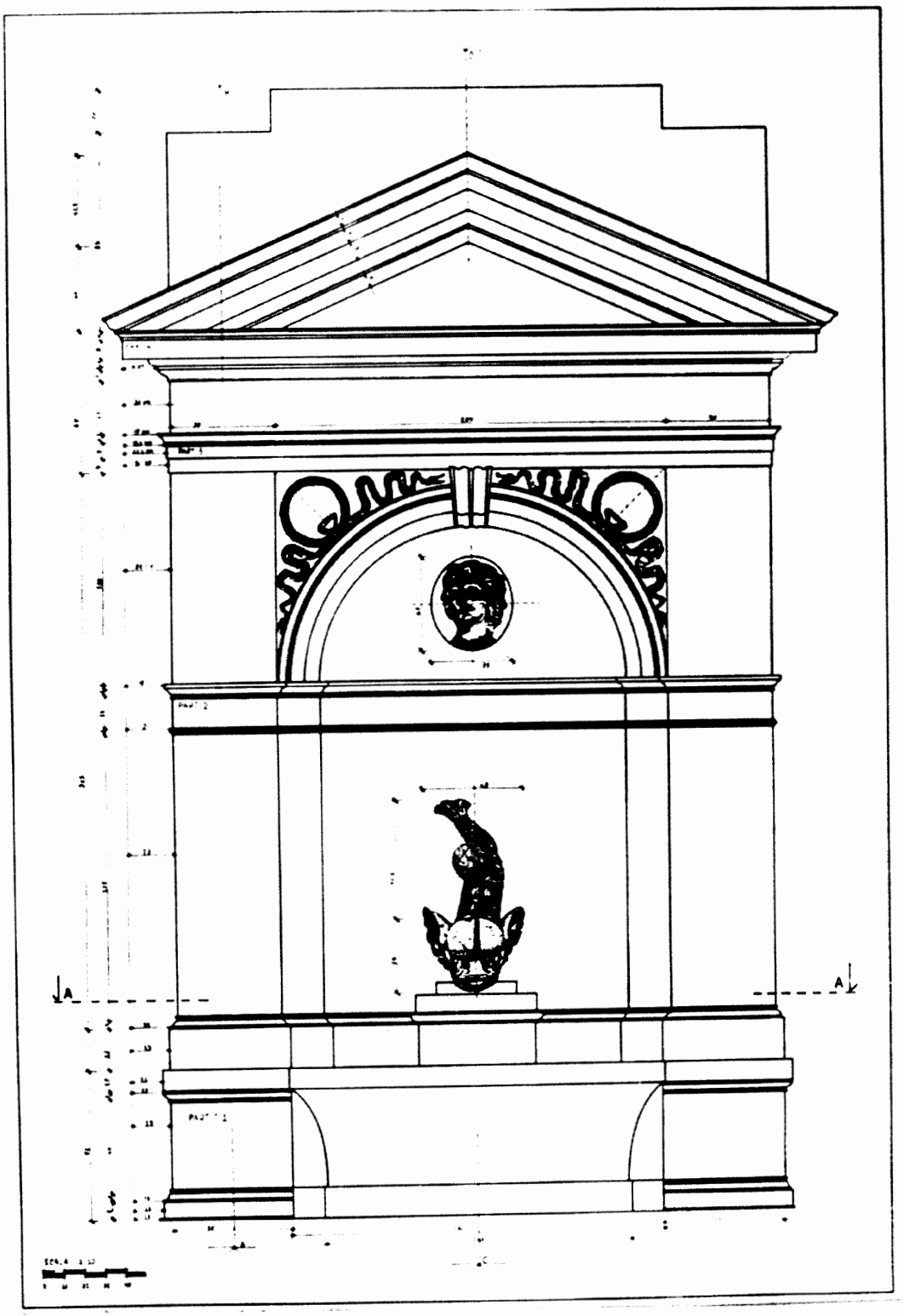

Fig. 3 - Fontana di via Santa Chiara, 38; prospetto (G. Donegani, inizio Ottocento)

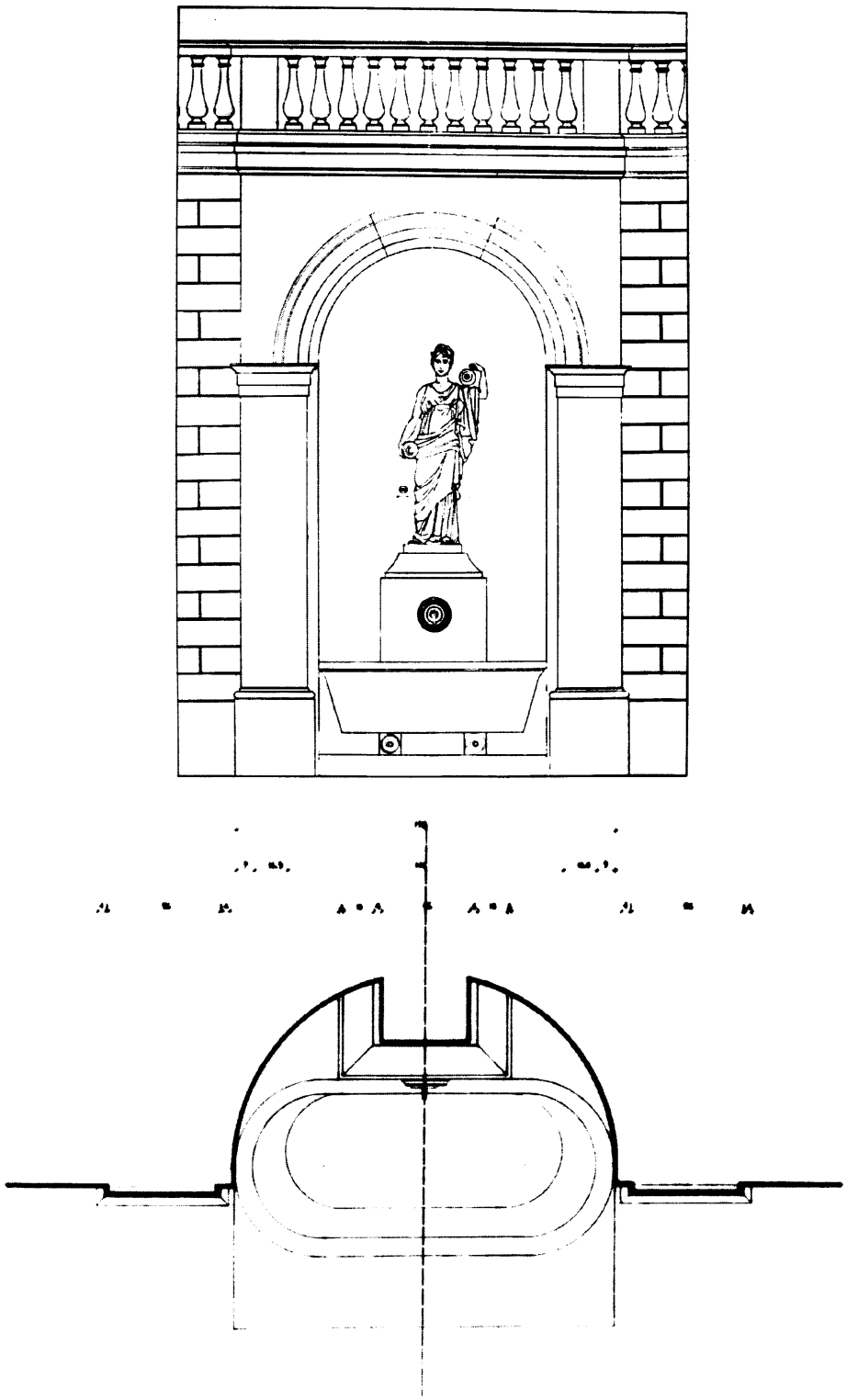

Fig. 4 - Fontaana di via Tosio, 12 ; pianta e prospetto (R. Vantini, 1829-1833)

Fig. 5 - Fontana di via Musei, 50: fotografia di inserimento nella corte (R. Vantini, 1836-1837)

Ancora al Vantini, tra 1836-37, si deve la fontana di via Musei, 50, fig. 5, nel palazzo Maggi; di forme assai simili alla precedente, a prospetto architettonico, che crea ancora un fondale scenografico / prospettico, in asse al portale d'ingresso. Infatti il Vantini, creando la parete a liscio bugnato con ritmiche arcature per risolvere la sistemazione delle scuderie, sottolinea il centro tramite quella assiale,

più profonda, inquadrata da lesene, coronata dal plastico timpano, dov'è la bella e articolata vasca, sormontata dalla classica statua dello scultore Emanuelli.

Anche la fontana di piazzetta San Luca, già in via Fratelli Porcellaga, opera del Vantini del 1854, fig. 6, ripropone il motivo del prospetto architettonico con nicchia semicircolare, come in Via Musei, 50, ma con più ampia vasca appoggiata a terra. Le pareti sono ancora trattate a liscio bugnato, sagomato a conci intorno all'arco concluso dal coronamento orizzontale, e dalla ricca plastica composizione scultorea, tipica del repertorio neoclassico: scudi, elmi e altri simboli guerreschi, in riferimento ai fatti cui allude.

Nello stesso filone di fontana vantiniana a fondale scenografico (elementi componenti e lessico classico) si pone quella di corso Magenta, 44, di Luigi Donegani, del 1827, ma con forme più plastiche ed essenziali. Appoggiata al muro di cinta del giardino dell'edificio (scuole comunali) è costituita da una nicchia ad arco che si apre in una parete bugnata, conclusa ai lati da plastiche semicolonne trabeate; l'ampia vasca a terra ha un semplice prospetto impreziosito da volute laterali di raccordo.

Tipologia centrale

Per gli esterni documenta questa tipologia tradizionale la fontana opera di L. Donegani del 1822, fig. 7, e dello scultore G. Labus, che viene posta al centro della piazza del Mercato. Il gusto è pienamente neoclassico: la vasca circolare scanalata si innalza su di ampio basamento a gradoni, con quattro elementi semicircolari e relativi dadi con pigne sovrastanti che costituiscono le fontanelle laterali, cui fa riscontro il dado più grande, centrale, con base ancora scanalata, a sostegno della statua di Efebo che si compone con gli elementi simbolici della cornucopia e del delfino.

Testimonia invece una fase dello sviluppo urbano la fontana collocata nel 1921 in piazza del Duomo, di fronte al Broletto, ma posta un tempo sugli spalti tra Porta San Giovanni e Porta San Nazaro, di fronte al Casino neoclassico disegnato da Domenico Vantini. Al centro della vasca a pianta circolare, un tronco di colonna scanalata sorregge la pregevole statua di Minerva armata, opera dello scultore G.B. Cignaroli, del 1818.

Tipologia d'angolo, architettonica e non

Non molto diffusa, è tuttavia fortemente individuata alla percezione dal suo caratteristico inserimento angolare nell'edificato.

A L. Donegani, nel 1832, si deve la fontana angolare tra via Tosio e via Crispi, fig. 8, che dà vita ad uno spazio architettonico aperto, ma superiormente coperto, fortemente scenografico, in un tessuto non particolarmente ampio, nell'angolo dell'edificio (il palazzo Tosio, di via Tosio, 12) in cui era in atto la contemporanea sistemazione del Vantini.

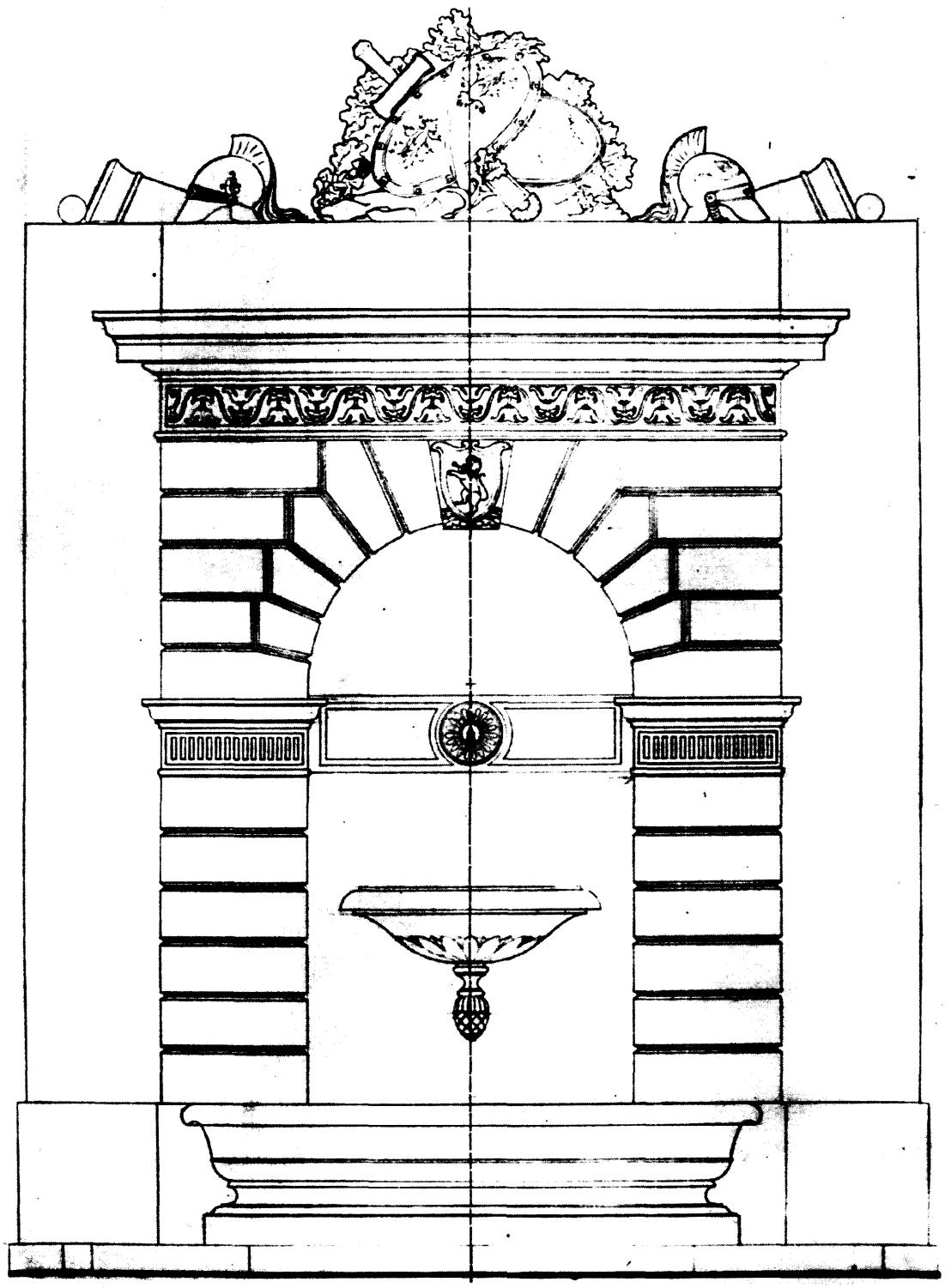

Fig. 6 - Fontana di piazzetta San Luca; prospetto (R. Vantini, 1854)

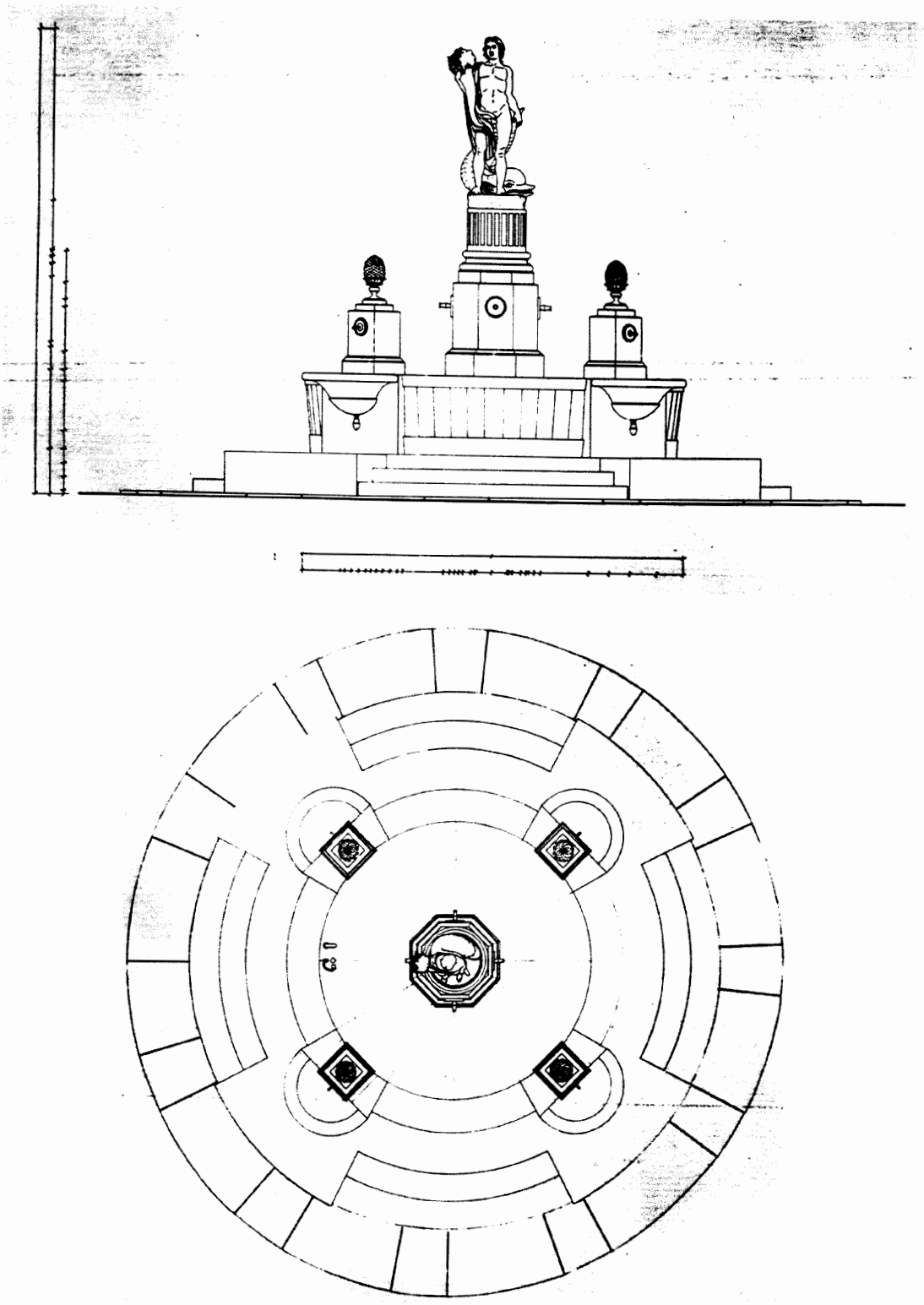

Fig. 7 - Fontana di piazza del Mercato; pianta e prospetto (L. Donegani, 1822)

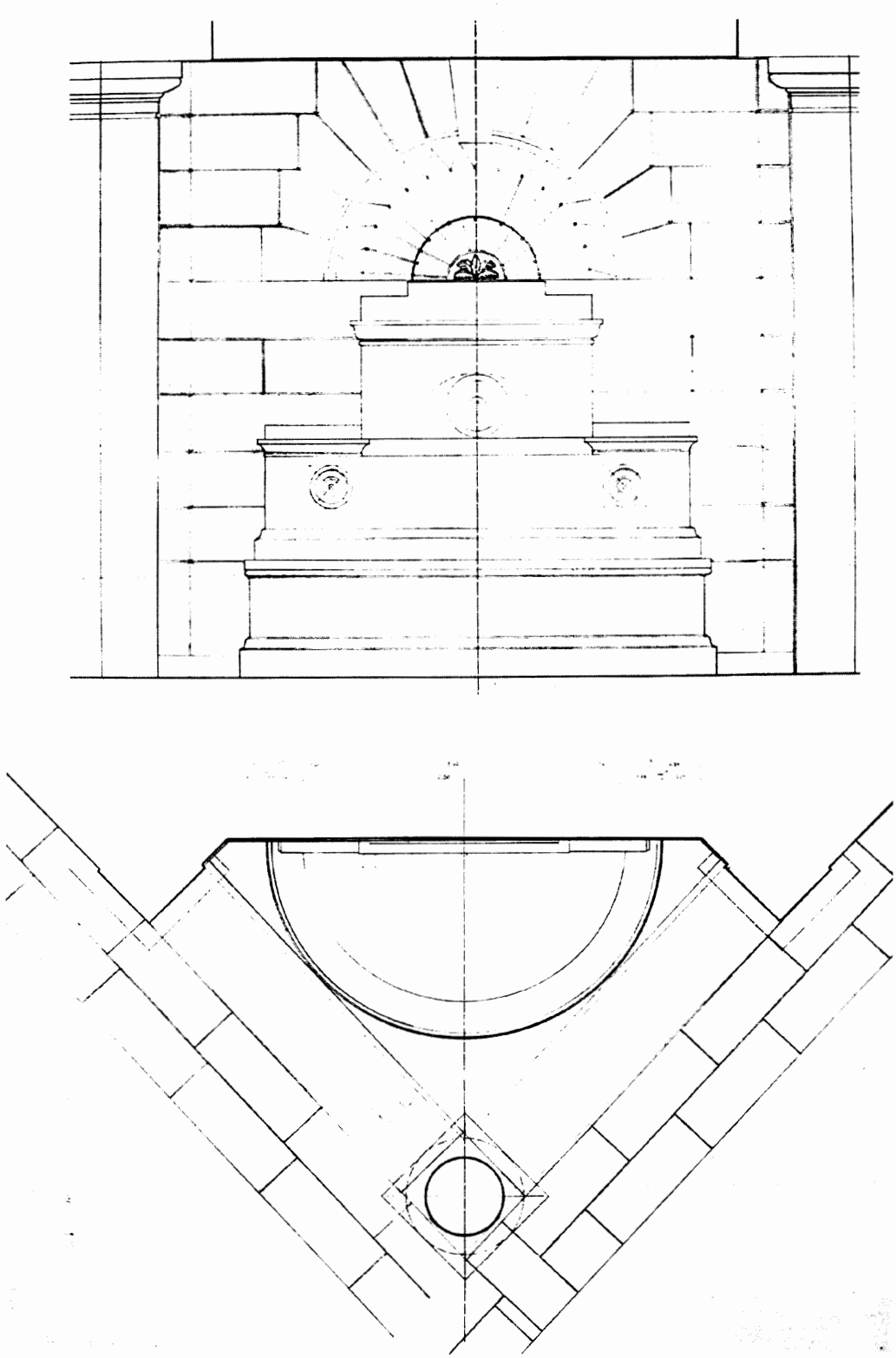

Fig. 8 - Fontana di via Tosio angolo via Crispi; pianta e prospetto (L. Donegani, 1832)

Sintassi ed elementi marcatamente classicheggianti contraddistinguono la vasca a terra semicircolare, con prospetto gerarchizzato, appoggiata ad una parete bugnata; lo spazio planimetrico triangolare che la contiene è perfettamente delimitato e concluso dalle tre colonne doriche di sostegno della trabeazione.

Ripete la suggestiva tipologia precedente, ma con più ricchi elementi decorativi scultorei, a festoni, mascheroni, ghirlande, di gusto Impero che decorano la grande vasca, l'altra inconfondibile fontana architettonica angolare, coperta, del 1836, situata tra corso Mameli e contrada San Giovanni.

La ricca e decorativa fontana collocata invece all'aperto, nell'angolo dello slargo di Tresanda San Nicola, fig. 9, costituita da una grande vasca appoggiata a terra, tripartita come il prospetto, anch'essa decorata da mascheroni e ghirlande, nella sobrietà di forme e nel tipo di elementi decorativi, è senza dubbio assimilabile nel gusto alla precedente fontana di contrada San Giovanni.

Tipologia a parete, esterna

Sul prospetto del Mercato dei Grani, in piazza Arnaldo, opera di L. Basiletti, 1820-23, le due fontane eguali, simmetriche, attribuite ad A. Vita, fig. 10, poste all'estremità del prospetto, nell'ultima nicchia cieca, determinano un contenuto effetto scenografico-decorativo, ma soprattutto concludono la ritmica scansione del

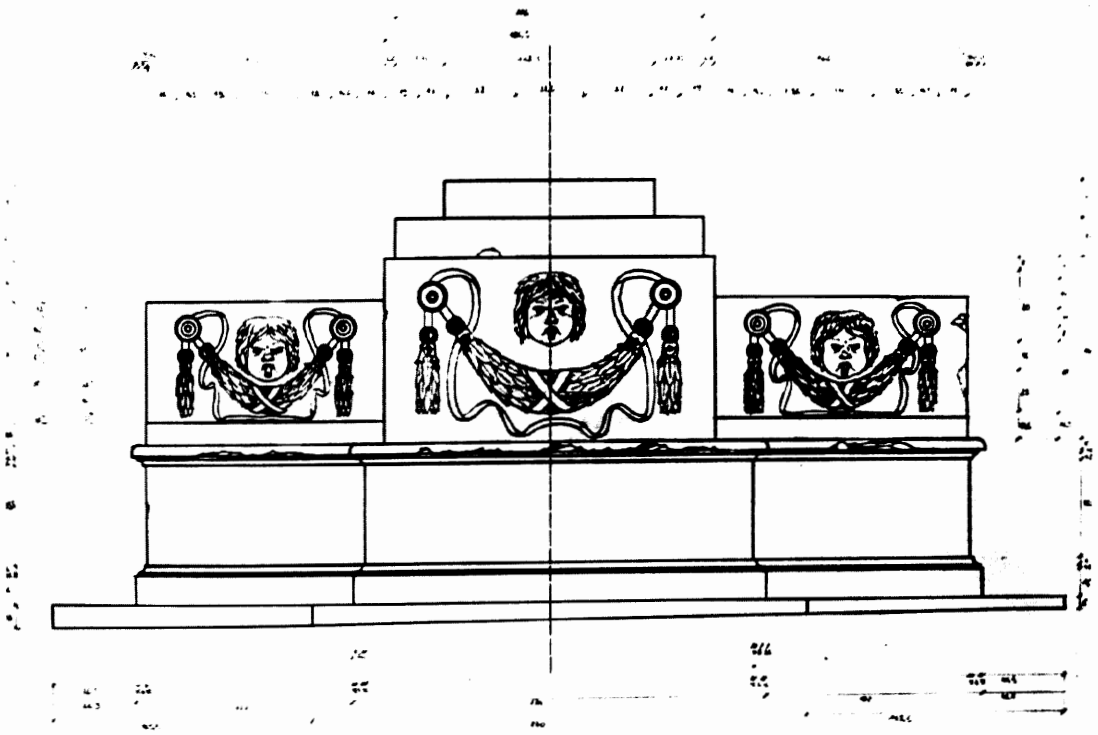

Fig. 9 - Fontana di Tresanda San Nicola; prospetto

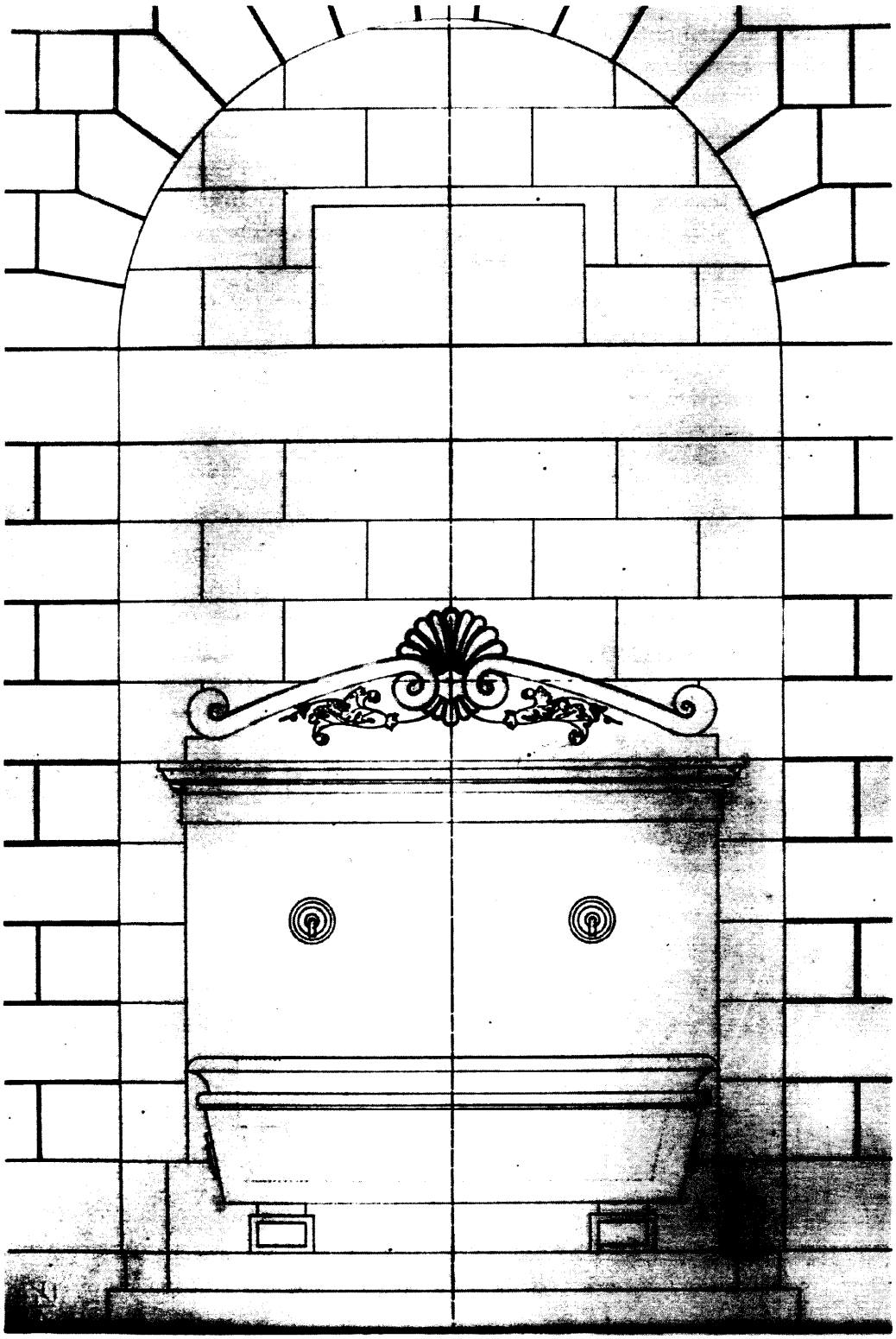

Fig. 10 - Fontana del Mercato dei Grani, piazza Arnaldo; prospetto (L. Basiletti, A. Vita, 1820-23)

porticato ad arco del fronte completamente caratterizzato dal liscio bugnato, come il fondale delle vasche, con sobrio prospetto decorato in sommità da volute e conchiglia centrale.

Lo stesso concetto di classica simmetria è attuato nel prospetto delle scuole comunali di corso Magenta,44, opera del Donegani,1827, attraverso le due semplici fontane, simmetriche, con vasca a terra, scanalata, e semplice prospetto decorato solo dal piccolo mascherone centrale.

Questo modello, ad unica grande vasca, liscia o scanalata, con fronte tripartito, e non, e mascherone centrale, spesso quale unico elemento decorativo, è diffusissimo in tutta la città: ne sono esempio le fontane, molto simili, di via Crispi accanto alla chiesa di S. Afra, di piazzetta Legnano, di vicolo San Faustino, e molte altre.

Invece il tipo, anch'esso frequente, a vasca appoggiata a terra, è documentato dagli esempi di via delle Battaglie e di via Musei.

Tipologia a parete, interna

L'opera di Rodolfo Vantini si esplica, oltre che nelle monumentali fontane a parete architettonica, anche in risoluzioni interne di più contenute dimensioni, ma di grande enfasi decorativa, tipica dell'epoca. Come la semplice fontana di via Fratelli Bronzetti, 9, a lui attribuita in relazione ai lavori di ristrutturazione del palazzo, nel 1832-42, costituita da una tazza bacellata con slanciato prospetto, coronato dalla classica conchiglia, che risulta tuttavia di grande eleganza ed armonia.

Al Vantini, che ristruttura la casa, sono pure attribuite le due fontane, in nicchia, fig. 11, nei due cortili del palazzo di via Gramsci, 10. Di eccezionale bellezza, articolazione plastica delle forme, eleganza e varietà del repertorio decorativo neoclassico è quella con vasca a tazza bacellata, sovrastata da grandi cavalli marini, coronata da antefisse. La seconda, più semplice, ma altrettanto armoniosa e rappresentativa del gusto, con nicchia conclusa da coronamento a volute, è arricchita invece da due flessuosi delfini tortili.

Ancora del Vantini, che lavora nel palazzo di piazza Martiri di Belfiore ,3, nel 1832, sono le due ricche fontane, una, fondale del giardino laterale, con statua, l'altra scenografico fondale in asse con l'androne che, nella nicchia, sopra le tazze scalari sviluppa il ricorrente simbolismo dei delfini intrecciati

Motivo dei delfini intrecciati, arricchito da rigogliosi elementi floreali, che ritorna nell'elegante fontana neoclassica, a vasca bacellata, posta in una nicchia del porticato interno della casa di via Moretto, 64.

Tra gli infiniti esempi, tutti pregevoli, degli interni, si segnalano ancora, nelle varianti del tipo, le fontane di via Gramsci, 43, e quella, che rappresenta un filone di particolare eleganza compositivo-decorativa, di via Dante, 17 C.

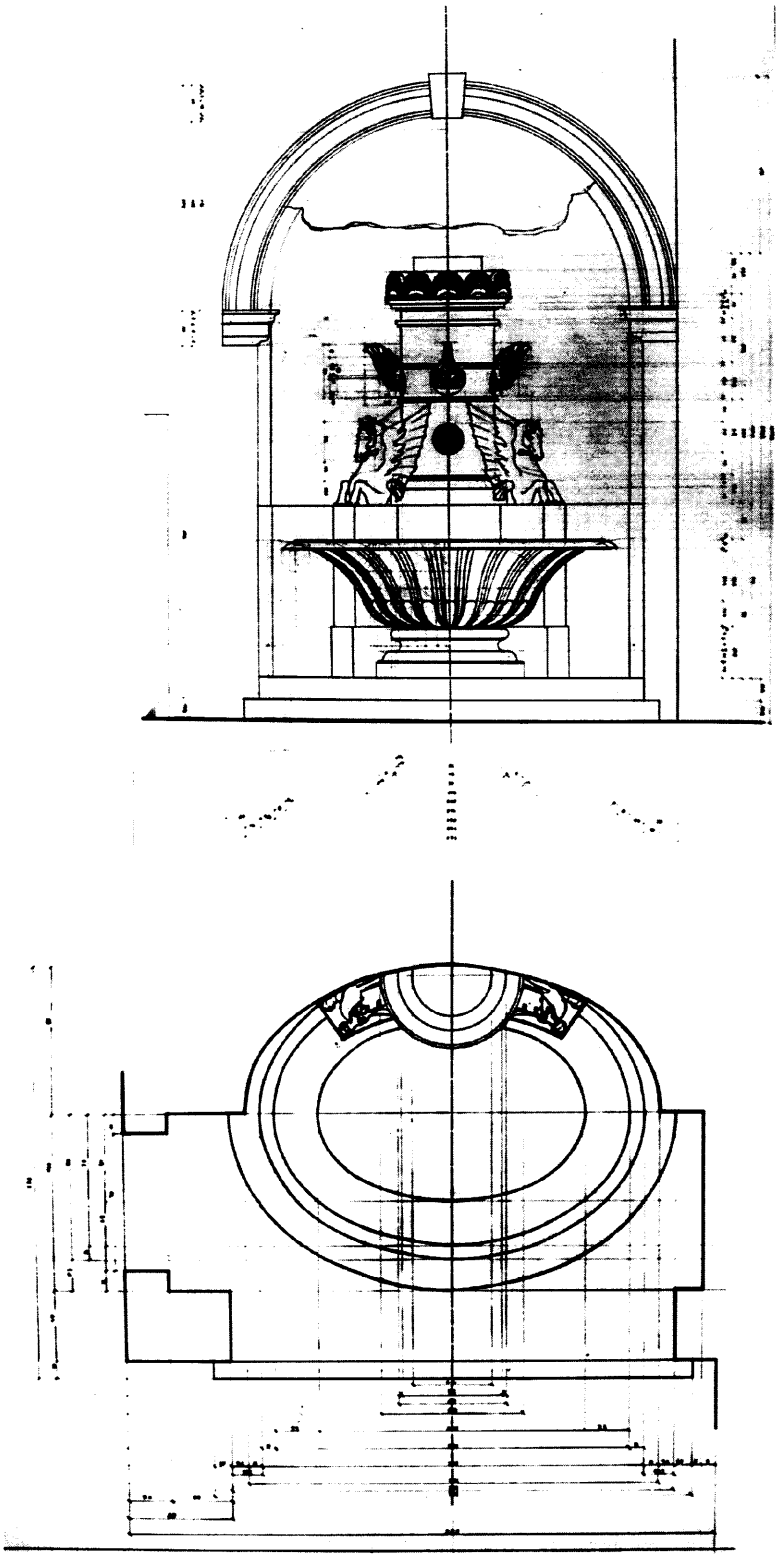

Fig. 11 - Fontana di via Gramsci, 10; pianta e prospetto (R. Vantini)

Bibliografia

Le fontane di Brescia 1339, Ms. Archivio Storico Civico 1525. Pubblicato da P. GUERRINI, *Le antiche fontane di Brescia descritte l'anno 1339 in un documento dialettale*; in "La città di Brescia", anno 2° n.7-12, luglio-dicembre 1922.

Libbro de tutte le fontane di Brescia così pubbliche che private fatto ad istanza de Cristoforo Ragni, Brescia, MDLXI (Archivio Storico Civico).

V. CORONELLI, *Pianta della città di Brescia*, in "Repubblica di Venezia in Terra Ferma", Venezia, 1699, vol. II, II ed. 1708.

V. BERENZI, *Descrizione del piano generale delle bocche esistenti sul condotto maestro delle fontane della Città di Brescia*, 1805, vol. I, (Servizi Municipalizzati di Brescia).

G. LABUS, *Sull'acquedotto e sul culto dell'acqua nell'antica colonia bresciana*, Brescia, 1851.

F. ODORICI, *Guida di Brescia*, Brescia, 1853, II ed. 1882.

F. RAVELLI, *Le acque pubbliche di Brescia. Relazione*, Brescia, 1871.

L. F. FÉ D'OSTIANI, *Storia, tradizione ed arte nelle vie di Brescia*, Brescia, 1895-1905, II ed., Brescia, 1927.

A. LECHI e C. O. MARCHETTI, *Le fontane di Brescia*, in "Architettura e arti decorative", V (1925), p. 97-117.

C. BOSELLI, *Le fontane nell'architettura di Brescia*, in "Monografia illustrata 1958-59 Brescia e provincia", Brescia, 1959.

Storia di Brescia, Milano, 1964, v. voci Architettura e Scultura nei secoli fino al XIX.

E. BALESTRIERI, *Le acque e la loro utilizzazione*, in "Storia di Brescia", Milano, 1964, vol. IV.

G. PANAZZA, *Il volto storico di Brescia fino al secolo XIX*, in "Storia di Brescia", Milano, 1964, vol. III.

D. ALLEGRI, *Di mille fontane a Brescia*, Brescia, 1974

V. FRATI, R. MASSA, G. PIOVANELLI, F. ROBECCHI, Brescia, Bari; 1989.

Omaggio a Danilo Allegri; Di mille fontane a Brescia, Supplemento settimanale di "Bresciaoggi", n. 123, 5 maggio 1990.

CLARA STELLA

Rodolfo Vantini e il Museo Patrio

A Luigi Gallia, medico illuminato ed amico carissimo, pronipote di Giuseppe Gallia, uno dei Segretari più attivi dell'Ateneo, che ebbe a conoscere lo stesso Vantini, certa che, come in vita, anche da Lassù Egli continua a seguire ogni attività promossa da questa benemerita Accademia.

Desidero innanzitutto ringraziare i professori Gaetano Panazza ed Ugo Vaglia per avermi offerto la possibilità di riflettere su quelli che sono stati i primordi del Civico Museo Romano di Brescia, invitandomi a partecipare al presente convegno. È significativo che queste giornate cadano proprio in un periodo, che vede la Civica Amministrazione di Brescia impegnata nell'onerosa impresa del totale recupero del complesso monastico di S. Giulia. Alla fine dei lavori, che purtroppo durano da più di un decennio, si potrà contare per la prima volta, nella nostra città, su un organico e variegato sistema museale, supportato dai più moderni sussidi didattici. Il perno centrale sarà costituito dal Museo della Città, che, attraverso un lungo arco cronologico, spazierà dalla prima età del Bronzo al 1800 e che, per quanto riguarda la parte rinascimentale, è ormai prossimo all'apertura. Di conseguenza il Museo Romano sarà risistemato, per quanto possibile, secondo l'ordinamento, che doveva aver avuto alla metà del secolo scorso e per la cui illustrazione un ruolo molto importante è stato appunto rivestito dal personaggio, che noi oggi stiamo qui celebrando.

