Direttore · *Editor-in-Chief*
Nicolò D. Premi

*

Comitato di redazione · *Editorial Board*
Elizabeth Dester · Matteo Facchi
Mara Fierro · Marco Nava
Manuel Ottini · Francesco Rossini

*

Museo · *Museum*
Silvia Scaravaggi · Alessandro Barbieri · Alessandro Boni

*

Comitato scientifico · *Scientific Commitee*
Aria Amato (Soprintendenza, funzionario restauratore)
Gabriele Barucca (Soprintendente ABAP Cremona, Lodi e Mantova)
Matthias Bürgel (Università di Erlangen-Norimberga, Germania)
Guido Cariboni (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Roberta Carpani (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Marilena Casirani (Conservatore del Museo della Civiltà Contadina di Offanengo)
Nicoletta Cecchini (Soprintendenza, funzionario archeologo)
Alessandra Chiapparini (Soprintendenza, funzionario architetto)
Valerio Ferrari (Direttore della rivista «Pianura, scienze e storia dell'ambiente padano»)
Sara Fontana (Università di Pavia)
Francesco Frangi (Università di Pavia)
Angelo Lameri (Pontificia Università Lateranense)
Valeria Leoni (Direttore dell'Archivio di Stato di Cremona - Università di Pavia)
Christian Orsenigo (Conservatore della sezione egizia del Museo di Crema)
Marco Pellegrini (Università di Bergamo)
Filippo Piazza (Soprintendenza, funzionario storico dell'arte)
Alessandro Tira (Università di Bergamo)
Edoardo Villata (Northeastern University di Shenyang, Cina)
Lorenzo Zamboni (Università degli Studi di Milano)

*

I saggi pubblicati dalla Rivista nelle sezioni *Articoli* e *Note di ricerca* sono stati sottoposti a un processo di *peer-review* e dunque la loro pubblicazione presuppone, oltre al parere favorevole del Direttore, l'esito positivo di una valutazione anonima commissionata dalla direzione a due lettori, di cui almeno uno esterno al Comitato scientifico.

INSULA FULCHERIA

RASSEGNA DI STUDI E DOCUMENTAZIONI
DI CREMA E DEL CIRCONDARIO
A CURA DEL
MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO
FONDATA NEL 1962

numero LIV
2024

www.comune.crema.cr.it/museo-civico-crema-del-cremasco/insula-fulcheria
infulcheria.museo@comune.crema.cr.it

MUSEO
CIVICO
CREMASCO

*

Pubblicazione realizzata con il contributo
dell'Associazione Popolare Crema per il Territorio

BANCO BPM | POPOLARE CREMA PER IL TERRITORIO

Autorizzazione del Tribunale di Crema n. 15 del 13.09.1999
© Copyright 2024 - Museo Civico di Crema e del Cremasco
Proprietà artistica e letteraria riservata

Stampa: Fantigrafica S.r.l.
Progetto grafico: Paolo Severgnini | essebiserviziieditoriali.it
Copertina: Mauro Montanari

La rivista è composta con il carattere Cormorant Garamond
e stampata su carta Fedrigoni Arena avorio 100 g

ISSN 0538-2548

Indice

Articoli

11 Alessandra Favalli
«Anna de Monfoys di natione gallica sposa dil Re di Ungaria andando a marito a Crema venne». Il viaggio nuziale di Anne de Foix-Candale tra politica dinastica, alleanze internazionali e apparati cerimoniali

37 Gregorio Grasselli
Indagine su Maria Griffoni Sant'Angelo di Crema, in Savorgnan

63 Francesco Nezosi
Tomaso Pombioli nelle valli bergamasche: nuovi dipinti e alcune note sulla committenza

79 Marco Albertario
Collezionismo e identità locale a Crema tra Sette e Ottocento: alcuni documenti e qualche riflessione (con una nota sulla Tersicore *di Canova)*

101 Carlo Giusti
Ad musicam sæcularem, *gli anni veronesi di Giuseppe Gazzaniga (1737-1818). Fonti documentarie e ipotesi di studio*

117 Arrigo Pisati
Gli organi della chiesa parrocchiale di Romanengo tra XVIII e XX secolo

149 Alessandro Barbieri, Gabriele Valesi
Arte funeraria di Angelo Bacchetta e di Eugenio Giuseppe Conti nel Cimitero Maggiore di Crema: la ricostruzione di un catalogo quasi perduto

195 Natalia Gaboardi
«Al lavoro, amici, senza ambagi e senza paura». Nicola Bombacci segretario della Camera del lavoro di Crema (ottobre 1909 - aprile 1910)

Note di ricerca

211 Christian Orsenigo
Tre amuleti egizi del Museo Civico di Crema e del Cremasco

219 Enrico Borin
Dal carteggio agli archivi. Ipotesi di ricerca storica su Maria Savorgnan e la famiglia Griffoni Sant'Angelo

227 Simone Riboldi
Artigliere in Europa e in America. Il sergente generale James Pattison da Crema alla Guerra d'indipendenza americana

231 Antonio Mazzotta
Sulla provenienza cremasca del Cristo al Limbo *della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera*

239 Luigi Zambelli
Due lettere di Silvio Pellico alla Biblioteca Comunale di Crema: trascrizione e nuovi apporti critici

251 Vittorio Dornetti, Franco Gallo
Un poeta e la sua città. Osservazioni sulla poesia dialettale di Federico Pesadori

Relazioni

271 Franco Gallo, Alberto Mori
Poesia e pratica poetica a Crema in età contemporanea: addendum *VI*

301 Alberto Bugari
La riproduzione digitale delle mappe catastali più antiche del territorio cremasco

309 Attività del Museo

321 Attività didattica del Museo

Rubriche

Ritrovamenti e segnalazioni
327 Nicolò Premi
Segnalazione di alcune sottoscrizioni di interesse cremasco in manoscritti del XV secolo

333 Matteo Facchi
Sei tavolette da soffitto dal Palazzo Benzoni di Crema

339 Matteo Facchi
Il modelletto per la pala della Santissima Trinità a Crema di Gian Domenico Cignaroli

Recensioni

345 Valerio Ferrari, *Pellegrini, greggi e traditori lungo l'antica* Via Regina, (*Tessere di geostoria cremasca e dintorni*, 3), Cremona, Edizioni Fantigrafica, 2023 (Matteo Facchi)

347 Marco Scansani, *Il fuoco sacro della terracotta. Giovanni de Fondulis tra Lombardia e Veneto*, Mantova, Tre Lune, 2024 (Matteo Facchi)

350 Elisa Curti, Franco Tomasi, *«Doppo tanti suspiri anchor so viva». Maria Savorgnan tra scrittura e vita*, sezione monografica in «*Women Language Literature in Italy / Donne Lingua Letteratura in Italia*», V, 2023, pp. 13-117 (Enrico Borin)

353 *Municipalia Cremae. Studi e percorsi di ricerca sugli statuti di Crema in età veneziana, con edizione della fonte*, a cura di Daniele Edigati, Elisabetta Fusar Poli, Alessandro Tira, Torino, G. Giappichelli Editore, 2024 (Betsabé Ximena Illescas Mogrovejo)

357 Massimo Novelli, *Bella e infelice donna. Maria Canera di Salasco. La Contessa Garibaldina*, Boves, Araba Fenice, 2024 (Matteo Facchi)

Bollettino bibliografico di interesse cremasco

Articoli

Alessandra Favalli*

«Anna de Monfoys di natione gallica sposa dil Re di Ungaria andando a marito a Crema venne». Il viaggio nuziale di Anne de Foix-Candale tra politica dinastica, alleanze internazionali e apparati cerimoniali

Abstract · In the middle of 1502 Anne de Foix-Candale made a long nuptial trip that took her from her native kingdom of France to the kingdom of Hungary, ruled by her future husband Władysław II Jagellon. Along the way, the future queen and her entourage passed through several towns in northern Italy, including Crema. After analysing the main lines of the wedding strategy of the house of Foix and the network of alliances woven by the king of France Louis XII, an attempt will be made to outline the welcome Anne de Foix received when she passed through Crema in July 1502, highlighting its political and symbolic meanings, and then comparing it with the honours she received in the other towns of the Venetian Republic through which she passed before reaching the kingdom of Hungary.
Keywords · 16th century, Anne de Foix-Candale, Crema, nuptial trip, French-Hungarian relationships.

Nella *Historia di Crema* di Pietro Terni, l'anno 1502 non fu oggetto di una compilazione particolarmente abbondante. Tuttavia, l'autore, nelle poche righe lasciateci, ci fornisce alcune informazioni rilevanti per il territorio cremasco e, al contempo, non prive di implicazioni internazionali:

> A 15 di giulio dil anno 1502, Anna de Monfoys di natione gallica sposa dil Re di Ungaria andando a marito a Crema venne, et in Casa di Christophoro Benvenuto mio socero alogia; a Venetia fu poi dal Principe per nome dil marito cum solenne pompa desponsata.[1]

* *Università degli Studi di Trento.*

1 P. Terni, *Historia di Crema, 570-1557*, a cura di M. Verga, C. Verga, Crema, s.e., 1964, p. 252.

Per quanto stringato, questo passaggio lasciatoci da Terni finisce, inevitabilmente, per sollecitare alcuni interrogativi: chi era questa «Anna di Monfoys»? Perché una dama «di natione gallica» andava in sposa al re di Ungheria? E perché nel raggiungere il suo nuovo regno proprio «a Crema venne»?

Nelle pagine che seguiranno si cercherà di dare una risposta a queste domande, provando a porre in relazione un evento di natura locale eccezionale, seppur non isolato, come il passaggio di una futura testa coronata per un centro come Crema, con la sua dimensione internazionale.

1. Anne de Foix-Candale: origini familiari e alleanze politico-dinastiche

La «Anna di Monfoys» di Pietro Terni era in realtà Anne de Foix-Candale, principessa francese appartenente alla casata dei Foix, unita da solidi legami di parentela alla corona di Francia. A tal proposito, prima di dedicarci a una sommaria ricostruzione delle vicende che portarono Anne sul trono d'Ungheria, vale la pena soffermarsi brevemente sulle sue origini familiari e sulla politica di alleanze matrimoniali condotta a cavallo tra XV e XVI secolo dal vasto lignaggio dei Foix.

All'inizio del 1500 la dinastia dei Foix, estintasi nella sua linea diretta nel 1391 alla morte senza eredi del conte Gaston Phoebus, sopravviveva articolata in quattro rami collaterali: Foix-Grailly, Foix-Lautrec, Foix-Carmaing e appunto Foix-Candale[2]. Indubbiamente, i Foix-Grailly rappresentavano il ramo più influente della casata ed erano dal 1398 i titolari della contea di Foix. Contea che, come la maggior parte dei beni territoriali dell'intero lignaggio, era collocata lungo il confine pirenaico

[2] Per una sintesi relativa alle articolazioni del lignaggio dei Foix nel XVI secolo e agli attori principali che a esso appartenevano si veda A. Jouanna, *Foix, famille de*, in *La France de la Renaissance. Histoire et Dictionnaire*, a cura di A. Jouanna, P. Hamon, D. Biloghi, G. Le Thiec, Paris, Robert Laffont, 2001, pp. 825-829. Sulla figura di Odet de Foix-Lautrec e le sue connessioni con lo spazio italiano si veda P. Woodcock, *Living Like a King? The Entourage of Odet de Foix, Vicomte de Lautrec, Governor of Milan*, «Royal Studies Journal», II, 2, 2015, pp. 1-24.

che separava i regni d'Aragona, di Navarra e di Francia[3]. Il radicamento e l'influenza dei Foix in queste terre furono ampiamente riconosciuti dai sovrani di Francia nel corso del XV secolo, basti pensare al fatto che il conte Gaston IV di Foix-Grailly fu nominato da Carlo VII di Valois, per tre volte, suo luogotenente generale in Guyenne, provincia storica del regno di Francia che era sottoposta, con la Guascogna, al medesimo governatorato militare, e in cui i Foix esercitavano ampie influenze[4].

La collocazione geopolitica di confine della casata dei Foix condizionò inevitabilmente le strategie familiari in materia di alleanze matrimoniali. Come si vedrà a breve con specifici esempi, due furono gli aspetti principali, strettamente intrecciati tra loro, che caratterizzarono le scelte della dinastia in questo ambito. Innanzitutto, oltre alla tendenza a contrarre alleanze familiari con casate appartenenti alla nobiltà francese, soprattutto del sud-ovest del regno, la coesione del lignaggio dei Foix nel suo insieme fu mantenuta e incrementata mediante una serie di unioni matrimoniali trasversali ai vari rami che lo componevano. In questo senso, particolarmente esemplificative ai nostri fini furono le nozze nel 1469 tra Gaston II di Foix-Candale e Catherine di Foix-Grailly-Navarra, genitori di Anne de Foix-Candale regina d'Ungheria[5].

Il secondo elemento della politica matrimoniale dei Foix, per altro non dissimile a quella di altre casate europee coeve, fu quello di ricercare, al fine di garantirsi ulteriori e multidirezionali occasioni di promozione sociale, unioni prestigiose con dinastie di vertice e detentrici di potere sovrano[6]. In tale prospettiva, e data la vicinanza territoriale

[3] Per un approfondimento sulla storia della contea di Foix: H. Castillon, *Histoire du Comté de Foix depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, I-II, Toulouse, J.-B. Cazaux, 1852.

[4] J.-M. Moeglin, *FOIX, comtes de, ligné de Grailly*, in *Dictionnaire de la guerre de Cent Ans*, a cura di J.-M. Moeglin, Paris, Bouquins, 2023. Sulla figura di Gaston IV di Foix-Grailly si veda H. Courteault, *Gaston IV comte de Foix vicomte souverain de Béarn, prince de Navarre, 1423-1472*, Toulouse, Édouard Privat, 1895.

[5] Cfr. C. Eszlary, *Le marriage de Wladislas II Jagellon et d'Anne de Foix (1502), d'après les document des archives de la Loire-Atlantique*, «Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne», XLV, 1965, pp. 5-39, a p. 7.

[6] Sulle politiche matrimoniali delle casate principesche tra la fine del Medioevo e la prima età moderna, si vedano: A. Spagnoletti, *Le dinastie italiane nella prima età*

ai domini familiari, il regno di Navarra rappresentò una scelta quasi obbligata, anche in considerazione del fatto che quella corona poteva essere trasmessa per via femminile. In quest'ottica, le nozze tra Gaston IV di Foix-Grailly e l'infanta di Navarra, Leonor d'Aragona-Trastamara, si rivelarono determinanti per le sorti dei Foix. Infatti, ormai vedova e prossima alla morte, dopo torbide vicende, Leonor riuscì, infine, nel 1479 a divenire regina di Navarra, trasmettendo poi questa corona alla discendenza sua e di Gaston IV, rappresentata dai nipoti François Phoebus (†1483) e Catherine (†1517)[7].

Questi ultimi erano a loro volta nati da un'altra prestigiosa alleanza dinastica stretta dai Foix nel 1462, questa volta direttamente con i Valois, casa regnante sul trono di Francia, a cui apparteneva la loro madre, Madeleine, figlia di Carlo VII e sorella di Luigi XI[8]. Negli anni successivi, poi, le unioni miranti a consolidare e rafforzare la vicinanza dei Foix alla corona di Francia proseguirono. Nel 1471 Marguerite, figlia dei prolifici Gaston IV di Foix-Grailly e Leonor di Navarra, andò in sposa al duca di Bretagna, François II, da cui ebbe la figlia Anna, duchessa di Bretagna, e doppiamente regina di Francia come moglie di Carlo VIII prima e di Luigi XII poi. Proprio a quest'ultimo si legarono poi i Foix,

moderna, Bologna, Il Mulino, 2003; *Femmes et pouvoir politique: les princesses d'Europe, XVe-XVIIIe siècle*, a cura di I. Poutrin, M.-K. Schaub, Paris, Bréal, 2007; *A Cultural History of Marriage: in the Renaissance and Early Modern Age*, a cura di J.M. Ferraro, London, Bloomsbury Academic, 2020.

7 Relativamente alle vicende del regno di Navarra tra XV e XVI secolo si vedano P. Boissonnade, *Histoire de la réunion de la Navarre à la Castille, essai sur les relations des princes de Foix-Albret avec la France et l'Espagne (1479-1521)*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1893 e E. Woodacre, *The Queens Regnant of Navarre. Succession, Politics, and Partnership, 1274-1512*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

8 Catherine de Foix-Navarra, a sua volta, fu protagonista di un'ulteriore alleanza matrimoniale destinata ad avvicinare progressivamente la sua discendenza al trono di Francia. Infatti, Henri II d'Albret-Navarra figlio ed erede di Catherine e del marito, Jean II d'Albret, sposò nel 1527 la sorella del re di Francia, Francesco I, Margherita d'Angoulême, dalla quale ebbe la figlia Jeanne che, legatasi in matrimonio al principe del sangue di Francia, Antoine di Borbone, ebbe Enrico, destinato a succedere al trono di Francia nel 1589, come Enrico IV, una volta estintasi la dinastia dei Valois. Cfr. A. Jouanna, *Albret, famille d'*, in *La France de la Renaissance*, cit., pp. 570-572.

nel 1476, quando un altro figlio di Gaston IV e Leonor, Jean, sposò Marie di Valois-Orléans, sorella del futuro re di Francia[9].

Le molteplici sfaccettature della strategia matrimoniale e delle reti parentali create dalla dinastia dei Foix ebbero dirette ripercussioni sulla vicenda umana e politica di Anne de Foix-Candale. Quest'ultima, infatti, grazie ai legami gradualmente stretti dai Foix Grailly-Navarra e dai Foix-Candale, da cui ugualmente discendeva, si trovò a essere una pedina tutt'altro che secondaria, non solamente delle ambizioni del lignaggio di appartenenza, ma della rete di alleanze di respiro europeo che il re di Francia, Luigi XII, iniziò pazientemente a tessere dalla sua ascesa al trono nel 1498.

2. Come Anne de Foix-Candale divenne regina d'Ungheria

Quando, nell'aprile del 1498, morì Carlo VIII, la corona di Francia passò al parente maschio più prossimo del defunto, il duca Louis d'Orléans, che salì al trono come Luigi XII[10].

La prima preoccupazione del nuovo sovrano transalpino fu assicurare la stabilità interna del suo regno, cercando di mantenere il ducato di Bretagna in salda orbita francese, e di dotarsi quanto prima di una discendenza, elemento indispensabile per la trasmissione della corona

[9] Da questa unione nacquero Gaston di Foix duca di Nemours, destinato a essere protagonista della politica italiana dello zio Luigi XII, fino alla sua prematura morte a seguito della battaglia di Ravenna (1512), e Germaine, regina d'Aragona dal 1505, per via delle sue nozze con Ferdinando il Cattolico, dopo che questi era rimasto vedovo di Isabella di Castiglia. Per ulteriori approfondimenti su questi personaggi si vedano *Gaston de Foix (1512-2012). Métamorphoses européennes d'un héros paradoxal*, a cura di J. Barreto, C. Nativel, G. Quaranta, Paris, Édition de la Sorbonne, 2015 e E. Woodacre, *Cousins and Queens. Familial ties, political ambition and epistolary diplomacy in Renaissance Europe*, in *Women, Diplomacy and international Politics since 1500*, a cura di C. James, G. Sluga, London-New York, Routledge, 2015, pp. 30-45.

[10] Per un approccio biografico alla figura di Luigi XII si segnalano i seguenti contributi: B. Quillet, *Louis XII: Père du Peuple*, Pairs, Fayrad, 1986; F. J. Baumgartner, *Louis XII*, New York, St. Martin Press, 1996; N. Hochner, *Louis XII: Les dérèglements de l'image royale (1498-1515)*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

e la stipulazione di nuove alleanze. Entrambi questi propositi furono perseguiti da Luigi XII, dopo aver ottenuto da papa Alessandro VI l'annullamento della sua precedente unione matrimoniale con Jeanne de France, sposando, nel gennaio del 1499, la vedova di Carlo VIII, nonché duchessa di Bretagna, Anna[11].

Consolidata la sua posizione sul piano interno, Luigi XII poté orientare, come il suo predecessore, le sue attenzioni verso la penisola italiana. D'altra parte, quando ancora era il duca d'Orléans, egli non aveva mai taciuto le proprie rivendicazioni su Milano, forte della sua discendenza diretta da Valentina Visconti, figlia del duca di Milano Gian Galeazzo. Non stupì, quindi, che già nell'estate del 1499, il Re Cristianissimo desse avvio a una nuova offensiva verso il Milanese, guidata da Gian Giacomo Trivulzio, che si concluse con la fuga di Ludovico il Moro dal ducato, e il passaggio di quest'ultimo sotto il controllo francese. Nei primi mesi dell'anno successivo, un effimero tentativo di recuperare Milano da parte dello Sforza fu efficacemente contrastato dai francesi, consolidando così il dominio di Luigi XII su quel territorio[12].

Il rafforzamento della presenza francese nella penisola italiana nei primi anni di regno di Luigi XII non passò esclusivamente dalle campagne militari. Solida e tutt'altro che di secondo piano fu l'attività politico-diplomatica che l'aveva propiziata e supportata. Molteplici erano le direttrici lungo cui si era mosso il re di Francia. Un primo canale di trattativa era stato aperto, per volere di entrambe le parti, con il pontefice Alessandro VI. Questi, desideroso di avvicinarsi a Luigi XII al fine di favorire l'ascesa territoriale dei Borgia a partire dalla Romagna, inviò nel regno di Francia, nel settembre del 1498, il figlio Cesare. Le tratta-

[11] Su Anna di Bretagna si vedano J. Cornette, *Anne de Bretagne*, Paris, Gallimard, 2021 e M. Nassiet, *Anne de Bretagne. Correspondace et itinéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022.

[12] Per una sintesi sulle prime campagne in Italia di Luigi XII si veda M. Pellegrini, *Le guerre d'Italia 1494-1559*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 85-94. Relativamente alla dominazione francese sul ducato di Milano nell'età di Luigi XII, S. Meschini, *La Francia nel ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512)*, I-II, Milano, Franco Angeli, 2006. Per un quadro di insieme delle relazioni che in questa fase intercorsero tra il regno di Francia e la penisola italiana, si veda G. Ricci, *Rinascimento conteso. Francia e Italia, un'amicizia ambigua*, Bologna, Il Mulino, 2024.

tive che seguirono non si tradussero in una alleanza formale, ma non furono povere di risultati. Cesare Borgia si pose formalmente sotto la protezione del re di Francia, da cui ottenne la mano di Charlotte d'Albret e il ducato di Valentinois[13]. Dal canto suo, la benevolenza del papa verso Luigi XII si manifestò, già nel dicembre del 1498, attraverso il suo decisivo supporto alla realizzazione dell'unione dinastica con Anna di Bretagna, a cui abbiamo già accennato.