Rodolfo Vantini ha la fortuna di vivere a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento, epoca in cui scavi intensivi, condotti in diverse città, vanno riportando alla luce numerose vestigia del passato non solo in Italia, ma anche in Grecia ed in Oriente: Ercolano (1738-1765); Pompei (dal 1748 in poi); Stabia (1759-1782); il Foro di Roma (dal 1778); le numerose tombe dipinte di Tarquinia, quelle altrettanto famose di Chiusi e di Cerveteri, tra le quali la Regolini Galassi (1836); Selinunte (1822). A questi anni risalgono pure nuove ricerche sull'Acropoli di Atene (1835), precedute purtroppo dallo spoglio dei marmi del Partenone e dal loro trasporto a Londra ad opera di Lord Elgin (1800-1807), il rinvenimento dell'Afrodite di Milo (1820), l'occasionale scoperta della stele di Rosetta con l'iscrizione trilingue avvenuta nel 1799 durante la spedizione napoleonica in Egitto. Nel 1744

inoltre a Verona Scipione Maffei, facendo incetta di epigrafi ed altre antichità non solo da questa città e dal suo territorio, ma anche da vari altri centri, compreso Brescia, inaugura il Museo Lapidario che da lui prende il nome di Maffeiano. A Roma, nel 1829, viene pure fondato l'Instituto di corrispondenza archeologica, divenuto più tardi la sezione romana dell'Istituto Archeologico Germanico. Questo, con le sue pubblicazioni, assurgerà, nel corso della prima metà del XIX secolo, ad ente di maggior importanza per il progresso dell'archeologia e lo studio delle antichità classiche. [1]

Da un'attenta lettura dei Diarii del Nostro [2], possiamo capire quanto il rinnovato amore verso il mondo classico, tipico di quei decenni, abbia influito sulla sua personalità, così come l'aver seguito, sebbene ancora bambino di sei anni, l'opera del padre Domenico. Questi difatti, insieme a Paolo Brognoli, era stato incaricato dalla Municipalità di Brescia, il 14 vendemmiale dell'anno VII della Repubblica Cisalpina (5 ottobre 1798), di raccogliere "i monumenti di antichità dispersi in molti luoghi della Comune e di collocarli in ordine in un locale da destinarsi nell'ex convento di S. Domenico" [3].

Accanto ai progetti ed agli interessi tecnici, inerenti alla sua attività di architetto, Rodolfo si occupa quindi di studi storici ed archeologici, dai quali traspaiono una seria preparazione ed un gusto raffinato, che, tra l'altro, lo spingono a rifiutare quella specie di campionario greco romano ed egizio rappresentato dal Pedrocchi di Padova. Il 29 ottobre 1833 così annota:

"All'alba mi trovo nel Caffè Pedrocchi a ridermi fra me stesso delle tante meraviglie architettoniche che (...) aveva udite di questo edificio" [4]. Ben altre e più felici emozioni gli suscitano le visite alle vestigia antiche romane e magno greche, delle quali, in questo medesimo Convegno, ci ha riferito con estrema puntualizzazione Antonio Rapaggi.

Dal Protocollo dell'Ateneo, riguardante gli anni dal 1812 al 1832, apprendiamo che l'11 giugno 1819 Rodolfo viene eletto socio di questa illustre Istituzione; l'11 gennaio 1821 entra a far parte della Censura insieme a Giuseppe Teosa e Luigi Basiletti, ufficio dal quale decadrà nel 1825 e l'11 novembre del 1822 riceve il primo dei tanti premi di cui sarà insignito dalla stessa Accademia. Nel 1823 il Podestà del Comune, conte Roberto Corniani, prospetta all'Ateneo di stendere una storia patria "più che si può completa e depurata colle regole della

[1] M. PALLOTTINO, s.v. *Archeologia. A) Storia delle scoperte* in "EAA", I, pp. 546-547; P. DUCATI, s.v. *Archeologia*, in "Enciclopedia Italiana", IV, pp. 26-32; per le problematiche attorno al Museo Maffeiano vd. *Nuovi studi maffeiani. Atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiano*, Verona 18-19 novembre 1983, San Giovanni Lupatoto (VR), 1985.

[2] R. VANTINI, *Diarii (1832-1854)* Manoscritti Queriniani G. VII. 3 mis.l e G. VII.4, Brescia 1969 (ed. a cura di C. Boselli), p. 6.

[3] C. STELLA, *Origini e sviluppo della collezione epigrafica bresciana*, in "Il Museo Epigrafico. Atti Colloquio AIEGL. Borghesi 83", Faenza 1984, pp. 329-330; I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Museo scuola città per la riorganizzazione e l'uso didattico dei beni culturali a Brescia*, Brescia 1978, pp. 23-24; p. 53 nota 23.

[4] R. VANTINI, *op. cit.*, pp. 11; 35.

sana critica da tutto ciò che non fosse abbastanza comprovato o ragionevolemte dedotto" [5].

Risposto il Presidente dell'Ateneo, Camillo Ugoni, di voler scavare il "tempio d'Ercole" [6], viene istituita l'11 gennaio la Commissione agli Scavi, nella quale entra a far parte il Vantini insieme a Luigi Basiletti, Paolo Brognoli, Luigi Lechi, Gaetano Maggi, Girolamo Monti, Giovanni Battista Soncini e Paolo Tosio. Il 22 gennaio 1823 il Presidente dell'Ateneo invita "la Congregazione Municipale a provocare dalla superiorità l'autorizzazione di levare dai luoghi ove si trovano lapidi ed altri monumenti per trasportarli e raccoglierli nel Museo Patrio", museo che, dietro interessamento del Vescovo Gabrio Nava, troverà un primo allogamento presso il Convitto Peroni una volta di proprietà del Vescovado ed ora sede della Biblioteca Queriniana.

In questo stesso anno, presso il Dosso, oggi via Antiche Mura, si ha la fortuna di recuperare due lapidi, conservate ora nel civico Museo romano: una a *Publius Matienus Proculus Romanius* e l'altra a *Publius Atilius Philippus*, nella cui ultima e frammentaria riga si è voluto da più parti riconoscere il richiamo ad una probabile esistenza *in loco* dell'anfiteatro.

I primi ad illustrare queste epigrafi furono proprio Giovanni Labus, allievo di Bartolomeo Borghesi, considerato il più grande epigrafista dell'Ottocento, e lo stesso Vantini, il quale, con estrema sagacia scientifica rispetto ai tempi, confessa che "si trova impossibilitato ad avventurare qualsiasi ragionevole induzione sugli edifizj, ai quali avranno essi appartenuto" [7].

Per incominciare gli scavi, si prende in affitto l'orto del Conte Galeazzo Luzzago (marzo 1823) e si chiede al Conte Carlo Antonio Gambara il permesso di tentare alcuni saggi nel suo giardino a S. Zeno (aprile 1823), autorizzazione concessa il 6 gennaio 1824. Il Gambara, nel 1825, cederà poi spontaneamente al Comune la parte a monte del suo ronchetto, così da ampliare la zona interessata agli scavi. Nel marzo dello stesso anno il Consiglio Comunale stanzia 8000 lire austriache per il proseguimento delle ricerche. Il 2 maggio 1824 il Presidente dell'Ateneo, Gi-

[5] *Lettera della Congregazione Municipale al vicepresidente dell'Ateneo 17 dicembre 1822* (Archivio del Comune di Brescia, 9 gennaio 1823). A. SABATTI, *Discorso sull'unione dei patrj Monumenti*, in "Commentari dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia per l'anno 1823", 1824, pp. 20-30. Per ulteriori documenti sugli scavi ed il Museo Patrio vd. I. GIANFRANCESCHI VETTORI. *op. cit.*, pp. 95, 99-109; C. PATETE e V. VENTURA, *Archeologia e restauro a Brescia: dalla cultura neoclassica alle realizzazioni del regime (1823-1939)*, tesi di laurea al Politecnico di Milano. Facoltà di Architettura. Dipartimento di conservazione alle risorse architettoniche ed ambientali, Anno Accademico 1990-1991, pp. 30-105. Il lavoro, condotto con rigore scientifico, offre un'accurata ed attenta disamina del periodo.

[6] Giova ricordare che scavi *ante litteram* al cosiddetto "Tempio d'Ercole" furono finanziati dal Comune e condotti già da Ottavio Rossi agli inizi del Seicento. vd. B. PASSAMANI, *La coscienza della romanità e gli studi antiquari tra Umanesimo e Neoclassicismo*, in *Brescia Romana. Materiali per un Museo.II. II, Catalogo della mostra: seconda parte. La "memoria" e il "Museo Patrio". Il Palazzo Maggi Gambara*, Brescia 1970, pp. 28-29.

[7] R. VANTINI, *Illustrazione di altri antichi Monumenti di arte ultimamente scoperti*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1823", pp. 47-49; Id., *Relazione alla Congregazione Municipale intorno agli Antichi Monumenti scoperti negli scavi della contrada del Dosso*, in *Intorno vari Antichi Monumenti scoperti in Brescia*, Brescia 1823, pp. 123-129.

rolamo Monti, "prega la Commissione Municipale perché voglia ordinare agli Ingegneri ed Architetti e Sopraintendenti alle fabbriche pubbliche e private che abbiano cura di far mettere in disparte ogni frammento di antichità che per avventura venisse da essi scoperto". Appassionata è pure la perorazione fatta dallo stesso nell'assumere la Presidenza dell'Ateneo: "Argomento vivo e non dubbio l'avete, o Signori, nelle somme annue dall'Ateneo designate, e negli studj precipuamente rivolti agli Scavi di quella parte di Brescia antica che voi sapete; ed all'ordinamento di un patrio Museo lapidario..." [8].

Mentre si apre una pubblica sottoscrizione, il Presidente dell'Ateneo, a sua volta, sollecita un ulteriore stanziamento di 600 lire austriache da assegnarsi annualmente, a partire dal 1824, in due rate, la prima a metà settembre e l'altra a metà dicembre. Si scoprono così i resti del tempio capitolino con il celebre ripostiglio dei Bronzi, tra i quali la Vittoria alata, le teste imperatorie e le cornici che dovevano ornare le porte del Tempio. L'8 febbraio 1827 il Presidente dell'Ateneo interessa del progetto di illustrazione dei nuovi scavi la Congregazione Municipale [9]. Il 2 marzo dello stesso anno lo Joli viene eletto custode del Museo e del Lapidario in sostituzione del defunto Santinelli, da considerarsi così il primo depositario delle antiche collezioni. Il 28 giugno 1827, al pari di Brognoli, Soncini, Lechi e Tosio, anche Rodolfo cessa dal suo incarico quale membro della Commisione agli Scavi, divenuta nel frattempo Commissione alla Fabbrica. Significativo dell'amore per il mondo classico, che aveva animato questo cenacolo neoclassico, è il fatto che il Tosio, nel cessare dal mandato, doni a tutti una copia delle opere di Ennio Quirino Visconti [10].

[8] G. MONTI, *Orazione*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1824", p. 16.

[9] "Dico finalmente che ...la benemerita Commissione agli Scavi... sta disponendo un lavoro letterario, e calcografico delle illustrazioni del romano Edificio magnifico, e degli altri preziosi oggetti d'antichità felicemente non ha guari scoperti. L'Ateneo... deve accogliere con entusiasmo anche il conseguente disegno di eternarle colla stampa; e molto più che l'intero lavoro sarà della penna, della matita e del bulino di soli Bresciani, e pressochè tutti nostri accademici...". G. MONTI. *Discorso letto il 20 gennaio 1828*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1828", 1829, p. 13. Per una prima descrizione del Tempio vd. *Idem*, *Discorso*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1825", 1826, pp. 15-40. Sempre del Monti il bellissimo sfogo contro Scipione Maffei " Oh! detrattore dell'antica nostra gloria Cenomana vieppiù terribile quanto potente, ombra onoranda di Scipione Maffei, vagolasti pensosa tu forse nelle macerie delle presenti escavazioni di Brescia? Se ora fosti tra i vivi, certamente che per provare il primato dell'antica condizione di Verona su quello della Città nostra non oseresti almeno mandare innanzi quella tua forte e vera induzione, che della cospicuità e grandezza delle antiche città si argomenta pella quantità, magnificenza e preziosità de'loro monumenti (Maff. *Ric. ist.* e *Ver. illustr.*). Si perdoni allo sfogo involontario; chè parliamo ai morti per le ragioni di cose redivive, e li combattiamo colle stesse armi loro..." (*Idem*, *Discorso*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1826", pp. 34-35.

[10] Insigne archeologo ed umanista, nasce a Roma il 1 novembre 1751 da Giovanni Battista Visconti. Si laurea in legge per seguire i voleri del padre, che desiderava avviarlo al cardinalato e forse anche al pontificato. Successivamente divenuto bibliotecario di Sigismondo Chigi, aiuta il padre nell'illustrazione del Museo Pio Clementino, opera che esce nel 1783, primo di una serie di sei volumi. Membro della sezione di storia e antichità del nuovo Istituto Nazionale delle scienze e delle arti, di cui è anche presidente, diventa prima amministratore del Museo di antichità e dei quadri del Louvre e poi gli viene creata appositamente una cattedra di archeologia. A Parigi pubblica il catalogo del Museo Napoleone e, con severo metodo scientifico, l'iconografia greca e romana. Per primo identifica l'Afrodite Cnidia di Prassitele, l'Eirene di Cefisodoto, il gruppo di Menelao e Patroclo e riconosce il giusto valore delle sculture del Partenone, portate in Inghilterra da Lord Elgin. Muore il febbraio 1818. Per ulteriori notizie vd. G. QUIRINO GIGLIOLI, s. v. *Visconti, Ennio Quirino*, in "Enciclopedia Italia-

In sostituzione del Vantini, alla Presidenza viene pertanto eletto pro tempore il Basiletti, che aveva condotto in modo mirabile gli scavi ed aveva proposto, il 17 agosto 1826, alla Congregazione Municipale, la collocazione del Museo Patrio nelle celle del Tempio, inaugurato poi il 26 luglio 1830 [11]. Pur senza dilungarci troppo a trattare dell'originaria sistemazione del Museo Patrio, di cui già esiste una nutrita letteratura, giova pur sempre richiamare alcuni concetti basilari che ne hanno ispirato la formazione.

Per quanto riguarda il *Capitolium*, dell'originario progetto basilettiano, possiamo ancora notare le tre celle coperte con volte a padiglione e pareti *in opus listatum* conservate per un'altezza di circa tre metri, mentre libero è l'accesso da tutte e tre le porte, una volta invece chiuse con inferriate e parzialmente murate le laterali e munita di un portale di legno a doppio battente la centrale.

Secondo la Guida dell'Odorici [12], nella cella centrale, o Sala Grande, come la chiama lo Joli, sono posti: il mosaico pavimentale scoperto dal nob. sig. conte Arsenio d'Emilj durante uno scavo nella sua abitazione di Contrada dei Cappuccini nel 1820 [13], ora non più visibile perché coperto, nel 1960, da un mosaico policromo recuperato nella villa suburbana di S. Rocchino; delle colonne; un vaso etrusco dalla collezione Tosio, da identificarsi, forse, con l'anfora di Psiax; e, a parete, ad imitazione del metodo usato nei Musei Vaticani, le epigrafi divise in sacre, onorarie e funerarie. Nella cella di sinistra, o, secondo lo Joli, Sala a Sera, sono collocati i bronzi dal *Capitolium*, nonché lucerne, vasi, frammenti architettonici, bassorilievi e sarcofagi romani. Nella cella di destra, insieme a reperti d'epoca medioevale, oggetti d'arte applicata ed armi, sono esposte le lapidi d'età cristiana ed i capitelli asportati dalla cripta di S. Salvatore, materiale che confluirà, nel 1882, nel Museo d'Età Cristiana [14]. Come ben sottolinea Ida Gianfranceschi Vettori, la cella di destra, nella quale, secondo una logica di totale documentazione, insieme alle antichità classiche vengono presentati materiali d'arte medioevale e rinascimentale, è quella che maggiormente rispecchia il clima culturale e la concezione museografica che ha animato gli ordinatori del Museo [15].

Altra fonte molto interessante per la ricostruzione dell'attività archeologica del Vantini si rivela pure il "Protocollo delle sessioni relative agli Scavi ed al Museo

na", XXXV, pp. 444-445. Pure l'Ateneo di Brescia ebbe ad occuparsi del Visconti. A questo proposito vd. G. LABUS, *Intorno alla vita ed alle opere di Ennio Quirino Visconti*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1820", pp. 128-132; L. STROCCHI, *Elogio di Ennio Quirino Visconti*, ibidem, pp. 132-133.

[11] L. BASILETTI, *Memorie Archeologiche Bresciane raccolte da Violante Basiletti Martinengo*, Brescia 1926, pp. 43-44.

[12] F. ODORICI, *Guida di Brescia*, Brescia 1853, p. 54.

[13] A. SABATTI, *art. cit.*, pp. 57-58

[14] G. JOLI, *Repertorio degli oggetti d'arte esistenti nel Museo bresciano iniziato sotto la Presidenza dell'Ateneo del Nob. Sig. Girolamo Monti e compiuto per ordine del Presidente Sig. Cav. Giuseppe Saleri dal custode Girolamo Joli*, Brescia 1846, ms. Purtropppo sembrano smarriti i fogli riguardanti la cella di destra. Per un'accurata descrizione del Museo vd. pure G. MONTI, *Discorso*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1829", pp. XVIII-XLIX.

[15] R. BOSCHI- I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Origine e storia dei musei bresciani*, in *I Musei Bresciani. Storia ed uso didattico* (a cura di V. Frati), Brescia 1985, pp. 9-22.

tenute dal 1835 al 1858", che trova un veritiero riscontro con le notizie desunte dai Diarii autografi. Qui, in data gennaio 1834, Rodolfo annota: "Dopo (pranzo) mezzodì seduta all'Ateneo per (gli scavi) la pub. dell'opera Museo Bresciano" (C. 7 col 2) e poi ancora in data 5 febbraio "Affari dell'Ateneo per la pubb. del Museo" (C. 7 r. col 1). La parola scavi ricorre con sempre maggior frequenza nei Diarii fino a che in data 22 dicembre 1835 scrive "Affari di Rendimenti di conti a Saleri per scavi" (C. 14 r. col 1) [16]. Dal Protocollo si apprende infatti che, dopo la rinuncia del Basiletti a far parte della Censura per l'Illustrazione del Patrio Museo, il 5 maggio 1835 il Nostro viene incaricato dell'esecuzione dell'opera insieme a Giovanni Labus [17], Giuseppe Nicolini [18] e Cesare Arici [19]. Le sezioni da trattare sono così assegnate: al primo la parte architettonica, al secondo la parte archeologica, al terzo l'introduzione storica ed all'ultimo la parte estetica [20]. Purtroppo l'Arici, morto nel 1836, non riesce a completare quanto a lui richiesto.

Nel contempo viene affidato a Giovanni Migliara il disegno della veduta prospettica dell'"edifizio degli Scavi da porsi come vignetta sul frontespizio dell'Illustrazione del Museo" (fig. 1); a Giovanni Renica "l'acquarello (sic! in realtà un'acquaforte) della veduta prospettica del Tempio nello stato prima di essere restaurato"; a Gabriele Rottini "la maggior parte dei disegni di figura per l'opera del Museo"; e a Pietro Anderloni "le ombreggiature della Vittoria". Il Vantini, in data 5 giugno 1835, interessa la Censura a procedere a nuovi scavi per riconoscere "la colleganza del Tempio con il Foro".

Nel settembre del 1835 si assegnano gli incarichi per l'esecuzione delle tavole [21]. Vengono commissionati: all'ingegnere Giuseppe Bertelli e a Giovanni Cherubini, allievo del Vantini, la planimetria degli scavi; al Cherubini il prospetto del Tempio da rendere evidenziando pure i fregi ornamentali delle tre porte e, sugli acroteri del frontone, le statue da disegnare, dopo aver sentito il parere del Labus sui soggetti delle stesse. Sempre il Cherubini esegue le sezioni del Tempio, il rilievo degli antichi avanzi scoperti nei locali di Casa Martinengo e del fornice di passaggio dal Foro verso S. Clemente e le grandiose rovine dell'edifizio ritenuto la "Curia". Di Giuseppe Conti è la pianta del Tempio. Di Tommaso Castellini sono

[16] R. VANTINI, *op. cit.*, pp. 39-40; 63

[17] Per la vita di Giovannni Labus, allievo di Bartolomeo Borghesi, cui spetta il primato dell'epigrafia nella prima metà dell'Ottocento vd. G. GALLIA, *Necrologio*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per gli anni 1858, 1861", pp. 324-328; B. PASSAMANI, *op. cit.*, pp. 43-44; I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Cultori dell'antico. Il sapere e la pratica dell'archeologia a Brescia tra Sette e Ottocento*, in "Archeologia/archeologie. Pratiche metodi itinerari", Supplemento ad "AB", 28, autunno 1991, pp. 53-60.

[18] Per questo personaggio si veda: AA. VV., *Giuseppe Nicolini nel bicentenario della nascita 1784-1980. Atti del Convegno di Studi*, Brescia, marzo 1990, Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo per l'anno 1990".

[19] Per l'Arici vd., *Enciclopedia Bresciana*, I, 1974, p. 41

[20] Sulla divisione del Museo Bresciano Illustrato vd. pure A. SABATTI, *Prospetto storico-economico dell'opera ed amministrazione prestata dalla Commissione Speciale degli Scavi e Museo*, in "Commentari dell'Ateneo... per l'anno 1835", pp. 65-68.

[21] G. PANAZZA, *La documentazione iconografica e grafica dei Monumenti nell'area del Foro di Brescia fino al 1974, in* Atti del Convegno internazionale per il XIX centenario della dedicazione del "Capitolium" e per il 150° anniversario della sua scoperta, Brescia 27-30 settembre 1973, II, Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia per l'anno 1975", pp. 67-76.

MUSEO BRESCIANO ILLUSTRATO

BRESCIA

TIPOGRAFIA DELLA MINERVA

M.DCCC.XXXVIII.

Fig. 1 - Il frontespizio del primo volume del *Museo Bresciano Illustrato*

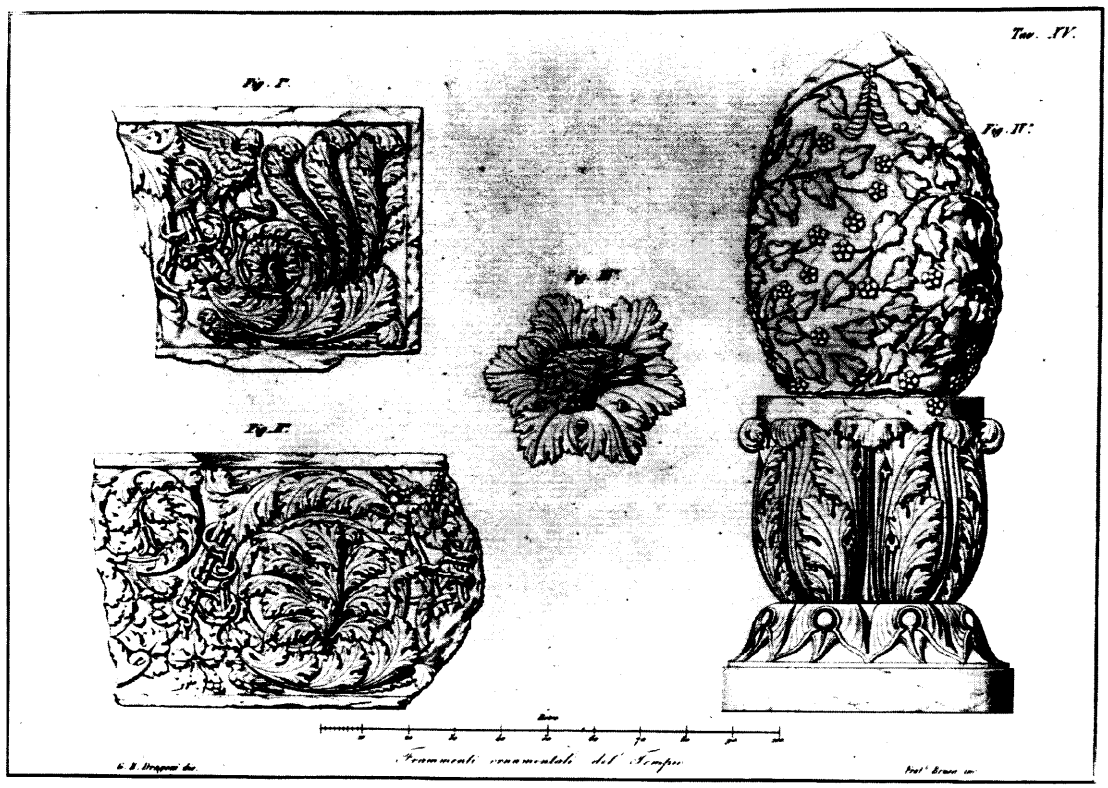

Fig. 2 - La tavola IV del *Museo Bresciano Illustrato*

il rilievo dei portici e della trabeazione del Foro con particolari del capitello e del cornicione dell'ordine principale del Foro e della trabeazione. Sono firmati da Giovanni Battista Dragoni numerosi disegni ornamentali, fra i quali quelli che riproducono due lacunari d'architrave, diversi fregi ed il cippo a candelabro (fig. 2). Opera di Giovanni Soldi sono infine i rilievi delle cornici di bronzo (fig. 3), che dovevano ornare le porte del Tempio, quelli delle are votive (fig. 4), rinvenute nelle celle dello stesso Tempio, nonché quelli dei materiali longobardi e dei capitelli dalla cripta di San Salvatore, studiati di recente in modo esemplare da Pierfabio Panazza [22]. Sui reperti d'età longobarda, in occasione del presente Convegno, si è soffermato Maurizio Mondini con la sua interessantissima relazione.

Durante l'esecuzione dei rilievi numerosi sono i dubbi e le incertezze da cui è colto il Vantini incaricato di seguire chi materialmente procede alla realizzazione degli stessi, difficoltà queste sorte perché Rodolfo non ha mai condotto personalmente le ricerche.

Nello scavare il Tempio è stata trovata anche ad est una base come quella rinvenuta ai piedi della gradinata sul lato occidentale? Il Basiletti, che aveva diretto in

[22] 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.

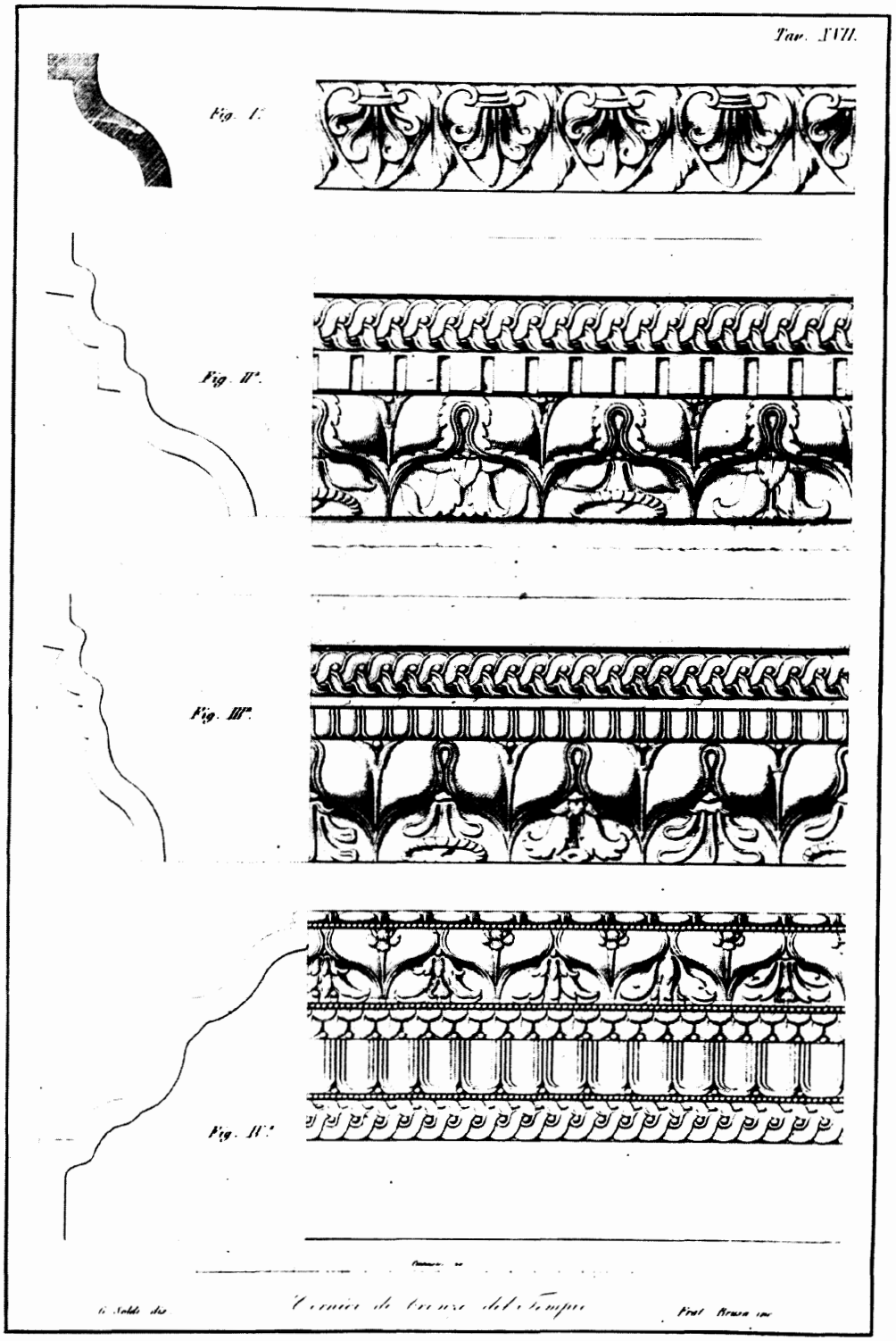

Fig. 3 - La tavola XVII del *Museo Bresciano Illustrato*

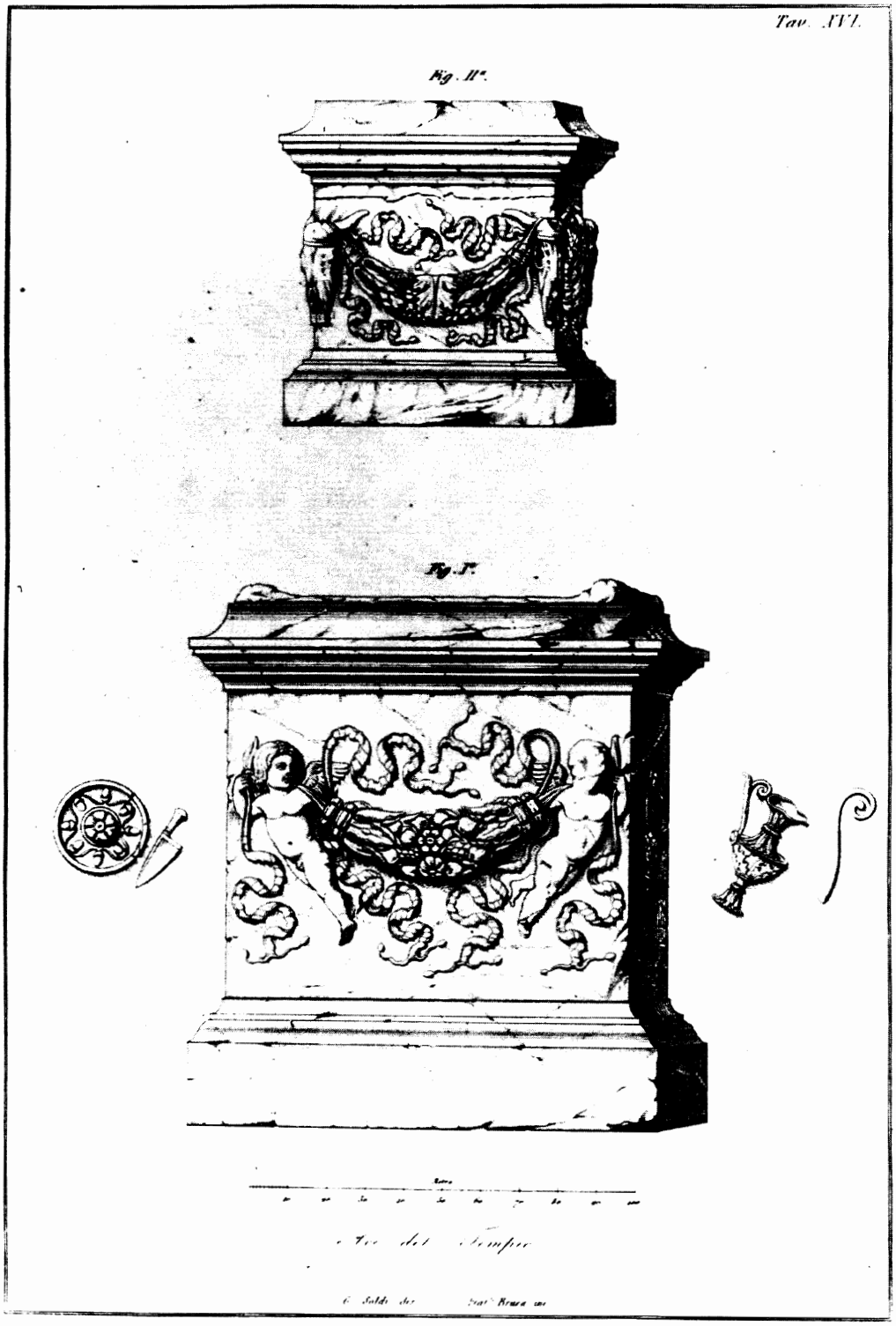

Fig. 4 - La tavola XVI del *Museo Bresciano illustrato*

proprio le indagini, risponde negativamente. Nel cornicione del Tempio e in quello delle porte il gocciolatoio è inclinato a guisa di tetto o di sottosquadra? Il piano sovrapposto alle mensole è orizzontale o no? E le discrepanze tra l'alzato e la pianta? Si possono spiegare perché l'intecolumnio di mezzo dei due corpi è più largo degli intercolumni laterali. Il 5 gennaio 1837 si conviene che "... nel rettificare la planimetria della città ove sono posti alcuni antichi edifizi fosse bene indicare con il metodo topografico la parte montuosa e la coltivazione di vari orti e giardini onde sono intorniati tali edifici...indicare non solo la colonna esistente in casa Appiani, ma rilevare tutti gli avanzi in modo che si capiscano quelli visibili e quelli no...". La colonna, che è l'unica superstite del Foro, sarà poi riportata in luce nel 1895-1896. Inoltre in data 20 marzo 1837 "... che nella tavola quarta del Sig. Conti rappresentante il capitello angolare del Tempio si usi non la scala della tavola, ma una maggiore che lasci convenientemente rilevare il fregio...". Ed ancora "... E quanto alla 1ª tavola rappresentante il prospetto del Tempio si è determinato di eseguire gli ornamenti del fregio, componendoli sulla traccia dei ruderi esistenti, aggiungere medesimante alla stessa i fregi ornamentali delle tre porte ed integrare le mensole, porre gli acroteri sul frontone desumendone le proporzioni dai Templi antichi e dalle traccie che esistono, delineare il copertume, traendolo parimenti dai Templi romani, la cui linea orizzontale non dovrà eccedere però la sommità del frontespizio, indicare nella linea presso il margine scala delle elevazioni con numeri segnati in modo che non disperdino l'armonia del disegno, accennare i tagli dell'incrostamento delle pareti del sottoportico a guisa di un'opera isodoma, se consultato anche l'incisore si troverà eseguibile una tale indicazione". In una sessione del 1° febbraio 1838 si ritorna a parlare delle statue da disegnare sugli acroteri e si ripete sempre di sentire il parere, sui soggetti degli stessi, di un esperto quale il Labus. E questa richiesta ci fa capire quale ruolo, in mancanza di un metodo filologico e storico, assuma, fin oltre la metà dell'Ottocento, nello studio dei monumenti, l'interpretazione mitologica ed antiquaria, metodo al quale si attiene scrupolosamente anche il Labus nella stesura del trattato "Osservazioni storiche intorno all'antico edificio nel quale è posto il Museo", dissertazione appunto con la quale si apre il "Museo Bresciano Illustrato".

Nel frattempo, il 26 luglio 1836, si era messo a protocollo il contratto stipulato con la Tipografia della Minerva Bresciana per l'edizione dell'opera, il cui costo viene quantificato in 17000 Lire austriache.

Dal Diario, che comincia in data 1° Genn. 1837, si riescono a seguire i periodi, nei quali a più riprese il Vantini si dedica agli studi per la pubblicazione dell'opera sul Museo: 22-24 agosto (C. 5 col 2); 20-30 ottobre e 1-6 novembre (C. 5 r col 2; C. 6 col 1); 24-25 novembre (C. 6 col 2); 29-31 gennaio 1838 (C. 8 col 2); 19-20 marzo 1838 (C. 8 col 2) [23]. Questi studi sfoceranno in una prima bozza dell'illustrazione architettonica del Tempio che il Vantini presenterà il 10 luglio 1838 alla Censura e ai Membri aggiunti. Letta e corretta nella sessione del 12 luglio, la ste-

[23] R. VANTINI, *op. cit.*, pp. 90-93; 96-97.

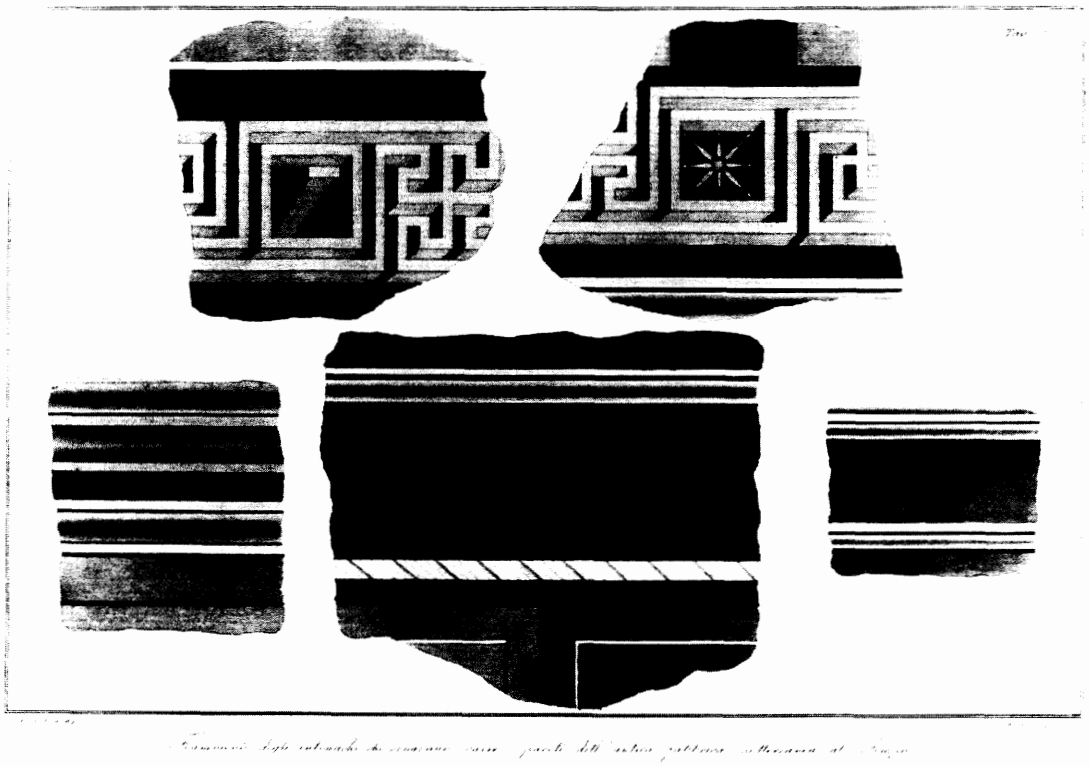

Fig. 5 - La tavola XX del "Museo Bresciano Illustrato"

sura definitiva sarà pronta nell'agosto successivo. Chiose al testo del Vantini verranno apposte pure dal Labus, che, a sua volta, promette entro breve l'illustrazione archeologica del Tempio. Il 15 luglio viene stabilito l'ordine ed il titolo delle tavole. Il 30 dicembre 1838 il Presidente consegna la dedica e la prefazione dell'opera a lui affidate. Nel 1834 Rodolfo viene sollecitato ripetutamente perché termini il suo scritto, numeri le tavole, intitoli gli oggetti delle descrizioni. Ed ecco la risposta del Vantini "Onorevolissimo Sig. Presidente. Il lavoro letterario, che mi venne affidato spettante la illustrazione di una piccola parte del nostro Museo, sarebbe lieve somma per altri, ma riesce grave per me, non esercitato allo scrivere e repugnante alla publicità della stampa..." [24].