Parallelamente alle trattative con i Borgia, il re di Francia aveva mostrato una certa apertura anche agli indirizzi della Repubblica di Venezia. L'alleanza che ne era seguita, sanzionata dal trattato di Blois dell'aprile del 1499, avrebbe dovuto funzionare a contenimento di eventuali azioni sforzesche e, soprattutto, imperiali nella penisola italiana, oltre che a contrastare l'avanzata turca verso occidente[14]. Quest'ultimo aspetto, così come la volontà di arginare le mire dell'imperatore Massimiliano I in Europa orientale e nel nord Italia, favorirono un avvicinamento tra il regno di Francia e quello di Ungheria, propiziato e mediato dalle autorità veneziane, e infine culminato con le nozze tra Anne de Foix-Candale e Vladislao II Jagellone, re di Boemia (1471-1516) e Ungheria (1490-1516).

In questa sede non ci si soffermerà sui dettagli delle trattative tra i regni di Francia e Ungheria; basti sapere che esse entrarono nel vivo nel maggio del 1500, con l'arrivo a Buda degli ambasciatori francesi, e si conclusero il 14 luglio con la firma di un trattato di alleanza tra le parti[15]. In questa fase, per quanto potesse essere verosimile che i contraenti avessero

[13] Cfr. M. Pellegrini, *Le guerre d'Italia*, cit., pp. 84-85 e D. Le Fur, *Louis XII: un autre César*, Paris, Perrin, 2010, pp. 42-55. Per fornire un ulteriore elemento circa le alleanze del lignaggio dei Foix in questa fase, è opportuno evidenziare che la futura moglie di Cesare Borgia, Charlotte d'Albret, era sia la sorella di Isabelle d'Albret, seconda moglie di Gaston II di Foix-Candale, il già ricordato padre della regina d'Ungheria Anne, sia la sorella di Jean d'Albret, marito della più volte nominata Catherine de Foix regina di Navarra.

[14] Cfr. M. Pellegrini, *Le guerre d'Italia*, cit., pp. 83-84.

[15] Per maggiori dettagli sull'alleanza franco-ungherese e un inquadramento storiografico sul tema si veda A. Györkös, *Le mariage d'Anne de Foix et la diplomatie franco-hongroise au début du XVI^e siècle*, in *«M'en anei en Ongria». Relations franco-hongroises au Moyen Âge II*, a cura di A. Györkös, G. Kiss, Debrecen, Kapitális Kft., 2017, pp. 127-139.

discusso, durante i negoziati, della possibilità di suggellare l'accordo tra le due corone anche per via matrimoniale, nulla ancora era stato definito circa chi dovesse essere la sposa di Vladislao II[16]. Dal canto suo, quest'ultimo, proprio nella primavera del 1500, per aprirsi a nuovi legami dinastici aveva dovuto ottenere da Alessandro VI l'annullamento delle due unioni contratte precedentemente. Vladislao II, infatti, nel 1476 aveva siglato, senza poi attenervisi, un contratto di matrimonio con Barbara di Brandeburgo, e nel 1490, al fine di assicurarsi l'elezione al trono ungherese, aveva sposato, in maniera piuttosto spregiudicata, Beatrice d'Aragona, regina vedova di Mattia Corvino, per poi autodichiarare nulle le nozze[17].

Ormai sciolto da ogni vincolo pregresso e desideroso di poter iniziare a beneficiare, anche da un punto di vista finanziario, dell'accordo siglato con il re di Francia, il sovrano d'Ungheria avviò con quest'ultimo, nell'estate del 1500, ulteriori trattative per arrivare all'individuazione della pretendente alla sua mano[18]. In tale prospettiva, da parte francese, un ruolo di primo piano nella scelta della candidata fu svolto dalla regina Anna di Bretagna.

Quest'ultima e il marito Luigi XII fino a quel momento avevano avuto una sola figlia, Claude, nata nel 1499, che per ovvie ragioni anagrafiche non poteva essere presa in considerazione per un'alleanza matrimoniale con un sovrano che aveva già superato i quarant'anni, e che abbisognava di una discendenza quanto prima. Per questi motivi la regina di Francia si orientò verso un gruppo di dame legate alla corona da forti vincoli familiari e di fedeltà, restringendo la rosa delle ipotetiche spose a: Germaine de Foix, di cui Anna di Bretagna era cugina e Luigi XII zio, e Anne de Foix-Candale, prima cugina per via materna della regina[19]. Come è noto, la scelta di Vladislao II ricadde su quest'ultima pretendente.

[16] Ivi, p. 135.

[17] Cfr. C. Eszlary, *Le marriage de Wladislas II Jagellon*, cit., pp. 11-15.

[18] A. Györkös, *Le mariage d'Anne de Foix*, cit., p. 135.

[19] A. Le Roux de Lincy, *Discours des cérémonies du mariage d'Anne de Foix, de la maison de France, avec Ladislav VI, roi de Bohême, de Pologne et de Hongarie, précédé du discours du voyage de cette reine dans la seigneurie de Venise, le tout mis en écrit du commandement d'Anne, reine de France, duchesse de Bretagne, par Pierre Choque, dit Bretagne, l'un des ses rois d'arme (mai 1502)*, «Bibliothèque de l'École des chartes», XXI, 1861, pp. 156-185, 422-439, alle pp. 159-160.

La futura regina d'Ungheria era nata attorno al 1484 da Gaston II di Foix-Candale e Catherine di Foix-Navarra. Scarsissime sono le notizie circa la sua vita prima del matrimonio, che dovrebbe aver trascorso in gran parte alla corte di Francia, presso la quale risiedeva dall'età di sette anni, godendo dell'amorevole protezione della regina Anna, subentrata di fatto ai genitori della giovane, entrambi deceduti prima dell'alleanza ungherese[20].

Complice la distanza tra il regno di Francia e l'Ungheria, che dilatava i tempi concernenti spostamenti e comunicazioni, l'ultima fase delle trattative matrimoniali franco-ungheresi prese avvio solo nella seconda metà del 1501, con l'invio di una delegazione magiara alla corte francese[21]. Nel corso di diversi mesi le parti negoziarono i contenuti del contratto matrimoniale, che fu firmato nel castello di Blois il 23 marzo 1502 e prevedeva che l'ammontare della dote di Anne de Foix fosse di 40.000 lire tornesi. Al contempo, si stabiliva che la futura regina d'Ungheria avrebbe beneficiato di una rendita annua di 20.000 ducati d'oro provenienti dai domini magiari[22].

Definite tali formalità e siglato il matrimonio per procura tra le parti, sul finire della primavera del 1502, Anne de Foix-Candale diede avvio al lungo viaggio che nel settembre dello stesso anno l'avrebbe finalmente condotta nel suo nuovo regno.

3. Il viaggio nuziale di Anne de Foix-Candale: fonti e prime tappe

Nel XV e XVI secolo il viaggio nuziale di una sposa, appartenente alla alta nobiltà, verso il marito costituiva un atto sociale intriso di molte-

[20] Questi dettagli sono confermati anche da Marino Sanudo: M. Sanudo, *I Diarii di Marino Sanuto*, IV, a cura di N. Barozzi, Bologna, Forni, Ripr. facs. Dell'ed. 1880, p. 288. Anne de Foix risulta essere tra il 1496 e il 1498 tra le damigelle stipendiate della *maison* della regina di Francia. Cfr. il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Manuscrits français, Nouvelles acquisitions françaises 9175, fol. 357v.

[21] A. Györkös, *Le mariage d'Anne de Foix*, cit., pp. 136-138.

[22] Un'edizione del contratto matrimoniale tra Vladislao II e Anne de Foix è contenuta in C. Eszlary, *Le marriage de Wladislas II Jagellon*, cit., pp. 29-39.

plici significati politici e simbolici[23]. Si trattava di un lungo processo di scambio tra due corti, che avevano scelto di consolidare un legame, nascente o già esistente, anche per via matrimoniale, ma rispetto al quale ciascuna delle componenti ambiva a essere adeguatamente rappresentata in termini di onori e dignità. Per questi motivi, i séguiti e gli apparati cerimoniali che accompagnavano di volta in volta queste principesse nel tragitto dalla terra natia a quella d'accoglienza possono essere considerati, proporzionalmente a ciascuna delle diverse tappe del viaggio, come rappresentazioni e trasposizioni visive della rilevanza e del prestigio della corte d'origine e di quella di destinazione[24].

Questi aspetti sono sovente ravvisabili nei racconti di viaggio redatti da personaggi che affiancavano le spose lungo il cammino, così come nei discorsi pronunciati nel corso delle varie tappe, e di cui è rimasta testimonianza scritta[25]. Il caso di Anne de Foix-Candale, oggetto del presente contributo, si iscrive in questa casistica, e per conoscere e comprendere i passaggi principali del suo viaggio dal regno di Francia a quello di Ungheria è possibile affidarsi a differenti fonti, soprattutto di natura cronachistica.

La più ricca e organica ricostruzione coeva del viaggio nuziale di Anne de Foix è il *Discours des cérémonies du sacre et mariage d'Anne de Foix* redatto da Pierre Choque, detto «Bretagne», primo araldo e re d'armi della regina Anna di Bretagna, che nel 1502 faceva parte del seguito della futura regina d'Ungheria[26]. Nello specifico si tratta di un resoconto – commissionato dalla stessa sovrana di Francia desiderosa di assicurarsi

[23] Cfr. C. Coester, *Passages de frontières. Le voyage de la jeune mariée dans la haute noblesse des temps modernes (XV^e^-XVIII^e^ siècle)*, «Genre & Histoire», IX, 2011, https://doi.org/10.4000/genrehistoire.1469 [ultima consultazione: 23 ottobre 2024].

[24] Sul ruolo di primo piano dei cerimoniali in età moderna, si veda: F. Cosandey, *Le rang. Préséances et hiérarchies dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Gallimard, 2016.

[25] Cfr. D.M.X. de Lima, *Regal ceremonies and diplomatic practices. Contributions from the travel narratives from the 15^th^ century*, in *Comunicación política y diplomacia en la Baja Edad Media*, a cura di N. Vigil Montes, Évora, Publicações do Cidehus, 2019, https://doi.org/10.4000/books.cidehus.7453 [ultima consultazione: 23 ottobre 2024].

[26] Per ulteriori dettagli su Pierre Choque e la sua carica di araldo si rinvia a L. Héry, *Pierre Choque, héraut et roi d'armes d'Anne de Bretagne, voyageurs et écrivain*, «Bulletin de la Société archéologique du Finistère», CXLI, 2013, pp. 399-414 e M. Jones, Malo *et* Bretagne*, rois d'armes de Bretagne*, «Revue du Nord», LXXXVIII, 2006, pp. 597-615.

delle sorti della sua protetta – articolato come un duplice discorso: il primo è dedicato alla descrizione delle feste e cerimonie tributate alla futura sovrana d'Ungheria nel suo passaggio da alcuni dei principali centri soggetti alla Repubblica di Venezia; il secondo si concentra soprattutto sull'accoglienza ricevuta alla corte di Buda, sulle celebrazioni matrimoniali e sull'incoronazione[27].

L'opera di Choque per quanto ricca di dettagli, prende in considerazione solo una porzione del viaggio svolto da Anne de Foix, quella appunto che da Crema la condusse a Venezia, e da lì nel regno d'Ungheria. Per tale motivo, e per avere una visione più organica dell'itinerario percorso e dei suoi significati, è stato necessario integrare i dati rilevati dal resoconto dell'araldo bretone con quelli riportati in altre fonti. Nello specifico mi riferisco alle *Chroniques* redatte da Jean d'Auton e ai *Diarii* di Marino Sanudo[28]. L'opera del coevo storiografo francese permette di fare maggior luce sulla prima parte del viaggio di Anne de Foix, in particolar modo sulla sua partenza dalla corte a Blois e sulle prime tappe in area piemontese[29]. Per quanto concerne, invece, Sanudo, egli, grazie

[27] Il *Discours* di Pierre Choque è giunto fino a noi in due manoscritti risalenti all'inizio del XVI secolo. Il primo riporta il resoconto nella sua interezza, è ornato con centododici stemmi araldici, pur mancando una serie di miniature annunciate dall'autore ma mai realizzate: Paris, Bnf, fr. 90. Di questo manoscritto è stata effettuata un'edizione, a cui si farà riferimento nelle pagine che seguiranno: A. Le Roux de Lincy, *Discours des cérémonies*, cit., pp. 166-185, 422-439. Il secondo manoscritto dell'opera di Choque riporta solo la parte della narrazione relativa all'accoglienza ricevuta da Anne de Foix in terra ungherese e presenta nove miniature abbozzate: London, British Library, Ms. Stowe 584, ff. 69-78v. Un'edizione del manoscritto londinese, posto in comparazione con quello parigino, è stata effettuata da: A. Györkös, *Reneszánsz utazás. Anna királyné 1502-es fogadtatásának ünnepségei Észak-Itáliában és Magyarországon*, Máriabesnyö, Attraktor Kiadó, 2016. Una seconda edizione critica dei due manoscritti è in corso di pubblicazione: L. Héry, *De Blois à Buda. Le voyage nuptial d'Anne de Foix, reine de Hongarie, d'après le récit du héraut «Bretagne» (1502)*. Esiste infine una copia incompleta, tardo seicentesca del racconto di Choque: Paris, BnF, fr. 22330, ff. 319-337.

[28] Le edizioni a cui si farà riferimento sono: J. d'Auton, *Chroniques des Louis XII*, II, a cura di R. Maulde de la Clavière, Paris, Libraire Renouard, 1891; M. Sanudo, *I Diarii*, cit.

[29] Sull'opera e il personaggio di Jean d'Auton si vedano M. Barsi, *Jean d'Auton, poète et historiographe sous Louis XII*, «L'Analisi linguistica et letteraria», VIII, 1-2, 2000,

all'ampiezza delle sue reti informative, fu in grado di raccogliere svariati dati sia sulle tempistiche della venuta nel nord Italia dalla futura regina di Ungheria, sia, come si vedrà, sui costi sostenuti per la sua accoglienza nei vari centri sottoposti al dominio veneziano[30].

Dal punto di vista simbolico, lo snodo rituale di un viaggio nuziale era costituito dal commiato della principessa dalla famiglia d'origine e dalla corte di appartenenza. Anne de Foix-Candale visse questo momento il 21 maggio del 1502, quando prese formalmente congedo dalla corte del re di Francia, riunita a Blois, e diede avvio al lungo cammino che l'avrebbe portata nel regno di Ungheria quattro mesi dopo[31].

Le fonti descrivono questa separazione come manifestamente dolorosa, non tacendo le copiose lacrime e lamenti profusi dalla sposa[32]. Questo perché tali pubbliche esibizioni di dispiacere erano considerate parte del rito di passaggio, simboleggiato dal viaggio nuziale, e del processo di trasformazione che toccava in prima persona la principessa coinvolta[33]. Dopotutto, è opportuno ricordare che la maggior parte delle spose dell'alta nobiltà, una volta lasciata la terra natia, non vi facevano mai più ritorno, qualificando così il momento del commiato come una cesura dai tratti definitivi.

In linea generale, l'esperienza di Anne de Foix non fece eccezione, la sua partenza dalla Francia fu irreversibile, e il resto della sua breve esistenza, conclusasi nel 1506, ebbe luogo nel regno d'Ungheria. Concretamente, però, il suo commiato dalla corte di Francia, nella primavera del 1502, fu più dolce e graduale rispetto all'intensità delle manifestazioni di dolore. Tutto ciò dipese non solamente dal nutrito seguito di gentiluo-

pp. 437-458 e J. Dumont, *Ordre social et destin impérial dans les «Chroniques de Louis XII» de Jean d'Auton*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXIX, 3, 2007, pp. 589-613.

30 Per un approfondimento sul profilo biografico di Sanudo e la sua opera si vedano C. Neerfeld, *«Historia per forma di diaria». La cronachistica veneziana contemporanea a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2006, pp. 27-46 e M. Melchiorre, *Sanudo, Marino il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, 2017.

31 M. Sanudo, *I Diarii*, cit., p. 280.

32 J. d'Auton, *Chroniques des Louis XII*, cit., p. 241.

33 Cfr. C. Coester, *Passages de frontières*, cit.

mini e dame francesi e bretoni, che la scortò durante il suo viaggio, ma anche dalla decisione di Luigi XII di trasferirsi nel nord della penisola italiana, parallelamente al passaggio per quel territorio della futura regina d'Ungheria[34].

La scelta del re di Francia era strettamente collegata alla volontà di verificare la tenuta del governo e delle reti di fedeltà nel Milanese, ma soprattutto di seguire più da vicino l'andamento delle ostilità tra francesi e spagnoli per il controllo del regno di Napoli[35]. Queste esigenze fecero sì che Luigi XII e la sua corte lasciassero Blois solo pochi giorni dopo Anne de Foix, per poi ritrovarla nel corso del mese di giugno a Lione, dove la regina Anna di Bretagna si sarebbe fermata durante l'assenza del marito[36].

La prima, infine, a lasciare il regno di Francia fu la futura regina d'Ungheria, seguita pochi giorni dopo da Luigi XII, secondo una tempistica di viaggio che, nella prima parte del cammino, vide la prima, di volta in volta, anticipare la venuta del secondo nei medesimi centri. Fu così per buona parte delle comuni tappe del viaggio, come Lione, Saluzzo, Asti e Pavia, in occasione delle quali flussi di uomini pronti a omaggiare entrambi gli illustri personaggi si spostavano costantemente dal seguito dell'una a quello dell'altro[37]. Ad esempio, quando Anne de Foix arrivò ad

[34] Secondo d'Auton, Luigi XII aveva ordinato che alla sua partenza da Blois, Anne de Foix fosse accompagnata, limitatamente alle prime tappe del viaggio nel regno di Francia, da alcuni personaggi di indiscusso spessore e prestigio, quali il cardinale e legato pontificio George d'Amboise, Engilbert de Clèves conte di Nevers, Louis de Luxembourg conte di Ligny, François II d'Orléans-Longueville conte di Dunois, cfr J. d'Auton, *Chroniques des Louis XII*, II, p. 241. Sui bretoni che affiancarono Anne de Foix lungo tutto il suo tragitto si veda L. Héry, *Des Bretons à Venise et en Hongrie en 1502 à l'occasion du mariage d'Anne de Foix avec Vladislas II Jagellon*, in *Jean-Christophe Cassard, historien de la Bretagne. Sainté, pouvoirs, cultures et aventures océanes en Bretagne(s) (V^e^-XX^e^ siècle)*, a cura di Y. Coativy, A. Gallicé, L. Héry, D. Le Page, Morlaix, Skol Vreizh, 2014, pp. 397-407.

[35] Per una visione di insieme sul soggiorno di Luigi XII nel nord della penisola italiana nel 1502 si veda S. Meschini, *La Francia nel ducato di Milano*, I, cit., pp. 233-249. Sulla rivalità tra francesi e spagnoli nel regno di Napoli: M. Pellegrini, *Le guerre d'Italia*, cit., pp. 63-76.

[36] M. Sanudo, *I Diarii*, cit., p. 280.

[37] S. Meschini, *La Francia nel ducato di Milano*, I, cit., pp. 234-236.

Asti, si recarono ad accoglierla alcuni dei principali rappresentanti della corona di Francia nel Milanese, tra i quali il luogotenente di Luigi XII in quel territorio Charles d'Amboise, signore di Chaumont, e Jean de Durfort, signore di Duras, destinato a divenire il governatore francese di Crema dopo la battaglia di Agnadello (1509). Una volta adeguatamente onorata la futura regina di Ungheria, questi personaggi presero congedo per poter raggiungere quanto prima il loro sovrano lungo il cammino[38].

Esaurite le tappe comuni ai due itinerari, Anne de Foix, come si vedrà a breve, proseguì il suo cammino verso l'Ungheria attraverso i territori della Repubblica di Venezia, mentre il re di Francia si intrattenne diversi giorni, tra luglio e agosto 1502, ad Asti, Milano e Pavia, per poi spostarsi a Genova fino ai primi di settembre, e da lì, sempre via Asti, ritornare nel regno di Francia[39].

4. Il passaggio di Anne de Foix-Candale a Crema e nei territori della Repubblica di Venezia

Quando la futura regina d'Ungheria fece il suo ingresso nei territori della Repubblica di Venezia, intorno alla metà del mese di luglio del 1502, le autorità della Serenissima già da diversi mesi si preparavano a riceverla. Nell'aprile di quello stesso anno, Sanudo annotava nei suoi diari di aver visionato lettere provenienti dalla Francia in cui si annunciava la conclusione delle nozze tra Vladislao II e Anne de Foix, la quale

[38] J. d'Auton, *Chroniques des Louis XII*, II, pp. 244-246. Per un approfondimento sugli ufficiali di Luigi XII nel nord della penisola italiana: S. Meschini, *Luigi XII duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese (1499-1512)*, Milano, Franco Angeli, 2004. Nel corso della sua permanenza in Italia, il re di Francia fu omaggiato anche da personaggi di assoluto spessore nel panorama peninsulare come Ercole I d'Este duca di Ferrara, Francesco II Gonzaga marchese di Mantova, Guidobaldo da Montefeltro spodestato duca di Urbino, Guglielmo IX Paleologo marchese di Monferrato, Ludovico II del Vasto marchese di Saluzzo. A questi dovevano aggiungersi gli ambasciatori di Venezia, Firenze, Bologna e dell'Impero, due legati pontifici, un nutrito gruppo di cardinali, tra i quali spiccava Giuliano della Rovere. Cfr. M. Sanudo, *I Diarii*, cit., pp. 282, 296-297.

[39] Cfr. S. Meschini, *La Francia nel ducato di Milano*, I, cit., pp. 234-238, 244-245.

sarebbe stata presto mandata presso «la Signoria di Venecia»[40]. Da quel momento si erano susseguite discussioni e deliberazioni su quale fosse la migliore accoglienza da riservare alla principessa francese nel suo passaggio dalle terre della Serenissima, oltre a una serie di speculazioni sulle tempistiche del suo arrivo[41]. L'attesa e l'ampia mobilitazione furono, infine, ripagate quanto il 13 luglio, secondo Pierre Choque, o il 15 luglio, secondo Pietro Terni, la futura sovrana d'Ungheria fece il suo ingresso a Crema.

Prima di addentrarci nella descrizione degli apparati messi in campo per la ricezione di Anne de Foix, è bene sottolineare che, con il suo sopraggiungere nei domini della Repubblica di Venezia, il viaggio nuziale della principessa francese entrò in una nuova fase, in cui, dal punto di vista politico e simbolico, oltre che meramente materiale, le autorità marciane si fecero carico della futura regina al fine di garantire a lei, e di rimando ai poteri coinvolti nella rete di alleanze, la migliore transizione possibile dal regno di origine a quello di accoglienza.

Questo aspetto è rilevabile, a posteriori, anche dalla scelta dell'araldo bretone, Pierre Choque, di dare avvio al suo resoconto del viaggio proprio dalla tappa di Crema, prima città suddita veneziana incontrata lungo l'itinerario, seguita poi da Brescia, Verona, Vicenza, Padova, per poi concludere con l'arrivo a Venezia.

Fatta eccezione per quest'ultima, nello strutturare la narrazione per descrivere i vari centri visitati, Choque utilizzò uno schema fisso, adattandolo talvolta alle specifiche peculiarità incontrate, e secondo una implicita prospettiva comparativa. Per cui, relativamente a ogni centro suddito, complice anche la forte ritualizzazione dei momenti che si trovava a vivere, l'autore fornì una descrizione concisa e sommaria della località, seguita da quella dell'accoglienza ricevuta da Anne de Foix quando ancora si trova in fase di avvicinamento. Dopo aver narrato l'arrivo della comitiva alla porta cittadina e la concomitante ricezione da parte delle autorità ecclesiastiche, passava a descrivere la successiva entrata nella cinta urbana e il corteo cerimoniale che scortava la principessa fino al suo alloggio. Seguivano la presentazione di una serie di doni

[40] M. Sanudo, *I Diarii*, cit., p. 156.