Il 13 dicembre 1839 iI Presidente dell'Ateneo dice al Cherubini che si è deciso di incidere, nella tavola, ai piedi del Tempio l'iscrizione indicando la parte scolpita, gli ordina la tavola dello spaccato della fabbrica di sotto al Tempio, che ulteriori indagini condotte a partire dal 1956 hanno permesso di identificare con il santuario repubblicano, alcuni disegni a colori degli intonaci dipinti provenienti dallo stesso edificio (fig. 5) e lo sollecita sul tempo che impiegherà a finire il tutto. Sempre nei resoconti di quegli anni si legge che la situazione di stallo, dovuta

[24] L. COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini Architetto (1792-1856)*, Lonato (Brescia), 1963, p. 33.

alle lungaggini del Vantini, ma soprattutto a quelle del Labus, fanno sì che la Tipografia si lamenti con l'Ateneo perché da oltre tre anni sono giacenti i caratteri previsti per l'edizione, che comportano un aggravio di Lire 16736, e ne chieda il risarcimento dei danni.

Nel 1841 il Vantini trae nuova linfa vitale da un viaggio archeologico. Nel 1842 scrive "Sia lodato Dio! Il passato anno 1841 segna un'epoca importante della mia vita avendo in esso compiuto il giro d'Italia e visitati i monumenti di Roma e della Magna Grecia e della Sicilia da quali ne trassi (abbenché tardi) utili insegnamenti per l'arte mia" (C. 23 r. col 1). Sarà poi nuovamente a Pompei e a Roma nella prima decade di ottobre del 1845 (C. 36 r. col 2) [25].

Infine il Vantini il 10 giugno 1843 riceve tutte le tavole corrette e dichiara di avere pronto il manoscritto da consegnare alla Censura. Nei suoi Diarii, nel mese di dicembre 1843 (C. 31 col 1), segna "In questo mese conchiudo tutte le revisioni e correzioni di stampa della Illustrazione del Museo"' e così inizia il resoconto del 1844 "Sia ringraziato Iddio! .. Ho condotto una vita operosa non ingloriosa per l'arte non senza consolazioni di aver giovato al mio prossimo. Ho compiuto l'illustrazione del patrio Museo..." (C. 31 col 2) [26].

L'anno successivo, il 6 settembre, il Presidente dell'Ateneo consegna il programma dell'opera "Il Museo Bresciano Illustrato" alla Congregazione Municipale della città di Brescia, che, approvatolo, lo restituisce il 23 settembre. Finalmente, ventun anni dopo la scoperta del *Capitolium*, il Presidente dell'Ateneo, avv. Giuseppe Saleri, avrà il piacere e l'orgoglio di presentare a S. Maestà l'Imperatore d'Austria Ferdinando I sei copie in folio e sei in quarto dell'opera a lui dedicata. Anche se compiuto cinque anni più tardi il bellissimo volume porterà nel frontespizio la data 1838, perché imposta dal Conte di Kolowrat, come quella dell'anno in cui "La Maestà Imperiale e Reale cinse la corona che adornò già il capo dei re Longobardi" durante la sua visita alla nostra città. I volumi, costati alla fine il quadruplo della spessa preventivata, 43.640 lire, otterranno subito una notevole fama così da essere acquistati alla fine del 1845 dalla biblioteca germanica di Mannheim e dal Museo Britannico di Londra. Uscito il volume, tra il 1844 ed il 1846, numerosi saranno i rapporti epistolari che il Vantini allaccerà con i più importanti studiosi d'archeologia del momento: Luigi Canina, Guglielmo Bechi, Luigi Giusso, per quanto riguarda il confronto fra l'edificio bresciano e la Curia Gerusia di Pompei [27], e non ultimo Raoul Rochette di cui resta famosa la diatriba, ormai da lungo tempo risolta, sull'identificazione dell'edificio scoperto sul lato nord del Foro, da ritenersi, a ragione, come ipotizza il Nostro, un Tempio a tre celle e non una "Curia" [28].

[25] R. VANTINI, *op. cit.*, pp. 176-177.
[26] *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 159-160.
[27] L. COSTANZA FATTORI, *op. cit.*, pp. 29-33.
[28] A proposito di quest'ultimo Rodolfo, nel gennaio 1846, scrive nei Diarii: "Noje rispetto ad un articolo del Sig. Raoul Rochette sulla mia illustrazione del (Monumento) Edifizio Scopertosi in Brescia e pubblicato nel

Concludendo il Vantini tanto meritò da parte della Municipalità di Brescia che, durante la commemorazione funebre, il nobile sacerdote Pietro Zambelli ebbe a dire: "E in ordine all'arte fu creatore diligentissimo delle patrie antichità" e "... non meno meritò della patria accademia...; nè manco del patrio museo, del quale non solo fu per molti anni uno de' Conservatori, ma nella cui illustrazione prese parte con uno scritto lodato di succosa erudizione e di sicuri e sapienti giudizi sull'architettura romana e sugli splendidi avanzi che Brescia ne possiede" [29].

Museo Bresciano Illustrato" e, a luglio, dedica le sue giornate alla risposta, attività che non esita a definire un vero e proprio "Perditempo", ma che gli frutterà il conferimento del I Premio dalla Censura dell'Ateneo. R. VANTINI, *Intorno ad alcune osservazioni del sig. Raoul Rochette sull'opera il "Museo Bresciano Illustrato". Memoria*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1846", pp. 288-310.

[29] P. ZAMBELLI, *Nelle esequie dell'architetto Rodolfo Vantini*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1857", pp. 314-323.

VALENTINO VOLTA

Brescia scomparsa nei rilievi di Vincenzo Berenzi
Il disegno come testimonianza

Il chiostro della Cisterna del monastero di S. Eufemia è il maggiore del complesso ora adibito a distretto militare in via Callegari. Rivolto verso sud-est, si compone di quattro facciate interne claustrali, con porticato periptero di otto campate a tutto sesto per ogni lato.

Gli archi sono sorretti da colonne di pietra bianca con capitelli compositi a campana rudentata. Sopra le chiavi d'arco corre un'alta fascia marcapiano policroma raggiungente con la cornice di coronamento superiore i davanzali delle finestre delle celle nel registro del primo piano.

Le finestre sono tutte ampiamente contornate da cornici e sovrastate da piattabande figurate a mascheroni. Ogni lato contiene otto finestre, non sempre assialmente disegnate rispetto alla chiave dell'arco sottostante. Negli spazi pieni, tra una finestra e l'altra del primo piano, sono inseriti pannelli istoriati illustranti scene dell'Antico e del Nuovo Testamento e singoli personaggi religiosi e mitologici in posizione seduta. I pannelli più grandi, riportanti episodi biblici, si fronteggiano, così come i finti nicchioni rettangoli che ospitano le figure assise. Queste ultime, non del tutto identificate, vanno da S. Eufemia, al Santo Re Davide, a Mosè, ad alcuni profeti e sibille con attributi non facilmente interpretabili.

I riquadri più consistenti rappresentano Caino e Abele, Sansone e Dalila, Daniele nella fossa dei leoni, Giuditta ed Oloferne, la storia di Giaele, un giusto che attende la Resurrezione, Cristo che scende agli Inferi per liberare i giusti dal Limbo, l'Innalzamento della Croce, il Serpente di Bronzo [1].

[1] P.V. Begni Redona – G. Vezzoli, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia, 1978, p. 79.
Il pannello del *Serpente di bronzo* è forse l'unico lacerto che si è salvato per strappo. E' ora conservato presso Villa Merli al Labirinto, dove per coincidenza ritroviamo, tra i capolavori del Berenzi architetto, il famoso Tempietto alle Fontanelle. Lo strappo di casa Merli inoltre viene a convalidare i rilievi di Berenzi in quanto perfettamente corrispondente al disegno della scena bibblica rievocata dal Gambara

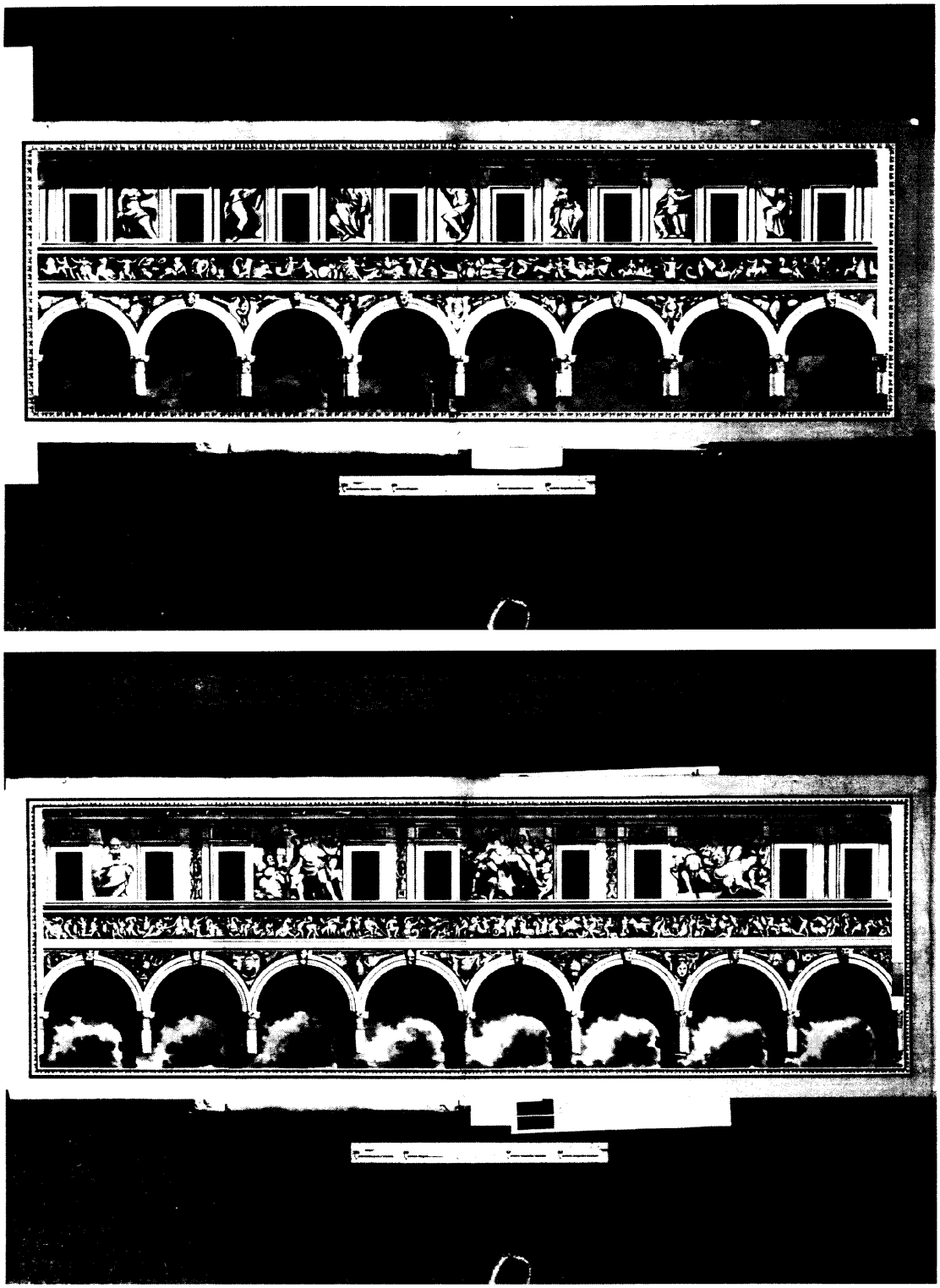

Fig. 1 - Monastero di S. Eufemia – Brescia: Chiostro della Cisterna. Affreschi di due lati (Lattanzio Gambara) – Rilievo di Vincenzo Berenzi 1791

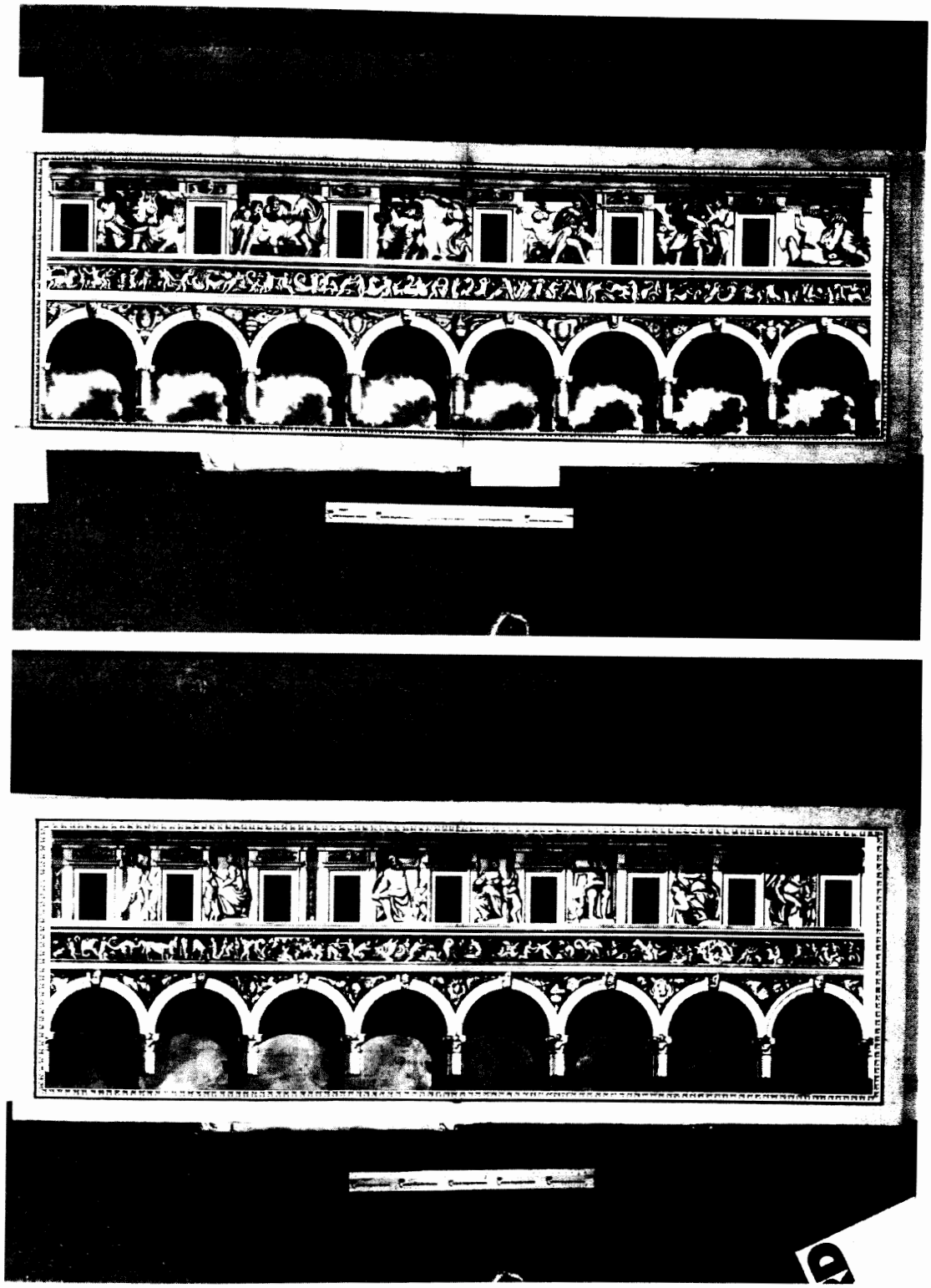

Fig. 2 - Monastero di S. Eufemia - Brescia: Chiostro della Cisterna. Affreschi di due lati (Lattanzio Gambara) – Rilievo di Vincenzo Berenzi 1791

Fig. 3 - Monastero di S. Eufemia Brescia – Rilievo di Vincenzo Berenzi, 1791 (particolare del bestiario zooforo) di Lattanzio Gambara

Tutto un succedersi di figure a sviluppo gigantesco, di oltre due metri e mezzo di altezza, appartenenti per intero all'inconfondibile mondo iconografico di Lattanzio Gambara.

Ma ciò che più stupisce, sono le otto fasce a bestiario dipinte tra le chiavi degli archi del chiostro e la cornice dei davanzali delle finestre e sopra le quadrature degli architravi superiori fino al cornicione di gronda. È una "storia" senza principio e senza fine, una filastrocca sconclusionata dove si sviluppa un mondo onirico popolato da mostri e da putti saltellanti: titaniche lumache, uccelli con coda di pesce o viceversa, cavallucci marini cavalcati da gufi, capre che giocano con leoni dal volto umano, bighe romane stracolme di putti trascinate da aquile, piccoli draghi volanti, cinghiali dalla corporatura bovina, e così all'infinito per due gironi senza soluzione di continuità.

Altre volte il nostro Gambara si era cimentato in un racconto di questo genere, come nei "gusci" delle salette a Le Caselle [2], in palazzo Averoldi [3], nei "fregi

[2] P. V. Begni Redona ... , op. cit., p. 71
[3] P. V. Begni Redona ... , op. cit., pp. 58-61

con figure umane e animali marini" [4] di palazzo Maggi in via Musei, fregi ora alla Pinacoteca Tosio-Martinengo.

Ma questo doppio ciclo, eseguito tra gli anni 1564 e1568, sembra davvero un colpo di coda degli incubi di un Medioevo ormai lontano, dei fantasmi di Hieronymus Bosch, ingigantiti ed irrobustiti dalla lezione mantovana di Giulio Romano, che Lattanzio ben conosceva.

Di tutto questo, però, i giovani coscritti di leva che sostano nel chiostro di via Callegari non vedono più nulla. Un disgraziato restauro dei primi decenni dell'Ottocento, praticato, almeno in parte, da Gian Battista Speri, (pittore già carico di meriti legati alla paternità dell'eroe bresciano delle Dieci Giornate), ha ridotto lo straordinario ciclo gambaresco in una nebulosa illeggibile, tanto che la Direzione Militare ha preferito coprire tutte le quattro pareti con la solita tinta giallastra d'ordinanza. A tutt'oggi è perciò possibile rivivere questa immagine obliterata della città soltanto attraverso la lettura dei disegni di rilievo eseguiti con buona mano nel 1791 da un allievo-architetto bresciano, frequentante l'Accademia di S. Luca in Roma, il quale ha vistosamente siglato la propria esercitazione: "Vincentius de Berenzi discipulus Architecturae et Picturae Anno D.ni 1791 *etatis* suae decimo octavo describebat".

In due cartigli delle sei tavole acquarellate: "Zophorus Lactantii de Gambara in Claustro Reurendorum Patrum a S.to Benedicto, S.te Eufemie pinxit anno D.ni circiter 1568" [5].

Anche altri angoli della città scomparsa sono stati rilevati e disegnati alla fine del Settecento, con precisa meticolosa grafia, da Vincenzo Berenzi, angoli che nemmeno i ricostruttori dell'ultimo dopoguerra si sono preoccupati di documentare, in modo da lasciare almeno una memoria di quanto il cosiddetto progresso andava distruggendo. Si tratta dei rilievi dell'Ospedale Grande, ex convento di S.Domenico, dell'area dell'Ospedale Vecchio o Crociera di S. Luca, e infine del Camposanto dell'Ospedale, detto anche il Foppone.

Di queste aree il giovane Berenzi lascia ampie espressive planimetrie, colorate all'acquerello:

– Pianta del Piano Terra del Convento di S.Domenico "Berenzi delineò-scala di braccia bresciani 100" "Vincenzo Berenzi architetto levò questo piano dal luogo stesso".

Disegno a penna su cartoncino 155 × 145 [6].

– "Pianta o piano generale del nuovo e vecchio fabbricato dello Spedale e di tutto il Pio Luogo di questa magnifica Città Vincenzo Berenzi Arch.to Inv.tò 1796",

[4] P. V. Begni Redona ... , op. cit., p. 75

[5] Il registro a copertina cartonata cm. 50,5x39 di fogli n.15 composti ed incollati, disegnati a penna con acquerello e n.6 stampe in calce provenienti dallo Studio Antinori, è ora di proprietà di una nobile famiglia bresciana

[6] ASB Archivio dell'Ospedale, mappe 148.
Cfr. AA.VV., *Il volto storico di Brescia*, vol. IV, Brescia 1981, p. 147

in un cartiglio nell'angolo di sinistra in basso, alla cui sinistra è una figura femminile allegorica. In alto, pure a sinistra, altro cartiglio con la scritta: "Nell'Indice si veda la spiegazione dei numeri che contrassegnano i nuovi luoghi in questo pia.o". Sul fianco destro, in alto: "Indice della Pianta ripurgata e ridotta in piccolo del Venerando Spedal Maggiore Secondo il programma proposto Dall'Eccl.te Sig.Lodovico Dusini Benemerito Medico Consultore di detto P.Luogo"; segue la legenda di 86 voci su due colonne. In basso, verso destra, la "Scala di B.a 140.Bresciani".

Disegno a penna su cartoncino acquerellato 126 × 192 [7].

Il Foppone o Cimitero dell'Ospedale [8] si trovava fuori dalla Porta di S:Alessandro sulla strada antica per Cremona.

Foppone nel dialetto locale significa grande fossa, oppure anche Fossa Comune.

Il Campo Santo extra moenia era nato da un semplice recinto ottogonale nel XVIII secolo per supplire alle sepolture non più sufficienti sotto i sagrati delle chiese della zona dell'Ospedale.

La struttura venne migliorata verso la fine secolo ed il Berenzi fu incaricato della progettazione di un tempietto centrale polifunzionale.

Oltre ai rilievi del sito recintato, tra i disegni del Berenzi (diverse tavole a cartoncino acquarellate di varia misura presso il Fondo Mappe dell'Archivio dell'Ospedale) vi sono pure le tavole di progetto del bel famedio a pianta ottagonale con cupola.

Anche questo monumento è ormai sparito dai primi decenni dell'Ottocento.

Il sito ora è assolutamente irriconoscibile, perché occupato dall'incrocio di via Solferino con via Carlo Zima.

Non avrebbe certo immaginato Berenzi che i posteri avrebbero finito per conoscere più la sua opera di rilevatore-disegnatore, che non quella di architetto-costruttore.

Anche perché la stagione, che il destino gli aveva assegnato per esercitare l'amata professione, fu veramente breve.

Vale la pena ripercorrerne le tappe più significative:

Vincenzo Berenzi

Nasce il 22 febbraio 1773 in una vecchia casa dei Martinengo di Pavone, figlio di Giuseppe quondam Vincenzo, negoziante itinerante di drappi, e di Anna Maria di Bartolomeo Rosa, tessitore di Nuvolera [9].

[7] ASB Archivio dell'Ospedale, Mappe 144.
Cfr AA.VV., *Il volto storico di Brescia*, vol. IV, Brescia 1981, p.264

[8] ASB Archivio dell'Ospedale, Mappe 144.
Tra i rilievi della città obliterata si ricordano pure del Berenzi i disegni di tutte le fontane di Brescia (acquedotti), di cui rimangono solo le "monografie delle opere d'arte [muraria]" delle diramazioni in un bellissimo libro ora custodito presso l'Azienda Servizi Municipalizzati

[9] V.Volta, *Pavone: opere vicende territorio*, Montichiari 1984, p.264 e seg.

Fig. 4 - Monastero di S. Eufemia Brescia – Rilievo di Vincenzo Berenzi, 1791
(particolare del bestiario zooforo) di Lattanzio Gambara

Vincenzo è il primogenito, seguito nel 1775 da Giovanni, nel 1777 da Caterina e nel 1782 da Maria Lucia.

Dotato di una straordinaria predisposizione per il disegno e lo studio, il curato-pittore di Pavone Francesco Cimi, lo prende con sè per i primi anni di formazione religiosa e culturale. Una sorta di accademia privata [10].

Nel 1787 la famiglia si trasferisce a Brescia nella parrocchia di S.Agata; in questa data risulta nella nostra città la nascita del quinto figlio del drappiere Giuseppe e di Anna Maria Berenzi: Giovanni Francesco, destinato a seguire le orme del fratello maggiore Vincenzo [11].

Forse il secondogenito Giovanni era già morto; di solito lo stesso nome viene ridato al primo maschio che nasce dopo le femmine.

In sostanza il mercante di panni della Bassa si trasferisce in contrada di S.Cosmo (ora delle Bassiche, parte alta) con la famiglia presso il confine con la parrocchia di S.Nazaro, nella casa del dottor Aquilini, medico della famiglia Martinengo.

[10] Ibidem, p.270
[11] Archivio Parrocchiale S.Agata- Anagrafe parrocchiale

Vincenzo Berenzi ha modo di frequentare la casa di Gerolamo Silvio Martinengo, il munifico mecenate ben conosciuto dai Berenzi e dal curato Cimi perché ultimo feudatario di Pavone [12].

In quegli anni è ancora vivo in città, anche se malconcio di salute, l'Abate Antonio Marchetti il quale attende alla costruzione della magnifica ala di mezzodì del palazzo del Conte Gerolamo Silvio, sul terraglio antico verso San Francesco.

Il giovane Berenzi non dimenticherà quelle classiche composizioni anche quando, per interessamento di Don Francesco Martinengo da Barco, cugino del Conte Silvio, verrà mandato a Roma presso l'Accademia Pontificia di S. Luca, di fianco alla fontana di Trevi, per seguirvi un corso regolare di architettura.

Nel 1789, a sedici anni, ci lascia un bellissimo rilievo del santuario civico dei Miracoli, costituito da due piante e da sei tavole di decorazione, finemente disegnato ed ombreggiato. Questo lavoro è probabilmente un'esercitazione domestica dello studente bresciano che ormai sappiamo iscritto e frequentante l'accademia romana [13].

Il 18 ottobre 1790 Vincenzo scrive da Roma al suo nobile protettore bresciano per ringraziarlo di averlo segnalato ad un influente Presule della Curia Romana, il Cardinale Ludovico Flangini.

In quell'occasione si firma "Vincenzo Berenzi di Pavone suo feudo discepolo d'Architettura e di Pittura" [14].

L'accento posto sul luogo d'origine sta certamente ad indicare il tipo di rapporto e di conoscenza familiare esistente tra protettore e protetto, frequentazione che diverrà preziosa più tardi quando il Conte Soardi sposerà la Contessa Lelia Martinengo, sorella del reverendo citato.

A Roma il Berenzi compie il corso completo di tre anni sotto la guida di Giovanni Antinori [15] da Camerino e forse rimane ancora qualche mese finché nel 1792, alla morte del maestro, ritorna a Brescia per ultimare l'impegnativo rilievo del Monastero di S.Eufemia, iniziato l'anno precedente, con la precisa e puntuale sequenza degli affreschi di Lattanzio Gambara, affreschi di cui fin da allora si era progettato il recupero [16].

Nello stesso anno nasce nella casa di S.Cosmo il sesto fratello Marcantonio, battezzato sempre nella chiesa di S.Agata; padrino domino Ludovico Montini.

[12] V.VOLTA, op. cit., p.277, n.109.
I feudi nel territorio veneziano furono istituzioni amministrative speciali che in alcuni casi durarono sino alla caduta della Serenissima.

[13] Cfr F. AMENDOLAGINE, *Itinerario di Brescia neoclassica*, Firenze 1979, pp.212-213

[14] G.L.MASETTI ZANNINI, *Un inedito "Corpuscolum" di iscrizioni liturgiche morcelliane per l'Oratorio Martinengo da Barco* in *Villanuova di Monticelli d'Oglio*, "Brixia Sacra" 1967, p.18, n.7
Manoscritto Queriniano K.III.9. Legato Martinengo.
Più tardi l'architetto Berenzi firmerà con Carlo Donegani i disegni esecutivi della chiesa neoclassica di Villanuova, ora conservati presso il fondo Martinengo della Biblioteca Correr di Venezia.

[15] V.VOLTA, op. cit., p.278, n.114

[16] Il rilievo del chiostro della cisterna di S.Eufemia del Berenzi è al momento l'unica testimonianza completa rimasta su quest'opera parietale di Lattanzio Gambara

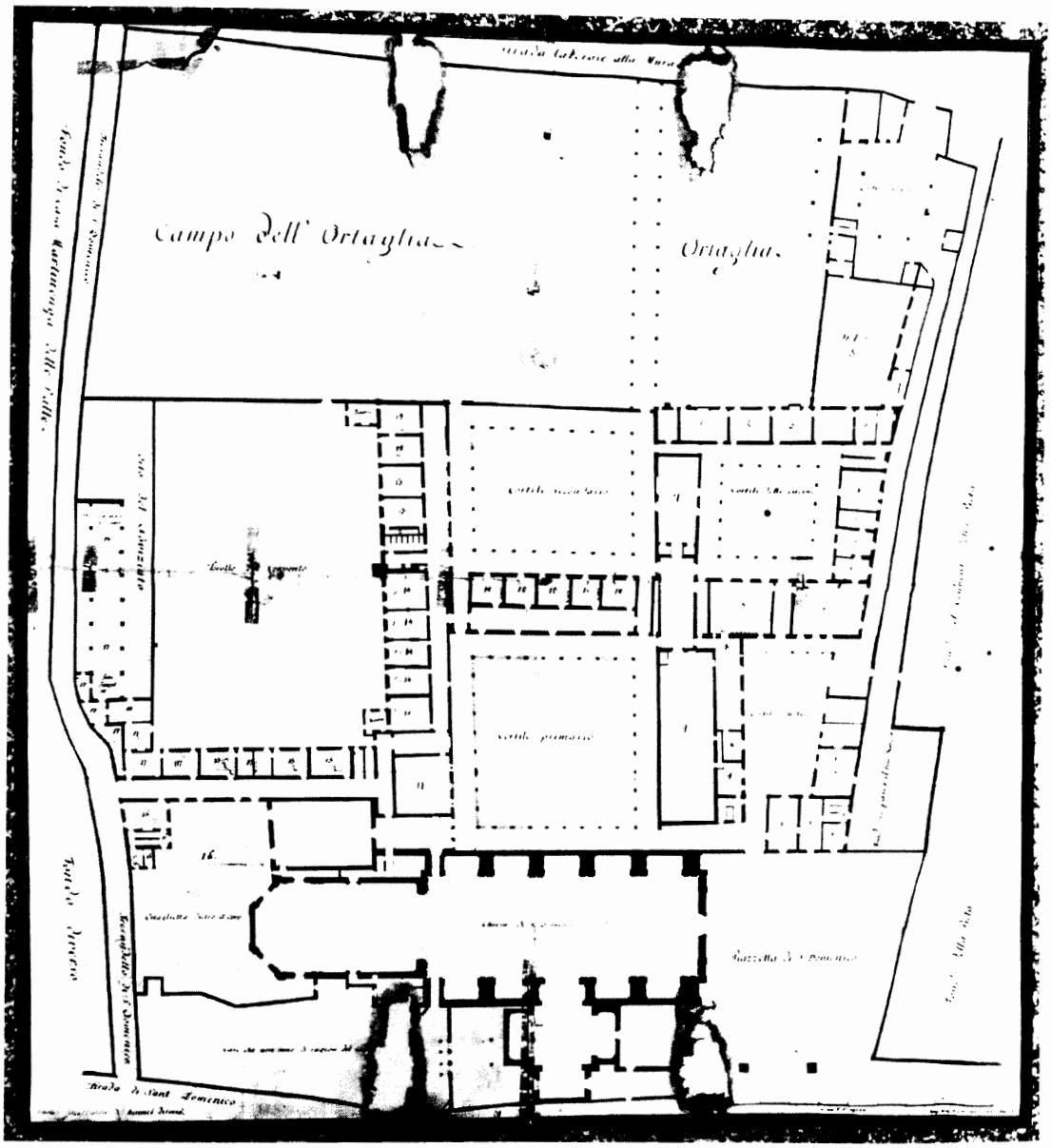

Fig. 5 - Pianta del convento di S. Domenico. Rilievo di Vincenzo Berenzi s.d. (probabilmente 1798) tavola conservata presso il faldone *Mappe dell'Ospedale* in ASB)

Trovato lavoro presso lo studio Fedrighini, il 7 febbraio 1794 sposa Rosalia, figlia di Antonio Brandilioni; testimoni Giovanni Battista Franzoni, proprietario di una delle più importanti filande di Chiari e Gerolamo Dossi della nota antica famiglia di imprenditori di filati di Sàle Marasino.

Il suocero Antonio Brandilioni, abitante in contrada del Mangano, sempre a S.Agata, risultava nello stato d'anime del 1793, già vedovo a 43 anni, fabbricante di aghi e dimorante in casa propria con tre figlie Rosalia, Angela e Regina.

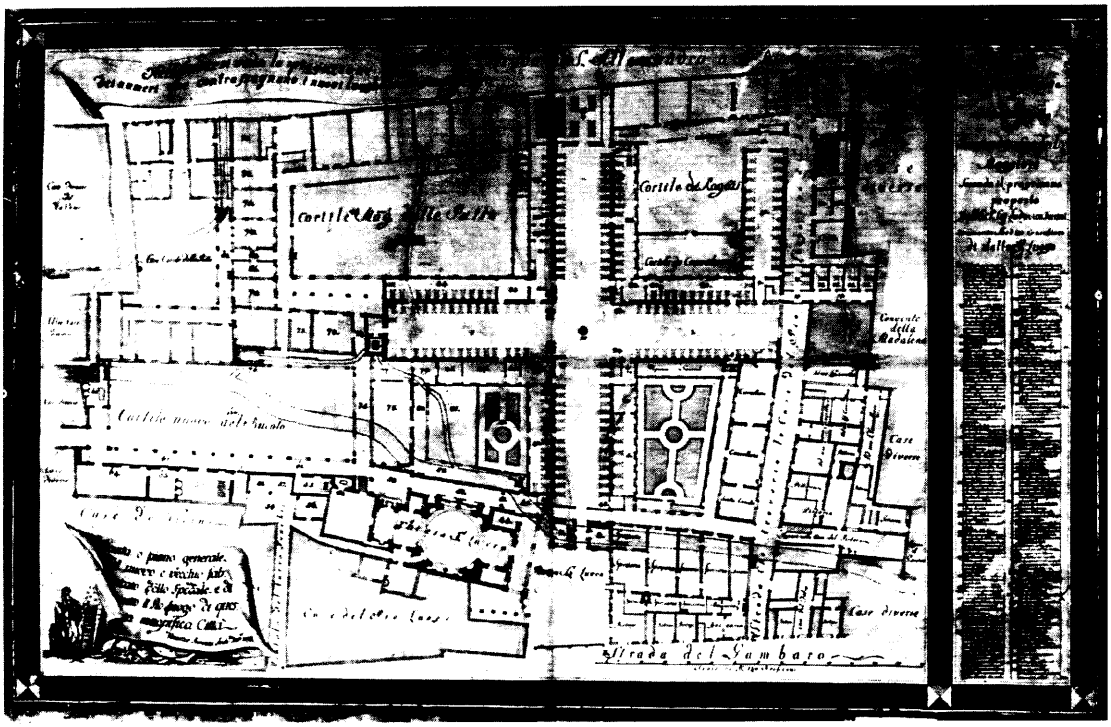

Fig. 6 - Pianta dell'Ospedale Maggiore – Rilievo di Vincenzo Berenzi 1798 (tavola conservata presso il faldone *Mappe dell'Ospedale* in ASB)

Si tratta dello stesso imprenditore menzionato da Leonardo Mazzoldi [17] per una petizione al governo della Repubblica di Venezia nel 1788 in un momento di particolare crisi del settore tessile.

Nello stato d'anime del 1795 risultano in casa Aquilini, presso il confine della parrocchia di S.Nazaro, Giuseppe Berenzi di anni cinquanta, mercante, capo famiglia, la moglie Maria ed i figli Lucia, Francesco (che è poi il Giovanni Francesco), Marco e Bortolo, ultimo nato.

Nella medesima casa e sotto la potestà del mercante Giuseppe, abita pure la giovane coppia formata da Vincenzo di anni ventidue, "disegnatore" e da Rosalia sua moglie.

Il praticantato dell'artista avviene quindi presso Bernardino Fedrighini Junior, figlio del cancelliere della Fabbrica del Duomo, a sua volta figlio del più noto Bernardino Fedrighini di Predore.

Quest'ultimo Fedrighini fu successore del Marchetti anche al citato Palazzo Martinengo e nel frattempo impegnato presso la Comunità di Leno in diversi lavori di ingegneria idraulica e di bonifica agraria lungo il vaso Molone.

[17] AA.VV., *Storia di Brescia*, Vol.III, p.145

La pratica d'ingegneria permetterà al giovane Berenzi alcuni anni dopo di assumere impegni in pubblici uffici, impegni che certamente nei tempi dell'Accademia romana non avrebbe mai immaginato di affrontare.

Nel 1794 incontriamo altra prova della sua devozione alla famiglia Martinengo con il bellissimo rilievo eseguito in S.Cristo del mausoleo [18] tradizionalmente attribuito all'Olivieri ed ora anche a Bernardino dalle Croci.

Dalle ricerche, attualmente in corso, di uno studioso americano, il disegno del Berenzi del celebre sarcofago costituisce il più antico rilievo del monumento rinascimentale.

Due anni dopo, nel settembre 1796, firma il suo primo progetto di organismo architettonico completo, il Foppone, ossia il camposanto ottagonale dell'Ospedale costruito fuori porta S.Alessandro, circa nella posizione dell'attuale parcheggio ex mercato ortofrutticolo.

Quest'opera è sempre [19] stata ritenuta d'intera pertinenza del Berenzi finché Carlo Zani ha reperito un documento del 1774, presso l'Archivio di Stato di Venezia, da cui si deduce che all'epoca il portico esterno del cimitero era compito a metà, con destinazione a lazzaretto fuori porta. Al Berenzi dobbiamo perciò forse solo la trasformazione in tombe della struttura periptera e certamente il progetto del tempio centrale [20].

Dello stesso periodo si riconoscono la filanda Belotti di Bedizzole e la casa Mazzoleni di Nave in contrada del Campanile,ora collegio dei Salesiani [21].

In quel tempo l'armata di Francia si era accampata sui prati del Vescovo sotto Canton Mombello. Il 26 maggio 1796 Napoleone entra in Brescia acclamato dalla folla.

[18] V.VOLTA, op.cit., p.143

[19] AA. VV., *Storia di Brescia*, Vol.III, p.1148; vol.IV, p.886

[20] I disegni berenziani del Foppone si trovano presso l' ASB- Mappe dell'Archivio dell'Ospedale

[21] Questi lavori sono dichiarati dallo stesso architetto nella domanda di ammissione alla "Tabella degli Architetti" del 13 gennaio 1806 (ASB, Dipartimento del Mella, Istruzione Pubblica, busta 297), domanda di cui si propone stralcio: "...Sig.Prefetto, ... l'architetto Berenzi dopo aver fatto il corso dei suoi studi in Roma sotto la disciplina del celebre Antinori, fu nel 1791 approvato per la teoria d'Architettura Civile nell'Accademia di S.Luca, e per la pratica del Sopralodato Professore. Ma avendo smarritti i rilasciatigli diplomi, nè potendoli far ritrovare nel tempo prescritto attesa la morte del medesimo (Antinori) si lusinga che in adempimento del Decreto Imperiale e Reale 3 novembre 1805 basterà di far presente a questa Prefettura che egli già da nove anni insegna pubblicamente in qualità di Professore l'Architettura Civile e Militare in questo Liceo del Mella, e che da tredici anni ha esercitato la sua professione come lo attestano le fabbriche dello Spedale in Brescia, dal Casino Fenaroli in Rudiano (ora Palazzo Municipale) della Casa Mazzoleni in Nave (ora Seminario Salesiano) della Casa Valotti in Gussago (ora Casa Giordani) della Casa Cesaresco in Città (il cosiddetto Casino Vantini a nord del Cortile d'Onore del Collegio Cesare Arici) e in Campagna (Palazzo Martinengo Cesaresco a Bassano), dell'aggiunta della filanda Belotti in Bedizzole (lato sud con portale sulla strada di Calvagese) della Chiesa di Cologne, della Chiesa di Predorio, del tempio Soardi in Fontanelle (nel parco di villa Labirinto) ed altre case da lui disegnate, e che hanno ottenuto il pubblico voto. Anche unisce il voto dell'Accademia (Clementina) di Bologna, fatto a di lui (richiesta) nell'anno 1803 in data 13 ottobre. Mentre si fa un dovere di tanto notificare in adempimento del decreto sopranominato ha l'onore di dichiararvi la sua più distinta stima e considerazione. Brescia 13 gennaio 1806.

Umilissimo e obbligatissimo Servitore Vincenzo Berenzi Professore d'Architettura Civile e Militare in questo Liceo" (ASB, Pref.Dip.del Mella, Istruzione Pubbliche, Arch.e Ingg. b.297)

Il 18 marzo del 1797 vede nascere la rivoluzione bresciana.

I nuovi governanti appartengono quasi tutti alle famiglie della vecchia nobiltà veneta.

Il capo governo provvisorio è il Cittadino Pietro Soardi, che aveva sposato la contessa Lelia Martinengo, entrambi ben conosciuti dal giovane architetto.

Vincenzo Berenzi non figura nelle liste dei Giacobini bresciani, anche se alcuni suoi clienti di quel tempo, quali Giuseppe Tolotta di piazza del Duomo e Bernardino Belotti, figlio del mercante Antonio Belotti, residente in contrada di S.Antonio al n.2020, non fanno certo nulla per nascondere le loro idee rivoluzionarie.

Comunque il presidente Soardi il 13 novembre 1797, lo nomina Socio Attivo della Società del Ginnasio del Dipartimento del Mella, dal momento della sua fondazione.