[41] Ivi, pp. 271-272, 277, 280.

all'illustre ospite, il pasto, e un intrattenimento musicale e allietato da danze, dopo il quale si consumava il commiato[42].

Relativamente alla tappa di Crema, nelle prime righe del suo racconto, attualmente unica fonte nota su questa fase del viaggio di Anne de Foix[43], l'araldo bretone presenta la località come un centro chiuso da mura, dotato di bastioni e, soprattutto, di fossati larghi e pieni di acqua corrente[44]. L'attenzione di Choque per le fortificazioni e l'elemento idrico è riscontrabile anche per Brescia e Verona. Della prima, infatti, elogia la presenza di possenti mura e grandi fossati, pur constatando la mancanza di un grande fiume[45]; della seconda sottolinea l'articolazione delle fortificazioni, il suo essere attraversata dall'Adige, e la presenza di un ponte di pietra coperto[46].

A differenza, però, delle tappe che seguirono, la struttura del resoconto di Pierre Choque concernente quella di Crema, essendo la prima affrontata, si caratterizzava per alcuni dati supplementari, non più riproposti in seguito, primi fra tutti una rapida descrizione di Anne de Foix e dell'*entourage* che l'accompagnava. La principessa, infatti, viene presentata al suo arrivo in prossimità di Crema vestita di un abito di drappo d'oro, riccamente decorato di catene e pietre preziose. Montava un cavallo baio, a sua volta ornato con gualdrappa e bardatura in drappo d'oro intessuta di velluto color cremisi, il tutto arricchito con cordoni d'oro e doppie A greche che simboleggiavano il nome Anne[47].

Come le parole di Choque lasciavano intendere, la futura regina, con il suo aspetto, il suo portamento e i suoi modi doveva al contempo incarnare e comunicare la nobiltà dei suoi natali, il prestigio della corona regia di Francia e ducale di Bretagna di cui era la rappresentante

[42] Cfr. A. Le Roux de Lincy, *Discours des cérémonies*, cit., pp. 166-176.

[43] Con il supporto degli archivisti Francesca Berardi e Giampiero Carotti, che ringrazio, è stata condotta una prima e organica ricognizione nei fondi archivistici conservati presso l'Archivio storico del Comune di Crema che non ha rilevato riscontri documentari relativi al passaggio di Anne de Foix da Crema.

[44] Ivi, p. 166.

[45] Ivi, p. 169.

[46] Ivi, pp. 170-171.

[47] Ivi, pp. 166-167.

in quel contesto, e mostrarsi degna dell'alleanza matrimoniale con il regno d'Ungheria. Dopotutto, la riuscita del viaggio nuziale, date le sue forti implicazioni simboliche e politiche, passava anche attraverso la capacità della sposa di apparire adeguata sotto questi punti di vista. Non stupisce, quindi, che l'araldo bretone si premurasse di evidenziare gli elementi di cui sopra sin dalle prime battute della sua narrazione, destinata *in primis* a essere letta dalla regina di Francia che ne era la committente.

Le finalità e le priorità che animarono la stesura del resoconto di Choque risultano ancora più evidenti se la descrizione da lui tratteggiata della futura sovrana di Ungheria viene messa a confronto con quella registrata da Sanudo nei suoi diari. Quest'ultimo, infatti, essendo in questo ambito animato da fini più cronachistici che politico-rappresentativi, si limitò ad annotare quale fosse il legame di parentela tra Anne de Foix e i sovrani di Francia, la sua condizione di orfana, la sua età e il fatto che fin da bambina fosse vissuta alla corte di Anna di Bretagna. Relativamente, invece, all'aspetto della giovane principessa concisamente osservò che «è bella, picola e dolze nel parlar»[48].

Un ulteriore dato relativo ai molteplici codici politico-rappresentativi rispetto ai quali Anne de Foix doveva mostrarsi adeguata, emerge dalla variegata composizione del suo seguito[49]. All'interno di esso, infatti, spiccavano, a seconda dei personaggi presi in esame, i diversi poteri che ruotavano attorno alla futura regina d'Ungheria e che, per via dei legami che a essi la univano, era chiamata degnamente a rappresentare.

Innanzitutto, il prestigio e la dimensione internazionale della casata d'origine, i Foix, erano incarnati dalla presenza nel seguito della futura regina della zia paterna, Marguerite de Foix-Candale, marchesa di Saluzzo, che si era unita al corteo itinerante dal suo arrivo in territorio piemontese[50]. Il legame con la famiglia di origine era poi ulteriormente

[48] M. Sanudo, *I Diarii*, cit., p. 288.

[49] A. Le Roux de Lincy, *Discours des cérémonies*, cit., p. 167.

[50] Cfr. Ivi, cit., p. 167; M. Sanudo, *I Diarii*, cit., p. 287. Marguerite aveva sposato Ludovico II, marchese di Saluzzo, nel 1492. Cfr. A. Merlotti, *Foix de Candale, Marguerite de*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, 1997.

ribadito, attraverso la partecipazione al viaggio nuziale di François de Foix, «bastardo di Candala», fratello della futura regina d'Ungheria[51].

Per quanto concerne, invece, i delegati ufficiali dei sovrani di Francia, si poteva riscontrare la chiara volontà di distinguere, seppur in ottica sinergica, l'elemento gallico e quello bretone. Per cui, nei territori della Repubblica di Venezia, Luigi XII fu formalmente rappresentato da Claude de Seyssel, amministratore apostolico della diocesi di Lodi, e da Galeazzo Visconti, conte di Busto Arsizio[52]. Dal canto suo, Anna di Bretagna si era, invece, affidata a François Tournemine, signore di La Guerche, che doveva ricoprire il ruolo di suo ambasciatore presso il re d'Ungheria[53].

Anche quest'ultimo aveva, poi, inviato dei rappresentanti ufficiali che accompagnassero la sua sposa nel corso del suo lungo viaggio che, stando a Choque, erano il vescovo di Nitria, Miklós Bacskai, il consigliere regio István Telegdi e il ciambellano Jiří z Běšin[54]. Accanto a queste personalità di primo piano, poi, si stagliava una massa indistinta e indefinibile di gentiluomini, francesi, bretoni e ungheresi, e di dame e damigelle, dei quali Pierre Choque non fornisce informazioni[55].

[51] M. Sanudo, *I Diarii*, cit., p. 288. Sulla condizione dei figli bastardi tra Medioevo ed Età Moderna si veda *Bâtards et Bâtardises dans l'Europe médiévale et moderne*, a cura di C. Avignon, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

[52] Per un approfondimento sulla figura di Claude de Seyssel si vedano *Claude de Seyssel. Écrire l'histoire, penser la politique en France, à l'aube des temps modernes*, a cura di P. Eichel-Lojkine, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010 e P. Rosso, *Seyssel, Claudio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII, 2018. Su Galeazzo Visconti, si rimanda a: P. Bondioli, *Storia di Busto Arsizio*, II, Varese, La Tipografica Varese, 1954.

[53] Cfr. L. Héry, *La figure de l'ambassadeur et les gestes de la diplomatie dans le* Discours des cérémonies du sacre et mariage d'Anne de Foix (1502) *du héraut «Bretagne»: dits et non-dits*, «Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest», CXXX, 2, 2023, pp. 103-117.

[54] Si trattava degli stessi personaggi che re Vladislao II aveva inviato nel regno di Francia nella seconda metà del 1501 per trattare le sue nozze, e che rientravano nel regno di origine in concomitanza con il viaggio di Anne de Foix. Cfr. A. Györkös, *Le mariage d'Anne de Foix*, cit., p. 136.

[55] Oltre a quelli sopra citati, Pierre Choque si limitò a indicare il nome solo di altri tre personaggi del seguito di Anne de Foix: Giullaume Boisboissel, *grand maître*

Indipendentemente dalla possibilità o meno di identificare e quantificare il numero di persone facenti parte del seguito di Anne de Foix, basti sapere che, nell'avvicinamento a Crema, la principessa e coloro che erano con lei furono accolti a circa tre miglia dalla meta da un corteo composto da molteplici figure. Innanzitutto, da Luigi da Mula, rettore e podestà, rappresentante dell'autorità veneziana, accompagnato da un centinaio di uomini connotati come appartenenti al mondo della giustizia e della scienza, e da quattrocento uomini d'arme. Accanto a costoro erano poi presenti una sessantina di dame tutte riccamente abbigliate, collocate in una serie di carri, decorati con tessuti pregiati e con le insegne di coloro che li occupavano[56].

Questo tipo di accoglienza, così come i vari sottogruppi umani che componevano di volta in volta il corteo, e il cerimoniale da loro seguito, furono ricorrenti nel corso delle varie tappe del viaggio. Li si ritrovò anche nei centri successivi, con pochissime variazioni a livello di composizione, ma in numeri crescenti, come se l'avvicinamento a Venezia comportasse un graduale incremento della magnificenza espressa nelle diverse fasi dell'accoglienza[57].

È possibile fare un discorso analogo relativamente alle modalità di ricezione allestite, a ogni tappa, al sopraggiungere di Anne de Foix nei pressi della porta da cui avrebbe fatto il suo ingresso in ciascuna città. Nel caso di Crema, la futura regina d'Ungheria trovò ad attenderla un numeroso gruppo di esponenti del clero cittadino, guidati dal decano e dal capitolo, e i rappresentanti di ordini religiosi e mendicanti. L'effettiva entrata fu preliminarmente contraddistinta da due momenti chiave sul piano rituale. Il primo fu la presentazione della croce, con successivo bacio della stessa da parte di Anne de Foix. Il secondo fu la copertura della principessa mediante un baldacchino appositamente predisposto, che a Crema fu di drappo d'oro e sorretto da quattro personaggi nobili

d'hôtel della futura regina d'Ungheria, il signore di «Meslac», suo cavaliere d'onore, e «Charlet» protonotario di Saluzzo. Cfr. A. Le Roux de Lincy, *Discours des cérémonies*, cit., p. 167.

[56] Pierre Choque fornì anche una descrizione sommaria dell'abbigliamento degli avventori, vd. ivi, p. 167.

[57] Cfr. ivi, pp. 169, 171-172, 174.

del loco[58]. L'ingresso dalla porta cittadina fu, infine, celebrato con lo sparo di più di sessanta colpi di artiglieria, dando così avvio al solenne corteo che condusse la futura regina d'Ungheria al suo alloggio, lungo un percorso appositamente adornato con le insegne del re di Francia, di Anna di Bretagna, del re d'Ungheria, dei Foix-Candale e, infine, della Repubblica di Venezia[59].

Ancora una volta le ritualità dispiegatesi prima e dopo l'entrata ufficiale di Anne de Foix a Crema furono frequentemente ravvisabili anche altrove, seppur con qualche modifica, principalmente dovuta al numero degli astanti e alla lunghezza del tragitto che Anne de Foix era chiamata a percorrere. Ovviamente Crema, per dimensioni e popolazione, non poteva competere con le altre realtà urbane che ricevettero in seguito la principessa francese. Tuttavia, nonostante fosse un centro minore, tutte le principali e più importanti solennità furono messe in atto, senza che gli osservatori rilevassero mancanze evidenti, omaggiando così adeguatamente non solo la futura regina d'Ungheria, ma tutti i poteri che nel corso del suo viaggio andava rappresentando.

L'ossequio nei confronti di Anne de Foix si manifestò in ogni tappa del viaggio anche attraverso l'offerta di doni. Nel suo resoconto, relativamente a questa fase del rito di accoglienza, Pierre Choque fornì per il brevissimo soggiorno a Crema qualche dettaglio in più rispetto a quelli degli altri centri soggetti alla Serenissima. Infatti, annotò che a Crema furono presentanti in dono alla futura regina pane, vino in barile, e ogni tipo di frutto, oltre che confetti dalle svariate forme, il

[58] Ivi, p. 168. Anche in occasione dell'ingesso di Luigi XII a Crema nel giugno del 1509 fu predisposto un baldacchino, realizzato in raso azzurro e decorato con i gigli d'oro di Francia. Cfr. P. Terni, *Historia di Crema*, cit. p. 268.

[59] Come rilevato da Pietro Terni, al suo arrivo a Crema, Anne de Foix fu alloggiata nel palazzo del facoltoso notabile Cristoforo Benvenuti, cfr. P. Terni, *Historia di Crema*, cit. p. 252. La dimora, originariamente situata nell'attuale via Ginnasio 4-10, era stata costruita per iniziativa proprio di Cristoforo Benvenuti a partire dagli anni Ottanta del XV secolo; venne infine demolita nel 1836. Si vedano in proposito F.S. Benvenuti, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, C. Cazzamalli, 1888, p. 15 nota 3 e M. Perolini, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, 2ª edizione rivista dall'autore, Crema, Leva Artigrafiche, 1995, pp. 203-204.

tutto servito in cesellato vasellame d'argento[60]. Sicuramente la solennità nell'offerta di questi omaggi crebbe con il susseguirsi delle tappe: a detta di Choque, già a Brescia fu superiore; a Verona in concomitanza ai doni furono mostrate all'illustre ospite delle reliquie, tra cui una della Croce; e a Padova questa parte del rito si svolse in una grande sala d'onore[61].

Il momento della presentazione dei doni, nella narrazione di Choque, era seguito a ogni tappa da quello mai descritto del pasto, dopo il quale regolarmente si apriva quello dell'intrattenimento con musica e danze. E ancora una volta, relativamente al passaggio da Crema, l'araldo bretone si dimostrò più generoso di dettagli. Scrisse, infatti, che Anne de Foix fu raggiunta da gentiluomini e dame che portarono con sé molteplici strumenti musicali. Tra queste dame si rilevava la presenza della moglie «du seigneur Anthoine Marie», delle sue figlie e nipoti, che ebbero il privilegio di essere presentate direttamente alla futura regina d'Ungheria grazie alla mediazione di Galeazzo Visconti, che era loro parente[62]. Choque, poi, non tacque un particolare curioso, cioè il fatto che tra le dame ce ne fosse una chiamata «Madame Magdaleine» che indossava abiti maschili e che suonava tutti gli strumenti musicali «autant bien que possibile estoit»[63].

Musica e danze rappresentarono, tanto a Crema quanto altrove, l'anticamera dell'atto conclusivo della permanenza dell'illustre ospite: il commiato formale degli abitanti di ciascun centro da Anne de Foix[64]. Esaurite, così, le ultime cerimonie, la futura regina d'Ungheria e il suo seguito potevano, di volta in volta, rimettersi in cammino per raggiungere la tappa successiva.

[60] A. Le Roux de Lincy, *Discours des cérémonies*, cit., pp. 168-169.

[61] Cfr. ivi, pp. 170, 172, 175.

[62] Ivi, p. 168. Circa l'identità di questo «seigneur Anthoine Marie» in questa sede è possibile avanzare solamente delle ipotesi, meritevoli di essere verificate e approfondite con ulteriori ricerche. Sulla base delle limitate indicazioni fornite a riguardo da Pierre Choque si potrebbe identificare il misterioso personaggio con Antonio Maria Pallavicino, ben noto in quegli anni alla corte di Francia, o con Antonio Maria Sanseverino.

[63] *Ibidem*.

[64] Ivi, p. 169.

5. L'epilogo del viaggio nuziale di Anne de Foix-Candale tra ritardi e onerose spese

Dodici giorni dopo la sua entrata a Crema, Anne de Foix era già giunta a Padova[65]. Nella città che allora era sede di una delle più prestigiose università europee, il viaggio nuziale della principessa francese andò incontro a un nuovo snodo cerimoniale carico di significati politico-simbolici, quello dell'incontro con i rappresentati ufficiali del re d'Ungheria[66]. Si trattava, infatti, di una nutrita delegazione composta da sette ambasciatori, a loro volta accompagnati da almeno quattrocento cavalieri, che avrebbero dovuto scortare la loro futura regina da Venezia al regno di accoglienza[67].

Il primo incontro tra Anne de Foix e i principali esponenti dell'ambasciata magiara, svoltosi appunto a Padova, diede avvio a una nuova fase del viaggio nuziale, in cui gradualmente l'elemento ungherese del seguito della principessa prese il sopravvento, in termini numerici e di prestigio, sulle componenti franco-bretoni. In questo modo progrediva il processo di trasformazione politico-culturale, sotteso a ogni viaggio nuziale, di cui era protagonista la sposa e, al tempo stesso, si consolidava l'alleanza dinastica di cui era una delle principali manifestazioni.

Questa transizione, e l'adeguamento degli equilibri che ne doveva risultare, tuttavia, non avvennero in tempi rapidi come, invece, ci si sarebbe potuti legittimamente attendere dal ritmo di percorrenza sostenuto che aveva caratterizzato il viaggio di Anne de Foix fino a quel momento. In realtà, dopo l'arrivo a Venezia della principessa all'inizio di agosto, il suo cammino verso l'Ungheria conobbe un momento di *impasse*, non imputabile alle grandiose celebrazioni tributatele dalle autorità della Serenissima[68]. L'elemento che, in realtà, disturbò il prosieguo del tragit-

[65] Ivi, p. 174.

[66] Ivi, p. 175-176.

[67] M. Sanudo, *I Diarii*, cit., pp. 282-283.

[68] Per la descrizione degli onori ricevuti da Anne de Foix durante il suo soggiorno a Venezia si vedano A. Le Roux de Lincy, *Discours des cérémonies*, cit., pp. 176-185 e M. Sanudo, *I Diarii*, cit., pp. 287, 294-298, 301. Sull'accoglienza riservata dalle autorità veneziane agli ospiti illustri presenti in Laguna si vedano P. Fortini Brown, *Measured friendship, calculated pomp: the ceremonial welcomes of the Venetian Republic*, in *Art and*

to fu l'insorgere di un certo disaccordo tra francesi e ungheresi rispetto alle tempistiche del pagamento della dote della futura sovrana. I delegati magiari, infatti, avevano ricevuto espresso ordine da Vladislao II di non riprendere il viaggio prima che Luigi XII avesse versato i 40.000 ducati di dote promessi[69]. Questa disposizione, probabilmente, in parte dipendeva dalla volontà di accertarsi che il Re Cristianissimo tenesse fede all'impegno finanziario preso, e in parte si collegava alla necessità di avere a disposizione del denaro da Venezia per poter sostenere economicamente la parte restante del viaggio nuziale[70]. Sul fronte opposto, il re di Francia rifiutava di effettuare il pagamento prima che Anne de Foix fosse arrivata in Ungheria e il matrimonio fosse stato consumato, forse memore, come visto sopra, della reputazione non proprio cristallina del sovrano magiaro quando si trattava di tenere fede a una promessa nuziale[71].

L'impossibilità di trovare un accordo tra le parti, e la necessità di entrambe le delegazioni di scrivere ai rispettivi sovrani nella speranza di ottenere nuove indicazioni sul pagamento della dote, non fecero altro che aumentare i giorni di permanenza di Anne de Foix in Laguna[72]. Tale dilatazione dei tempi di soggiorno e l'impossibilità di vederne la fine furono causa di un certo disappunto nelle autorità veneziane, a causa degli elevati livelli di spesa che la presenza della futura regina d'Ungheria, e soprattutto del suo seguito, comportavano. Effettivamente, dal momento in cui la principessa francese aveva fatto il suo ingresso nei territori soggetti alla Serenissima, quest'ultima si era assunta l'onere finanziario del mantenimento dell'ospite e di coloro che l'accompagnavano. Se prima del loro arrivo nell'Oltre Mincio da Venezia si era deliberato, e comunicato alle autorità locali, un tetto di spesa di cento ducati al giorno

Pageantry in the Renaissance and baroque, Part 1., Triumphal Celebrations and the Rituals of StateCraft, a cura di B. Wisch, S. Scott Munshower, University Park, Pennsylvania State University, 1990, pp. 136-186 e É. Crouzet-Pavan, *Le Moyen Âge de Venise. Des eaux salées au miracle de pierres*, Paris, Albin Michel, 2015, pp. 561-568.

69 M. Sanudo, *I Diarii*, cit., p. 295.

70 Effettivamente, dopo alcuni giorni di permanenza a Venezia, gli oratori ungheresi presentarono una richiesta di prestito di 8000 ducati alle autorità della Serenissima per poter sostenere le spese di viaggio. Cfr. ivi, p. 301.

71 Ivi, p. 298.

72 *Ibidem*.

a beneficio di Anne de Foix, con l'entrata a Crema si era capito che quella somma non sarebbe bastata, la si aumentò dunque a centocinquanta ducanti al dì, che sarebbero stati inevitabilmente superati[73]. Con l'arrivo poi della futura regina a Venezia e della delegazione ungherese, la spesa era salita a 400 ducati al giorno, a fronte di almeno seicento persone da mantenere[74]. Dopo otto giorni di permanenza, Sanudo annotava che erano stati sborsati 4500 ducati[75].

La mancanza generale di indicazioni circa una prossima partenza di Anne de Foix e del suo seguito non solo indusse le autorità veneziane a deliberare in segreto un abbassamento del tetto di spesa giornaliero per il suo mantenimento, ma spinse numerosi gentiluomini bretoni e francesi presenti in Laguna a rimettersi in viaggio, preferendo trasferirsi presso Luigi XII che ancora si trovava nella penisola italiana. Analogamente, data la generale mancanza di denaro, anche una buona parte degli ungheresi si mise sulla strada di casa, portando così il seguito della futura regina da seicento a sessanta-settanta persone[76].

Quando ormai un generale ridimensionamento delle spese e della presenza franco-ungherese a Venezia sembrava inevitabile, la situazione si sbloccò, e tra il 20 e il 21 agosto Anne de Foix riprese finalmente il suo viaggio nuziale[77]. Sul piano rituale, al di là dei formali commiati presentati dalle autorità veneziane, la transizione alla fase successiva si compì non solo con la ripresa del tragitto, ma soprattutto con il parziale rinnovamento, da un punto di vista quantitativo e qualitativo, del seguito che accompagnava la principessa. Rispetto a quest'ultimo dato, è possibile rilevare che alcuni dei personaggi più eminenti che avevano affiancato Anne de Foix fino a Venezia non proseguirono oltre, come i delegati del re di Francia Galeazzo Visconti e Claude de Seyssel, e soprattutto la marchesa di Saluzzo[78]. In questo modo, anche a fronte della concomi-

73 Ivi, pp. 282. 288.

74 Ivi, pp. 296-297.

75 Ivi, p. 298.

76 Ivi, p. 296, 301.

77 Ivi, p. 301. Cfr. A. Le Roux de Lincy, *Discours des cérémonies*, cit., p. 423.

78 Sanudo registrò che Galeazzo Visconti ritornò presso Luigi XII a Milano venendo onorato in tutte le terre della Repubblica di Venezia. M. Sanudo, *I Diarii*, cit., p. 302. Per quanto concerne la marchesa di Saluzzo, ella, prima di rientrare via Po nelle terre

tante partenza di molti gentiluomini francesi desiderosi di raggiungere Luigi XII, la componente che rappresentava il regno e la casa d'origine nel seguito della futura sovrana d'Ungheria fu decisamente ridimensionata in termini numerici e di prestigio.