A ventiquattro anni si trova docente di architettura civile e militare presso il Ginnasio del Mella, nei locali del soppresso Convento di S.Domenico [22].

Le lezioni di ornato vengono tenute nella antica sagrestia, mentre i broli che si articolano tra i padiglioni del futuro ospedale vengono trasformati in un didattico giardino, indicato secondo la moda del tempo come Orto Botanico. Tre giorni dopo la costituzione del Ginnasio, che in breve diverrà il Liceo del Mella e quindi l'Ateneo, la Repubblica Bresciana si unisce spontaneamente alla Repubblica Cisalpina, la quale il 29 marzo 1798 viene aggregata alla Repubblica Francese, seguendo da quel momento le sorti dell'astro napoleonico.

I primissimi anni del nuovo secolo rappresentano per Berenzi la stagione dell'entusiasmo e del successo, con l'arrivo di incarichi prestigiosi di ben tre chiese parrocchiali, Predore, Castenedolo, Cologne e Palazzolo sull'Oglio.

Perde il lavoro di Castenedolo, nonostante il voto positivo dato al progetto da parte dell'Accademia Clementina di Bologna [23]. Realizza invece Predore, aiutato dalla famiglia Fedrighini e Cologne, per la protezione del conte Soardi [24].

Il 26 maggio 1805 Napoleone si incorona Re d'Italia nel Duomo di Milano e l'11 giugno seguente è a Brescia ospite del conte Giuseppe Fenaroli nell'attuale via Marsala, n.17.

[22] Presso l'Archivio dell'Ospedale in ASB esistono disegni a firma V.Berenzi del 1798 per la trasformazione del Convento di S.Domenico in Ospedale.
Cfr.AA.VV., *Il Volto Storico*, vol.V, p.158

[23] La realizzazione a pianta ellittica gli viene "soffiata" da Carlo Donegani nel 1803 con uno strascico di pubbliche polemiche. Nello stesso anno progetta con Francesco Bossoni la torre di S. Fedele o del Popolo a Palazzolo sull'Oglio. Un decreto prefettizio del 26 gennaio 1804 ne autorizzò la costruzione. Il decreto venne confermato sette anni dopo, prima dell'inizio dei lavori. Cfr. G. PELISSIER, *La statua in rame galvanica di S. Fedele a Palazzolo sull'Oglio*, in "La Nature" n. 1199, Paris 1896 pp. 396-7. *Ringrazio il prof. Francesco Ghidotti per la cortese informazione.*
Cfr. AA.VV., *Storia di Brescia*, vol.IV, p.891-893

[24] La paternità di queste parrocchiali è dedotta sempre dalla dichiarazione autografa del 13 gennaio 1806

Sono conservate alcune lettere del Berenzi allo stesso conte per i lavori della villa di Rudiano, ora trasformata in Palazzo municipale.

Si arriva al 13 gennaio 1806 con la domanda al Prefetto del Dipartimento del Mella del Professore del Liceo Vincenzo Berenzi per essere incluso nella "Tabella degli Architetti-Ingegneri". Il Berenzi denuncia di aver al proprio attivo diverse opere.

Oltre ai lavori già enumerati, nella relazione autografa risultano l'ospedale di Brescia, il Casino Fenaroli di Rudiano, la Casa Valotti di Gussago, il tempio Soardi a Fontanelle.

Con il Berenzi, fanno domanda tutti i vecchi architetti bresciani ancora viventi ed alcuni anche appartenenti alle nuove leve. Si autodefiniscono architetti civili, il vecchio Giò Donegani, con il figlio Carlo, il nominato Fedrighini, Francesco della Torre, il Croppi, il Manna, il Vigliani, Domenico Vantini e l'ancora valido Cetti, che in quel periodo ultimava la Chiesa di Berlingo disegnata dall'abate Turbini [25].

Si dichiarano invece ingegneri Domenico Coccoli, quale professore di matematica ed idraulica presso il Liceo, Giordano Corbolani padre di Pietro, il Cagiada, il Bossoni, l'Odoli, in Valtrompia Tomaso Belleri e Gio Batta Poli a Montichiari [26].

Da queste domande, raccolte presso l'Archivio di Stato di Brescia, emerge tutto il mondo professionale bresciano, con i suoi nomi vecchi e nuovi agli albori del secolo. Le relazioni unite alle petizioni sono di un candore incredibile.

Molti di quei vecchi architetti hanno smesso di disegnare cartigli barocchi ed architravi arricciate quasi da un giorno all'altro.

Hanno visto una rivoluzione; si è cambiata radicalmente la società, almeno nei suoi aspetti esteriori, di una quieta città di terraferma come era la Brescia di dieci anni prima, eppure essi si presentano alla nuova autorità costituita chiedendo trepidamente di essere ammessi senza alcun titolo di studio, perché appartenenti all'antico paratico dei mastri murari.

Di questi architetti di fatto, l'unico che ha le carte in regola e che ha frequentato corsi riconosciuti ampiamente da tutti è proprio solo il Berenzi, che viene subito iscritto al primo posto in una lista (allora chiamata Tabella) in ordine non certo alfabetico.

Giò Donegani (il vecchio) che poteva essere suo padre è posto dopo di lui con il certificato di affiliazione all'Accademia Clementina di Bologna e con alcuni titoli di sicuro effetto, come quello di progettista delle mura Napoleoniche del Castello di Brescia (a sud-est ora Istituto Piamarta), titolo asseverato in francese dal Capitano del Distretto, della Chiesa di Provaglio d'Iseo e della Fonderia di Cannoni Governativa di Caionvico, che la critica dava al padre del Vantini.

[25] A.CHIARINI, *L'architetto della cupola Pierantonio Cetti*, in "Vita Monteclarense", n.5, maggio 1986, p.6
[26] Tabella degli Ingegneri, Architetti e Ragionieri del Dipartimento del Mella.
ASB, Prefettura del Dipartimento del Mella, b.297

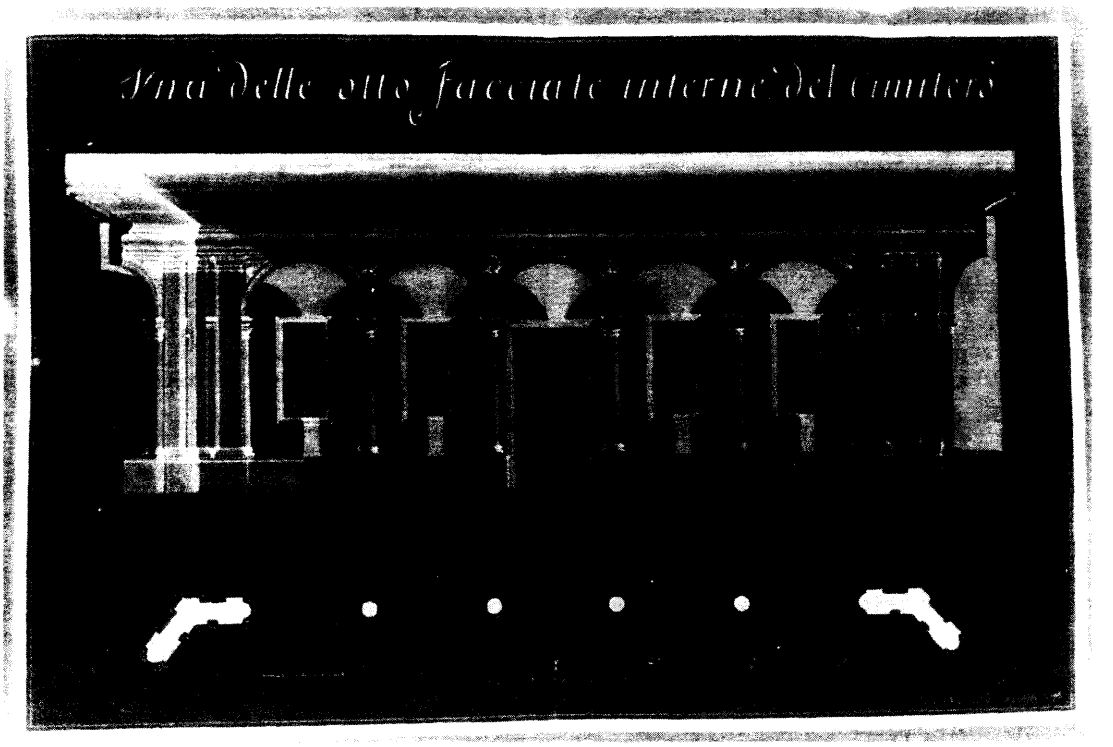

Fig. 7 - Una delle otto facciate interne del Cimitero fuori Porta S. Alessandro detto il Foppone
Rilievo di Vincenzo Berenzi, 1796
(tavola conservata presso il faldone *Mappe dell'Ospedale* in ASB)

Pure il Coccoli, posto in testa alla nota degli ingegneri, fa bella figura con un serio curriculum di vecchio professore di matematica, fisica, idraulica [27].

L'iscrizione alla Tabella, all'albo professionale si direbbe oggi, si era resa molto ambita non solo perché permetteva di svolgere le attività di architetto per la committenza privata [28], ma soprattutto perché ormai circolavano insistentemente i programmi ambiziosi della Pubblica Amministrazione circa il rinnovo delle infrastrutture del Regno.

Infatti non tardò il 6 maggio 1806 l'istituzione, con il Regio Decreto n.484, del Corpo Reale degli Ingegneri di Acque e Strade.

La Direzione generale di questo importante ufficio era stata creata in seno al Ministero dell'Interno con decreto 7 giugno 1805.

[27] Tra Coccoli e Berenzi non corsero mai buoni rapporti ed il giovane architetto più volte dovette lamentarsi per gli atteggiamenti "persecutori" del vecchio matematico

[28] L'art.11 del Decreto 9 gennaio 1807 attribuiva alla Municipalità gli oggetti di pubblico ornato da esaminarsi col mezzo di una Deputazione.

Con la parola "specialmente pei comuni di prima classe e murati" il decreto precisava "che anche gli altri Comuni abbiano la stessa facoltà".

Dal punto di vista della azione di tutela i centri murati di qualsiasi importanza erano definiti di prima classe. Per gli abitati "non murati" era facoltativo utilizzare una Commissione o Deputazione per la disamina dei progetti

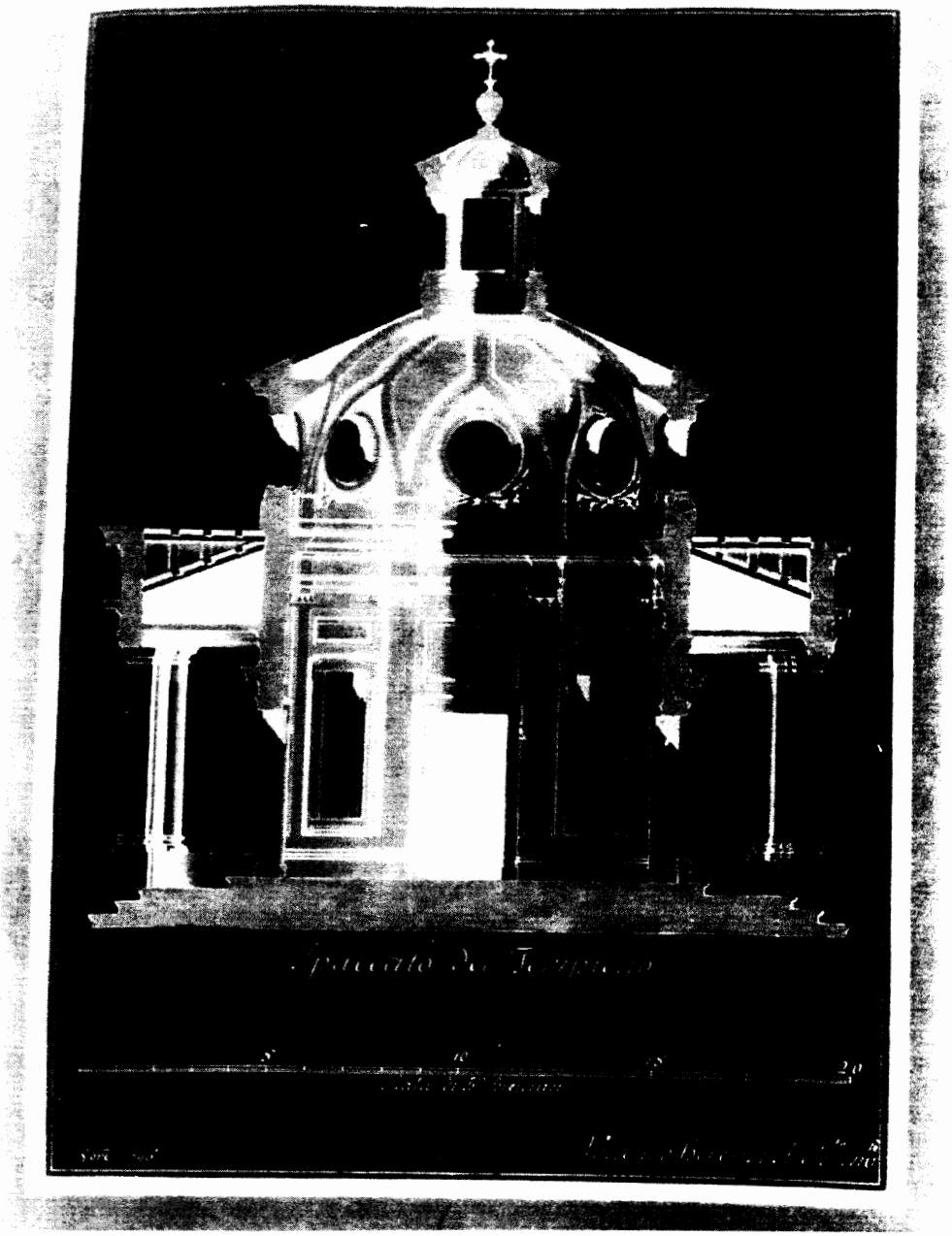

Fig. 8 - Sezione del tempio centrale del Foppone di Vincenzo Berenzi 1796
(tavola conservata presso il faldone *Mappe dell'Ospedale* in ASB)

Il Corpo Regio di Acque e Strade era composto da ispettori generali presso la direzione generale di Milano e da vari ingegneri in capo posti ognuno in un diverso dipartimento. Questi avevano alle loro dipendenze uno o più ingegneri ordinari di prima e seconda classe ed ingegneri aspiranti.

L'ufficio di Brescia inizia a funzionare nel 1807 con Francesco Somenzari milanese, ingegnere in capo. La carica di ingegnere ordinario di prima classe è affidata al Berenzi, quella di ordinario di seconda classe a Carlo Donegani, mentre ingegneri aspiranti sono Gerolamo Tenchini e Pietro Corbolani.

Il Berenzi continua nel frattempo anche l'insegnamento del disegno architettonico presso il locale Liceo fino al 1809.

Nel 1808 risultano due atti firmati da Berenzi come facente funzione d'ingegnere capo, riguardanti l'attività di due futuri architetti che si faranno conoscere nella città ai tempi della restaurazione austriaca [29].

[29] I lavori del Berenzi per il Dipartimento del Mella risultano, dal 1807 al 1812, piuttosto numerosi e rivolti a vari settori delle opere pubbliche:

B.7 Prefettura del Dipartimento del Mella
10 luglio 1807
Strada da Ponte Crotte-Urago-Collebeato - proposta di modifica per il ponte sul Mella. (Progetto iniziale dell'ing..Bozzoni)

B.2 Prefettura del Dipartimento del Mella
10 Agosto 1808
Perizia strada Postale di Chiari - Sistemazione entro la città murata.

B.7 Prefettura del Dipartimento del Mella
10 Dicembre 1808
Progetto del Ponte sul fiume Mella a Collebeato

B.2 Prefettura del Dipartimento del Mella
20 settembre 1810
Mandato di pagamento da cui risulta la composizione dell'ufficio dell'ing.V.Berenzi

B.7 Prefettura del Dipartimento del Mella
3 maggio 1811
Costruzione di un argine lungo il fiume Mella al di sotto del ponte delle Crotte

B.23 Prefettura del Dipartimento del Mella
6 Giugno 1811
Lavori alla strada Postale di Quinzano

B.3 Prefettura del Dipartimento del Mella
28 Luglio 1811
Bocca di derivazione delle acque del fiume Chiese a beneficio di Montichiari e Calcinato (Ponte S. Marco)

B.3 Prefettura del Dipartimento del Mella
30 Luglio 1811
Lavori sul Fiume Chiese a Ponte S. Marco

B.7 Prefettura del Dipartimento del Mella
26 Agosto 1811
Ponte del Mella a Collebeato

ib.ibid Giugno-Luglio-Agosto 1811
Progetto di Porta Napoleone in faccia alla Contrada della Pallata per celebrare la nascita del re di Roma (Il progetto non ha poi avuto esecuzione)

ib.ibid. 10 Settembre 1811
Intervento per modifiche alla Casa Urbani in Piazzetta di San Giuseppe

B.20 Prefettura del Dipartimento del Mella
10 Settembre 1811
Rifacimento muri del Naviglio sulla strada di Mazzano

B.23 Prefettura del Dipartimento del Mella
20 settembre 1811
Chiuse sul Fiume Garza alle Fornaci

B.23 Prefettura del Dipartimento del Mella
30 Settembre 1811
Strada di Quinzanello nel Comune di Dello

B.23 Prefettura del Dipartimento del Mella
30 Settembre 1811
Lavori idraulici di fronte ai Fenili di Capriano

Il 3 agosto 1808 firma "in assenza dell'ingegnere in Capo, V.Berenzi ingegnere ordinario di prima classe" un certificato in favore di Antonio Vigliani per certi lavori all'Orto Botanico del Liceo [30].

B.23 Prefettura del Dipartimento del Mella
1 Ottobre 1811
Ricostruzione del Ponte dei Rubinelli sulla Strada per Quinzano

B.3 Prefettura del Dipartimento del Mella
9 Ottobre 1811
Berenzi si lamenta con il Prefetto perchè non sono state ancora pagate le maestranze che hanno lavorato alle opere di difesa sul Chiese. Consiglia una sosta sui lavori anche per il maltempo; aggiunge di pagare nel frattempo gli operai e nel 1812 se vi saranno stanziamenti di proseguire le opere

B.3 Prefettura del Dipartimento del Mella
14 Novembre 1811
Altra lettera in difesa degli operai del Chiese e del credito di £. 500 vantate dal "Caporale Bianchi sorvegliatore dei lavori suddetti"

B.20 Prefettura del Dipartimento del Mella
21 Novembre 1811
V. Berenzi invia nel Comune di Lonato l'ing. di seconda classe Donegani (Carlo) per il rilievo delle porte della città murata, al fine di predisporre un progetto di restauro e miglioria.

B.3 Prefettura del Dipartimento del Mella
24 Gennaio 1812
Progetto generale di bonifica dei terreni paludosi e vallivi esistenti nel Dipartimento del Mella, con preventivi di spesa e previsioni dell'utile derivante dai lavori di prosciugamento.
Il grande prospetto riguarda terre nei comuni di Torbole con Casaglio, Corzano, dietro allo stradone degli Orzi, Meano, Lograto con Berlingo e Maclodio, Ghedi, Mairano, Longhena, Bagnolo, Barbariga, Dello, Pozzolengo, Rovato per le paludi intorno alle fosse della cittadella, Rudiano, Adro, Paratico sul litorale del lago d'Iseo, Colombare, a riva lago, verso Clusone e Timoline, Iseo con Provaglio, Pontevico con Monticelli d'Oglio, Orzinuovi, Rocca Franca, Leno e Porzano, Polpenazze nella Valle del lago Lucone, Puegnago e Soiano, Bagolino, Anfo, Idro con Hano, Lodrone

B.3 Prefettura del Dipartimento del Mella
27 Gennaio 1812
Completamento al prospetto generale dei terreni paludosi e vallivi del Dipartimento del Mella. Aggiunge i nomi dei proprietari di alcune zone del primo prospetto con l'indicazione di altre nuove località.
"Nella Comune di Monzambano, Capriolo, Paratico e Rivatica...."

B.3 Prefettura del Dipartimento del Mella
10 marzo 1812
Opere di difesa sul Chiese in località Ridoli nel Comune di Calcinato

B.22 Prefettura del Dipartimento del Mella
Aprile 1812
Opere sulla Strada Francesca in fianco alla Seriola Castrina nel Comune di Pontoglio
Nella primavera-estate del 1812, il Berenzi lasciava a Carlo Donegani, suo successore nell'ufficio di "Ing. in capo acque e strade" moltissimi lavori, progettati e iniziati negli anni precedenti:
– Sei ponti in legno per restauri e cambio di pavimenti comprese riparazioni sostanziali ai ponti di muratura esistenti nelle località di Pontevico, Bordolano e Soncino-Orzinuovi sull'Oglio; sul Mella a Manerbio e a Pontegatello (Azzano), sullo Strone,
– ponte di Pietra sul Mella a Roncadelle;
– restauri al Ponte sul Chiese, a Ponte S.Marco;
– strada della Valtrompia con parapetti in pietra "a difesa di passeggeri";
– rinforzi degli argini dal "Ponte Grotte a S.Giacomo";
– miglioramento della "rampa di Desenzano";
– riattamento della Strada di Rocca d'Anfo e da Salò a Desenzano;
– "abbassamento del Ponte di Zanano sul Mella";
– lavori per l'immissione del Garza nel Mella;
– completamento del terzo tronco della strada postale mantovana;
– progetto delle strade della Niga da Azzano a Torbole (il tutto controllato sulle comunicazioni dello stesso Berenzi alla Regioneria Generale in data 13 gennaio 1812)

[30] La Commissione d'Ornato è attiva a Brescia dal 22 febbraio 1807

Fig. 9 - Il tempietto nella villa Suardi alle Fontanelle – Progetto di Vincenzo Berenzi (1803)

Il 10 novembre 1808, Berenzi con gli altri professori del Liceo premia Angelo Vita per i brillanti risultati conseguiti durante il corso accademico di ornato e disegno architettonico [31].

L'anno successivo, mentre l'Austria ritenta come dieci anni prima la via di Lodrone, Vincenzo Berenzi realizza la bella fontana di Palazzo Soncini con la sistemazione del parco [32].

Parallelamente continua la professione di architetto, dirigendo fino al rustico la Chiesa di Cologne.

[31] Berenzi non disdegnò cimentarsi nella progettazione celebrativa di regime come nel progetto per la Porta Napoleone, in faccia alla Contrada della Pallata, ora Piazza Garibaldi, in occasione della nascita del Re di Roma. I disegni e gli elaborati sono del giugno-agosto 1811.

L'architetto aveva partecipato anche al Concorso Nazionale per la Colonna di Marengo (bando 24 giugno 1800).

Cfr, *Storia di Milano* XIII, p.486.

Il primo premio è vinto da Vincenzo Berenzi davanti a nomi del calibro di G.Pistocchi, D.Asperi, G.Antolini.

Cfr, C.ALBERICI, *D.Asperi e un suo acquerello ignorato nella raccolta Bertarelli di Milano,* in "Arte Lombarda", 1964, p.239 e seg.

Per A.Ottolini invece, in *Milano e la seconda Repubblica Cisalpina*, Milano 1929, p.22 e 32, il vincitore fu l'Antolini. La prima pietra venne posta il 12 marzo 1801, ma l'opera fu poi interrotta. Rimane solo la lapide commemorativa a Porta Ticinese in Milano (Storia di Milano XIII, pp.486, 655 ill.)

[32] Biblioteca Queriniana, manoscritto Fè, n.19. Il Contratto per la monumentale fontana è in data 31 maggio 1809, committente Antonio Soncini, esecutore dei marmi lavorati il lapicida Antonio Tagliani di Rezzato.

Nell'ultimo anno in questo lavoro ha diverse difficoltà dovute al ritiro dalla commissione della Fabbrica del suo amico e protettore conte Soardi. Per il conte Soardi aveva pure disegnato il palazzo a mezzodì della piazza di Cologne [33].

Allo stesso periodo è riferibile la progettazione e la realizzazione di casa Cavalli in contrada del Cavalletto, di casa Rota a Bovezzo, di casa Martinengo Cesaresco in Cittadella Vecchia ed a Bassano Bresciano, nonché la sistemazione di casa Tolotta verso contrada Paganora, dopo i più noti lavori del giardino sorto sui cortili dell'antica fonderia di cannoni [34].

La sua famiglia nel frattempo lascia casa Aquilini per trasferirsi nella Parrocchia di S.Maria Calchera.

Nel 1812, durante la lunga e micidiale ritirata di Napoleone, Vincenzo Berenzi viene promosso ingegnere in capo del Dipartimento del Musone e trasferito a Macerata.

I giorni della partenza sono documentati da un paio di atti depositati presso l'archivio dell'Ateneo di Brescia.

Lettera a Federico Fenaroli, presidente dell'Ateneo, datata 8 aprile 1812:

"Prescelto dalla Direzione Generale delle Acque e Strade e dei Posti Marittimi del Dipartimento del Musone, io deggio in breve recarmi alla nuova mia destinazione.

Quanto mi è doveroso e grato l'adempiere ai superiori commandi, altrettanto è per me argomento del più vivo dispiacere il dover allontanarmi dalla Patria...

Questa circostanza mi toglie il bene di poter condurre a termine e leggere prima della mia partenza le due memorie di cui stava occupandomi sulla migliore disposizione e fabbrica degli ospedali e dei teatri.

Nell'appartenere però a codesto illustre Ateneo in qualità di Socio Corrispondente mi farò in dovere di spedire le memorie medesime, quanto più presto gli incarichi mi permetteranno di ultimarle...

Vincenzo Berenzi Socio"

La risposta del Fenaroli segue da Brescia il 20 aprile 1812 con la conferma di aver iscritto il Berenzi tra i soci corrispondenti. Purtroppo delle letture sugli ospedali e sui teatri non si sa nulla [35].

[33] Per la chiesa di Cologne:
- P.GUERRINI, *La Parrocchia di Cologne*, in "Memorie Storiche della Diocesi di Brescia", II, 1931;
- AA.VV., *Due secoli di vita colognese*, Cologne 1978, p.141 e seg.;
- Archivio Parrocchiale di Cologne, Libro per la nuova fabbrica della Chiesa 1791, entratta e ussita;
- ibidem Amministrazione Miscellanea;

ASB, Prefettura del Dipartimento del Mella, Culto Comuni, b.235, 127

[34] LUIGI FRANCESCO FÈ D'OSTIANI, *Storia Tradizione ed Arte nelle vie di Brescia*, Brescia, 1927

[35] Archivio dell'Ateneo, fascicolo Berenzi

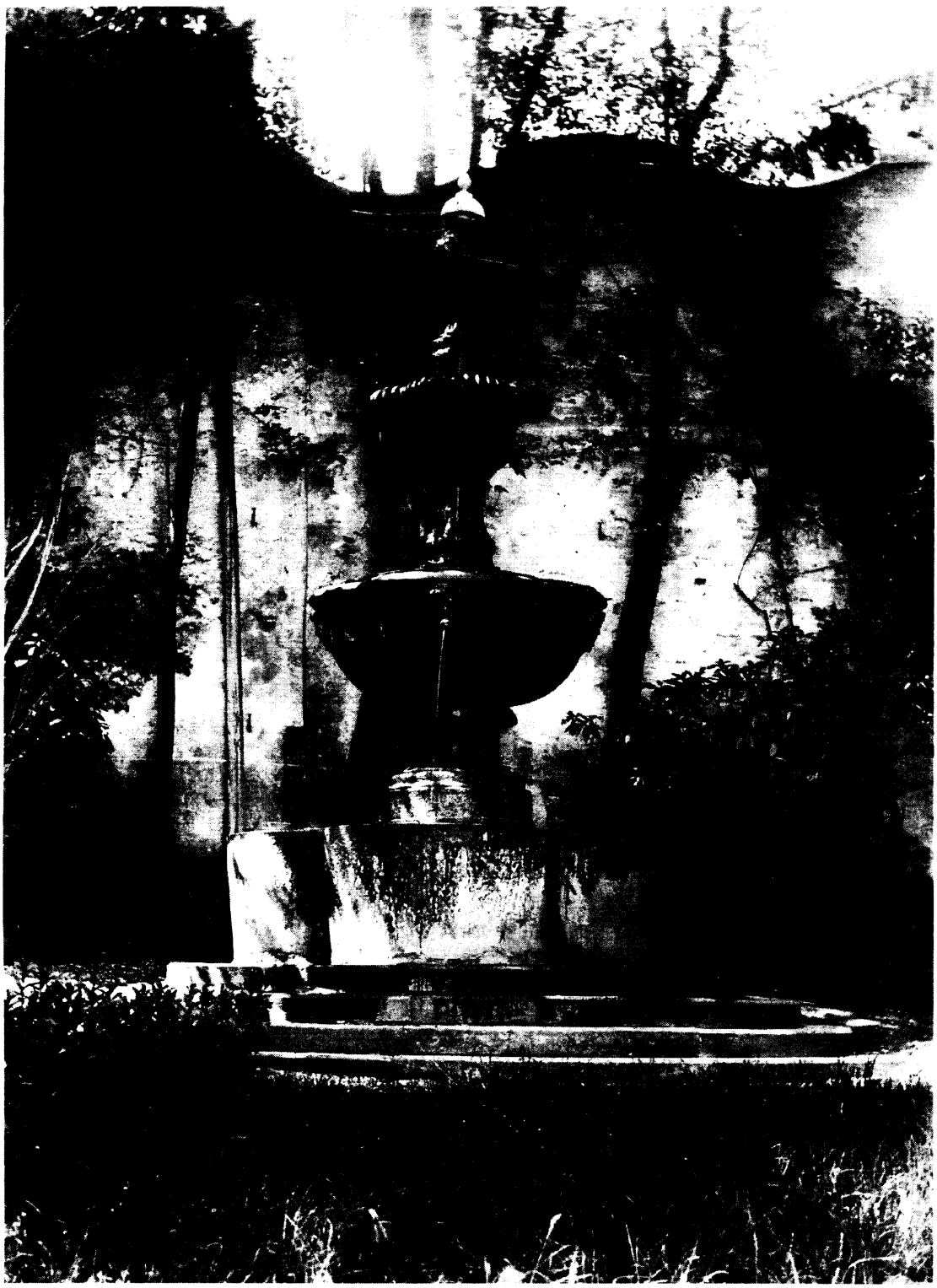

Fig. 10 - La fontana di Palazzo Soncini – Progetto di Vincenzo Berenzi 1809

Prima di passare al periodo marchigiano ricordo gli interventi alla Chiesa di Villanuova di Monticelli d'Oglio [36] ed al giardino della Contessa Cigola in Seniga [37].

Il periodo marchigiano

Vincenzo Berenzi arriva a Macerata a metà aprile del 1812, appena dopo la nomina del nuovo prefetto Villata Milanese e lo spostamento del Gaspari, altro cisalpino di Verona, alla più impegnativa prefettura di Ancona. Prende casa entro le mura castellane della città vecchia in contrada La Vite, presso i fratelli Romagnoli e ben presto lo troviamo completamente assorbito dai compiti del nuovo incarico.

L'intensa attività di quegli anni è documentata da una serie copiosa di fascicoli ed atti del nuovo ufficio recanti la sua firma ed ora depositati presso l'Archivio di Stato di Macerata, nei fondi Dipartimento del Musone, Archivio della Comune, Archivio della Provincia, contenente quest'ultimo gli atti progettuali e contabili dei lavori delle cosiddette strade Postali Marchigiane sin dai primi decenni dell'Ottocento [38].

In quegli anni pure il bresciano Carlo Donegani, altro valente architetto-ingegnere, discendente da una antica famiglia di mastri comaschi, aveva avuto l'assegnazione di un incarico simile presso il Dipartimento del Metauro, comprendente il territorio di Pesaro ed il promontorio di Ancona con la città e le attrezzature portuali [39]. Tra i due corre una scarsissima corrispondenza, fredda e formale.

[36] Per la chiesa di Villanuova vedi Biblioteca Museo Correr a Venezia, Manoscritto P.D. C1200/12

[37] ASB, Mappe Cigola, Giardino di Seniga

[38] Cfr V.VOLTA, *Vincenzo Berenzi, Un architetto bresciano a capo dell'Ufficio Acque e Strade del Dipartimento del Musone*, in AA.VV. *Macerata dal primo Ottocento all'Unità*, Macerata 1984

[39] Gli atti di Carlo Donegani appaiono presso l'Archivio di Stato di Ancona dal 9 febbraio 1814 al 29 settembre 1815. Molti sono i suoi interventi sul territorio e nella Città d'Ancona. Una panoramica dei principali lavori è stata riassunta attraverso il regesto che segue:

9 febbraio 1814: lavori ai locali delle carceri cittadine (Archivio di Stato di Ancona-Ingegneri Acque e Strade-Atti 1814, B.11); 19 febbraio 1814: perizia per i locali della Fabbriceria della Cattedrale di Ancona (ASA. Ingg.Acque e Strade-Atti 1814, B.11); 23 febbraio 1814: riforme alla strada comunale nel Comune di Offlagna (a 17 km. da Ancona) (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1813, B. 9); 13 marzo 1814: Manutenzione della via litorale e della strada d'Osimo. (ASA. Delegazione Apostolica – Titolo XXVII 1808-1814, B.115); 16 marzo 1814: Progetto riattazione della strada d'Osimo tra il piano di S.Lazzaro di Ancona e il fiume Aspio confine con il Dipartimento del Musone (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 17 marzo 1814: sistemazione dei locali di S. Domenico (Ancona) «per progetto di concentrazione degli Uffici dell'Intendenza, demanio, e posta». (ASA – Ingg. Acque e Strade – atti 1814, b. 11); 23 marzo 1814: prospetto indicativo della situazione dei Porti nel Dipartimento (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 12); 14 aprile 1814 – 8 luglio 1814: lavori alla strada Regia Postale Litorale detta Via Emilia (costr. del tratto La Polombella, oltre ai ponti sul fosso detto Case Bruciate, sul fosso del Sasso, sul fosso di Cattabriga) (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 12); 6 maggio 1814; approvazione e appalto dei lavori del ponte di Morbitello (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 2 giugno 1814: ponte in località Fornace del Seminario (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 12); 30 giugno 1814: relazione di Vincenzo Berenzi sulla situazione degli appalti delle strade nel Dipartimento del Musone (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 26 luglio 1814: costruzione di casa per la Corte di Giustizia di Fermo (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 12); 27 luglio 1814: perizia per la Casa della Congregazione di Carità di Ancona (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 2 agosto

1814: Sistemazione strada del Castello di Camerata (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B 12); 6 settembre 1814: ricostruzione della strada litorale nei pressi dei ponti di Morbitello e dell'Esino in seguito ad una «terribile burrasca». (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 21 settembre 1814: Cimitero di Fal-

Le tracce del lavoro del Berenzi compaiono nei faldoni dell'Archivio di Stato di Macerata solo a partire dal settembre 1812.

10 settembre 1812

Intervento dell'ingegnere in capo Vincenzo Berenzi sul progetto del Cimitero di Macerata, sull'area della demolita Chiesa della Fonte.

Sin dai primi tempi l'ingegnere in capo si trova coinvolto in discussioni e polemiche che caratterizzano spesso le opere pubbliche maceratesi dell'epoca.

Il primo Cimitero Municipale, che doveva sorgere intorno alla riattata Chiesa della Fonte, è documentato dal capitolato d'appalto con correzioni e aggiunte del Berenzi, come fa fede una lettera, per copia conforme, unita alla comunicazione del Prefetto n.448 di quell'anno.

Il 12 maggio 1813 non erano ancora ultimati i lavori di demolizione della vecchia chiesa, almeno per la parte soggetta a trasformazione.

Le lamentele per i ritardi dell'impresa sono redatte dall'ingegnere Innocenzi "delegato a presiedere ai lavori del Cemeterio Comunale". Il 12 giugno 1813 i lavori sono ripresi dall'ingegnere Antonio Mollari.

conara (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 1 ottobre 1814: lavori alla strada di Osimo (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 3 ottobre 1814: perizia per la Casa, in Piazza Nuova, di ragione del Pio Stabilimento del SS.mo d'Ancona (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 9 ottobre 1814: esecuzione di grande carta Topografica del Dipartimento del Metauro con le strade nazionali, comunali, ponti, porti ecc. (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 12); 22 ottobre 1814: ponte sul fosso di Case Bruciate sulla via Flaminia – Capitolaro (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 14 novembre 1814; strada Frazione di Poggio S. Marcello (ASA Delegazione Apostolica Prefettura Titolo XXVII – 1812-1819, B. 127); 20 novembre 1814: restauro ai locali di S. Anna in Iesi (per caserma) (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 5 dicembre 1814: lavori alla strada d'Osimo presso la breccia del fiume Aspio (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 5 dicembre 1814: restauri al palazzo del Comune di Sirolo (Sala Consiliare, due camere adiacenti, Sala Archivio). (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 12 dicembre 1814: raddoppiamento strada al Chiavichetto Ferri (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B.12); 28 dicembre 1814: rifacimento delle ripe di Porta Nuova (con disegni). (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1814, B. 11); 7 gennaio 1815: riforme della «Cantonata presso le ripe di Porta Nuova». (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B. 13); Il febbraio 1815: lavori ai Magazzini del Sale di Ancona, posti alla Portella Toriliani. (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B. 13); 4 marzo 1815: muri di difesa a mezzodì di Monte Roberto. (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B. 13); 5 marzo 1815: ricorda una difesa da lui eseguita «per sostegno delle falde della gran strada militare d'Osoppo in Friuli». Osoppo (pr. di Udine) (ASA – Delegazione Apostolica Prefettura Titolo XXVII – 1812-1819, B. 127); 15 marzo 1815 – Progetto di riforma accesso, atrio, scalone del Palazzo Comunale di Ancona (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B. 13); 29 marzo 1815: ampliamento del Lazzaretto della città di Ancona (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B. 13); 8 aprile 1815: lavori alla Dogana Grande di Sinigallia (ASA – Delegazione Apostolica Prefettura Titolo XXVII – 1812-1819, B. 127); 15 aprile 1815: ponte sul fiume Esino nella via Emilia postale (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B.13); 11 luglio 1815: specifica diretta all'Intendenza di Finanza per le «opere occorse alla Caserma del Macello». Perizia restauro al casello di S. Lorenzo. (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B. 13); 8 agosto 1815: progetto dello scalone del Palazzo Apostolico di Ancona (con disegni e perizia). (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B. 13); 28 agosto 1815: Capitolato strada la Palombella (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B. 13); I settembre 1815: riforme alla strada nuova presso Porta Pia, in prossimità della Casa Candelari. Disegno Porta di S. Vito (senza data) (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B. 13); 29 settembre 1815: consegne a Giuseppe Pierantoni (ASA – Ingg. Acque e Strade – Atti 1815, B. 13).

Presso la Biblioteca civica di Ancona è conservato un fascicolo a stampa: Relazione sull'acquedotto proposto dall'ing. Carlo Donegani – Progetto di condottare le acque sorgive del Monte Conero ad Ancona. Rapporto della Commissione eletta dalla Giunta Municipale e dalla Regia Camera d'industria e Commercio. Ancona 1863.

Cfr, V.VOLTA, op.cit., p.258 e segg.

Quindi se vi è stato lavoro del Berenzi, questo fu certamente limitato alla fase progettuale nella quale il Berenzi aveva accumulato una pratica straordinaria per essersi occupato in patria di uno dei primi cimiteri neoclassici, il già citato Foppone o Cimitero dell'Ospedale.

Al Cimitero della Fonte i tecnici e le imprese si avvicenderanno per alcuni anni con una corrispondenza tutt'altro che tranquilla.

25 maggio 1812

Si occupa dei lavori urgenti per il restauro del ponte della Trinità, in vicinanza di Matelica.

10 novembre 1812

Progetto per la costruzione di un tronco della Flaminia dalla Rancia a Valcimarra.

12 novembre 1812

Intervento del Berenzi alle mura castellane di Tolentino. La perizia poi è affidata dallo stesso Berenzi all'ingegnere aspirante Natali e riguarda il tratto che corre a monte della strada Flaminia.

3 gennaio 1813

Progetto per la ricostruzione del ponte di S. Lazzaro, sopra il torrente Cesolo sulla regia strada Clementina.

26 gennaio 1813

Progetto del ponte sulla via Flaminia nel tratto da Tolentino alla Muccia. Firmano gli elaborati con il Berenzi anche gli ingegneri subalterni Savino Natali e Giuseppe Augustoni. Il grafico delle opere murarie è tipicamente berenziano.

27 gennaio 1813

Progetto del ponte di S.Angelo tra Matelica e Cerreto.

6 febbraio 1813

Perizia per il restauro, riforme e prolungamento delle mura castellane di Tolentino fino alla Porta Romana.

Il 14 febbraio "fu cantato il Tedeum in tutte le parrocchie per esser eseguito il concordato tra il S. Padre e Napoleone li 25 Gennaro passato, non sapendosene le condizioni" [40].

[40] Cfr, S.TARTUFERI, *Diario Maceratese (1794-1817)*, Macerata 1979, p.65

3-8 marzo 1813

Iniziano gli atti di Vincenzo Berenzi riguardanti la progettazione della nuova facciata del Palazzo Municipale. L'ingegnere in capo dipartimentale era stato chiamato dalla Corte di Giustizia per un parere sui lavori iniziati dall'impresario Giuseppe Prenna e diretti dall'ingegnere del Comune Salvatore Innocenzi, lavori che costituivano una grossa preoccupazione per la municipalità anche per ragioni di carattere statico.

Nel fondo del Comunale sono conservati alcuni bei disegni di mano dello stesso Berenzi controfirmati da altri due ingegneri marchigiani, Domenico Padini di Loreto e Giuseppe Ramponi di Recanati. Dopo la soluzione Berenzi pervennero altre proposte, in una vicenda complessa e ricca di polemiche, vicenda che si protrasse per alcuni anni in seguito alla sospensione dei lavori, pare proprio per la perentorietà della perizia statica del Berenzi.

Nel 1816, in piena restaurazione del Governo Pontificio, Antonio Mollari, uno dei più agguerriti rivali del Berenzi, insisteva ancora col delegato Tiberi per avere il pagamento delle sue spettanze relative al proprio progetto di restauro, offrendo nel contempo una mezza proposta che prevedeva la ricostruzione ex novo della parte anteriore del Municipio.

Ma le cose andarono ben oltre per finire intorno al 1820, quando il solito Innocenzi, probabilmente responsabile delle prime soluzioni avventate del 1812 ed assuntore di gran parte delle commesse municipali di Macerata durante alcuni decenni di burrasche politiche e cambiamenti governativi, riuscì ancora ad imporre una sua soluzione comprensiva di tutti gli ingredienti dei molti progetti proposti, portando a termine l'opera che noi conosciamo.

18 marzo 1813

Nomina del Podestà al Berenzi per la Commissione d'Ornato.

26 marzo 1813

Progetto del suo ufficio per il restauro delle mura castelle di Macerata presso S. Liberato.

Vincenzo Berenzi propone di non abbattere le case sovrastanti, ma di operare ad una generale sbadacchiatura e puntellatura dei muri portanti, indi passare alla sottomurazione delle mura per tratti successivi di un metro e mezzo con la sostituzione, seguendo la scarpata esistente, di una struttura massiva in laterizio spessa un metro alla base e 70 cm. al coronamento.

29 marzo 1813

Adunanza della Deputazione dell'Ornato Pubblico dove si ribadiscono le norme per la presentazione delle domande per l'esecuzione di lavori edilizi, costruzioni nuove, ricostruzioni, restauri di fabbricati fronteggianti le pubbliche strade di Macerata.

Firmano il documento, dopo il Podestà, Vincenzo Berenzi, Antonio Mollari, Telesforo Narducci e Felice Ercolani.

31 marzo 1813

Nuovo rapporto del Berenzi alla Deputazione d'ornato al fine di ridurre la demolizione delle case pericolanti e tentare prima ogni mezzo per il restauro.

29 aprile 1813

Dopo la morte del suo ingegnere subalterno Giuseppe Augustoni, Vincenzo Berenzi si rivolge al Prefetto perché si faccia carico di recuperare presso gli eredi alcuni faldoni di pratiche facenti capo allo stesso Berenzi, documenti che il defunto anziano ingegnere si era portato a casa, probabilmente per curarne il completamento.

Le "posizioni", come vengono definite nella lettera, che stanno a cuore al Berenzi, si riferiscono evidentemente a carteggi di lavori di cui l'ingegnere capo aveva preminente responsabilità:

- Progetto ponte di Burtolotto in data 22 agosto 1812;
- Restauro del Palazzo della Sindicatura di Pace di Camerino (Palazzo di Giustizia);
- Perizia e disegno del ponte del Bello;
- Perizia e disegno del ponte dell'Intagliata;
- Il disegno che riguarda la divisione delle acque vicino al fosso di Salvalaglia.

1 maggio 1813

Restauri al ponte del Pian del Moro tra Matelica e Cerreto.

21 maggio 1813

Intervento di Vincenzo Berenzi per il risanamento delle Grotte di Recanati. Proposta generale per il restauro dei cantinati e piani interrati fatiscenti della città di Recanati.

30 luglio 1813

Interviene in una questione di danni alluvionali tra i fondi delle Case Costa e Ciccolini sul fiume Potenza in Villa Potenza, frazione di Macerata. La pratica è corredata da un bel disegno topografico di mano del Berenzi datato 20 giugno 1813.

20 agosto 1813

Strada postale Flaminia: proposta di regolamento per le piantagioni sui ciglioni. A proposito delle strade corriere esistono nei faldoni dell'Archivio della Provincia di Macerata, ora presso l'Archivio di Stato, capitolati, perizie, documentazione varia per la costruzione, l'allargamento, la manutenzione delle maggiori strade, con copiosissimi documenti di pugno o firmati da Vincenzo Berenzi facente funzioni di ingegnere in capo.

5 settembre 1813

Lavori di restauro alla chiesa di San Paolo nella piazza superiore in Macerata.

Fig. 11 - Il tempietto centrale del cimitero di S. Giovanni in Venezia – Progetto di Giovanni Berenzi (1813 circa)

I capitolati contenuti nella perizia Berenzi per il restauro della chiesa di San Paolo prevedono le seguenti opere principali:

1 Rifacimento integrale dei tetti con sostituzione di gran parte dell'orditura pesante, sopra la navata, la cupola, le cappelle.
2 Esecuzione di rinforzo anulare in cotto "sull'esterno della circonferenza della cupola, a due file di mattoni per punta, perfetti e sani sonanti al martello".
3 Rifacimento della "conversa nel cantone verso la torre".
4 Ampliamento della sagrestia, riapertura di una antica porta sul coro.
5 Ricostruzione di molti intonaci all'interno della chiesa, rifacimento del pavimento con "nuovi pianelloni". Ripulitura ed imbiancatura delle pareti e dei volti.
6 "La campana che esiste nella torre della soppressa Chiesa di S. Maria della Porta, dovrà essere collocata nella torre di S.Paolo, riferrando con sicurezza la cicogna e poscia adattarla con forti barbacani di legno rovere nel finestrone, guardante la pubblica piazza".
7 Riquadrare e ripristinare i cotti del portale principale con la costruzione di una bussola interna. "Nell'altra porta laterale dovrà farsi la medesima operazione".
8 Rifacimento dei finestroni della cupola e riparazione di altre finestre della chiesa.

Il tutto per una spesa complessiva di L.1467,97 comprensiva di manodopera e materiali.

Il 10 dicembre 1813 "venne da Fermo il Conte Senatore Dandolo" uno dei primi cisalpini bresciani che Vincenzo Berenzi doveva conoscere sin dai tempi della Repubblica Bresciana del 1797.

Il senatore Dandolo si deve identificare con Vincenzo Dandolo, scienziato bresciano, Senatore dell'Impero, del quale Napoleone Bonaparte scriveva conoscere "soli due uomini superiori in Italia, Dandolo e Melzi" [41].

25 gennaio 1814

Interventi dell'ingegnere Berenzi per la strada di Piediripa in seguito a cedimenti delle scarpate per il taglio degli olmi. Lo stesso giorno "pigliarono possesso i Napoletani di tutta la città quantunque appena arrivati il giorno avanti furono posti 20 soldati circa per ogni porta della Città. Fece in questo giorno un proclama (il nuovo Prefetto Signor Giovanni Lauri) poi partì con porzione della Truppa e fu posto il Governo Provvisorio Napoletano" [42] di Gioacchino Murat. Questo primo cambiamento dopo le sfortune napoleoniche non deve aver molto allarmato il Berenzi. Certamente sapeva dei collegamenti tra il Re di Napoli, cognato dell'Imperatore, ed i cisalpini bresciani suoi amici fin dal 1797. Erano conosciuti i rapporti di Gioacchino con Brescia, le sue visite bresciane e la familiarità con il Conte Giuseppe Lechi, a quel periodo generale dello stato maggiore dell'esercito napoletano.

[41] Cfr, P. GUERRINI, in *Memorie storiche della Diocesi di Brescia*, vol.XXVI, Brescia 1969, p.6
[42] Cfr, S.TARTUFERI, op.cit., p.68

14 marzo 1814

Filippo de Sanctis di Matelica pone un quesito per modifiche ad una facciata in fianco a Casa Ottoni nel centro di quella città. I De Sanctis erano proprietari del citato Palazzo Ottoni che si affaccia alla piazza del Comune.

Il Berenzi propone un suo progetto, alternativo ad altri che non si conoscono, al fine di semplificare la soluzione di un problema pratico di carattere urbanistico: "Sono, Sig. Prefetto, del subordinato parere che eseguendosi altro Progetto che le propongo marcato sul tipo con la linea punteggiata A.B.B. si possa ottenere l'intento del Sig. Podestà, di tutto il Municipio e della Commissione dell'Ornato, togliendosi con questo la mostruosità di tutti gli angoli di detta casa, con conservare dell'attuale larghezza la strada tanto al suo principio B.E., che allo sbocco in Piazza A.D. non occupandosi che il poco fondo C.C. per rendere in linea retta la facciata del fabbricato che si deve costruire con tutte le regole dell'arte architettonica" [43].

27 marzo 1814

Comunicazione al Prefetto, ricordando la propria perizia, con capitolato per l'appalto dei lavori delle mura castellane di Macerata.

Vincenzo Berenzi lamenta che l'Intendenza di Finanza ha appaltato l'opera al capo mastro Pietro Riva senza aver interpellato il suo ufficio. Si augura che l'incarico di sorveglianza non sia stato affidato allo stesso Riva appaltatore.

20 aprile 1814

Nota di lavori a Castel Raimondo sulla via Clementina. Il documento è firmato per esteso: "V.Berenzi f.f. d'Ing. in Capo direttore della medesima" [44].

7 maggio 1814

Progetto con capitolati d'appalto completi inerenti la "terza parte della strada Clementina dal ponte di Albacina al confine del Metauro (ponte Castelluccio) con ml.16.761 di sviluppo, divisa in otto tronchi".

9 maggio 1814

Ricostruzione dei ponti di Matelica: ponte del Rio attraversante la strada Clementina in vicinanza di Matelica, ponte in cotto chiamato Carceri sulla Clementina verso Cerreto, ponte in cotto detto del Ronco sotto Cerreto.

17 dicembre 1814

Progetto dell'Archivio Notarile nei locali di S.Chiara.

[43] A.MONTIRONI-L.MOZZONI, *L'oro, il verde, il rosso, Matelica*, Matelica 1981, p.239

[44] Il Direttore dei Lavori della Clementina, a quel tempo attraversante il territorio di Recanati, fu lo stesso Berenzi

23 marzo 1815

Ricostruzione del ponte di Bortolotto sul Chienti sulla strada Carrareccia nel Comune di Morrovalle per l'imminente passaggio di Re Gioacchino. Perizia autografa del Berenzi in data 22 marzo.

23 marzo 1815

Ricostruzione Strada Postale Flaminia dall'Arco Pio a quello della Rancia. Nel Comune di Macerata, tra l'Arco Pio e la Pieve i lavori non sono ancora iniziati. Nello stesso giorno "partì tutta la truppa che era qui (a Macerata) e andiede parte a Filottrano, e parte a Osimo e parte a Iesi con i generali che erano qui. Proveniente da Fermo passò tutto il 16° Regimento con banda, bandiera e senza entrare in Macerata andiede in Loreto".

Poco dopo, il 26 aprile "proveniente d'Ancona venne il General Lechi Napoletano, e partì subito che era verso l'Ave Maria per Fermo" [45].

Il 31 marzo Murat pubblicava il Proclama di Rimini con gli effetti che sono noti, durati fino ai primi di maggio, quando le sorti del Regno di Napoli si giocarono proprio nella valle del Chienti e sulle colline tra Tolentino e Monte Milone.

Alla battaglia sfortunata per il Murat e il nostro Giuseppe Lechi, seguì in Macerata la fine della cosiddetta Amministrazione Napoletana e la conseguente occupazione austriaca della città capoluogo del Dipartimento del Musone. Per Berenzi era arrivata veramente l'ora di partire anche se "l'occupazione austriaca, per il suo carattere provvisorio, lasciò immutata la struttura amministrativa preesistente, anzi ebbe ogni cura perché ciascun funzionario rimanesse al proprio posto; l'esempio più clamoroso di questa pure provvisoria volontà di non mutare nulla è dato da quanto accadde al prefetto Capetti che all'indomani della battaglia veniva convocato dal Tenente Maresciallo Niepperg, comandante l'avanguardia del primo Corpo d'armata, per sentirsi ingiungere, senza tanti complimenti, di rimanere al proprio posto sotto pena di essere arrestato" [46].

Quindi anche l'ingegnere in capo resta e firma ancora alcuni atti, ma si sente dal tono delle carte che le cose hanno preso una piega diversa; c'è sempre la preoccupazione di coprirsi le spalle, di difendersi...

[45] S.TARTUFERI, op.cit., pp.83-85

[46] L'attività di Berenzi al Dipartimento del Musone è stata studiata e resa nota per la prima volta dallo scrivente nel convegno tenutosi nei giorni 26 e 27 maggio 1982 presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Macerata. Gli atti di tale convegno sono apparsi due anni dopo nel testo già citato "Macerata dal primo Ottocento all'Unità"

2 giugno 1815

Con una nota del capo mastro Pietro Riva al Prefetto inizia una nuova polemica sulla questione delle sparizioni del legname di rovere depositato presso il magazzeno demaniale di Villa Potenza.

17 giugno 1815

Il Berenzi risponde all'ordinanza del Prefetto, dopo gli opportuni rilievi, unendo alla nota dei legnami esistenti nel deposito uno specchietto con il calcolo delle singole travi ed il valore stimato. Quanta diligenza per una questione così poco importante!

11 luglio 1815

Ancora cade nella questione dei legnami con toni del tipo: "Le dirò Sig. Prefetto, che se i legnami da acquistarsi per il Magazzeno di Potenza non fossero stati adattati ai lavori che possono occorrere al ponte sul detto fiume non me ne sarei punto impegnato per l'acquisto...".

Dopo questa lettera la sua firma scompare improvvisamente dagli atti del Dipartimento del Musone.

Il Generale Lechi nel frattempo viene internato in un maniero ungherese.

L'architetto Carlo Donegani, già ingegnere in capo in Ancona, partito dalle Marche il 30 settembre 1815 si stabilisce a Milano, in qualità di vice ispettore dei lavori pubblici, aderendo evidentemente al governo austriaco.

Dopo il ritorno dalle Marche, nel luglio 1815, le tracce del nostro architetto diventano rarissime. Sappiamo del viaggio a Macerata della moglie Rosalia, nel febbraio del 1816, durato sei giorni, per affari con passaporto di Milano.

Sempre nello stesso anno, per la sostituzione nella Commissione d'Ornato bresciana di un membro dimissionario, si propone tra altri, il nome del Berenzi [47].

La scomparsa del Berenzi è tuttora avvolta nel mistero. Con una lunga lettera, indirizzata a Camillo Ugoni, Presidente dell'Ateneo, Rosalia Berenzi consegna, ai primi di gennaio del 1818, cinque tavole di disegni di un tempio, opera del defunto marito, tavole ora purtroppo introvabili [48].

[47] Vincenzo Berenzi non risulta mai essere stato eletto in quella Commissione.
Nella "Minerva Bresciana-Almanacco per il 1817" a pag.39 risulta ancora tra gli architetti civili in Brescia

[48] Il 14 settembre del 1818 viene allestita una mostra di lavori presso le sale dell'Ateneo. Tra le opere sono esposte le cinque tavole di Vincenzo Berenzi presentate come i "disegni di un maestoso tempio cristiano" regalati dalla vedova all'Ateneo per onorare la memoria del marito.
Nel 1820, nei "Commentari dell'Ateneo di Brescia per gli anni 1818-1819", a pag.192, il Segretario nella relazione finale ricorda l'allestimento della mostra con una particolare sottolineatura per l'opera dell'architetto.
Solo pochi anni dopo Rosalia Brandilioni, vedova Berenzi, sposerà in seconde nozze l'architetto Pietro della Torre del fu Francesco, il giovane assistente del Liceo del Mella.
Il 6 gennaio 1827, nelle carte dell'ing.Alessandro Benedetti (ASB, Fondo Ingg.e Arch., b.9) è depositato un ricorso al Tribunale di Brescia della signora Rosalia Brandilioni Della Torre, domiciliata in Borgo Pile, contro tale Cacciamali Giacomo di Andrea per problemi di acque sul vaso Vescovata nel territorio di Montirone (della perizia si occuparono oltre al Benedetti anche gli ingegneri Guaragnoni e Venturini)

Dallo scritto traspare uno struggente sentimento di dolore della moglie che si rammarica per la perdita dell'artista "il quale se una lunga penosissima malattia non lo avesse impedito, meditava di presentare cose di maggiore importanza". Ed aveva ragione perché Vincenzo Berenzi allora non aveva che quarantotto anni e da oltre un ventennio partecipava vivacemente al rinnovo dell'ambiente artistico cittadino.

Nella città fine Settecento inizio Ottocento tra gli ultimi vecchi architetti che avevano portato la parrucca bianca sotto Venezia ed i giovani che frequentavano le salette dell'Accademia del Mella si era accesa quasi una gara per utilizzare il linguaggio artistico dei tempi nuovi.

Il basamento, la colonna, il capitello sono molte volte concepiti ancora come elementi di un ordine immutabile, ereditato dai trattatisti rinascimentali e barocchi.

Basta scegliere la scatola giusta, che tutto viene facilmente montato secondo regole antiche di una logica semplice, dai rapporti matematici, elementari, immutabili.

Tuttavia le paraste diventano sempre "più colonne" esterne alle muraglie. Le prime sostengono l'architrave, il frontone, il tetto; i muri assumono, o dovrebbero assumere, una nuova funzione di chiusura, di tamponamento si direbbe oggi.

Il tentativo di questi architetti si muove nettamente in tale direzione, con entusiasmo, pur con una certa dose d'ingenuità, di provincialismo...

Ne esce una sorta di movimento "alla ricerca del classico" locale; ma il fenomeno è simile anche in altre città vicine.

Il risultato è quello di un'architettura ancora vivace, umana, forse meno compiuta e fredda dei grandi esempi milanesi o romani contemporanei.

Le applicazioni su piccoli edifici non hanno permesso lo studio elaborato delle magiche proporzioni promesse dai Maestri al seguito di Napoleone. Quel primo nostro neoclassicismo è insomma ancora un pò incerto, spaesato, ingenuo, direi quasi naïf, saldamente legato alle certezze della nostra antica sapienza architettonica, anche se sinceramente proteso verso quelle candide fiabesche fantasie che il Vanvitelli aveva portato ai tempi non lontani del progetto del salone della Loggia.

Tutto questo era ben noto durante la Cisalpina, quando la cultura figurativa bresciana era nobilmente rappresentata da personaggi come il vecchio Cattaneo, il Teosa di Chiari, Giuseppe Manfredini, Alessandro Sala, Luigi Basiletti e le pittrici Eleonora Monti ed Ortensia Poncarali.

Tra questi, con il Basiletti, altri esercitano insieme l'arte del pittore e la professione dell'architetto: Ludovico Inganni, Domenico Inganni, Domenico Vantini, per citare i più noti.

Altri appartengono a famiglie di mastri murari come il Cetti, i Donegani, il Vita, il Fedrighini, il Croppi [49].

[49] Ancora dalla b.297 della Prefettura del Dipartimento del Mella si traggono le tabelle dei tecnici bresciani del 1806 e del 1815:

Di alcune rare opere erano note le responsabilità progettuali attraverso gli scritti del Fè d'Ostiani; alcuni disegni sono stati recentemente pubblicati nella bella collana del Volto Storico di Gaetano Panazza, ma la maggior parte dei loro lavori è rimasta sconosciuta. Tutta la città nel periodo napoleonico si è rinnovata, come nei momenti più felici dei tre secoli di pace Veneziana.

Nei confronti degli artisti contemporanei Vincenzo Berenzi rivendica una formazione culturale non del tutto provinciale.

Le sue opere si distinguono per la rigida composizione simmetrica. L'uso del dado schiacciato sul capitello dorico-tuscano sembra una sua personale caratteristica, così come il cornicione a dentelli, il ferro battuto sui candidi balconcini di

A) Tabella degli Ingegneri Civili, Architetti del Dipartimento del Mella, 1806

Ingegneri Civili
Domenico Cogoli, Professore di Matematica e Consulente Idraulico
Giordano Corbolani
Federico Cagiada
Francesco Bossoni
Bortolo Odoli
Tomaso Belleri
Gio Batta Poli di Montechiaro

Architetti Civili
Vincenzo Berenzi
Gio Donegani
Antonio Vigliani
Carlo Donegani
Francesco della Torre
Giuseppe Croppi
Carlantonio Manna di Palazzolo
Domenico Merlini
Pietro della Torre
Giovan Battista Bellini di Salò
Francesco Ottini di Manerba
Filippo Marchesini di Manerba
Carlo Rubelli q Battista di S.Felice
Paolo Palazzi di Rezzato
Pier Antonio Cetti di Berlingo
Vincenzo Bonomi di Gussago

B) Tabella degli Ingegneri Civili, Architetti del Dipartimento del Mella, 1815
(manca Vincenzo Berenzi perchè trasferito al Dipartimento del Musone)

Architetti e Ingegneri
Belleri Tommaso
Bozzoni Francesco
Benedetti Alessadro
Caminada Andrea
Cagiada Gio Batta
Corbolani Giordano
Corbolani Pietro
Cagiada Federico
Della Torre Pietro
Merlini Domenico
Tenchini Girolamo
Croppi Giuseppe
Della Torre Francesco
Vigliani Gio Antonio di Francesco
Donegani Antonio

botticino, il bugnato a mattoni del piano terreno, il marcapiano lapideo grecato e l'ordine gigante con le colonne che arrivano all'architrave del timpano (segno costante nelle chiese e nel casino Martinengo Cesaresco).

In alcuni momenti particolarmente felici sembra addirittura anticipare quel gusto struggente preromantico del "non finito-quasi rovina sacra" che più tardi il pensiero dell'inglese Ruskin codificherà in contrapposizione all'attivismo restauratore degli architetti medievalisti.

La sua attività di professore nel Ginnasio del Mella, accanto ai giardini dei chiostri di S.Domenico, lo porterà a coltivare interessi culturali legati al paesaggio, al verde mutevole dell'Orto Botanico, a giardini dalla vegetazione lussureggiante con prospettive fantastiche e fontane ancora oggi di sicuro effetto scenografico. La ricerca di un'immagine espressiva, ottenuta attraverso l'accostamento di elementi classici in modo non rigido, offre spesso sensazioni piacevolmente calde, composizioni naturali che si inseriscono senza difficoltà nei paesaggi urbani tradizionali. La monumentalità non è legata necessariamente al senso del freddo marmoreo che caratterizzerà una certa architettura aulica di qualche lustro posteriore.

Giovanni Berenzi

La famiglia Berenzi, oltre a Vincenzo regala alla professione di ingegnere un altro figlio, Giovanni, nato il 19 maggio 1787, del quale nulla si sapeva fino ai risultati di questa ricerca. Giovanni impara i primi rudimenti del disegno dal fratello Vincenzo, professore d'architettura Civile e Militare. Poco sappiamo dei suoi studi giovanili fino al 1809 quando si trova presso la Regia Accademia di Belle Arti in Venezia.

L'annotazione del registro "Matricola degli alunni iscritti dal 1807 in poi" (il più antico registro conservato presso la segreteria della celebre Accademia) ci informa: "Giovanni Berenzi bresciano, d'anni 21, figlio di Giuseppe Negoziante, abita in via SS. Apostoli; iscritto per la pittura; novembre 1809" [50].

Nella stessa classe figura in quell'anno "Francesco Hajez di patria Veneta, d'anni 18, nato da Giovanni; era cameriere del fu cav. Pesaro; domiciliato in contrada di S. Pantalone n. 4507"

Non si sa come il giovane Giovanni sia finito a Venezia. Nella rubrica non ho trovato altri nomi che potessero far lume sulla scelta di quella particolare scuola. L'unico conterraneo è segnato nel 1808, certo "Pietro Bettini di Brescia, d'anni 17, figlio di Giò Pietro, agente di commercio, allontanato dalla scuola perché scarsamente impegnato".

[50] Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, "Matricola degli Alunni iscritti dal1807 in poi"

Finiti i tre anni di pittura il Berenzi viene nuovamente rinvenuto nel corso di incisione durante l'anno accademico 1812-13. Risalgono a quegli anni le tracce di esercitazioni accademiche conservate presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia. Una pianta a matita su cartoncino da mm 450 × 570, rappresentante un " abbozzo della pianta del Teodomasio ossia fabbrica per celebrarvi le pubbliche feste che si danno in una città capitale", tema ricorrente nei concorsi delle accademie nei primi anni del XIX secolo. Il "progetto di cappella cimiteriale a pianta centrale" nello stesso fascicolo della Correr, denuncia chiari riferimenti ai modi grafici ed alle soluzioni del fratello, ormai architetto affermato [51].

Nel 1812 Vincenzo si trasferisce a Macerata e il fratello Giovanni diventa proprietario della casa di via Pregnacca n. 572, dove la famiglia del padre si era trasferita dopo la partenza del figlio maggiore".

La stessa casa verrà rivenduta sette anni dopo a tale Pietroboni Lorenzo quondam Pietro [52].

Il nome di Giovanni appare di nuovo qualche anno dopo all'inventario dei mobili del defunto fratello Vincenzo, il giorno 15 gennaio 1817.

Nel novembre del 1818 sottoscrive al fratello Don Marco [53] una procura a vendere la casa di via Pregnacca.

In quel tempo Giovanni Berenzi dimorava in Pellestina, Canton dè Zennari, "ora per affari in questa città" ossia in Venezia.

Gli affari erano le incombenze del suo ufficio di "ingegnere direttore dei porti e dei littorali " di Pellestrina Malamocco, Brondolo, Sottomarina ecc.

La documentazione del lavoro di quel periodo si trova presso l'Archivio di Stato di Venezia, Fondo Prefettura dell'Adriatico, Ufficio Provinciale delle Pubbliche Costruzioni.

Alcune carte significative relative a lavori idraulici, ancor oggi visibili sui litorali della Laguna:

- Fondamenta del canale di Brondolo. Disegno senza data mm 570 × 390.
- Malamocco, 2 agosto 1818. Preventivo per una palizzata del litorale di Malamocco
- 21 agosto 1819. Relazione all'ingegnere in capo della Provincia di Venezia riguardante lavori progettati in seguito a danni sui litorali di Malamocco, Pellestrina, Sottomarina di Chioggia e Murazzi vari.

[51] Biblioteca del Museo Correr di Venezia, Fondo Disegni d'Architettura, Cl III 6101; 6162; 6100.
[52] ASB, Catasto Napoleonico, reg.234, Caseggiato città, 6° Tomo, f.1993
[53] Il fratello Marco Antonio, curato in S.Nazaro, ha lasciato alcune operette pubblicate:
- Predica sull'Amore di Gesù Cristo, Brescia, Vicario 1837 in VIII
- Orazione intorno alle rovine di Brescia seguite all'anno 1769, detta nella Chiesa dei SS.Nazaro e Celso l'anno 1830, Brescia Tip.Cristiani, 1832
- Prediche e Panegirici: la donna forte, Brescia 1837

- 22 ottobre 1819. Perizia per il fabbisogno relativo a riparazioni dei litorali suddetti.
- 13 gennaio 1820. Lavori alla diga di Malamocco fra la Madonna di Marina e le Arche.
- Stessa data. Capitolato per il rifacimento degli scarponi dei Murazzi a difesa della Laguna.
- Stessa data. Capitolato per il trasporto dei materiali a formazione delle scogliere artificiali.
- Stessa data. Perizia per i restauri alle opere murate dei litorali di Pellestrina e di Sottomarina.
- Stessa data. Perizia per lo scavo di 900 mc. di fango da trasportare a riporto sulle Dighe di Pellestrina e Sottomarina (tra il Telegrafo e S. Antonio).

Ancora si firma "Giovanni Berenzi direttore dei litorali e porti" in una procura costituita a favore del fratello Don Marcantonio per l'amministrazione della casa di via Pregnacca (Venezia 28 luglio 1919) [54].

La data della sua fine immatura è annotata in un atto del notaio Pietro Paolo Camisani [55].

Trattasi della procura del padre Giuseppe e delle sorelle Caterina e Lucia a favore di Giacomo Cahusat, francese ex soldato della Cisalpina, naturalizzato bresciano, marito di Caterina Berenzi, incaricato di recarsi a Venezia per occuparsi dei beni mobili ed in genere dell'eredità del cognato ingegnere Giovanni, deceduto a Venezia il 2 febbraio 1822 in casa Curti al n. 179.

Tra i parenti del Berenzi si ricorda ancora Dionisio Emanueli scultore. Costui aveva sposato Maria Lucia Berenzi, sorella di Vincenzo e di Giovanni, nel 1814.

Nel 1816 i coniugi Emanueli ebbero Giovanni, che diverrà notissimo scultore milanese, stimato amico di Rodolfo Vantini [56].

[54] ASV, Fondo Prefettura dell'Adriatico, Ufficio Provinciale delle Pubbliche Costruzioni, B.14

[55] ASB, Notarile Brescia, f.14467

[56] Di Giovanni Emanueli sono note la statua della Speranza sopra l'altare del SS.Sacramento e la tomba monumentale del Vescovo Carlo Domenico Ferrari nel nostro Duomo Nuovo.

VALERIO TERRAROLI

Schemi e modelli vantiniani per le sculture funerarie contemporanee

Nell'ambito del presente convegno dedicato alla figura dell'architetto bresciano Rodolfo Vantini è giocoforza che le problematiche storico-critiche legate all'architettura del primo ottocento, facciano la parte del leone e, in un certo qual modo, l'attività creativa, in senso più esplicitamente artistico, di Vantini passi in secondo ordine. Tuttavia tale aspetto, nell'ambito del percorso professionale dell'architetto, non è cosa di poco conto inspecie se si presta attenzione ad uno dei cantieri più seguiti dal progettista quale fu il cimitero municipale, poi detto Vantiniano, di Brescia. Il presente, breve, intervento vuol essere dunque una sintesi di quanto dal punto di vista scultoreo-architettonico Rodolfo Vantini è venuto via via proponendo nel corso della costruzione del grande cimitero cittadino, muovendosi con straordinaria abilità tra schemi desunti direttamente dalla tradizione classica e da Antonio Canova, e la produzione della bottega di Possagno e le maestranze dei lapicidi rezzatesi con quella dei maestri scultori, per la maggior parte di formazione milanese e quindi legati agli insegnamenti dell'Accademia braidense.

Con il decreto emanato a St.Cloud il 23 pratile dell'anno XII (12 giugno 1804), mutato in legge per i territori di pertinenza napoleonica il 5 settembre 1806, si assiste ad una radicale modifica del rapporto tra le città e le sepolture, tra i defunti e i vivi, da secoli tradizionalmente risolto in ambito ecclesiastico, nell'area dunque degli edifici religiosi cittadini, e per le sepolture comuni nei cosiddetti fopponi [1]. Il cimitero *extra moenia* dunque desidera rispondere alle mutate esigenze di sanità pubblica e insieme di egualianza tra i cittadini dopo la morte, senza più distinzione di censo, ma al contrario attraverso una voluta omologazione di forme e di modi è evidente la volontà di restituire al mondo dei defunti il senso laico di una indiscussa eguaglianza davanti alla morte. Tuttavia contro questa istanza di ispirazio-

[1] Per tutto il processo di trasferimento delle sepolture al nuovo campo santo e l'evoluzione della fabbrica vantiniana cfr. V. TERRAROLI, *Il Vantiniano*, Brescia 1990, pp. 9-31.

Fig. 1 - Tipologie di lapidi tronco piramidali nell'emiciclo d'ingresso. Brescia, Cimitero Vantiniano

ne rivoluzionaria immediatamente si scagliano critiche e dissidi da più parti e da diverse posizioni ideologiche, non ultima quella espressa da Ugo Foscolo nel carme *Dei Sepolcri*, appunto pubblicato a Brescia presso i tipi di Nicolò Bettoni nel 1807. L'acceso dibattito sulla tipologia cimiteriale e sulle varianti possibili rispetto alle sepolture individuali trova in Rodolfo Vantini e a Brescia la prima importante e coerente applicazione. Infatti già nello stesso 1806 la Municipalità bresciana [2], tenendo conto della "provida legge Napoleonica [che] vietava che le nostre Chiese fossero imbrattate da infetti sepolcri, che ne corrompevano l'aria, ed ordinava il seppellimento dei cadaveri umani in appositi Campi Santi, ad una certa distanza dagli abitati" [3], identifica due possibili aree a Porta Venezia e a Porta Milano per la costruzione di due cimiteri. Caduta ben presto la prima indicazione, giacché l'aera orientale della città si presentava più adatta ad un utilizzo residenziale, viene accolta l'idea di individuare un'area acconcia ad occidente, in un ambito territoriale già da tempo a destinazione agricola trasformata in zona di laboratori artigiani. Nel 1808 viene acquistato il terreno e delimitato da una muraglia, di circa

[2] V. TERRAROLI, cit., 1990, p. 9

[3] Relazione Santinelli (Brescia, Archivio di Stato, Comune di Brescia, R. XXIV, b. 9/2a, p. I, c. 3, pubblicata in V. TERRAROLI, cit., 1990, pp. 112-130, doc. 17.

tre metri di altezza, che ne isola una porzione perfettamente quadrata di 154 metri per lato. Soltanto il 10 gennaio 1810 il vescovo Gabrio Maria Nava consacra il luogo sul quale viene infissa una monumentale croce in ferro: dal giorno seguente iniziano le tumulazioni, in fosse comuni, dei defunti appartenenti esclusivamente alle parrocchie cittadine, mentre i due Spedali Civili continuano ad utilizzare il vecchio foppone di Sant'Alessandro. Tuttavia la cittadinanza, la quale già non accetta di buon grado l'allontanamento dei propri defunti dalle chiese urbane, insorge contro il nuovo campo santo per il disordine e l'abbandono che vi impera, per la mancanza di connotazioni anche architettoniche e in special modo per la non identificazione individuale delle sepolture, specie per i cittadini di censo più elevato. D'altro canto il bilancio comunale che non può sostenere l'imponente spesa di un cantiere monumentale e non è in grado di provvedervi con l'ausilio di elemosine e di lasciti testamentari, inizia a prendere in considerazione la possibilità di erigere una serie di padiglioni vendendo i singoli loculi o più ampi spazi per sepolture di famiglia o individuali. Infatti nel 1814 le parrocchie cittadine presentano alla Municipalità bresciana una proposta di massima, probabilmente redatta dallo stesso Vantini, la quale induce la municipalità all'istituzione di una commissione comunale, che valuti la richiesta, compredente i due promotori dell'iniziativa, Barbera e Brozzoni, il senatore Paolo Brognoli, rappresentante del Municipio, e il pittore Domenico Vantini. Il 20 gennaio 1815 viene dunque approvato in via definitiva il progetto vantiniano per l'erezione di una cappella alla quale risultano legati due portici con colonnato dorico adatti per l'accoglienza di tombe di famiglia.

La fabbrica inizia senza indugio con la posa della prima pietra per la chiesa dedicata a San Michele Arcangelo il 9 novembre 1815, mentre l'anno seguente giunge a Brescia l'autorizzazione da parte del governo per l'erezione dei due colombari interni e delle due ali di portici per la vendita di tombe di famiglia. Rodolfo Vantini, entrato a pieno titolo nella commissione del cimitero, segue in prima persona l'avanzamento dei lavori, i continui necessari ampliamenti, fino alla morte, avvenuta nel 1856, e nello stesso tempo interviene con specifiche proposte grafiche e progettuali nell'esecuzione degli apparati plastici delle sepolture e della chiesa, ma anche delle lapidi e delle iscrizioni.

Per il monumentale cantiere Rodolfo Vantini si serve delle maestranze rezzatesi, in ispecie delle ditte Lombardi e Gaffuri, per l'esecuzione delle parti architettoniche e di alcune delle lapidi dell'emiciclo settentrionale, mentre per le parti plastiche distingue gli apparati strettamente decorativi (affidate ai rezzatesi tra i quali si distingono i Lombardi e il Rizziero Palazzi) e le parti statuarie che vedono via via presenti a Brescia importanti maestri di educazione milanese, ma legati alla matrice canoviana,come Gaetano Monti, Democrito Gandolfi, Francesco Somaini, Innocenzo Fraccaroli, Abbondio Sangiorgio, Giovanni Antonio Labus.

La matrice canoviana si esplicita vigorosamente anche nelle opzioni tipologiche esercitate da Vantini per l'architettura: la chiesa rotonda di San Michele, dotata di un pronao tetrastilo, riprende certamente l'augusto modello del Pantheon,

Fig. 2 - Rodolfo Vantini e maestranze rezzatesi, Monumento agli Artisti Bresciani, 1835. Brescia, Cimitero Vantiniano, emiciclo d'ingresso

ma letto attraverso il Tempio di Possagno (1818-1830), così come le ali porticate vogliono restituire lo schema compositivo e il senso simbolico della *stoà* ateniese, pur attraverso l'impiego del rigoroso ordine dorico e di una semplice trabeazione a sostegno di un tetto ad embrici in marmo di Botticino. Tra il 1816 e il 1824 la costruzione prosegue senza intoppi realizzando due entrate monumentali al campo santo retrostante (dove trovano posto i colombari, la torre-faro e le sepolture comuni a terra) e due cappelle circolari dette "rotondine", le quali riproducono in scala la chiesa di San Michele. Sempre nel 1824 lo stesso Vantini propone alla Commissione una relazione contraria ad una proposta avanzata da un gruppo di illustri cittadini di concludere lo spazio antistante al tempio del cimitero con un portico semicircolare nel quale inserire sepolture e cenotafi. La Commissione Municipale, visto il parere dell'architetto ricusa la proposta, ma nello stesso tempo identifica nella "rotondina" orientale il luogo acconcio per il pantheon comunale dove collocare lapidi e monumenti funerari in ricordo di cittadini illustri. D'altra parte si deve al Vantini l'elaborazione di una serie di tipologie funerarie che verranno collocate nell'emiciclo antistante il tempio dedicato a San Michele, riproponendo, pur nello schema libero della sepoltura immersa nella natura, l'idea di strutturazione dello spazio che concentra l'attenzione sulla fronte del cimitero senza tutta-

via occultarla in alcun modo. Negli anni trenta del secolo poi le aumentate esigenze di spazio, la decisione comunale di seppellire nel nuovo cimitero anche i defunti degli ospedali e delle caserme, comporta un allargamento ulteriore del campo santo in direzione sud e ad un moltiplicarsi dei portici, dei recinti e degli emicicli: progetto che tuttavia mantiene un coerente legame con il nucleo originario e dal punto di vista formale e dal punto di vista proporzionale. Allo stesso tempo le lapidi, le cornici decorative, le tipologie delle trabeazioni e delle aperture vengono riproposte inalterate secondo gli schemi vantiniani almeno fino agli anni cinquanta del secolo.

Un'acquatinta realizzata dal Cherbuin ad illustrazione del volume *Vues d'Italie d'aprés le dagherrotype* [4], intorno agli anni quaranta del secolo, mostra chiaramente l'impostazione rigorosamente canoviana del progetto di Vantini e indica con chiarezza un procedere attento nell'inserimento di monumenti funerari autonomi a dispetto della struttura architettonica: in altre parole il cimitero bresciano persegue la strada del sostanziale rispetto dell'omogeneità stilistico-progettuale di Rodolfo Vantini in chiave neoclassica, nella quale ogni elemento esornativo e celebrativo va forzatamente ricondotto ad un ordine dato e ad un rispetto di spazi prestabiliti, diversamente da quanto accadrà nella seconda metà del secolo in altri cimiteri monumentali italiani a Milano, a Torino, a Genova, a Roma e a Napoli.

Venduta nell'aprile del 1820 la prima tomba di famiglia ai conti Lechi e iniziate le inumazioni nei colombari del cortile interno a partire del 1819, Vantini si impegna contestualmente al cantiere a fornire *exempla* e tipologie di lapidi ai laboratori rezzatesi. Compaiono così nell'emiciclo antistante la facciata della chiesa di San Michele le prime lapidi a terra a forma di tronco di piramide o più frequentemente di *pinakes* secondo i modelli ellenici: tali monumenti, rigorosamente realizzati in Botticino, sono decorati semplicemente da iscrizioni (ora quasi completamente illeggibili per il dilavamento subito), da encarpi di alloro, da panoplie di armi e da faci rovesciate e spente, secondo la ricca iconografia del gusto Impero.

A questa tipologia austera e rigorosa si adeguano, probabilmente su indicazione dello stesso architetto, anche le prime sepolture monumentali di famiglia, ma con l'inserimento di figure a bassorilievo come nel caso della tomba Monti Della Corte [5], oppure semplici sarcofagi lievemente aggettanti dalla parete come nel caso della sepoltura Vantini-Spada [6]. L'impiego della cornice troncopiramidale, sormontata da un timpano con acroteri fitomorfi, delimitante un bassorilievo figurato, è un'evidente desunzione da Antonio Canova e in particolare della stele Giustiniani (Padova, Museo Civico) del 1802 e della stele Falier (Venezia, Santo Stefano) del 1808: ambedue conosciute con ogni probabilità direttamente e certo memorizzate attraverso disegni e riproduzioni a stampa. Giovanni Antonio Labus, autore nel

[4] Pubblicata in V. TERRAROLI, cit., 1990, p. 11.
[5] V. TERRAROLI, cit., 1990, cat. 12, p. 42.
[6] V. TERRAROLI, cit., 1990, cat. 13, p. 42.