Anne de Foix proseguì, così, il suo cammino accompagnata da damigelle francesi e ungheresi, dal fratello bastardo François de Foix, dal suo cavaliere d'onore, dall'ambasciatore francese La Guerche, e da una nutrita delegazione magiara per arrivare nel suo nuovo regno sul finire del settembre del 1502[79]. Attraverso l'incontro con Vladislao II, l'effettiva celebrazione del loro matrimonio, e la cerimonia di incoronazione si completò la trasformazione di Anne de Foix da principessa francese a regina d'Ungheria, portando a compimento quel lungo viaggio nuziale che l'aveva condotta, seppur brevemente, anche a Crema.

del marito, fece tappa alla corte estense a Ferrara. Cfr. B. Zambotti, *Diario Ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, II, a cura di G. Pardi, Bologna, Nicola Zanichelli, 1937.

[79] M. Sanudo, *I Diarii*, cit., p. 348. Sull'accoglienza ricevuta da Anne de Foix in Ungheria e le successive cerimonie, si veda A. Le Roux de Lincy, *Discours des cérémonies*, cit., pp. 427-439.

Gregorio Grasselli*

Indagine su Maria Griffoni Sant'Angelo di Crema, in Savorgnan

Abstract · For just over a century, we have known and studied the extraordinary letters of the woman who corresponded secretly with Pietro Bembo, a woman who lived between Crema, Udine, Venice, and Ferrara. However, few and limited studies have attempted to define her biography. Moreover, certain contradictions that have emerged regarding her family, her relations with her acquired family, and the chronology of the letters have not yet been addressed. In this article, I aim to critically analyze the sources cited in previous studies, highlighting any errors and inaccuracies. Additionally, I examine the contradictions that have been ignored until now, attempting to provide coherent interpretations based on new, unpublished sources. The goal is to approach a view of Maria Savorgnan's figure that is more consistent and historically grounded, contributing to the clarification of aspects that have been little explored or misunderstood so far.
Keywords · Maria Savorgnan, Pietro Bembo, Griffoni, Sant'Angelo, Griffoni Sant'Angelo

1. Una persona di notevole interesse

Nell'anno 1500 il trentenne Pietro Bembo veniva travolto da un tormentato amore nella città di Venezia. Lui e la sua innamorata, costretti a vedersi di nascosto, si scambiarono decine di lettere clandestine prima che la relazione, nel giro di un anno e mezzo, sfiorisse soffocata dalla distanza e dalla segretezza. Pietro, per quanto profondamente turbato dalla passione, aveva avuto la lucidità di conservare una copia delle proprie missive riconoscendone il valore letterario. Nei decenni successivi le modificò più volte in vista di una edizione a stampa che vide la luce dopo la sua morte[1]. Le lettere della sua amante invece si persero nell'o-

* *International Committee Romeo and Juliet in Friuli APS.*

1 P. Bembo, *Delle lettere di Pietro Bembo*, 4 voll., Venezia, Gualtiero Scotto, 1552. Le

blio. Il nome di lei e ogni riferimento che potesse permettere di identificarla erano stati accuratamente rimossi dall'uomo divenuto cardinale.

Gli studiosi di Bembo, nei secoli successivi, gradualmente acquisirono interesse verso questa donna perché, nonostante mancasse la sua voce nel dialogo epistolare, era evidente che la relazione con lei aveva avuto una profonda influenza nella produzione del letterato. I due avevano discusso insieme su *Gli Asolani*, opera in fase di sviluppo; lui aveva chiesto a lei osservazioni sulle proprie poesie; addirittura, le *Prose della volgar lingua*, la fondamentale grammatica italiana pubblicata da Bembo nel 1525, si osservano nascere nella risposta a una richiesta di lei per indicazioni su come scrivere correttamente[2].

Si fecero dei tentativi per circoscrivere la possibile identità della donna[3] ma l'impresa era disperata. Inaspettatamente, verso l'inizio del XX secolo, il prefetto dell'Ambrosiana Luigi Gramatica identificò in un mucchio di carte destinate al macero un fascicolo di lettere che, già a un primo esame, risultarono essere proprio le corrispondenti a quelle del giovane Bembo. Apparentemente erano state tenute celate per secoli da persone preoccupate di non infangare l'immagine del porporato con ulteriori dettagli di una sua tresca giovanile[4].

Le nuove lettere chiarivano tanti degli interrogativi aperti ma allo stesso tempo ne ponevano altri, resi ancora più urgenti dal fatto che esse delineavano in questa donna misteriosa una notevole personalità[5]

lettere menzionate compaiono nella sezione del volume IV intitolata: «Lettere giovenili amorose scritte ad una donna il cui nome si tace». L'edizione a cui faccio riferimento per questo articolo è P. Bembo, *Lettere, I (1492-1507)*, a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987; indico il numero di lettera con il prefisso 'T'.

[2] V. Cian, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531)*, Torino, Loescher, 1885, p. 47.

[3] Per esempio notando che Bembo descrive l'iniziale del nome di lei come una lettera con «pari gambi» (A. Borgognoni, *Il secondo amore di Pietro Bembo*, «Nuova Antologia», LXXIX, 1885, pp. 233-261, a p. 246).

[4] M. Savorgnan, P. Bembo, *Carteggio d'amore (1500-1501)*, a cura di C. Dionisotti, Firenze, Le Monnier, 1950, pp. VIII-XVI. Le scansioni delle lettere originali si possono consultare *online* al link: digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.14189 [ultima consultazione: 15/06/2024].

[5] Come esempio dell'effetto che provocano ancora oggi in ambito accademico, scelgo le parole di Jane Tylus: «I've read these extraordinary letters of Maria Savorgnan

e soprattutto delle inaspettate competenze letterarie. Qual era il suo contesto culturale? Qual era la sua situazione familiare?

Il compito era arduo poiché gran parte di quelle lettere era costituita da biglietti anonimi in cui perfino le persone citate comparivano solo con l'iniziale del nome. Si trattava di messaggi segreti che, fossero caduti nelle mani sbagliate, non avrebbero compromesso nessuno. Una lettera però era evidentemente ufficiale e la donna vi si firmava «M. Savorniana» (S76[6]). Una nota nei *Diarii udinesi* di Gregorio Amaseo permise di completare il nome di battesimo che nelle lettere non compariva mai: vi era nominata infatti una certa 'Maria Savorgnana'[7].

Le lettere erano datate[8] e numerate progressivamente sul retro dalla mano di Bembo. Alcuni numeri erano assenti, forse appartenenti a lettere restituite alla scrivente oppure disperse nei secoli dai proprietari. Le date partivano da maggio 1500 e non coincidevano con quelle delle missive di Bembo, le quali iniziavano invece a febbraio dello stesso anno. Questo dimostrava la manipolazione apportata dal letterato sul proprio carteggio in vista della stampa[9]. Perfino l'ordine

and I couldn't put them down once I started. It's as though we'd found Laura's letters to Petrarch or Beatrice's letters to Dante. You know, assuming that they loved these guys which they probably didn't» (L. Bolzoni, J. Tylus, *Know that every day and every night I cannot think of anyone but you. Maria Savorgnan's letters to Pietro Bembo*, conferenza (New York, 9 settembre 2022), a cura di M. Faini, I. Caiazza, Casa Italiana Zerilli-Marimò, New York University, youtu.be/cSoLqNa-XfY [ultima consultazione: 15/06/2024]).

6 M. Savorgnan, *Se mai fui vostra. Lettere d'amore a Pietro Bembo*, a cura di M. Farnetti, Ferrara, Edisai, 2012. Per le lettere di Savorgnan faccio riferimento a questa edizione, anteponendo al numero di lettera il prefisso 'S'. La 'M' della firma comprendeva anche un trattino orizzontale che, se intenzionale, la trasformava in un monogramma per 'MA'. Anche in S70 si legge in calce «V. Ma.».

7 «[...] a casa de madonna Maria Savorgnana, dove se danzava sonando dil continuo d'un clavizimbano et in consonantia cantando degnamente madonna Lucina sua figliola, donzella pellegrina [...]», L. Amaseo et alii, *Diarii udinesi dall'anno 1508 al 1541*, Venezia, Deputazione Veneta di Storia Patria, 1884, p. 506.

8 Per data di ricezione (M. Savorgnan, P. Bembo, *Carteggio*, cit., p. XXXV).

9 Esistono alcuni testimoni di lettere in una redazione intermedia, cfr. F. Amendola, *La lettera di Bembo inviata a Maria Savorgnan pubblicata nell'antologia di Paolo Gherardo (1544) e la tradizione del quarto volume dell'epistolario dell'autore*,

delle missive di lui non coincideva, per temi e argomenti, con quello delle lettere di lei.

Le prime due lettere di Savorgnan consistevano in sonetti in stile petrarchesco. Questa introduzione eccezionale indicava chiaramente l'interesse comune su cui i due cuori si erano incontrati. Anche nel resto delle missive, scritte in un italiano non perfetto e contaminato dal veneto, facevano la loro comparsa diversi endecasillabi che testimoniavano quanto l'orecchio di lei fosse allenato alla poesia. La si osservava rispondere riluttante ma con competenza alle richieste di Pietro per pareri letterari.

I messaggi rivelavano anche un piccolo cosmo di personaggi attorno alla scrivente. Bernardino, in apparenza il marito, cercava di sorvegliarla senza tanto successo. Donata, la fantesca, faceva invece parte dei complici assieme al gondoliere Marco, al ragazzino Francesco che consegnava i messaggi, e poi a Cola e Carlo, rispettivamente segretario e fratello di Pietro. Si svelavano i dettagli dei piani che lei aveva organizzato per gli incontri clandestini con l'amato, a volte con esiti imbarazzanti degni di una commedia. Su tutto questo, lo spirito spontaneo e imprevedibile di Maria contrastava prepotentemente con le pagine di Bembo, ripulite e tirate a lucido nel corso degli anni.

La fine della storia d'amore ebbe inizio con la partenza della nobildonna per Ferrara. Le lettere tra i due si diradarono e l'ultima arrivò nel settembre 1501. Anche qui si notava un contrasto tra le due serie di lettere: quelle di lei erano sempre affettuose; quelle di lui - ammesso fossero state così in origine - erano cariche di rancore[10]. L'ultima di Savorgnan, significativamente, conteneva un sonetto.

«Women Language Literature in Italy/Donne Lingua Letteratura in Italia», V, 2023, pp. 117-128.

[10] Pietro lamentava la lontananza di Maria ma c'è da chiedersi in effetti se, incline com'era a conservare e riutilizzare i propri scritti, non abbia inserito nelle lettere editate, ufficialmente indirizzate a una sola donna, anche testi scritti alla sua amante precedente, l'ignota M.G. con la quale la relazione era terminata in modo burrascoso (T113). Sarebbe atipico per Bembo non averle scritto nemmeno una volta. Probabilmente queste ipotetiche lettere non bastavano da sole a costruire un arco narrativo, per cui i brani che il letterato avrebbe ritenuto degni di essere pubblicati avrebbero trovato posto, alla fine, nella narrazione costruita con Savorgnan.

2. Gli studi biografici

Gramatica lavorò per diversi anni, non continuativamente, per reperire dei dati biografici su Maria Savorgnan[11]. Il testimone passò successivamente a Carlo Dionisotti che solo nel 1950 si decise a far uscire le lettere a stampa, ammettendo che la ricerca era ancora lontana dall'essere completata. L'ipotesi rimaneva che Maria fosse nata Savorgnan e che Bernardino fosse suo marito[12].