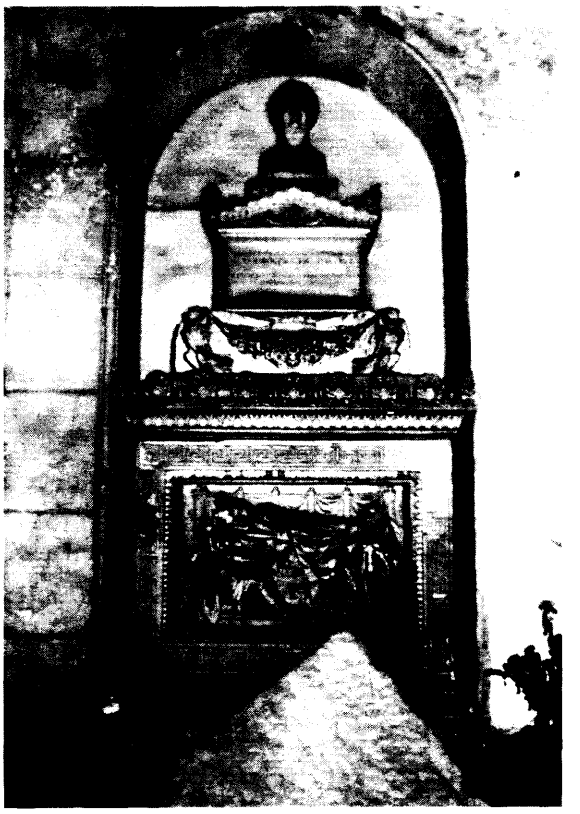

Fig. 3 - Rodolfo Vantini, Leonardo Buzzi e Francesco Somaini, Monumento a Gaudenzio De Pagave, 1834-1838. Brescia, Cimitero Vantiniano, Rotondina comunale

1830 del monumento Monti Della Corte, rielabora attraverso una voluta semplificazione dell'apparato architettonico e con una maggiore attenzione al dato sentimentale nelle figure, appunto il prototipo della stele Falier. Sul medesimo schema inoltre si basa lo stesso Vantini quando progetta nel 1835 il monumento-cenotafio agli Artisti Bresciani e che colloca nell'emiciclo di ingresso accanto agli altri cippi e alle altre lapidi già ricordate [7].

È di quegli anni l'identificazione di un luogo adatto della creazione del pantheon municipale identificato appunto nella "rotondina" orientale che allora concludeva il recinto del campo santo originario. Il piccolo padiglione, a pianta ottagonale sormontata da una cupoletta emisferica, all'esterno coperta da embrici marmorei a scaglie, diviene il sacrario delle personalità distintesi nella pubblica amministrazione: la delibera comunale è del 23 dicembre 1831, divenuta esecutiva il 16 marzo 1833. A partire dal 1836 iniziano le prime collocazioni di lapidi dedicatorie, ma l'edificio sarà completato soltanto nel 1842, con alcuni monumenti tra i quali vanno ricordati quello dedicato a Cesare Arici su progetto di Vantini e con sculture (il busto ritratto e il bassorilievo) di Innocenzo Fraccaroli, datato al 1842-1843 [8], e quel-

[7] V. TERRAROLI, cit., 1990, cat. 16, p. 44.
[8] V. TERRAROLI, cit., 1990, cat. 8, p. 38.

lo per Gaudenzio De Pagave, sempre con intervento di Vantini e sculture di Leone Buzzi e Francesco Somaini, datato al 1834-1838 [9]. Lo schema seguito è simile a quello adottato per i cippi esterni, ma in questi casi arricchito da bassorilievi figurati e da busti-ritratto per i quali la falsariga canoviana è ancora una volta inevitabile: nel caso poi del bassorilievo De Pagave è evidente il riferimento al progettato e mai realizzato sarcofago per la figlia della marchesa de Santa Cruz, realizzato in gesso da Canova nel 1808 e conservato nella Gipsoteca di Possagno. La lapide trapezoidale o tronco-piramidale, sormontata da un timpano, priva di figurazione se non semplici e geometrizzati elementi decorativi, ostentatamente architettonica e coerente con la fabbrica monumentale, fermamente voluta da Vantini a partire dagli anni venti, come testimonia il monumento della famiglia Corniani [10], opera di botteghe rezzatesi intorno al 1818-1820, mantiene la propria forza propositiva ed un certo monopolio, pur all'interno di un'ampia serie di varianti, fino ai monumenti Panzerini e Longo, ambedue degli anni 1846-1850. Mentre come si è detto a partire dagli anni quaranta del secolo le sempre più inarrestabili volontà di celebrazione e di distinzione, specie nella sepoltura, danno il via all'introduzione nell'algido schema vantiniano di una serie sempre più nutrita ed invadente di figure statuarie, più o meno contestualizzate in cornici e basamenti architettonici, e di gruppi plastici che abbandonando il fraseggio neoclassico di linea canoviana, attraverso alcune esperienze protorealistiche, approdano molto presto alla produzione verista. Con la morte di Rodolfo Vantini il mutato gusto del pubblico, il mancato controllo di un'unica mente progettuale e il forzoso abbandono dei vincoli estetici stabiliti in origine, le maglie della commissione municipale del cimitero si allentano e permettono l'introduzione nell'organismo del Vantiniano di gruppi statuari che eludono e mettono in sottotono il ritmato scandire dei severi portici dorici, la linearità delle cornici, l'austera semplicità delle lapidi iscritte. Tuttavia a Brescia, diversamente che in altri cimiteri monumentali, la forte connotazione architettonica originaria e una consolidata tradizione artigiana, evitarono il proliferarsi di tombe familiari isolate, padiglioni, gruppi monumentali autonomi rispetto allo spazio architettonico stabilito. Il forte legame instaurato da Vantini con le botteghe rezzatesi e con la generazione degli scultori di impronta canoviana era riuscito non solo a connotare in modo indelebile il campo santo bresciano, ma a creare delle linee di direzione difficilmente eludibili, anche nel futuro come testimoniano i lavori di Antonio Tagliaferri nella sala del nuovo Pantheon municipale tra il 1896 e il 1905.

Uno dei rapporti più fruttuosi nutrito da Vantini con gli scultori è certamente quello con il ravennate Democrito Gandolfi al quale, su commissione di Vantini, si devono la decorazione delle nicchie interne dell'aula della chiesa di San Michele con busti di *Santi* bresciani, esemplati sulle erme antiche e sui busti canoviani, la

[9] V. TERRAROLI, cit., 1990, cat. 9, p. 38.
[10] V. TERRAROLI, cit., 1990, cat. 1, p. 33.

Fig. 4 - Democrito Gandolfi, Busto-ritratto di Elena Vantini, 1825. Sabbio Chiese, Collezione privata

splendida figura dell'*Arcangelo Michele* sull'altar maggiore, già fortemente venato di fremiti puristi, realizzati tra il 1826 e il 1827, nonché i due grandi leoni addormentati posti a guardia dell'ingresso del tempio e ad evidenza richiamanti i monumentali felini delle tombe canoviane [11]. Curiosa risulta infine la realizzazione delle due figure delle cosiddette *Dolenti*, realizzate tra il 1832 e il 1833, da collocarsi all'ingresso della chiesa, ma in seguito poste nel cortile interno, che furono pensate con ogni probabilità dallo stesso Vantini, come testimonierebbe un piccolissimo disegno a penna su carta conservato negli archivi del Cimitero Vantiniano, che mostra una variante rispetto alle statue poi effettivamente scolpite da Gandolfi, ma che a sua volta denuncia un riferimento canoviano palese ai numerosi studi di dolenti per lapidi e monumenti funerari. Il ritrovamento di un inedito busto ritratto di Elena Vantini, moglie dell'architetto Rodolfo, firmata da Gandolfi e datata al 1825, con grande cortesia segnalatami da Gaetano Panazza [12], non solo ci con-

[11] V. TERRAROLI, cit., 1990, cat. 2-5, 6, pp. 33-37.

[12] Ringrazio ancora una volta il prof. Gaetano Panazza per la cortesia sempre dimostratami e in particolare per avermi segnalato l'opera in oggetto. Il busto ritratto di Elena Vantini, in collezione privata bresciana, è in marmo di Carrara, ed è firmato sul lato destro della base "G. Democrito F./AN. 1825" con evidente accento confidenziale, data la sola indicazione del nome per esteso, mentre sulla fronte compare l'iscrizione "Elena/Vantini".

ferma della lunga consuetudine tra lo scultore ravennate e l'architetto bresciano che data dagli anni venti e proseguirà fino agli anni quaranta dell'ottocento, ma ancora una volta ricollega il gusto e la cultura di Rodolfo Vantini alla fonte canoviana: il ritratto della moglie Elena è di fatto una importante reinterpretazione da parte di Gandolfi del ritratto di *Juliette Récamier come Beatrice*, conosciuto in più versioni e noto attraverso riproduzioni in materiali diversi.

Il problema della scultura funeraria e monumentale nell'ambito della cultura vantiniana non si esaurisce dunque in questo breve spazio, ché altri, ulteriori approfondimenti documentari e interpretativi, potranno aprire in futuro nuove possibili letture e legami con la cultura artistica contemporanea, ma a testimonianza della rigorosa coerenza della progettualità di Rodolfo Vantini, anche nei minimi dettagli, della grande, infinita e amata fabbrica del campo santo bresciano, resta l'odierna sostanziale omogeneità tra le parti architettoniche e le parti plastiche e l'evidente armonico rigore del ritmo di forme arcaiche e insieme modernissime che tutte insieme testimoniano uno dei valori che l'editto di St. Cloud ha codificato l'uguaglianza davanti alla morte e la dignità per tutti gli individui data da un'onorata sepoltura.

MAURIZIO MONDINI

Il medievalismo a Brescia nella prima metà dell'Ottocento e la cappella vantiniana di palazzo Valotti

Fin dal Settecento la considerazione per le testimonianze dei "bassi tempi" si manifestò nella storiografia bresciana, in modo diffuso quanto precoce, in particolare nelle guide artistiche e nelle trattazioni relative alle più importanti "fabbriche" cittadine. Non è possibile in questa sede seguire dettagliatamente questi, pur interessanti, inizi del medievalismo bresciano; basterà ricordare gli elogi dedicati all'"ammirabile architettura" romanica del Duomo Vecchio da Giulio Antonio Averoldi, da Francesco Paglia e da Baldassare Zamboni. [1]

Apprezzamenti analoghi appaiono rivolti alla chiesa altomedievale di San Salvatore: la "bella anticaglia" "costrutta alla gotica" [2], allora invisitabile, all'interno del monastero di Santa Giulia. Tale attenzione per gli edifici allora considerati tutti come risalenti all'epoca in cui Brescia era stata capitale del ducato longobardo è spiegabile nell'ambito di una ricorrente rivendicazione municipalistica, perseguita anche sulle basi offerte dall'erudizione antiquaria.

Alla fine dello stesso secolo non fu certo casuale che Francesco Saverio Salfi abbia ambientato in una Brescia ormai oppressa dalla dominazione carolingia la sua *Virginia Bresciana* [3], tragedia tra le più note del repertorio patriottico o giacobino. Tipico "exemplum virtutis" rivolto al presente, il testo venne pubblicato nel 1798 insieme ad una interessante incisione anonima, da annoverare tra le prime te-

[1] G.A. AVEROLDI, *Le scelte pitture di Brescia*, Brescia, 1700, p.229; F. PAGLIA, *Il giardino della pittura*, ms, ed. a cura di C. Boselli, Brescia, 1967, II, p.763; B. ZAMBONI, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della Città di Brescia*, Brescia, 1778, pp. 103-114; testo, quest'ultimo, di fondamentale importanza, redatto sulla base di un esame comparato delle fonti. Sul medievalismo bresciano tra Sette ed Ottocento si vedano le considerazioni di G. PANAZZA, *Il concorso per il premio biennale dell'Ateneo di Brescia sull'architettura longobarda del 1826-1829*, Brescia, 1986, pp. 46-47.

[2] G.A. ASTEZATI, *Indice Alfabetico istorico cronologico* (...), ms, trascritto in: *San Salvatore di Brescia*, cat. della mostra, Brescia, 1978, I, p.30 ; G.A. AVEROLDI, *Le scelte pitture...*, cit., p.217.

[3] F.S. SALFI, *La Virginia Bresciana*, Brescia, 1798; sul soggiorno del Salfi a Brescia cfr: M. MONDINI, in *Il Teatro Grande di Brescia*, II, 1986, p.107.

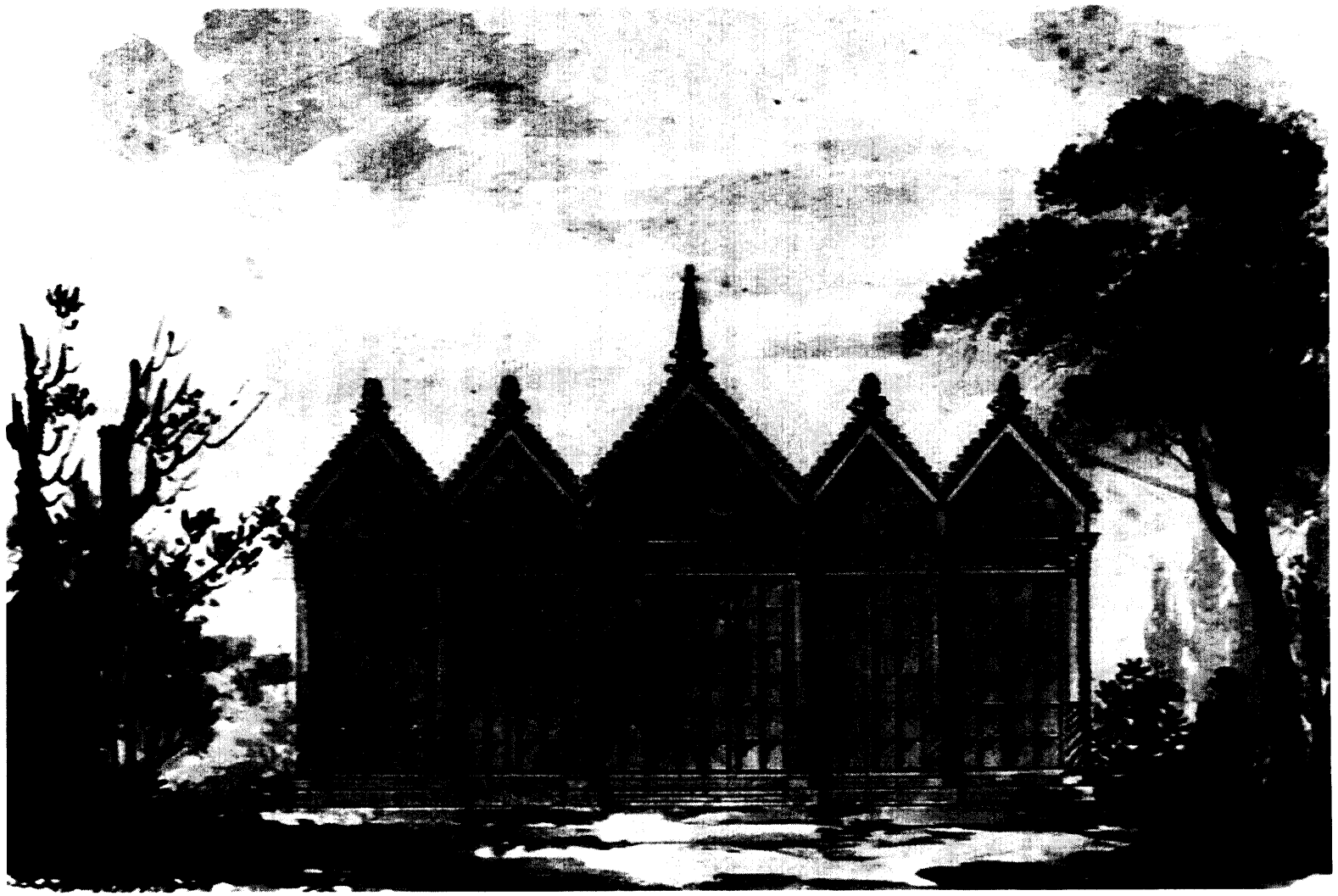

Fig. 1 - R. Vantini, *serra per il giardino Brozzoni*, disegno a penna acquarellato, Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia

Fig. 2 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, dipinto dell'altare

stimonianze di gusto neogotico reperibili in ambito locale. Mentre la scena del combattimento è animata da personaggi abbigliati in fogge classiche, sullo sfondo compare un fantasioso palazzo merlato dalle finestre ogivali.

Nello stesso periodo, altri edifici "gotici" si inserirono negli apparati decorativi dei palazzi: citazioni generalmente alquanto sommarie raffigurate in paesaggi di gusto ancora arcadico. Un'eccezione di notevole rilievo è costituita dalla sala affrescata dal cremonese Giuseppe Manfredini [4] in palazzo Fenaroli alle Grazie, risalente al 1804: lungo le pareti si sviluppa, a 360 gradi, una sorprendente antologia degli stili architettonici; l'evocazione della passata grandezza si affida, oltre che alle imponenti rovine di antichi edifici, ad un tiburio romanico ed a due facciate gotiche, descritte con attenzione quasi filologica e con segni di decadenza meno evidenti.

Alla prima età neoclassica risalgono inoltre le raffinatissime elaborazioni medievaleggianti di Giambattista Gigola, miniatore tra i più celebri del suo tempo. Si osservi, tra gli altri esempi possibili, il *Ritratto della contessa Annetta Calini Bolognini*, (1805 circa), dove al ricercato abbigliamento "troubadour" della dama corrisponde nel fondo la fragile evidenza di una vetrata neogotica [5].

[4] cfr.: M. TANZI, *Aspetti della pittura neoclassica in Lombardia tra Rivoluzione e Restaurazione: Giuseppe Manfredini (1789-1815)*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 26, 1985, p.87.

[5] La miniatura si trova presso i Civici Musei di Brescia, cfr.: F. MAZZOCCA, *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Cigola*, cat. della mostra, Firenze, 1978; M. MONDINI, in *Dai Neoclassici ai Futuristi ed oltre*, cat. della mostra a cura di R. STRADIOTTI, Brescia, 1989, pp.35-36.

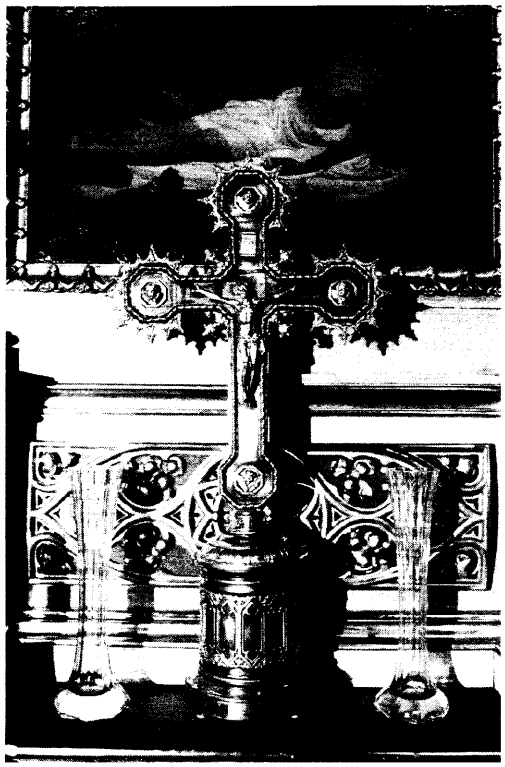

Fig. 3 – R. Vantini, Cappella di palazzo Valotti, croce neogotica dell'altare

Nell'ambito degli studi antiquari, si segnala la dissertazione sulla *Croce di Desiderio*, che Vincenzo Bighelli lesse nel 1808 all'Ateneo [6]; il capolavoro dell'oreficeria longobarda era allora conservato nella Biblioteca Queriniana, insieme ad altri oggetti allo stesso modo provenienti dal monastero di Santa Giulia, pure considerati importanti per la storia cittadina, che la Municipalità aveva acquisito in seguito alla soppressione dello stesso monastero.

Nell'età della Restaurazione l'interesse per il medioevo si manifestò, con ben maggiore evidenza, sia negli studi di carattere storico sia nella produzione letteraria ed artistica, nonostante le persistenti riserve nei confronti dei "tempi" in cui le arti "correvano alla loro totale decadenza", mostrando "una sconvenienza e mancanza di decoro (...) che veramente sorpassa ogni confine" [7].

In letteratura si moltiplicarono le narrazioni ambientate nel medioevo bresciano: la serie, iniziatasi nel 1819 con l'*Andreola da Poncarale* di Francesco Gambara, proseguì negli anni '40 nei romanzi di Lorenzo Ercoliani e di Costanzo Ferrari. Al 1822 risale inoltre la pubblicazione del manzoniano *Adelchi*, subito accolto con interesse a Brescia anche per le sue dirette implicazioni con il passato lon-

[6] VINCENZO BIGHELLI, *Gran Croce dell'ex Monastero di S. Giulia in Brescia*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia 1808", p.100; cfr. inoltre: I. GIANFRANCESCHI, *Museo scuola città*, Brescia, 1978, p. 112.

[7] La frase è riferita alla cripta di S. Filastro in Duomo Vecchio da P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia, 1826, pp. 36-37.

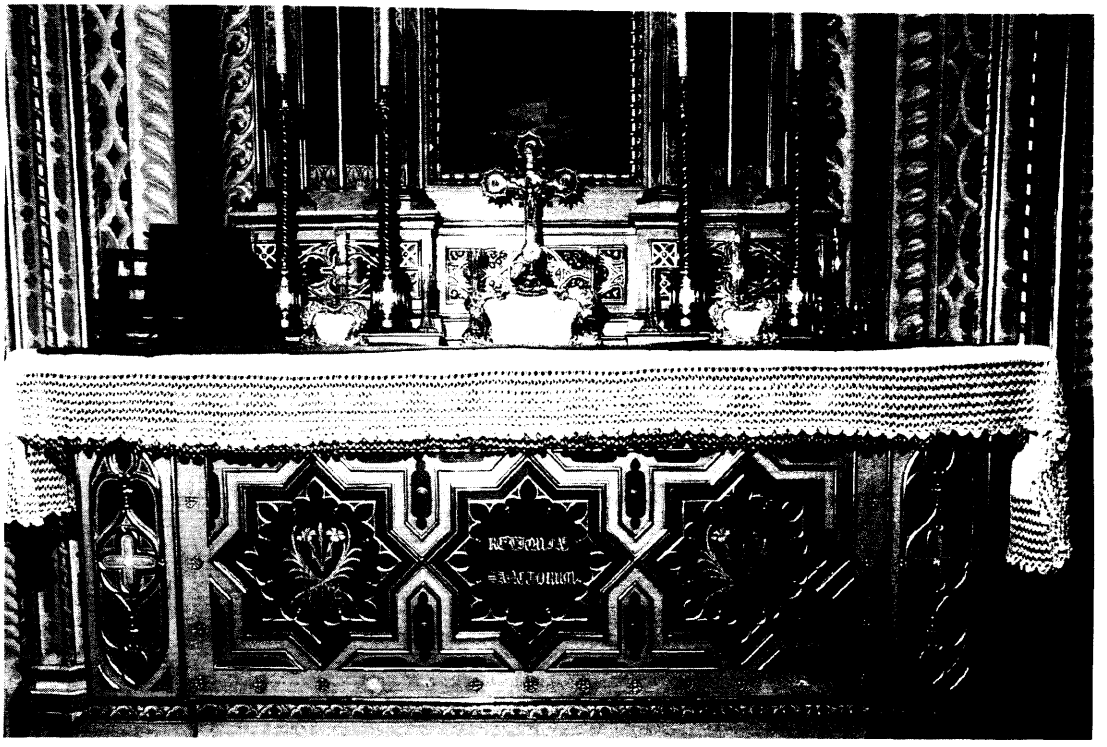

Fig. 4 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, altare

gobardo della città [8]. La fortuna del romanzo storico si riflette nei dipinti, pure dovuti ad artisti bresciani, con soggetti ugualmente ispirati ad episodi della storia cittadina di età medievale [9].

Allo stesso orizzonte del gusto romantico appartengono quindi le oltre cento illustrazioni litografiche, pubblicate da Francesco Filippini fin dal 1830, con il programmatico titolo di *Vedute pittoresche bresciane* [10]. Le immagini spesso propongono luoghi cittadini prima trascurati dalle guide e dai vedutisti, poco "monumentali" ma di affiorante suggestione gotica; anche il territorio provinciale è esplorato secondo un inedito itinerario che sembra privilegiare le muraglie dirute dei castelli e delle pievi.

Tra le litografie edite dal Filippini non potevano mancare le immagini della cripta di San Salvatore e della Rotonda, già considerate tra i maggiori monumenti

[8] cfr.: *La memoria della storia*, cat. della mostra a cura di U. SPINI, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1987; G. PANAZZA, *Il concorso...*, cit., p. 47.

[9] Oltre al noto dipinto di Gabriele Rottini ispirato alla *Virginia Bresciana* del Salfi (M. MONDINI, *Dai Neoclassici...*, cit., pp. 40-41) si vedano quelli, non solo dovuti a pittori bresciani, citati da U. SPINI (*La memoria...*, cit.) e gli elenchi delle esposizioni artistiche dell'Ateneo, compresi nei "Commentari" annualmente pubblicati dello stesso Ateneo.

[10] Si veda per la cronologia e per le riproduzioni: T. SINISTRI, *Brescia nelle stampe*, Brescia, 1981, pp. 104-133.

Fig. 5 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, vetrate di Giovanni Bertini

medievali della città. Nella guida redatta nel 1825-27 da Alessandro Sala la stessa cattedrale romanica è ammirata non solo per la mole "maestosa": essa "deve annoverarsi tra i più antichi edifici cristiani da noi posseduti, e tra i più rari che sieno rimasti illesi nell'universale rinnovamento delle Chiese; e ritenersi ancora tra i pochissimi esempli, che di siffatta configurazione siasi data in que' tempi in Italia alle Basiliche Sacre" [11]. Osservazioni riprese a proposito dei capitelli della cripta di San Salvatore, riconosciuti tra le "sculture più belle del secolo di Desiderio" [12]. Tali apprezzamenti erano teoricamente fondati dall'autore sulla dichiarata coincidenza del medioevo con il "risorgimento delle arti" [13].

Appare quindi comprensibile che gli stessi capitelli siano stati poco dopo trasferiti nel nuovo "Museo Patrio" cittadino. Prosegue così l'attribuzione di valore museale alle testimonianze medievali già iniziatasi in età napoleonica. In una delle tre celle del tempio romano, ricostruite come una rovina da Luigi Basiletti, furono collocati i reperti dei "bassi tempi", insieme a quelli rinascimentali [14]. Ana-

[11] A. SALA, *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia, Brescia*, 1834, p. 39. Gli anni della redazione della guida risultano dai "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1827", p. 49.

[12] A. SALA, *Pitture*..., cit., p. 65.

[13] *Ibidem*, p.44; l'affermazione si riferisce al notissimo sarcofago trecentesco di Berardo Maggi in Duomo Vecchio. Gli aspetti innovativi della guida del Sala, anche nei confronti dei monumenti medievali, sono pure rilevati da: U. SPINI, *Per le vie di Brescia*, Brescia, 1994. Allo stesso Sala si deve inoltre una "dotta illustrazione" del cosidetto tesoro di Santa Giulia, presentata nel 1843 all'Ateneo (cfr. I. GIANFRANCESCHI, *Museo* ..., cit., pp. 113-114).

[14] Sugli scavi e sul Museo Patrio cfr.: M. MONDINI, in *Brescia romana*, cat. della mostra, II, pp. 52-67; *Ibidem*, in *Archeologia urbana in Lombardia*, cat. della mostra, Modena, 1984, pp. 78-79.

loga periodizzazione fu adottata nell'ampio ed accuratissimo volume dedicato alla sede ed ai materiali conservati nello stesso museo [15]. Rodolfo Vantini redasse il capitolo relativo agli "ornati longobardi", soffermandosi, in particolare, sulla "perizia" esecutiva e sulla "significazione allegorica" delle immagini scolpite [16]; la brevità del testo è integrata da una serie di tavole incise, dove i frammenti lapidei appaiono rilevati con intenzionale oggettività.

Negli stessi anni della formazione del Museo Patrio, ancora il Vantini – insieme ai citati Alessandro Sala e Luigi Basiletti – è documentato tra i componenti della giuria del noto concorso sull'architettura longobarda indetto nel 1826 dall'Ateneo di Brescia. Il premio fu assegnato al saggio di Giulio Cordero di San Quintino, oggi considerato come fondamentale per le "origini stesse della moderna storia dell'arte medioevale italiana" [17]. Le indicazioni, criticamente innovative, avanzate dal Sala, dal Cordero e dal Vantini, sarebbero state quindi sviluppate nel 1845 da Federico Odorici nelle *Antichità cristiane di Brescia*; il volume rappresenta la prima sistematica ricognizione dei monumenti medievali cittadini, svolta secondo un'aggiornata metodologia di indagine storica e fattuale [18].

La considerazione del Vantini per il medioevo non è solo rapportabile alle competenze di tipo "archeologico", connesse alle iniziative dell'Ateneo volte al recupero delle "patrie memorie", ma appare mediata dai suoi molteplici interessi in campo artistico. La pittura contemporanea ebbe probabilmente in tal senso un ruolo non secondario, se in quest'ambito l'"effetto prodotto sulla sensibilità romantica dall'architettura gotica venne registrato più direttamente e con maggiore intensità" [19]. Com'è noto, l'architetto possedeva una cospicua raccolta d'arte [20], ed era in amichevoli rapporti con alcuni celebrati pittori milanesi. Tra i suoi committenti si trovavano inoltre i maggiori collezionisti bresciani del tempo, ampiamente disponibili verso le declinazioni goticheggianti diffuse nell'ambiente pittorico milanese.

Come peraltro documenta l'epistolario, Vantini assunse talvolta il ruolo di intermediario nell'acquisto di quadri, di vario soggetto, destinati alle "private gallerie" cittadine. È il caso della *Veduta di Castelgandolfo* di Giuseppe Bisi commissionata da Antonio Pitozzi [21], di un'altra opera dello stesso pittore eseguita per il

[15] G. Saleri, G. Nicolini, R. Vantini, G. Labus, *Museo Bresciano Illustrato*, Brescia, 1838; sul volume si veda il contributo di C. Stella in questi atti.

[16] *Ibidem*, pp. 107-113.

[17] Il giudizio di A. Peroni è riportato in: G. Panazza, *Il concorso...*, cit., p. 56.

[18] F. Odorici, *Antichità cristiane di Brescia*, Brescia, 1845. Nel volume sono pubblicate per la prima volta le piante e gli alzati dei maggiori edifici medievali cittadini.

[19] F. Mazzocca, *I repertori figurati come modelli storiografici e di gusto*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del convegno a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano, 1989, p. 225.

[20] La raccolta è menzionata tra le maggiori collezioni cittadine da P. Brognoli, *Nuova guida...*, cit., pp. 217-218.

[21] Brescia, Archivio di Stato, fondo Vantini, busta 6, lettera di Giuseppe Bisi, 10 aprile 1833. La data sulla lettera contrasta curiosamente con quella, 1830, apposta sul dipinto (ora nei Civici Musei di Brescia); quest'ultima suggeriva l'identificazione del dipinto con quello, di uguale soggetto, esposto a Brera nello stesso anno. Si tratta invece, probabilmente, di un interessante caso di retrodatazione intenzionale, attuata forse dal pittore per nascondere il carattere di replica, sia pure evidentemente autografa, della stessa veduta presentata a Milano

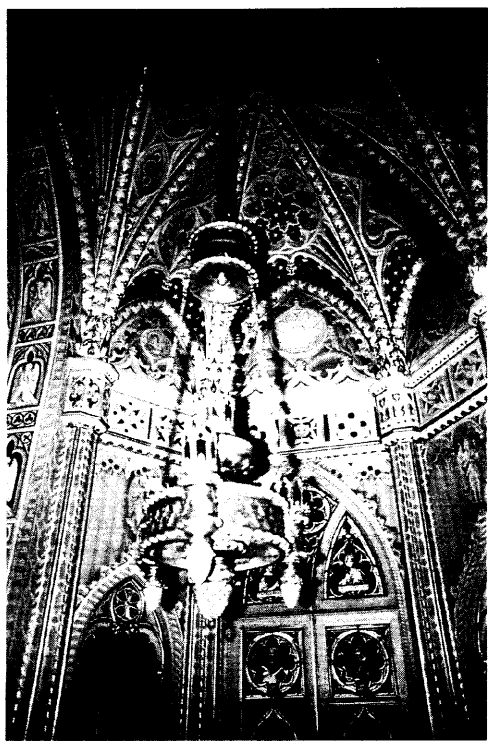

Fig. 6 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, lampadario ed ornamentazione delle volte

conte Ippolito Fenaroli [22], così come della *Venere* di Natale Schiavoni compresa nella notevole raccolta di Camillo Brozzoni, dedicata quasi esclusivamente alla pittura contemporanea [23].

Una interessante reciprocità di interessi coinvolge quindi l'architetto, le sue amicizie artistiche milanesi ed alcuni committenti-collezionisti bresciani, sul piano convergente della pittura e della ritrovata bellezza dell'architettura gotica. Il Vantini procurò infatti al conte Paolo Tosio ed al citato Brozzoni i dipinti di Giovanni Migliara e di Luigi Bisi, raffiguranti l'interno di grandiose cattedrali gotiche; in entrambi, le navate ogivali sono percorse da visitatori in abiti contemporanei ed impreziosite dagli effetti di luce creati dalle vetrate. L'opera del Migliara si rivela come una sorta di montaggio di citazioni in stile, reso credibile dall'apparente coerenza dell'insieme e dalla miniaturistica accuratezza esecutiva [24]. La tela del Bisi,

(cfr. M. MONDINI, *Dai Neoclassici...*, cit., p. 54 ; sulla raccolta di Antonio Pitozzi nel suo complesso: M. MONDINI, *La collezione ottocentesca di Antonio Pitozzi presso i Civici Musei di Brescia*, in "Dai Civici Musei d'Arte e di Storia di Brescia. Studi e notizie", 4 (1988-1990), 1992, pp. 71-86).

[22] Dalla stessa lettera citata alla nota 21 si apprende che doveva trattarsi di una veduta di Tivoli, ora dispersa come la maggior parte delle opere della collezione Fenaroli.

[23] Cfr.: Brescia, Archivio di Stato, fondo Vantini, busta 7, lettera di Natale Schiavoni. Il dipinto, datato 1844, è conservato presso i Civici Musei di Brescia (cfr.: M. MONDINI, in *Dai Neoclassici...*, cit., p. 48. Nello stesso catalogo sono inoltre comprese numerose opere di importanti pittori contemporanei provenienti dalla raccolta di Camillo Brozzoni, cognato di Rodolfo Vantini, legata ai civici Musei di Brescia nel 1863).

[24] La tela, datata 1822, si trova presso i Civici Musei di Brescia (cfr.: *Ibidem*, p. 65. Sulla raccolta Tosio nel suo complesso: *Paolo Tosio un collezionista bresciano Dell'Ottocento*, cat. della mostra a cura di M. MONDINI e C. ZANI, introduzione di B. PASSAMANI, Brescia, 1981).

Fig. 7 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, inginocchiatoio

posteriore di alcuni anni e con dimensioni maggiori, risponde ad istanze ormai diverse: le tombe dei Savoia nella cattedrale di Brou sono descritte con estrema precisione documentaria, come "monumenti" di immanente memoria storica [25].

Analoga aderenza vedutistica caratterizza lo sfondo architettonico – raffigurante il portale della "semigotica" chiesa bresciana del Carmine – del *Ventura Fenaroli* eseguito nel 1834 da Francesco Hayez, altra notissima conoscenza dell'architetto bresciano. Il quadro era originariamente collocato nel palazzo dell'attuale via Marsala che il Vantini aveva ampliato per lo stesso committente, il conte Ippolito Fenaroli [26].

L'attenzione del Vantini nei confronti dell'arte gotica – confermata in seguito dai viaggi in Francia ed in Germania – solo occasionalmente si tradusse in realizzazioni architettoniche, così come restò spesso inapplicata nei casi di ripristino di

[25] Il dipinto, risalente al 1846, è conservato nei Civici Musei di Brescia (cfr. M. MONDINI, in *Dai neoclassici...*, cit., p.66); si veda in proposito l'interessante lettera inedita di L.Bisi al Vantini – Brescia, Archivio di Stato, fondo Vantini, b.6 – relativa alla scelta del soggetto. Bisi proponeva come soggetto per la tela "il Duomo di Monreale e la cappella Palatina di Palermo, di cui Hayez mi disse potersene cavare un ottimo risultato in un quadro prospettico (...)", in alternativa suggeriva quindi "l'interno di S.Marco e la Certosa di Pavia (...), quest'ultimo comprendente l'altare maggiore e il coro che sono ricchissimi (...); se poi credi meglio di dare la preferenza a qualche cattedrale o della Germania o della Francia, questo si combinerebbe benissimo con il mio primo ed il mio secondo viaggio (...)".

[26] La definizione stilistica è data dello stesso Hayez nelle *Memorie*. M.C. GOZZOLI ha recentemente segnalato un disegno preparatorio raffigurante la facciata del Carmine rilevata dal vero dal pittore (M.C. GOZZOLI, *Invenzioni fantastiche e istanze storicistiche nella pittura lombarda dell'età della restaurazione*,in *Il Neogotico...*, cit., p. 216). Il dipinto si trova ora in collezione privata a Brescia.

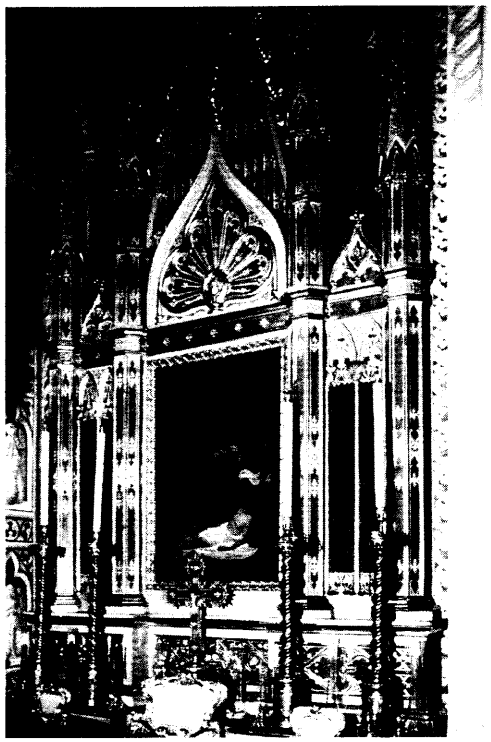

Fig. 8 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, altare

edifici medioevali [27]. La formazione neoclassica, se da un lato consentì, nella fase tarda, l'emergere di un orientamento neorinascimentale di notevole interesse, finora trascurato [28], dall'altro impedì forse all'architetto una dichiarata adesione alle insorgenti tendenze neogotiche [29]. La diffidenza del Vantini verso le coeve riproposizioni in stile troppo esibite è peraltro emblematicamente riassunta nel sarcastico giudizio rivolto alle "meraviglie" eclettiche del caffè Pedrocchi e, all'opposto, nell'entusiastica ammirazione riservata al "meraviglioso" complesso della Basilica Marciana [30].

[27] Si vedano ad esempio le trasformazioni attuate dal Vantini nelle chiese cittadine di S. Clemente, di S. Francesco e nella parrocchiale di Iseo. Riguardo a quest'ultima segnalo un interessante disegno inedito (Brescia, proprietà privata) relativo alla nuova planimetria della chiesa, da cui si deduce anche il previsto rifacimento della facciata (fortunatamente non realizzato).

[28] Meriterebbero uno studio approfondito, in particolare, il palazzo ora Lechi in corso Magenta ed i bellissimi interni del palazzo Bellotti ora Guaineri in via Cairoli.

[29] Sul Vantini "neogotico" si veda: A. RAPAGGI, *R. Vantini ed il "tormentoso sbandamento"*, in *Itinerario di Brescia Neoclassica*, Firenze, 1979, p. 46; ed inoltre: C. ZANI, *Medioevalismo e restauro*, in *Brescia 1876-1913*, Brescia, 1985, pp. 217-220. La competenza di Vantini relativamente all'architettura gotica è inoltre testimoniata dalla consulenza richiestagli dal Selvatico durante la progettazione della chiesa di S.Pietro a Trento (cfr. S. DELLA TORRE, *La facciata di S.Pietro a Trento, il medievalismo ed altre questioni nelle lettere di Pietro selvatico a Cesare Cantù*, in *Il Neogotico...*, cit., pp.354 seg.).

[30] R. VANTINI, *Diarii*, ed. a cura di C. Boselli, Brescia, 1969, pp. 34-35.

Se si considera l'opera neogotica più nota del Vantini, la tomba Bonomini del 1853 [31], si coglie il perdurante riferimento alle revivalistiche costruzioni inserite nei "landscape gardens" fin dal secolo precedente. Il rimando alla dimensione privata del giardino – pure avvertibile nella collocazione estranea al contesto urbano della stessa tomba Bonomini – caratterizza la maggioranza delle poche opere menzionate dallo stesso architetto nei *Diarii* come gotiche.

La prima citazione risale al 1832 con il "casino gottico d'uccellanda" disegnato per Alessandro Bionca, seguito dalla "facciata gotica" per il conte Giovanni Martinengo del 1835 [32]; di ambedue le opere non si hanno purtroppo ulteriori notizie. È documentata invece, attraverso il grande dipinto di Angelo Inganni [33], la "prospettiva moresca" [34], venezianeggiante, posta a sfondo del giardino all'italiana di Paolo Richiedei a Gussago. Ancora da una tela, eseguita in questo caso da Luigi Campini [35], si deduce l'aspetto dell'isola Lechi (ora Borghese) sul lago di Garda: le muraglie castellane – mai realizzate – sono riferibili ad un progetto vantiniano risalente al 1838-39 [36]. Mura similmente merlate circondano il giardino della villa già Cocastelli di Goito [37].

Per un altro giardino, quello della villa suburbana di Camillo Brozzoni (in via Corsica), nel 1841 circa l'architetto progettò una elaboratissima serra in stile ogivale, da confrontarsi con gli esempi inglesi e con quella coeva del castello di Racconigi [38].

I soli interventi documentabili in città riguardano la "facciata gotica" del palazzo Rossa (1838) e le trasformazioni attuate nell'originario chiostro di Santa Maria di Pace, la residenza dello stesso Vantini. Nel primo caso il semplicissimo prospetto, relativo al corpo di fabbrica laterale destinato ai servizi, presentava forse una decorazione in tema con le piccole finestre archiacute ancora esistenti. Solo alcune fotografie documentano invece la dimora dell'architetto che, danneggiata dagli eventi bellici, fu purtroppo poi demolita (1955 circa). Si deve probabilmente ancora al Vantini la parziale conservazione delle arcate ogivali, poste a sfondo del giardino, e l'aggiunta dei piccoli oculi e delle finestre a sesto acuto originariamente decorate [39].

[31] A. RAPAGGI, *R. Vantini...*, cit., pp. 128-129.

[32] R. VANTINI, *Diarii*, cit., p. 20 e p. 57.

[33] Ora a Brescia, Civici Musei (cfr. M. MONDINI, *Dai Neoclassici ...*, cit., p. 71 (con bibliografia).

[34] R. VANTINI, *Diarii*, cit., p. 68; il prospetto, eseguito nel 1836, era collocato nella stessa posizione di quello attuale: gli affreschi decorativi risultano ora totalmente diversi dalla situazione descritta dall'Inganni.

[35] Brescia, proprietà privata (cfr.: M. MONDINI, *I paesaggisti bresciani di primo Ottocento e la "geografia pittoresca" dei laghi*, in *I grandi laghi italiani*, Brescia, 1991, pp. 19-20).

[36] R. VANTINI, *Diarii*, cit., p. 102.

[37] Cfr. L. COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini*, Brescia, 1963, p. 82.

[38] Il relativo inedito disegno autografo (acquarellato a penna inchiostro bruno) si conserva nei Civici Musei di Brescia, insieme agli altri già pubblicati da L. COSTANZA FATTORI (*Rodolfo Vantini*, cit.) pertinenti allo stesso giardino. Lo stesso autore (p.75) accenna inoltre ad una lettera di Giovanni Migliara a Rodolfo Vantini in cui comunica di aver ricevuto i disegni di una "balaustra semigotica".

[39] Per palazzo Rossa si veda: R. VANTINI, *Diarii*, cit., p. 102; per la casa del Vantini cfr.: G. PANAZZA, *Il volto storico di Brescia*, Brescia, 1981, IV, pp. 241-244.

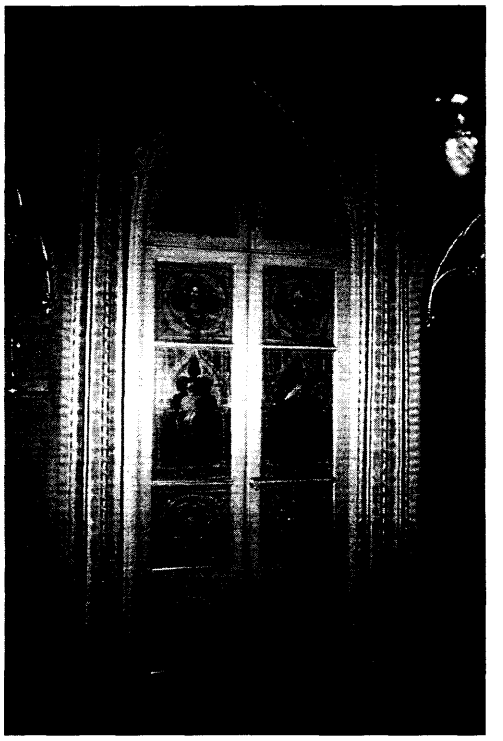

Fig. 9 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, porta laterale dipinta da Luigi Campini

Considerandone la collocazione – in prevalenza giardini – e le ridotte dimensioni, è ipotizzabile che lo stesso architetto abbia giudicato le proprie opere di tipo neogotico alla stregua delle "fabbriche di poco momento", realizzate in mancanza di commissioni di maggiore prestigio [40].

Il quadro finora sommariamente delineato dell'architettura neogotica vantiniana è tuttavia da modificare, almeno in parte, visitando la cappella privata quasi nascosta all'interno di palazzo Valotti. La sua collocazione defilata ha favorito, insieme all'attenzione dei proprietari finora succedutisi, uno stato di sostanziale integrità. La cappella è rimasta talmente privata da non trovare quasi menzione negli studi dedicati al Vantini [41]. L'opera è peraltro dettagliatamente documentata dai *Diarii*, oltre che dall'epistolario e dall'archivio della famiglia Valotti.

I lavori iniziatisi, nella dimora del conte Antonio Valotti, nell'estate del 1840 [42] si conclusero due anni dopo [43]. La parte propriamente costruttiva venne risolta in breve tempo, mentre il disegno e la realizzazione dell'altare occuparono lungamente l'architetto, almeno fino al maggio del 1841 [44]; altrettanto impegnativo ap-

[40] *Ibidem.*, p.151; A. RAPAGGI, *Rodolfo Vantini* ..., cit. p. 38.

[41] L. COSTANZA FATTORI (*Rodolfo Vantini*, cit., p. 75), non menziona l'esistenza della cappella, mentre accenna solo genericamente (sulla base di alcune lettere comprese nell'epistolario come si vedrà) ad "opere" di carattere gotico eseguite per il "conte Valotti" da Giovanni Bertini e da Giuseppe Carozzi.

[42] R. VANTINI, *Diarii*, cit. p. 125.

[43] *Ibidem*, p. 145.

[44] *Ibidem*, p. 132.

Fig. 10 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, particolare delle porte d'ingresso

pare la preparazione dei successivi "vari oggetti" relativi alla "chiesetta", fra i quali i "candelieri" ed i "banchi" [45]. Con la presenza quasi giornaliera del Vantini, nel gennaio del 1842, si attuarono le opere conclusive: la stesura dei disegni per la "Croce", per la "lucerna", per gli "armadi sacri" e per altri "mobili" [46].

Nell'opera furono coinvolti numerosi artigiani e pittori, secondo quella coerente integrazione tra architettura ed arti decorative che sottendeva gli interni di età neoclassica e che Vantini perseguì, con il consueto totalizzante controllo progettuale, anche in altre dimore cittadine [47].

Lo spazio riservato alla cappella è ottenuto dalla suddivisione di una sala preesistente del palazzo; la pianta rettangolare di base, di metri cinque per tre circa, si trasforma in ottagono allungato mediante l'inserimento agli angoli di quattro nicchie trasversali: si determina così un'articolazione planimetrica che richiama, in particolare, le cappelle absidali delle chiese gotiche. Pilastrini addossati alle pareti sorreggono, solo in apparenza, il gioco delle vele, sottolineato dai costoloni che, intrecciandosi, raggiungono la sommità romboidale al centro della volta.

[45] *Ibidem*, p. 139.
[46] *Ibidem*, pp. 140-141.
[47] Il riferimento si applica agli interni, ancora ben conservati e quindi esemplari del modo di procedere di Vantini, nei palazzi Tosio, Lechi e Guaineri a Brescia.

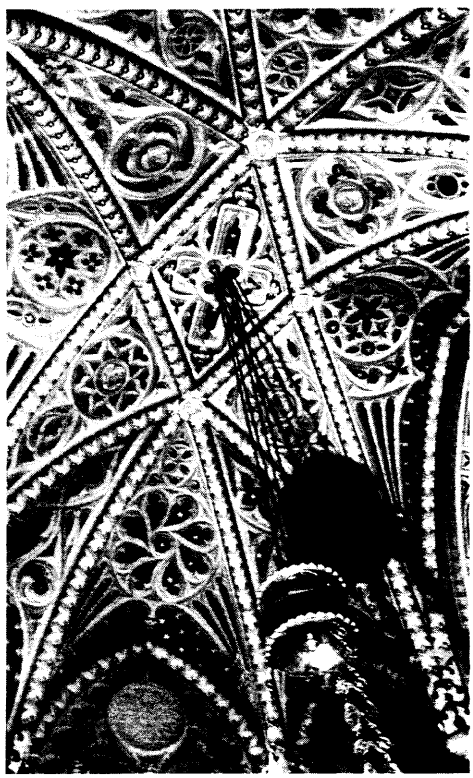

Fig. 11 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, decorazioni delle volte di Ernesto Contavalli

Alla struttura reale si sovrappone l'apparato decorativo eseguito dal milanese Ernesto Contavalli [48]. La pittura, simulando motivi a bassorilievo, determina l'aspetto architettonico dell'ambiente, raccordandolo sulle tonalità dominanti bianche, azzurre e dorate. In corrispondenza dell'altare la parete è come annullata da una prospettiva dipinta: le volte in penombra suggeriscono la presenza di un coro sorretto da insoliti capitelli a ventaglio. L'effetto illusivo si propaga agli spicchi della volta: con esito quasi caleidoscopico, ciascuna vela appare traforata da rosoni e da motivi ornamentali, sempre formalmente diversi, ma organizzati secondo chiare corrispondenze analogiche. La preziosità dell'ambiente è accentuata dai riflessi dorati che dalle stelle della volta si diffondono ai costoloni, profilando quindi le cornici ed i pilastrini.

Il riverbero dell'oro si concentra nell'altare, per la cui realizzazione il Vantini predispose delle "sagome in grande", cioè disegni 1:1 di alcune parti, affinché

[48] La notizia, insieme ad altre tratte dall'archivio della famiglia Valotti (di seguito Archivio Valotti), mi è stata cortesemente comunicata dai proprietari dello stesso archivio.

Gli estremi biografici del Contavalli non sono noti: il suo nome è tuttavia ricordato tra i "cultori" della "pittura decorativa" ancora viventi da A. CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano, p. 129. L. COSTANZA FATTORI (*R.Vantini*, cit., p. 110) lo cita inoltre relativamente agli interni del palazzo ora Guaineri a Brescia e della villa Frizzoni a Bellagio. La distanza cronologica tra i due interventi, rispettivamente databili al 1836 ed al 1855, consente di ipotizzare una lunga collaborazione tra il pittore ornatista e l'architetto.

Fig. 12 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, particolari dell'altare e della decorazione

il falegname Brunetti e l'intagliatore Felter [49] eseguissero fedelmente il progetto. Il risultato è particolarmente originale, ad iniziare dal paliotto con forature stelliformi, che rendono visibile il drappo ricamato steso sul fondo. La parte superiore si ispira alla partizione architettonica e decorativa dei polittici tardo gotici, ravvisabile nelle sottili modanature, così come nelle guglie e cuspidi conclusive. Il fastigio centrale presenta una curiosa inflessione venezianeggiante, pure osservabile nelle archeggiature trilobate delle nicchie angolari.

Oltre che dall'altare, la cappella è coerentemente impreziosita dalla vetrata, da annoverare tra i rarissimi esempi neogotici ancora esistenti non solo in Lombardia. La luce filtrata dal blu intenso del fondo rileva, con trasparente effetto policromo, le figure dei Santi collocate entro le nicchie ed i rosoni lobati. L'opera si deve a Giovanni Bertini, il noto specialista operante a Milano, in particolare nel cantiere del Duomo [50].

[49] Notizia tratta dall'Archivio Valotti; R. VANTINI, *Diarii*, cit., p. 132.

[50] L'opera è documenta, oltre che nell'archivio Valotti, da due lettere del Bertini al Vantini (Brescia, Archivio di Stato, fondo Vantini, b.6). Nella prima, datata 25 agosto 1841, comunica di aver ricevuto "la nota dei santi" da raffigurare nella vetrata; nella seconda, datata 6 novembre 1841, assicura la spedizione della stessa vetrata al conte Valotti "fra quindici o diciotto giorni al più". La commissione bresciana si configura simile a quella per le vetrate della cappella neogotica del castello di Racconigi (cfr. F. DALMASSO in *Pelagio Palagi artista e collezionista*, catalogo della mostra, Bologna, 1976).

Fig. 13 – Luigi Campini, *S. Angela Merici*, pannello delle porte laterali

Alla vetrata corrisponde, sulla parete opposta, una porta dipinta con identica composizione: le figure, dovute a Luigi Campini [51], mostrano un forte cromatismo che compensa la ridotta luminosità interna.

Ulteriori ricerche archivistiche potranno forse restituire i nomi degli artefici del grande lampadario, della Croce e dei candelieri eseguiti in lamine dorate ed argentate. Mentre l'incombente "lucerna" circolare mostra un carattere ibrido, bizantineggiante, la croce replica piuttosto fedelmente gli esemplari di età tardo gotica conservati nelle chiese cittadine.

L'arredo della cappella è completato dai tre inginocchiatoi che, nonostante il loro semplice aspetto, rivelano l'accurata progettazione vantiniana. I motivi di derivazione gotica sono assimilati alla struttura: le forature nelle basi e, soprattutto, le esilissime colonne tortili conferiscono ai "banchi" la trasparenza necessaria a ridurne l'ingombro visivo nel limitatissimo spazio dell'ambiente.

Complessivamente la minuscola "cattedrale" presenta un gotico immaginario evocante sia il lussureggiante decorativismo della fase "flamboyant" dell'architet-

[51] La notizia è tratta dall'Archivio Valotti. Sul Campini (Montichiari, Brescia, 1816 - Brescia 1890) cfr.: G. PANAZZA, voce *Campini Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, 1974, pp. 545-546. L'archivio Valotti documenta, oltre agli artefici giàcitati, la presenza nella cappella del pittore bresciano Faustino Joli (1814 - 1876) a proposito dei "parapetti" (identificabili con la parte inferiore dell'altare); quindi del plasticatore Conti ("capitelli"), dell'intagliatore Foresti ("arcatelle" delle nicchie), dei doratori Franzoni, Fantoni e Pavanelli. Le opere murarie si devono al capomastro Cristoforo Arcioni. Dall'epistolario (Brescia, Archivio di Stato, cit.) e quindi da L. COSTANZA FATTORI (*R. Vantini*, cit., p.75) risulta inoltre l'attività del bronzista Giuseppe Carozzi a proposito di un "vaso gotico".

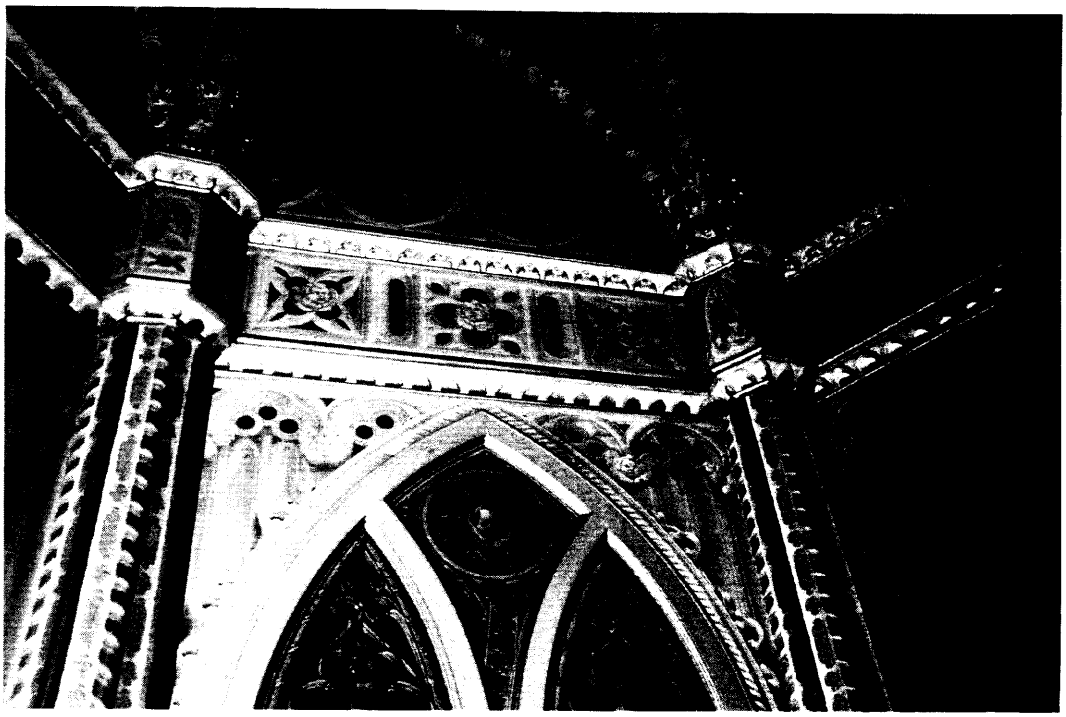

Fig. 14 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, particolare

tura inglese o francese, sia il fasto dorato che in epoca tardo gotica pervade le oreficerie, le miniature e gli intagli dei polittici. Nell'allestimento della cappella, il Vantini sembra preferire al ruolo di erudito medievalista quello di architetto e di arredatore, oltre che di assiduo frequentatore di collezioni d'arte, di studi di pittori e di teatri. L'ispirazione sembra rivolgersi, in altri termini, agli atlanti illustrati dei grandi monumenti gotici d'oltralpe, alle rievocazioni della pittura storica e d'interni, così come all'artificiosa magnificienza della scenografia contemporanea.

Con indubbia tempestività, inoltre, l'architetto bresciano si pose in sintonia con i trafori dipinti nelle volte del Duomo milanese dallo scenografo Alessandro Sanquirico e con il gusto "iperelaborato" espresso dalle chiese neogotiche, in fase di ultimazione in quegli anni, progettate da Pelagio Palagi e da Ernest Melano nel Piemonte di Carlo Alberto [52]. Anche nella cappella di palazzo Valotti prevale un analogo carattere di singolare invenzione "in stile", ancora senza riferimenti a modelli riconosciuti come tali e realizzata con estrema attenzione progettuale ed esecutiva.

L'ambiente è completato da un'immagine sacra: si tratta di una piccola *Deposizione* di cui non si hanno finora diretti riscontri documentari. Nei *Diari* è cita-

[52] Cfr. i contributi di A.M. MATTEUCCI e F. DALMASSO, in *Pelagio Palagi*, catalogo della mostra, Bologna, 1976; quindi di ENRICO CASTELNUOVO, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, catalogo della mostra, Torino, 1980, I.

Fig. 13 – Luigi Campini, *S. Angela Merici*, pannello delle porte laterali

Alla vetrata corrisponde, sulla parete opposta, una porta dipinta con identica composizione: le figure, dovute a Luigi Campini [51], mostrano un forte cromatismo che compensa la ridotta luminosità interna.

Ulteriori ricerche archivistiche potranno forse restituire i nomi degli artefici del grande lampadario, della Croce e dei candelieri eseguiti in lamine dorate ed argentate. Mentre l'incombente "lucerna" circolare mostra un carattere ibrido, bizantineggiante, la croce replica piuttosto fedelmente gli esemplari di età tardo gotica conservati nelle chiese cittadine.

L'arredo della cappella è completato dai tre inginocchiatoi che, nonostante il loro semplice aspetto, rivelano l'accurata progettazione vantiniana. I motivi di derivazione gotica sono assimilati alla struttura: le forature nelle basi e, soprattutto, le esilissime colonne tortili conferiscono ai "banchi" la trasparenza necessaria a ridurne l'ingombro visivo nel limitatissimo spazio dell'ambiente.

Complessivamente la minuscola "cattedrale" presenta un gotico immaginario evocante sia il lussureggiante decorativismo della fase "flamboyant" dell'architet-

[51] La notizia è tratta dall'Archivio Valotti. Sul Campini (Montichiari, Brescia, 1816 - Brescia 1890) cfr.: G. PANAZZA, voce *Campini Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, 1974, pp. 545-546. L'archivio Valotti documenta, oltre agli artefici giàcitati, la presenza nella cappella del pittore bresciano Faustino Joli (1814 - 1876) a proposito dei "parapetti" (identificabili con la parte inferiore dell'altare); quindi del plasticatore Conti ("capitelli"), dell'intagliatore Foresti ("arcatelle" delle nicchie), dei doratori Franzoni, Fantoni e Pavanelli. Le opere murarie si devono al capomastro Cristoforo Arcioni. Dall'epistolario (Brescia, Archivio di Stato, cit.) e quindi da L. COSTANZA FATTORI (*R. Vantini*, cit., p.75) risulta inoltre l'attività del bronzista Giuseppe Carozzi a proposito di un "vaso gotico".

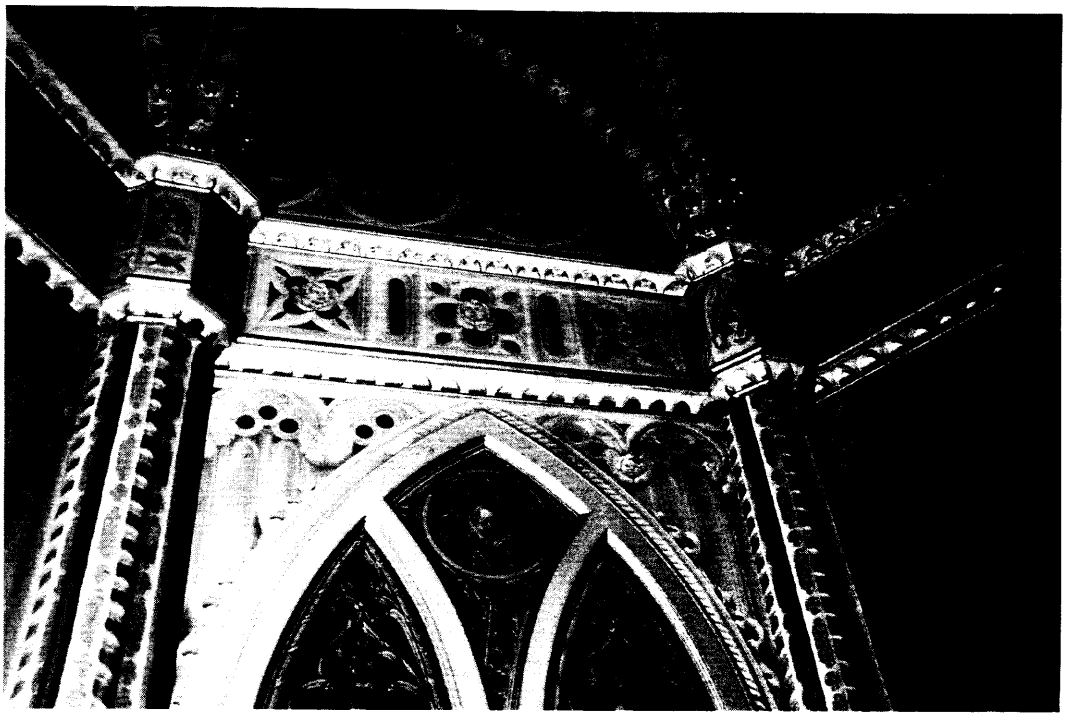

Fig. 14 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, particolare

tura inglese o francese, sia il fasto dorato che in epoca tardo gotica pervade le oreficerie, le miniature e gli intagli dei polittici. Nell'allestimento della cappella, il Vantini sembra preferire al ruolo di erudito medievalista quello di architetto e di arredatore, oltre che di assiduo frequentatore di collezioni d'arte, di studi di pittori e di teatri. L'ispirazione sembra rivolgersi, in altri termini, agli atlanti illustrati dei grandi monumenti gotici d'oltralpe, alle rievocazioni della pittura storica e d'interni, così come all'artificiosa magnificienza della scenografia contemporanea.

Con indubbia tempestività, inoltre, l'architetto bresciano si pose in sintonia con i trafori dipinti nelle volte del Duomo milanese dallo scenografo Alessandro Sanquirico e con il gusto "iperelaborato" espresso dalle chiese neogotiche, in fase di ultimazione in quegli anni, progettate da Pelagio Palagi e da Ernest Melano nel Piemonte di Carlo Alberto [52]. Anche nella cappella di palazzo Valotti prevale un analogo carattere di singolare invenzione "in stile", ancora senza riferimenti a modelli riconosciuti come tali e realizzata con estrema attenzione progettuale ed esecutiva.

L'ambiente è completato da un'immagine sacra: si tratta di una piccola *Deposizione* di cui non si hanno finora diretti riscontri documentari. Nei *Diari* è cita-

[52] Cfr. i contributi di A.M. MATTEUCCI e F. DALMASSO, in *Pelagio Palagi*, catalogo della mostra, Bologna, 1976; quindi di ENRICO CASTELNUOVO, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, catalogo della mostra, Torino, 1980, I.

Fig. 15 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, particolare della vetrata

ta una "lettera per il Sr. Overbeck" [53] che, come si apprende poi dall'epistolario, era stata scritta da Antonio Valotti e che il Vantini aveva il solo compito di inviare al famoso pittore tedesco [54], allora residente a Roma.

L'opera attualmente inserita nell'altare della cappella non è tuttavia assegnabile all'Overbeck: la commissione fu assunta, per ragioni solo ipotizzabili [55], da un altro pittore. Il problema attributivo è risolvibile mediante una *Deposizione* eseguita da Tommaso Minardi (ora presso la Galleria d'Arte Moderna di Faenza), da ritenersi la versione originaria di quella, in tutto simile, esistente nella cappella [56]. Si deve forse allo stesso Overbeck l'iniziativa di affidare al Minardi – importante esponente del purismo romano in diretto contatto con gli artisti Nazareni – l'esecuzione del dipinto per casa Valotti.

Come ha rilevato B. Passamani [57], la commissione ad Overbeck rientra nell'ambito dei rapporti tra i pittori Nazareni e Brescia, riconducibili all'esemplarità religiosa riconosciuta alle opere di Moretto. La scelta dell'artista tedesco operata da

[53] R. VANTINI, *Diarii*, cit., p. 133.

[54] Cfr. la lettera di A. Valotti a R. Vantini, 20 giugno 1841 (Brescia, Archivio di Stato, fondo Vantini, b.7).

[55] Si rileva che l'Overbeck in seguito alla morte del figlio, avvenuta nel 1840, trascorse un periodo di isolamento e di crisi profonda (cfr. *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra, Roma, 1981, p. 181).

[56] Il dipinto faentino è pubblicato in: *T. Minardi, Disegni taccuini lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, catalogo della mostra a cura di M. MANFRINI e A. SCARLINI, Bologna, 1981, pp. 15-16.

[57] B. PASSAMANI, *Il "Raffaello bresciano" formazione ed affermazione di un mito*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Brescia, 1988.

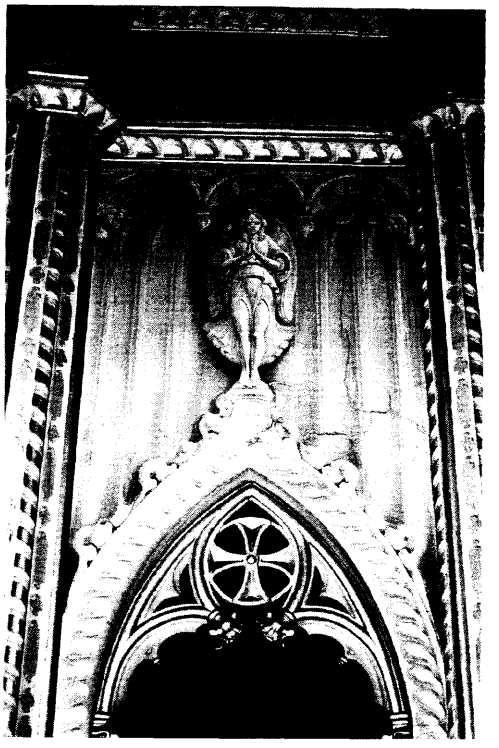

Fig. 16 – R. Vantini, cappella di palazzo Valotti, particolare della decorazione

Antonio Valotti trova tuttavia motivazioni meno occasionali di un eventuale soggiorno a Brescia dello stesso Overbeck [58]. La presenza in una cappella neogotica di un'opera nazarena, oppure, come ora si ritiene di ambito purista, risulta del tutto coerente. Sia la tendenza neogotica che la cerchia nazarena e purista erano accomunate dal parallelo superamento del classicismo, attuato rispettivamente attraverso il recupero dell'architettura gotica e delle opere dei cosiddetti "primitivi".

Com'è noto, tale ritorno consegue, almeno nelle sue manifestazioni più impegnate, fondamentali valenze di tipo religioso. Anche nella cappella vantiniana la scelta goticheggiante segue motivazioni analoghe: la preliminare corrispondenza tra la funzione dell'ambiente e lo stile adottato è rapportabile infatti alla profonda sensibilità religiosa del conte Antonio Valotti, confidente e protettore di importanti personaggi del cattolicesimo bresciano del suo tempo, come suor Crocefissa di Rosa e Ludovico Pavoni. Isolata dalle sale del palazzo come luogo esclusivo di meditazione e di preghiera, la cappella è sempre menzionata in termini di "Chiesa" dal Vantini, convinto che il gotico non era riducibile alle sole bizzarrie da giardino, ma costituiva, fondamentalmente, "una maniera di fabbricare tutta simbolica" [59].

[58] La circostanza è suggerita dalla presenza, sullo sfondo, della *Madonna con Bambino* di Copenaghen (Thorvaldsens Museum) di una veduta del castello di Brescia; nello stesso dipinto risulta peraltro evidente come la figura del Bambino derivi da prototipi moretteschi (cfr. *I Nazareni a Roma*, cit., pp. 194-198).

[59] R. VANTINI, in *Museo Bresciano Illustrato*, cit., p. 111.

VINCENZO CARONE

Vantini a Bellagio

Il Vantini arriva negli ultimi anni della sua vita nella città lacustre, chiamato dal giovane conte Federico Frizzoni, irrequieto ed esigente esponente di una ricca famiglia industriale lombarda, che l'incarica di progettare una villa per le vacanze, da regalare alla moglie.

Il terreno su cui sorgerà l'edificio scende fino all'acqua, situato nella parte nord del villaggio in posizione invidiabile, lontano dai rumori, ma ad un passo dalle botteghe del porto.

La vegetazione è splendida: ricca di piante di rara bellezza e delle essenze tipiche dell'area mediterranea.

Il Vantini erige un'architettura che si colloca perfettamente nel paesaggio lacustre, rispecchiando quell'aspetto semplicemente romantico, dal gusto antico, carico di messaggi poetici, ma anche capace di esprimere una nuova vocazione sociale.

Tuttavia il lavoro si presenta difficoltoso, e per il rigido clima del lago che in inverno rallenta il cantiere, e "per continue novazioni desiderate dall'Egregio Amico". Anche i migliori collaboratori di Vantini, il "sorvegliante Lonati", il pittore Soardi, il pittore Contavalli, lo scultore Seleroni, pur adoperandosi con dedizione, si lamentano per le infinite titubanze e le continue esigenze del giovane conte.

Vantini lavora "indefessamente per tracciare le fondamenta della fabbrica e per fare il registro dei muri a fior di terra".

Soprintende alle tecniche di impermeabilizzazione delle terrazze per la scenografica scalinata che porta al lago. Cura la sistemazione esterna e la realizzazione di un ponte in ghisa nel giardino, precursore certo di quelle opere più complesse in struttura metallica che caratterizzeranno la città industriale.

Il ponte verrà poi demolito – è storia recente – per incuria e per mancanza di una chiara direttiva di restauro.

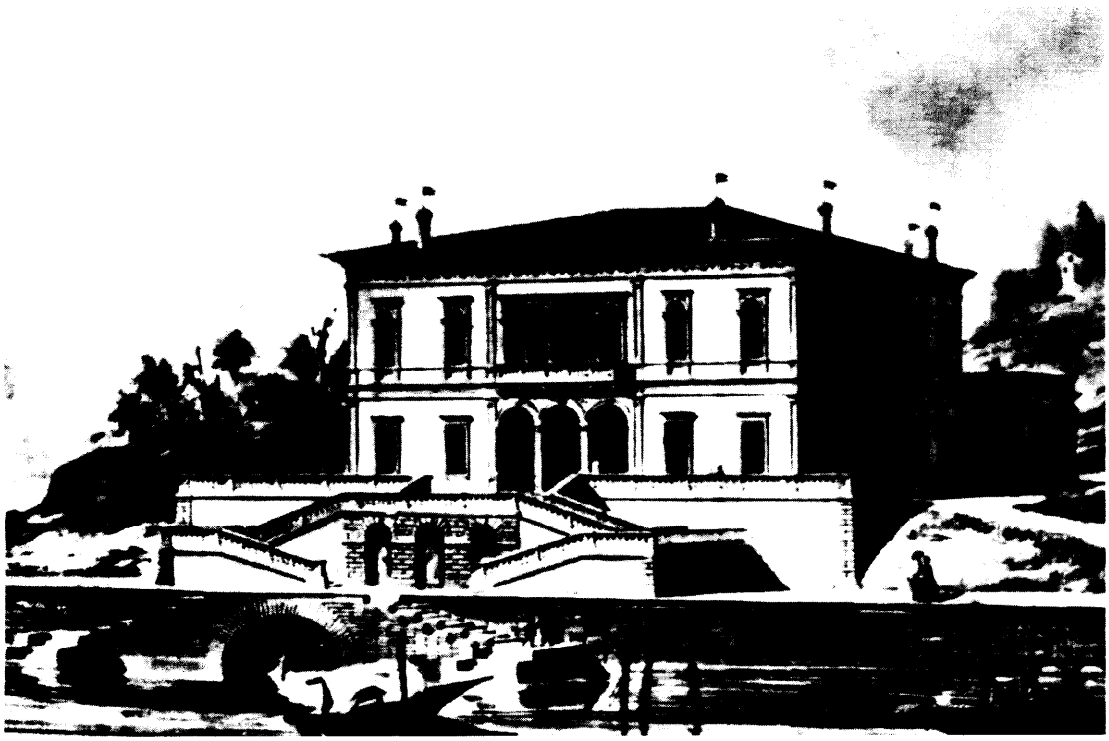

Fig. 1 - Disegno con tecnica mista (forse elaborato dai collaboratori del Vantini)

Fig. 2 - Fotografia della villa Frizzoni prima dell'ampliamento del 1870

Fig. 3 - Come si presentava il Grand Hotel all'inaugurazione del 1874

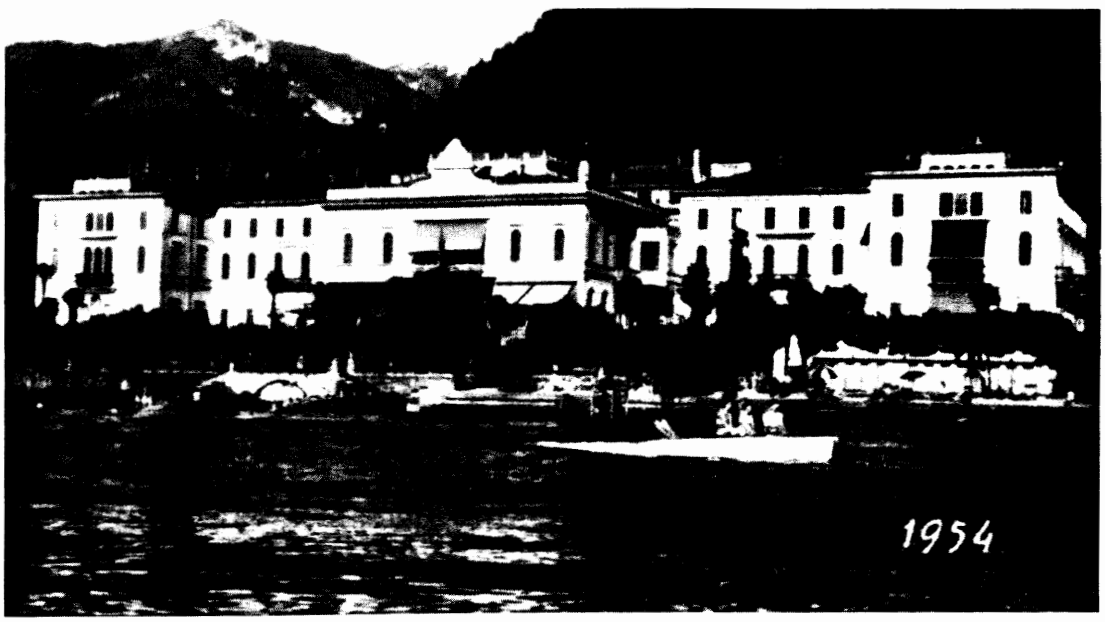

Fig. 4 - Fotografia del Grand Hotel come oggi si presenta

volte del Duomo succedendo a Felice Alberti e della chiesa di S. Maria Podone, le prospettive dipinte a completare gli interni e i cortili delle case private sono seguiti dai noti apparati per i funerali di Francesco I (1835) e per l'incoronazione di Ferdinando I (1838), che segnano l'acquisizione da parte dell'ufficialità austriaca dei modi neogotici come i più consoni al carattere tedesco assunto dall'impero di Vienna. In quegli anni i quadri di Migliara e Luigi Bisi rappresentano frequentemente interni ed esterni gotici.

Con la Scala ebbe rapporti la scuola di prospettiva di Brera, tenuta da Giuseppe Levati. Qui il suo supplente e poi successore Francesco Durelli (a detta di Carlo Cattaneo "il più erudito dei nostri artisti... tanto valente di mano quanto forte e libero pensatore") [44] e autore fra l'altro di un volume sugli ordini, dal 1838 induce gli allievi a esercitarsi negli stili storici e vi inaugura lo studio dell'architettura vero e proprio, quasi in concorrenza con la scuola tenuta da Amati [45]. Segnano la diffusione, sia pure limitata, dei modi eclettici nelle decorazioni prima che nelle architetture i repertori che negli anni trenta e nel decennio successivo pubblicano modelli d'arredamento e decorazione in modi cinesi, bizantini, barocchi, bramanteschi, gotici, "svizzeri" e moreschi, mentre già nel '27 Giuseppe Caselli nel suo *Nuovo ritratto di Milano* aveva registrato la presenza di decorazioni goticizzanti ed "etrusche" a ravvivare con note immaginative interni di case neoclassiche [46].

Allora chi è più attratto dalla sensibilità romantica teorizza di intervenire sugli edifici antichi rispettandone i caratteri e copiandoli secondo il loro spirito, allo scopo di restituire all'attualità il messaggio storico in essi contenuto [47]. Carlo Cattaneo nel '39 apprezza l'operato di Felice Pizzagalli che nel '26 aveva riportato la chiesa del Carmine agli aspetti medievali, e si oppone al progetto di Amati di sovrapporre una facciata neoclassica alla chiesa rococò di S. Francesco di Paola. Tutto questo era coerente con l'idea di storia e con il ruolo attribuito alla storiografia, in grado di riproporre al presente i valori del passato. Tale orientamento appariva anche come l'estrema e conseguente manifestazione di quella razionalità ricercata dagli illuministi settecenteschi e non contraddetta, ma ribadita dai roman-

[44] CARLO CATTANEO, *Del bello nelle arti ornamentali*, in *Opere edite ed inedite...*, a cura di Agostino Bertani, vol. I, Firenze 1881, p. 140,n.1 (recensione a *Collezione di soggetti ornamentali...* di Domenico Moglia, in "Il Politecnico" a. II, 1840, fasc. XIV, p. 154 sgg.).

[45] ANTONIO CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia...*, Milano 1862, p. 118

[46] GIUSEPPE CASELLI, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano 1827, p. 247.

[47] Questo avviene episodicamente, contro la consuetudine, continuata da neocinquecentisti e accademici fino alla metà del secolo, di ridurre in aspetto classico interni ed esterni antichi. La lista degli interventi eseguiti allora in questi termini su edifici religiosi è lunga, e comprende la facciata sovrapposta da Gerolamo Arganini alla chiesa di S. Tomaso a Milano nel 1825-27, e sempre a Milano il riordino integrale operato da Pietro Pestagalli nella chiesa di S. Nazaro nel 1828-30, il rifacimento interno disegnato da Gaetano Besia della chiesa di S. Stefano nel 1832, la facciata aggiunta da Giacomo Tazzini alla chiesa di S.Antonio nel 1832, il riordino eseguito da G. Battista Chiappa nella chiesa di S.Maria del Castello nel 1836, la manomissione delle navi di S. Simpliciano diretta da Giulio Aluisetti nel 1838-41. A Brescia fu eseguita la trasformazione della chiesa di S. Clemente nel 1836 da Vantini.

Su Aluisetti e Besia vedi le voci del *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma 1960, di R. Cipriani, e vol. IX, Roma 1967, di P. Mezzanotte.

Fig. 6 - Alessandro Sanquirico, casa Cigogna in corso Monforte a Milano, con tracce delle pitture neogotiche che la decoravano, c., 1828

La facciata principale dell'edificio è rivolta verso il lago orientata ad ovest.

Il suo aspetto simmetrico è caratterizzato nella parte centrale dal doppio ordine degli archi del portico e della finestrata. All'altezza corrisponde la profondità in piano del giardino d'inverno.

Si colgono con immediatezza le rigorose e disciplinate linee formali di grande impatto: le lesene d'angolo, le balaustre, gli archi a tutto sesto, il cornicione a putti e ghirlande in bassorilievo di terracotta.

Quest'ultimo assume con il suo colore un significato nuovo, violentemente espressivo.

L'intelaiatura classica colonna-architrave conserva il colore naturale della costruzione tradizionale: la pietra. Mentre le campiture della muratura acquistano un nuovo valore cromatico, il giallo del neoclassicismo lombardo.

lo spazio interno tende ad una chiara e semplice suddivisione ed è articolato in fuzione della massima comodità d'uso.

La voluta prospettiva delimita, anche otticamente, i singoli spazi, pensati e consumati in continuità per una attiva vita sociale.

Salendo i gradini dello scalone centrale "a tre rami", oltre ai rigorosi giochi geometrici delle pareti, è sobrio e fascinoso il colpo d'occhio che relaziona lo spazio della "suite" al primo piano, con la sala ricavata dall'ex giardino d'inverno.

La trasformazione in spazio interno avviene nel corso degli anni trenta per consentire un ampliamento dell'attuale hall del Grand Hotel: al posto della parete sud, che viene abbattuta, compaiono ora, con effetto abbondante, doppie colonne e lesene stuccate in finto marmo, con modanature in gesso color oro e un soffitto a cassettoni in legno.

I soffitti, su entrambi i piani, sono alti, a volta, decorati con festoni, scene mitologiche, gioie coloratissime, riquadrati color oro, in armonia con i diversi cromatismi degli arredi: i grigi, i verdi, i blu (cappella posta in angolo verso Varenna colorata con polvere di lapislazzolo).

Come è noto, l'opera, iniziata nel 1852, non viene portata a termine dal Vantini, morirà nel 1856, "la termina l'architetto Pestagalli di Milano".

La villa non ebbe molta fortuna; alla contessa Frizzoni non piace, forse un capriccio, e il marito pensa quasi subito di disfarsene.

Nella seconda metà dell'ottocento molti turisti cominciano ad apprezzare la villeggiatura sul lago.

Bellagio diviene sempre più meta per soggiorni in cui godere del ridente e mite clima nei giardini silenziosi e contemplativi.

Nel 1870, con notevole fiuto commerciale, una società di bellagini e milanesi rileva la villa per farne un Grand Hotel.

Ne affida l'ampliamento agli architetti Cerruti e Balossi nel rispetto assoluto dello stile dell'edificio. vengono costruite agli spigoli nord e sud, lato monte, due ali perfettamente simmetriche.

È da attribuire a quest'ultima operazione secondo il disegno di figura 1 (forse elaborato dai collaboratori del Vantini) e la fotografia di figura 2 (scattata prima del 1870) la costruzione del frontone e del belvedere.

Bibliografia

LIONELLO COSTANZA FATTORI: *Le opere di R. Vantini in Castiglione delle Stiviere* (in "Arte Lombarda", 1962-1-75)

LIONELLO COSTANZA FATTORI: *Rodolfo Vantini*, Brescia, 1963, pp103-112

STEFANO FENAROLI: *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, 1877

RODOLFO VANTINI: *Diari*, Brescia, 1969, pp191-208

MEEKS CARROLL L.V: *Italian Architecture 1750-1914*, New Haven-London, 1966, pp101, 171, 186-188, 190

VANNI ZANELLA

Notizie su altre opere di Vantini a Bergamo

L'opera maggiore di Rodolfo Vantini a Bergamo è notoriamente il palazzo per Antonio Frizzoni, iniziato nel 1836. [1]

Nel 1927 l'ing. Enrico Frizzoni, figlio di Antonio, dispose nel testamento di cedere il palazzo al Comune, a condizioni vantaggiose, con l'obbligo di adibirlo a sede municipale. [2]

* * *

Una lettura dei *Diarii* di Vantini editi nel 1969 [3] consente di avanzare l'ipotesi che a Bergamo esistano altre opere dell'architetto bresciano finora mai considerate.

Nelle annotazioni del mese di ottobre 1840 si legge: "Vado a Bergamo per la infausta notizia della morte di quell'angelo di Orsolina Frizzoni, che volò al cielo il 5 ottobre alle 2 del mattino; e mi fermo colà per tenere compagnia al povero Antonio che è rimasto solo sulla terra e senza speranza di consolazione vera"; più avanti, in corrispondenza del giorno 24, si accenna a un "Cippo della povera Orsolina".

Si può supporre che Vantini abbia in quell'occasione ricevuto da Antonio Frizzoni l'incarico per il monumento funebre della giovane sposa Orsolina Ganzoni, nata a Celerina in Svizzera nel 1815. [4]

[1] LIONELLO COSTANZA FATTORI, *Rodolfo Vantini architetto (1792-1856)*, Fondazione Ugo da Como, Lonato (Brescia) 1963, p. 103.

[2] Devo diverse notizie e anche lo spunto per questa breve ricerca all'ing. Giancarlo Eynard, che intorno al 1931 come tecnico comunale eseguì i primi adattamenti del palazzo Frizzoni per la nuova destinazione.

[3] RODOLFO VANTINI, *Diarii (1832-1854)*, a cura di Camillo Boselli, Brescia 1969.

[4] È noto che "il tema funerario è una costante" nell'attività di Vantini; v. schede di Antonio Rapaggi in *Itinerario di Brescia neoclassica* (a cura di FRANCESCO AMENDOLAGINE), Centro Di, Firenze 1979, p. 97 e p. 215. Monumenti funerari sono elencati nel saggio di ANNA BRAGHINI, *Per un catalogo dei disegni di Rodolfo Vantini*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1989", CLXXXVIII, Brescia 1990, pp. 473-488.

All'epoca di Vantini, a Bergamo non vi era un cimitero unico, che venne programmato solo alla fine dell'Ottocento. In zone diverse del territorio comunale sorgevano quattro cimiteri.

Vicino all'attuale incrocio tra via Nullo e via Mazzini, vi era il cimitero di S. Lucia Vecchia soppresso intorno al 1870: era un campo di forma pentagonale e ad esso si accedeva da via Lapacano.

Nella zona di Valtesse (allora comune autonomo) esisteva un cimitero di forma ottagonale; era importante come "Cimitero della Città", cioè del nucleo principale dell'abitato, compreso entro le mura veneziane; oggi l'area è adibita a campo sportivo militare.

Nella zona della Malpensata, presso il bivio delle strade per Campagnola e per Crema, si trovava il campo rettangolare del cimitero di S. Giorgio, che aveva adiacente il cimitero evangelico.

Il campo circolare che corrispondeva al cimitero di S. Maurizio è ancora riconoscibile entro il recinto dell'attuale cimitero civico; al perimetro sorgono ancora interessanti cappelle ottocentesche.

Nessuna cappella dei vecchi camposanti è rimasta, mentre una quarantina di tombe del cimitero evangelico di S. Giorgio è stata trasferita nel comparto evangelico del cimitero civico.

A un angolo di questo comparto si trova l'ossario interrato. Sopra l'ossario sono murate due lapidi. La prima dice: "27 marzo 1872 - La Comunità Evangelica faceva qui sepellire le spoglie di trentasette suoi correligionari disumate dal cessato cimitero di S.ta Lucia" (la lapide era evidentemente collocata nel cimitero evangelico di S. Giorgio, perché nel 1872 l'attuale cimitero non esisteva ancora). La seconda lapide dice: "Marzo 1915. La Comunità Evangelica faceva qui sepellire le spoglie di duecentoquarantacinque suoi correligionari disumate dal cessato cimitero di S.t Giorgio".

Le tombe trasportate sono allineate nella parte destra del comparto.

Quella dedicata a Orsolina consiste in un cippo prismatico appoggiato su una base con quattro colonnette ben modellate inserite agli angoli; la terminazione è a timpano curvo.

Su una faccia del cippo è incisa leggermente questa scritta: "Alla memoria / di Orsola Domenica Ganzoni Frizzoni/ sposa e madre incomparabile / morta soprapparto / nella fresca età di V lustri / Antonio Frizzoni marito / per la quale fu padre / di tre cari fanciulli/ piangendo poneva / MDCCCXL". Su un lato minore vi è la scritta: "O dilettissima mia Orsolina / benché perso il dolce nome di sposo / io sarò sempre / coll'amore e col dolore / unitissimo a te". Il cippo di Antonio, morto nel 1876, è posto vicino e si trova tra quello di Orsolina e quello della seconda moglie Amalia de Heinzelmann (1814-1906), sposata nel 1845 e dalla quale Antonio Frizzoni ebbe cinque figli, tra cui Enrico, che sopra abbiamo nominato.

Tombe ottocentesche nel comparto evangelico del cimitero di Bergamo.

Non si conoscono disegni di questa tomba; ma si possono notare forme analoghe tra le tombe allineate nell'esedra alberata antistante alla chiesa del cimitero vantiniano di Brescia.

Sempre nei *Diarii*, sotto la data del 29 giugno 1845, vi è l'annotazione: "Sagoma del Mo. del fu Tom. Frizzoni".

Il cippo di Tommaso si trova molto vicino a quello di Orsolina e ne riprende le forme, salvo qualche variante decorativa e l'assenza della base con le colonnette. L'iscrizione dice: "Alla cara memoria / di Tommaso Frizzoni / sordo-muto / ingegnoso nelle meccaniche / esperto nella pittura / di mente sagace di cuore affettuoso / di costumi esemplarissimi / i nipoti / Antonio Giovanni Federico Frizzoni / e Giacomo Curò / dolenti / QMP". Sotto l'iscrizione un bassorilievo raffigura una tavolozza con pennelli.

Altre tombe di membri della famiglia Frizzoni, deceduti anche dopo la morte di Vantini, avvenuta nel 1856, ripetono, con qualche variante, il modello della parte superiore del monumento di Orsolina.

* * *

Un'altra annotazione dei *Diarii* accenna a progetti per Bergamo. A p. 20, sotto la data aprile 1832, Vantini scrive: "il 21 lavoro pel disegno del Monumento al Conte Albani e ne consegno il prospetto al Gaffuri acciò lo mostri al Conte Venceslao mentre lo stesso Gaffuri si reca a Bergamo".

Non si hanno altre notizie di questo monumento per Vanceslao Albani, figura eminente nella società bergamasca dell'epoca e del quale si conosce un florido ritratto del Piccio [5]. Fu l'amico conte Albani, residente in un palazzo di via Pignolo, a presentare Vantini ai Frizzoni e a coinvolgerlo nel problema del nuovo altare della chiesa parrocchiale di S. Alessandro della Croce [6].

Alcune lettere conservate all'Archivio di Stato di Brescia consentono di seguire in parte la vicenda [7].

Il 26 marzo 1836 l'Albani scriveva al Vantini: "Ti rimetto l'altare per la nostra Parocchiale disegnato dal C.te Romilli ed a norma delle prese intelligenze pregoti di segnare in separato foglio le osservazioni, che tu crederai opportuno si facciano sia nella parte decorativa, sia in tutto, che potesse servire a migliorarlo". Il conte Vanceslao non era soddisfatto dell'"idea comunissima" prospettata dall'architetto Giacomo Romilli, appartenente a una nobile famiglia residente anch'essa in via Pignolo. Non si sa in che modo il Vantini potè influire sul progetto, che nello stesso anno venne approvato dalla Fabbriceria [8]. Il tempietto che sovrasta l'altare è di marmo, con dorature: è costituito da un tamburo di base ornato di festoni con putti, su cui si alzano sei colonne corinzie scanalate, che sostengono una cupola emisferica [9].

[5] A Urgnano, nella pianura bergamasca, gli Albani possedevano un castello, ora di proprietà comunale, fatto restaurare nel 1842 dal conte Venceslao. Nel cimitero, costruito nel 1811 e più volte ampliato, sorge un'interessante cappella ottocentesca della nobile famiglia (sul paese: PIERO M. SOGLIAN, *Terra di Urgnano, documenti e immagini per la storia*, edito dal Comune, Urgnano 1980). La cappella ha pianta a croce greca e struttura in mattoni lasciati a vista; i contorni delle aperture, gli stemmi, le cornici e gli acroteri sono in arenaria grigia.

[6] L. COSTANZA FATTORI, *op. cit.*, p. 103.

[7] Archivio di Stato di Brescia, Carte Vantini, busta 6. Ringrazio per la segnalazione la dr. Rosa Zilioli Faden.

[8] Sull'altare cfr.: VINCENZO EDUARDO GASDIA, *Sant'Alessandro "della Croce" ossia la Parrocchia del Tasso in Bergamo*, ed. Savoldi, Bergamo 1924, pp. 84-85; LUIGI PAGNONI, *Chiese parrocchiali bergamasche*, Monumenta Bergomensia, LII, Bergamo 1979, p. 28.

[9] Nella parrocchiale di Urgnano, il tempietto sovrastante l'altare maggiore, disegnato nel 1901 da Virginio Muzio, riprende il modello di S. Alessandro della Croce (cfr. nota 5).

GIAN LODOVICO MASETTI ZANNINI

Il viaggio a Napoli di Rodolfo Vantini*

Rodolfo Vantini (1792-1856) appartenne all'ultima generazione degli artisti neoclassici lombardi: le sue opere, a Brescia il cimitero detto "Vantiniano", a Milano la Barriera di Porta Orientale, palazzi, ville, chiese, opere pubbliche in Lombardia e nel Veneto, ne attestano il valore e l'impegno. Importanti studi, come la monografia di Lionello Costanza Fattori (Lonato, Fondazione Ugo da Como) e i diari vantiniani pubblicati dal compianto amico Camillo Boselli (Brescia, Geroldi 1969), per non dire di questo convegno e dei nuovi contributi di studio che esso ci reca, hanno messo in luce i caratteri dell'opera e della personalità del versatile artista dalle geniali intuizioni e dall'interesse sempre assai vivo per ogni forma di arte ed ogni manifestazione di cultura.

Tra i suoi viaggi se ne ricordano due a Napoli; nei diari pubblicati, dal Boselli il Vantini lasciò, alla data 18 gennaio 1841 la seguente nota: "*Parto per il viaggio d'Italia Napoli Sicilia Roma!!!*", ed al 21 aprile: "*Ritorno in patria. Sia ringraziato Iddio*". Poi, il 13 settembre 1845 l'architetto bresciano segnalava la sua partenza per Napoli, cinque giorni dopo il suo sbarco. Egli notò ancora nel diario, al 19 settembre, la festa di San Gennaro, e nei giorni successivi la apertura del Congresso degli scienziati italiani, l'indomani la visita al Museo Borbonico, e, dal 22 al 25 compreso, le sedute del Congresso. Il 26 settembre notò di essere andato al "*Vesuvio coi Geologi*" – ed è questo uno dei temi centrali della lunga lettera che qui pubblichiamo, diretta dal Vantini al barone Gerolamo Monti, presidente dell'Ateneo di Brescia, archeologo e letterato nella cui casa, molti anni innanzi il Buccelli aveva dato lettura dell'Aristodemo di Vincenzo Monti, suo amico, anche se non parente.

* La lettera era già stata resa nota dall'autore nel "Giornale di Brescia" del 27 febbraio 1972. Per il suo grande intereresse ed essendo rimasta quasi ignorata viene qui ripubblicata con qualche aggiunta nel commento.

Il "signor Momolo" come lo chiamava confidenzialmente il Vantini, era uno dei suoi migliori amici e clienti, sia per il riattamento delle case in Brescia che per quelle di Montichiari. Ciò serva per illuminare gli accenni contenuti nel documento, dove si parla pure della sua consorte Elena Toccagni e del figlio Flaminio, valoroso ufficiale dell'Esercito e, posso aggiungere per spiegare come il documento si trovi in mio possesso, mio bisnonno materno.

Ed ecco il testo della lettera in cui il Vantini, confermando ed ampliando le scarne note diaristiche racconta di quel viaggio e di quel soggiorno con queste personali impressioni confidate ad un amico:

Carissimo e Pregiatissimo Signor Momolo

Mi sono proposto di scriverle prima che a nessun altro perché il mio viaggio doveva essere ricreato della di Lei compagnia, se il diavolo non ci metteva le corna.

Sono a Napoli dal 18 di questo mese, e non avendo trovato un alloggio in riva al mare ed alla vista del Vesuvio, non so starmene in casa, e non trovo tempo per ricordarmi agli amici. Ma quanto è incantevole questa Napoli! quanto bella a dispetto delle brutte sue donne, delle immonde strade e di un popolo cencioso e schiamazzatore! Ne' giorni passati furono chiusi i teatri per le feste di San Gennaro, ma in compenso vi furono ogni sera luminarie per la città e fuochi d'artifizio, e bande musicali e mortaretti da assordarne i timpani più grossolani.

Quanto al congresso egli è numerosissimo comecché non si procedette sottilmente nell'ammissione degli esteri. Basti dire che Mompiani per usar cortesia al nostro concittadino Sig. Pulusella, il quale si moriva di noia in Napoli, lo presenta al Comitato del Congresso come il primo Economista di Brescia, e bastò quest'asserzione coscienziosa a procacciargli il viglietto fatato col quale s'approno tutte le porte degli stabilimenti Reali senza por mano alla borsa. Che se Ella mi chiedesse come proceda il congresso le dirò che tira innanzi senza infamia e senza lode. Napoli offre troppe distrazioni per un congresso. Serate musicali; teatri; feste da ballo; scampagnate a Baja, a Sorrento, a Pompei, a Pesto, a Caserta, a Capri, al Vesuvio, e via via che tutta questa incantevole terra, ci offre classiche rimembranze, e strane meraviglie.

Ier l'altro ho fatto una corsa al Vesuvio associandomi come amatore alla sezione geologica che visita il vulcano. La schiera de' naturalisti era composta di trenta, non meno, vari di nazione e di celebrità, ma tutti spigliati, con una valigetta di pelle ad armacollo, ed un grosso martello in mano in luogo di bastone per frangere i minerali. Era tra essi il rinomato geologo del Vesuvio, il propagatore della teoria ora generalmente accolta sull'emersione de' monti il Sig. Debue, vi era Pasini di Venezia presidente della Sezione, il primo geologo Piemontese Sig. Marchese Pareto di Genova, il Sig. Conte Spada Lavini istoriografo del Vesuvio, il sig. Fonseca di Napoli ed altre molte celebrità che sarebbe una litania il nominarle tutte.

Certo il Vesuvio non fu mai onorato da tanta sapienza insieme riunita. Si partì all'albeggiare del giorno e giunti in calesse a Resina i soli amatori presero cavalcature, ed i naturalisti fecero tutti a piedi la gran salita. A me toccò un asinello procace, che per quanti sforzi mi facessi per ritenerlo, volle sempre starsene innanzi a tutti, e mi fu mestieri fare con esso l'antiguardo della scientifica comitiva. Alle nove si giunse al grande Osservatorio meteorologico che il Re ha fatto costruire in vicinanza al Vesuvio, e quivi presi alcuni reficiamenti, anche gli amatori si associarono pedestri ai geologhi per fare con essi l'ultima e più faticosa salita del monte. Le continue pause che facevano que dotti investigando or l'uno or l'altro minerale di quel vulcano, non mi fecero sentire la asprezza dell'ascesa e toccai la cima della montagna senza affanno di sorta.

Oh, come è sorprendente a questi giorni il Vesuvio! Il suo cratere che nel quarantuno era a foggia d'imbuto ora s'è trasformato in cono, allora non esalava che fumo, adesso ad ogni intervallo di cinque o sei minuti manda fuori con iscoppio un gettito di fiamme, e colle fiamme una pioggia di migliaia di pietre arroventate, che cadono per ogni interno sul dorso del cono. Poi ci avvicinammo il più possibile, non però immemori della sorte di Plinio e sui corpacci ignivomi del vulcano, si fecero abbrustolare le carni che il Sig. Fonseca aveva fatte portare crude lassù, con altre cose mangereccie per darci un pranzo allestito sul Vesuvio. Mangiammo infatti e bevemmo non con molta sobrietà i vini saporissimi di quella montagna, e ad ogni scoppio del Vulcano era una festa, un batter di mani, e si correva a raccogliere con alcune mollette i sassi ancora roventi che venivano scagliati più presso di noi.

Un geologo fiorentino, il Sig. Giorgini, giovane energico approfittando de' pochi minuti che corrono fra un'esplosione e l'altra, ebbe l'ardimento di correre sul cono per toccarne la cima: un militare (avvanzo della grande armata) il cav. Mengaldo di Venezia, osò anch'esso seguire quell'audace, il primo toccò infatti la cima, ma fu tosto respinto in basso da una soffocante atmosfera di zolfo nella quale si trovò involto, l'altro rimase poco al di sotto, e visto il compagno fuggire lo seguitò, e fu grave ventura che ambedue tornassero incolumi, perché il vulcano mandò uno scoppio prima che essi giungessero in salvo.

Non così fortunato fu un inglese che visto quell'ardire si provò a far altrettanto, ma prese male le sue misure, e mentre correa per salire il cono, un sasso rovente gli cadde sulla mano, e gliela abbrustolò di botto, e sia il dolore, sia lo scoramento, cadde in terra egli stesso; ma il soccorse un amico ed alcune guide lo trassero in salvo e lo trasportarono a Napoli.

In questa spedizione chiarii come il vulcano che distrusse Stabbia, Ercolano e Pompei non è altrimenti l'attuale, ma si un immenso cratere del Monte Somma, attiguo al Vesuvio ed ora al tutto spento. Il sig. Debue ci fe' toccare con mano questa verità, e per lunga via ci condusse a visitare gli avanzi dell'estinto vulcano. Non si tornò a Napoli che a notte avanzata e questo giorno fu uno de' più belli ch'io mi godessi in questa città.

Avrei molto a scrivere, ma è meglio che approfitti del tempo che mi rimane per vedere Napoli e che lasci al nostro Zambelli di farle con miglior garbo delle descrizioni che io non le abbozzo che imperfettamente. Mi basti ch'ella mi ricordi alla Signora Elena, al caro Minio, agli amici ed a Lei stesso, di che assai la prego standomi molto a cuore la mia carissima Patria ed i benevoli che me la fanno desiderare ad ogni momento.

Ho udito che la sua guarigione cammina in meglio a gran passi e assai mi rallegro. A rivederci nell'ottobre a Montechiaro, purché dimetta quel pessimo uso di mandare i suoi ospiti a letto senza cena. Un abbraccio cordialissmo ed un bacio sulla cara manina della Signora Elena

Tutto suo e di gran cuore
aff.mo Amico e Servo
Rodolfo Vantini

Napoli, 12 Sett. 1845

Nella lettera sono menzionati uomini ben noti in campo nazionale, e facilmente identificabili, dal Pareto allo Spada Lavini, al Fonseca. I bresciani di cui si fa cenno, sono Don Pietro Zambelli, letterato che, tra l'altro, detterà l'orazione funebre per il Vantini; Camillo Pulusella, benefattore della Congrega della Carità Apostolica e deputato della sua città a Vienna dopo le Dieci Giornate; e Giacinto Mompiani, nobile figura di educatore e di promotore di attività sociali ed assistenziali negli asili e nelle carceri.

Per completare le indicazioni, togliamo dal diario napoletano, sempre nella edizione Boselli, queste altre note: il 27 settembre Rodolfo Vantini visitò la esposizione moderna al palazzo dei Borboni, l'indomani la pinacoteca del Re delle Due Sicilie, il 29 settembre fece una escursione a Castellamare, il 2 ottobre un sopralluogo agli scavi, il 4 visitò Capri e Paestum, mentre negli altri giorni frequentò le sedute congressuali, ed il 6 ottobre si imbarcò da Napoli per Civitavecchia.

RUGGERO BOSCHI

A chiusura del convegno su Rodolfo Vantini

Proprio questa mattina, quasi con l'intenzione di celebrare significativamente le giornate dedicate al Convegno sul Vantini, il destino ha voluto che due ricercatori della Soprintendenza si imbattessero in un inedito. Alla ricerca di documenti sulla probabile paternità dell'architetto di alcuni edifici a Mompiano, sono emerse due lettere della Deputazione dell'Ornato datate rispettivamente 25 gennaio 1853 e 30 maggio 1854; la prima esprime l'approvazione per "il Progetto del Giardino di Rebuffone redatto dall'Ing.e Architetto Egregio sig.r Vantini", "progetto fatto con la massima semplicità per la giusta mira di economia" e dal quale viene stralciata la proposta di una pescheria nel mezzo a causa della grave spesa che ne deriverebbe; la seconda lettera di disapprovazione per non essere stata interpellata per "l'improvvisa collocazione dei sedili (sempre nel giardino comunale di Rebuffone) ideati dal Prof.e Arch.o sig.r Rodolfo Vantini" che avevano riscosso così poco successo tanto che la stessa Amministrazione si era trovata accusata "di non essere in grado di dettare il buon gusto nelle opere pubbliche".

Al di là della limitatezza del soggetto e della esiguità della polemica insorta (l'architettura dei sedili venne modificata come informa ancora la seconda lettera), il ritrovamento casuale dei due documenti conferma la necessità di effettuare indagini a tappeto, almeno in determinati settori d'archivio per integrare le conoscenze che, fino ai contributi di queste tre giornate di studio, erano ferme al pur sempre fondamentale profilo tracciato da Lionello Costanza Fattori negli anni sessanta ed al quale quasi tutti hanno dovuto fare riferimento.

Certo, in questi giorni, molti degli aspetti dell'opera vantiniana sono stati approfonditi: le discussioni sulle attribuzioni o le deattribuzioni relative ad esempio a Rezzato ed a Montichiari; i significati delle partecipazioni del Vantini ai grandi concorsi pubblici quale ad esempio quello per l'Ospedale di Venezia; alcuni tentativi organici di ricognizioni archivistiche e di riordino delle informazioni già ac-

quisite; gli impegni sui nuovi progetti, quale quello di Salò; dovevano venire chiarite anche le relazioni epistolari, in particolare con il Paleòcapa e le implicazioni politiche che invece, purtroppo, sono state appena sfiorate.

Tutto questo ha portato ad una sostanziale conferma del lavoro del Costanza Fattori e ad un'ampliamento della prospettiva che ha conferito al Vantini una dimensione maggiore di quella fino ad ora considerata, una dimensione quasi europea se si tiene in giusta considerazione il rilievo delle sue architetture milanesi, le consulenze con i grandi architetti del periodo, quale il Selvatico, i suoi rapporti con la trattatistica più recente oltre che con i teorici classici, le questioni con il giovane Thun per il palazzo trentino; la dimensione del suo insospettato senso pittorico, del sublime e del pittoresco, il suo atteggiamento antirinascimentale a Venezia, il suo goticismo nostalgico ed il suo medioevalismo erudito nutrito al mito della Brescia longobarda ed ai romanzi storici, la sua connotazione di viaggiatore che lo hanno fatto raffrontare di volta in volta al Ruskin, al Goethe, al Burkhardt. Oltre al suo difficile rapporto con la storia, rapporto giocato sul filo di una acquisizione di dati culturali e progettuali e non certo sul rispetto dei connotati storici se non per una loro fissazione museografica ed una codificazione ostensiva intesa come esibizione di un decoro nazionale e cittadino. Di conseguenza ne è venuta delineata anche la componente del ricercatore che, artefice con Basiletti, Arici, Labus degli esordi dell'archeologia bresciana, compie proficui sforzi per la comprensione delle strutture romane che si andavano scavando ed elabora anticipazioni sul rinvenimento degli affreschi delle celle del tempio capitolino mantenendo uniti gli atteggiamenti di ricerca di modelli inediti, "quasi manuale vivente" con il sempre inseguito sogno di classicità che doveva fornire nutrimento ed insegnamento per la sua arte.

Ed infine la sua contemporaneità con i Donegani, con il Berenzi, con tutta quella generazione di progettisti ed uomini di cultura operanti nel passaggio tra Settecento ed Ottocento, tra feudalesimo e mondo moderno, a fronte dei grandi cambiamenti sia nella organizzazione delle figure professionali, sia nelle organizzazioni politiche e sociali, a fronte dei grandi mutamenti della storia.

Ed anche se molte volte le date indicate nei manuali non sembrano corrispondere, al di là del riferimento allo specifico avvenimento, a reali mutamenti di situazioni, di idee, di assetti, è pur vero che il Vantini, nato appena cinque anni prima di quel fatidico 1797, anno che normalmente indica la Rivoluzione Francese, si trova subito a respirare aria di trasformazioni anche istituzionali come quello che subentrò alla fine del lungo periodo di sovranità veneziana sui territori dell'antico "stato da terra". Quel fatidico 1797, data di partenza, come si era fatto osservare in altra sede (parte delle riflessioni che seguono sono state oggetto di una comunicazione e pubblicazione: si veda RUGGERO BOSCHI, *Sul limitare tra pubblico e privato*, in "Case e palazzi di Verona asburgica, vita sociale e cultura architettonica. Per un catalogo degli interventi della Commissione d'Ornato dal 1808 al 1866" a cura di Maristella Vecchiato e coordinamento scientifico di Ruggero Boschi, Verona 1991), di inizio dei grandi mutamenti sia politici che amministra-

tivi attraverso i quali alcuni territori di terraferma si trovarono a far parte di quel mondo moderno sorto dalla Rivoluzione Francese. Questo 1797 che fu indubbiamente il periodo dei grandi cambiamenti istituzionali avvenuti quasi immediatamente sotto la spinta rapida e violenta dell'evento rivoluzionario mentre le trasformazioni amministrative, seguendo un ritmo più lento, si evidenziarono solo alcuni anni dopo con l'aggregazione al Regno d'Italia Napoleonico che, pur sviluppatosi solo nell'arco di pochi anni, determinò la significativa rottura con la mentalità ed i modi del passato.

Questi erano gli anni dell'infanzia e della giovinezza del Vantini mentre dal disfacimento di imponenti proprietà patrizie con la conseguente ridistribuzione dei patrimoni terrieri, dalla soppressione delle istituzioni religiose con la conseguente messa in circolo di grandi complessi edilizi, dall'avvento della nuova classe borghese e l'inizio dell'industrializzazione con i conseguenti problemi di reperimento di cantieri pubblici per l'utilizzo strategico della mano d'opera esuberante, dalla creazione di pubblici uffici quale la Commissione d'Ornato, e pubblici incarichi quale quello dell'architetto pubblico e del pubblico ingegnere, sorgeva una comunità di cittadini e di persone teoricamente uguali, territorialmente suddivise secondo uno schema di circoscrizioni uniformi, governate da organi identici e livellata dai medesimi ordinamenti, ovunque con gli stessi diritti e doveri a cominciare dal campo fiscale.

Da qui anche la necessità di creare le nuove figure professionali nel settore dell'architettura e dell'ingegneria, capaci di realizzare il passaggio tra le antiche strutture e quelle nuove attraverso lo strumento operativo rappresentato dal "Catasto" che null'altro era se non l'applicazione di un sistema omogeneo e tendenzialmente equo di imposte reali commisurate al valore del reddito effettivo o presumibile di ogni immobile e di ogni singola particella di territorio identificati e definiti nei loro dati essenziali.

Si modificano così, in pochi anni ma radicalmente, i metodi censori, si approntano nuovi modi di rappresentazione delle aree; le piante redatte con visione analitica e reale sostituiscono da questo momento le forme simboliche ed iconiche fino ad allora in uso. La rappresentazione esatta si contrappone all'idea allegorica. Appaiono i primi segni di un cercato controllo delle zone urbane mentre le città vengono viste come luoghi possibili di politiche di pianificazione e lo spazio pubblico entra a far parte della struttura urbana.

È così che la storia politica e militare di Brescia risulta abbastanza simile a quella di molti altri territori, ed è così che, viceversa, le vicende urbane ed architettoniche di tante città trovano riscontri e risonanze nelle vicende di Brescia. I grandi temi del momento, i cimiteri, le ferrovie, i macelli, i caffé, i teatri, i campi da gioco del pallone, le architetture effimere, le carceri, le caserme, le cavallerizze, i musei, i tribunali, le dogane, le fiere sono quasi tutti presenti ed agitano il mondo progettuale ed imprenditoriale bresciano. Analogamente, come conseguenza della riorganizzazione fiscale, immobiliare e terriera provocata dalla istituzione

del Catasto, si mettono in opera strumenti di controllo e di programmazione quali la Commissione Municipale di Ornato.

Il cambiamento è notevole: l'attività edilizia viene sottratta al capriccio dei proprietari, l'assetto estetico viene considerato di pubblico diritto ed assoggettato al controllo sistematico del Comune. Il fronte privato arretra cedendo le facciate delle case ai superiori interessi pubblici e la città si modifica non solo per i grandi mutamenti, proposti ed anche attuati, delle grandi realizzazioni viarie ed edificatorie ma anche per il frantumarsi e riflettersi di una miriade di avvenimenti precisamente localizzati.

Il Settecento bresciano si era chiuso sugli episodi del Teatro, dell'interminabile e in realtà non ancora finito Duomo, dei tanti palazzi, in una condizione di quasi assoluta estraneità ai dibattiti coevi che avevano interessato Francia ed Italia e, da vicino, anche certi ambienti veneti.

L'Ottocento bresciano si apre con le figure della vecchia guardia sopravissuta dal secolo precedente e con una immagine sostanzialmente immutata del paesaggio urbano. Tuttavia la tensione innovatrice trapassa nel periodo successivo e viene interpretata dal nuovo dominio che ne assume gli strumenti normativi ed operativi. Viene raccolta, non solo dal Vantini, l'attenzione alle antichità come segno qualificante di un passato che aggiunge lustro alla città e forse come alibi compensativo di fronte a certe realtà vissute come povertà del presente, segno di una certa pigrizia intellettuale della borghesia. La città comincia a venire intesa come luogo privilegiato per la moltiplicazione dei meccanismi speculativi, come organismo ideale dove investire i capitali sottraendoli ad un reinvestimento nelle campagne, perfezionando, così una tendenza già in atto nel secolo precedente. La città si apre ad una fitta serie di interventi urbani ed architettonici nati dalla progettualità rivoluzionaria napoleonica ma svuotati dai loro contenuti eversivi; primi tra tutti il Cimitero, il Mercato dei vini, gli stabilimenti dei bagni, ai quali si aggiungono poi il Macello ed il forte segno di apertura verso l'esterno, la ferrovia ferdinandea di collegamento Venezia-Milano che duplica la tendenza centrifuga già rappresentata dalla codificazione del rito sociale del passeggio.

Per l'edilizia minore la situazione è resa complicata dalla struttura burocratica e dai conflitti tra competenze diverse che rischiano di favorire la stasi urbanistica e la dispersione di ogni contributo problematico. La mancanza di un piano di sviluppo della città costringe gli interventi privati, al ruolo di iniziative spesso di elementare ristrutturazione, senza respiro di più vasta portata.

La casistica, anche se varia ed ancora da scandagliare sistematicamente, sembra registrare una certa povertà inventiva pur se il susseguirsi incessante delle opere di riforma del tessuto edilizio trasformerà radicalmente la fisionomia cittadina elevando il tema dell'abitazione signorile borghese nella quale il Vantini sarà uno dei maestri. In primo luogo figurano gli allineamenti simmetrici delle facciate, la loro riduzione a pareti rettilinee la regolarizzazione delle aperture di porte e finestre, il riquadramento o la modifica delle aperture. Benché questi interventi siano

il sintomo esteriore di un radicale rivolgimento interno, nessun interesse viene rivolto normalmente dalla Commissione d'Ornato verso questo profondo processo di riqualificazione abitativa. Seguono poi gli accorpamenti e la riunificazione di case di minori dimensioni quali segni di un migliorato tenore di vita, con la conseguenza di una necessaria ricomposizione e riformulazione dei prospetti. Le sopraelevazioni, forse segnali del passaggio alla residenza plurifamiliare ed una progressiva edificazione degli spazi liberi nei cortili completano l'elenco.

Un capitolo a se stante meriterebbero le trasformazioni delle chiese ormai sconsacrate, si pensi a S. Giulia ed al Museo cristiano, a Sant'Antonio Viennese ed alla Cavallerizza, che evidenziano la difficoltà di gestione di un patrimonio in situazioni di contingenza e la frattura fra le nuove destinazioni e le strutture edilizie esistenti. Tanti edifici religiosi scompaiono insieme ai loro arredi e alle loro supellettili approfittando così delle premesse francesi. Così come un capitolo a sè meriterebbe il passaggio figurativo fra la grande decorazione del secolo precedente e le forme stereotipe e quasi industrializzate della decorazione borghese.

Sul piano estetico la partita si gioca essenzialmente tra il classico ed il gotico. Il controllo dei progetti si risolve forse in un fattore di agevolazione nello scivolamento della produzione architettonica su di un piano di eclettica composizione formale sconfinante in una anarchica declinazione linguistica delle forme. Le espressioni artistiche, piene di impurità grammaticali, si troveranno ad utilizzare un vocabolario architettonico oscillante tra nostalgie classiche e ricordi gotici, ed in senso lato medioevali – longobardi, come espressione di un malessere comunicativo che si rifugerà spesso nello "stile" e nel completamento in stile in modo che il nuovo accompagni il vecchio e formi un insieme uniforme ed armonico. Un malessere ed una disomogeneità in modo anche molto partecipato tra i protagonisti del periodo, Vantini incluso. Come d'altronde era inevitabile in un periodo così significativo nel quale la frattura incolmabile con la società precedente, l'istituzione di nuove procedure e nuovi rituali pubblici, l'adozione di nuovi parametri non potevano che alimentare tensioni ed incomprensioni, oltre che fughe orgogliose da un passato rinnegato e contemporanee evasioni in quel medesimo passato, questa volta considerato glorioso ed irripetibile.

INDICE

Giovanni Seleroni, ritratto di Rodolfo Vantini ..... pag. 3

Saluto del Presidente Gaetano Panazza ..... » 5

LUCIANO PATETTA, Rodolfo Vantini e il suo tempo ..... » 7

FRANCESCO AMENDOLAGINE, Vantini dalla parte di Venezia ..... » 13

ROBERTO DE FEO, Domenico Vantini figura del romanticismo bresciano » 39

ANTONIO RAPAGGI, " Alla fine del Grand Tour ".
I quaderni di viaggio di Rodolfo Vantini ..... » 53

BRUNELLA BRUNELLI E MARCO BORGHETTI,
La figura di un architetto neoclassico attraverso il catalogo delle opere :
di alcune attribuzioni vantiniane alla luce delle nuove conoscenze ..... » 73

ROSA ZILIOLI FADEN, Lettere e manoscritti di Rodolfo Vantini
nella Biblioteca Queriniana di Brescia ..... » 87

LAURA BENEDETTI, L'architettura pubblica di Vantini a Brescia ..... » 103

GIANNI MEZZANOTTE, Milano e Vantini. Appunti sulle condizioni
dell'architettura milanese negli anni tra Restaurazione e Unità ..... » 109

ANNA BRAGHINI, La barriera di Porta Orientale a Milano ..... » 131

NICOLETTA OSSANNA CAVADINI, L'intervento vantiniano
in Palazzo Thunn a Trento e i rapporti con la committenza ..... » 173

GIULIANA RICCI, Precisazioni sulla didattica del disegno :
il caso Vantini ..... » 193

PATRIZIA FALZONE, Un repertorio neoclassico a Brescia : Le fontane.
Una campagna di rilievo per la riscoperta, la conoscenza e la salvaguardia di un eccezionale patrimonio storico-architettonico-urbano negli spazi pubblici e privati della città ..... » 205

CLARA STELLA, Rodolfo Vantini e il Museo Patrio ..... » 231

VALENTINO VOLTA, Brescia scomparsa nei rilievi di Vincenzo Berenzi.
Il disegno come testimonianza ..... » 245

VALERIO TERRAROLI, Schemi e modelli vantiniani per le sculture funerarie
contemporanee ..... » 281

MAURIZIO MONDINI, Il medievalismo a Brescia nella prima metà dell'Ottocento e la cappella vantiniana di palazzo Valotti ..... » 291

VINCENZO CARONE, Vantini a Bellagio ..... pag. 311

VANNI ZANELLA, Notizie su altre opere di Vantini a Bergamo ..... » 317

GIAN LODOVICO MASETTI ZANNINI, Il viaggio a Napoli di Rodolfo Vantini ..... » 321

RUGGERO BOSCHI, A chiusura del convegno su Rodolfo Vantini ..... » 325

STAMPERIA FRATELLI GEROLDI
dal 1904 stampatori ed editori
BRESCIA

A POCO A POCO