La pubblicazione delle lettere fu seguita, negli anni successivi, da numerosi studi letterari basati sulla stessa ipotesi[13]. Per diversi decenni non ci fu,

[11] Il 5 dicembre 1931, per esempio, in una lettera Gramatica chiedeva a Del Torso, direttore della biblioteca di Udine, chi potesse essere questa «M(aria) Savorgnan» e se potesse identificarsi con Elisabetta Savorgnan, moglie di Bernardino Da Porto e madre di Luigi (*Genealogie nobiliari. Savorgnan*, Fondo Del Torso, Biblioteca Civica «V. Joppi» Udine (d'ora in poi BCU), p. 140 della riproduzione digitale su https://www.techeudine.it/manoscritti [ultima consultazione: 15/06/2024]). Elisabetta e Bernardino erano però già morti prima del 1500 (G. Brognoligo, *Studi di storia letteraria*, Roma-Milano, Soc. edit. Dante Alighieri, 1903, p. 15).

[12] M. Savorgnan, P. Bembo, *Carteggio*, cit., p. XX.

[13] P. Pancrazi, *Un carteggio d'amore*, in Idem, *Nel giardino di Candido*, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 117-126; E. Croce, *Periplo italiano*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 89-98; E. Quaglio, *Intorno a Maria Savorgnan: per una riedizione delle lettere*, «Quaderni utinensi», V-VI, 1985, pp. 103-118; E. Quaglio, *Intorno a Maria Savorgnan. Un 'sidio' d'amore*, «Quaderni utinensi», VII-VIII, 1986, pp. 77-101; G. Gorni, *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle rime del Bembo*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, atti del convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 37-57; G. Dilemmi, *«Andrem di pari»: Maria Savorgnan e gli Asolani del Bembo*, «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine dell'Università di Bergamo», IV, 1988-1989, pp. 49-72; M. Zancan, *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa*, «Annali d'Italianistica», VII, 1989, pp. 42-65; M. Pozzi, *«Andrem di pari all'amorosa face». Appunti sulle lettere di Maria Savorgnan*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance*, atti del convegno (Aix-en-Provence, 12-14 novembre 1992), Aix-en-Provence, Centre aixois de recherches italiennes, 1994, pp. 87-101; G. Braden, *Applied Petrarchism: The Loves of Pietro Bembo*, «Modern Language Quarterly», 57, 3, 1996, pp. 397-415; A. Chemello, *Il codice epistolare femminile. Lettere, 'Libri di lettere' e letterate nel Cinquecento*, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia nei secoli XV-XVII*, Roma, Viella, 1999, pp. 3-42; S. Signorini, *Da Maria a Lucrezia. Su due rime giovanili di Pietro Bembo*, «Italique», VI, 2003, pp. 55-76.

in effetti, un'ulteriore attività di ricerca storica per identificare questa donna. Unica eccezione fu un libro di Gildo Meneghetti[14], frutto di una ricerca appassionata che aveva portato alla luce molti dettagli su di lei, esposti però in un'opera talmente imprecisa e amatoriale da inficiarne l'affidabilità[15].

Meneghetti aveva identificato la corrispondente di Bembo in Maria Griffoni Sant'Angelo di Crema, figlia del condottiero Matteo (+26 settembre 1473) e di Leonarda di Carpegna[16]. Leonarda, da vedova, aveva gestito la compagnia militare del marito secondo i propri interessi finché Venezia, venutolo a sapere, non l'aveva esautorata[17]. In seguito, durante la guerra contro gli Sforza, assegnò di propria iniziativa il castello di Gabbiano a un uomo che si arrese immediatamente. A quanto si riporta, morì in seguito alle aspre critiche ricevute per questo motivo dal podestà di Crema, nel 1483[18]. Maria nel 1487 sposò il condottiero

[14] G. Meneghetti, *La vita avventurosa di Pietro Bembo*, Venezia, Tipografia Commerciale, 1961, pp. 20-40.

[15] «There is interesting information concerning Maria Savorgnan, who is correctly identified. […] The needless worries this work will cause scholars far outweighs what little merit it has» (C.H. Clough, *[Recensione a] Gildo Meneghetti, La vita avventurosa di Pietro Bembo*, «Italica», 40, 4, 1963, pp. 81-83, a p. 83). Meneghetti afferma per esempio che Savorgnan cantò a Ferrara per le nozze di Lucrezia Borgia nel febbraio 1501 (G. Meneghetti, *La vita*, cit., p. 34) ma sbaglia l'anno perché il matrimonio avvenne invece nel febbraio 1502.

[16] P. Terni, *Historia di Crema (570-1557)*, edizione a cura di M. Verga, C. Verga (*Quaderni di storia e d'arte cremasca raccolti da Corrado Verga*, 3), Crema, s.e., 1964, p. 221.

[17] *Senato, Deliberazioni, Terra. Registri (1473 - 1477)*, Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), c. 142v.

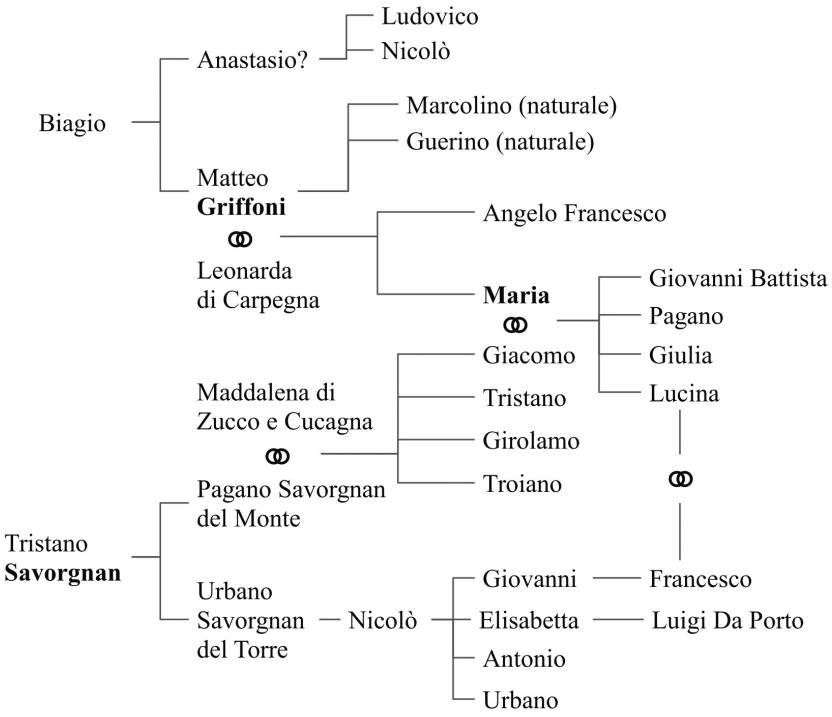
[18] Riporto tutto il testo perché vi tornerò in seguito: «[I] nemici a 3 di auosto a danni nostri fecero le prime incursioni, per destrezza di Marino Potestà fin hora intertenuti, et la Torre di Gabiano preseno, quale è di tal fortezza che senza artelarie non si potrebbe per forza prendere. Il custode era Montemaglio allevo dil quondam Capitano Mattheo de S.to Angelo, qui per la moglie ala custodia metuto; come il nemico vite si arese. Interrogato quando a Crema agionse, per qual cagione si fussi sì vilmente areso havendo huomini et modo per tenersi, non seppe altra ragion dire, salvo che morire non voleva senza confessione. Il Potestà di colera achieso, vedendo di che sorta huomini havesse la moglie di Mattheo a tal guardia metuto, cum si crudele minatie la riprese, perché haveva sopra di sé la Torre tolta a guardare rifutando le guardie dil Dominio, che per soperchio affanno fra puochi giorni muore, et nel Domo a 26 di decembrio fu sepolta» (P. Terni, *Historia*, cit., pp. 223-224).

Giacomo della famiglia friulana dei Savorgnan[19] ed ebbe quattro figli[20]. Giacomo morì di malattia nel novembre 1498 durante la difesa di Pisa[21] e il 22 dicembre Maria si presentò al Collegio dei Savi a Venezia per chiedere alla Repubblica un sostegno economico. Era con il fratello Angelo Francesco, il cognato Girolamo e i quattro figli («belissime creature»

[19] M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, VI, P-S, ASVe.

[20] Nell'ordine: Giulia, Lucina, Giovanni Battista, Pagano. Ho rilevato l'ordine corretto nel *Memoriale di Urbano e di Niccolò Savorgnan*, Archivio di Stato di Udine (d'ora in poi ASUd), Fondo Savorgnan, b. 7, f. 1, c. 56v (riporto per intero il testo perché vi farò riferimento anche in seguito): «1498. Adì 18 november lo magnifico M. Jacomo Savorgnan, fiolo che fo de M. Pagan, siando condotier della Ill.ma Signoria nostra de Venesia fo mandato a Pisa, ciò in favor de Pisani et contra Fiorentini. Piasete al Altiss.o Iddio chiamar l'anima sua. Et lassò la Mag.ca Mad. Maria sua cara moier con Julia sua fiola d'età d'anni < >, Lucina sua fiola d'età d'anni < >, Zuan Battista suo fiolo d'età d'anni < > et Pagan suo fiolo d'età d'anni < >, l'anima del qual prego lo Altissimo riceva nella sua gratia. Essecutori del suo testamento li Mag. ci M. Lonardo Mocenigo fo de li S. Principi et lo Mag.co M. Domenego cavalliere et lo mag.co M. Gib. [sic] Franc.o de Santo Anzolo suo cugnato, la mag.ca mad.a Maria sua moier. Nota ch'el Mag.co M. Lunardo Mocenigo, et lo Mag.co M. < > non se hanno voluto impacciar de tal tutella, ma per decreto del Mag.co M. Domenego Bollani log. te adì 18 zenaro 1500 fo fatto tutor M. Hieronymo Savorgnan, et zurò la tutela come appar per man de < > in la casa de le fiole del q. Ser Bernardin de Sbroiavaccha < > con la heredetà del ditto q. Mag.co M. Jacomo» (gli spazi vuoti sono nel testo del manoscritto, che consiste in una trascrizione cinquecentesca di diversi documenti). A sostegno di questo ordine di nascita sappiamo che Giulia è senz'altro la primogenita, essendo già madre nel 1502 (vedi nota 78 *infra*), e che Pagano è certamente ultimogenito per il fatto di essere l'unico non nominato nel testamento del padre del 2 giugno 1495 (*Codice manoscritto 10*, Archivio privato Savorgnan Bonati, Padova, cc. 194r-195v. Anche questo codice è una trascrizione cinquecentesca di diversi documenti); inoltre il 25 maggio 1515 il solo Giovanni Battista partecipa a una divisione di beni mentre il 16 agosto 1518 entrambi i fratelli ne sottoscrivono un'altra (come riportano gli appunti ottocenteschi di A. Joppi, *Documenti e studi sui Signori di Savorgnano*, I, Fondo Joppi 689, BCU, p. 219 della riproduzione digitale. È importante sottolineare, anche per le prossime note, che Joppi non specifica le fonti documentarie da cui ricava i dati che appunta, rendendo le informazioni non completamente verificabili. Nonostante questa limitazione, tali annotazioni rimangono preziose per ricostruire il contesto storico), segno della progressione con cui avevano raggiunto i venti anni, età stabilita dal testamento per l'autonomia nella gestione dell'eredità.

[21] M. Sanuto, *Diarii*, II, Venezia, Visentini, 1881, col. 160.



Tav. 1. Genealogie parziali delle famiglie Griffoni Sant'Angelo e Savorgnan.

secondo Sanudo), tutti vestiti a lutto. L'intero Collegio fu commosso dalle parole della nobildonna, ma non le fu dato niente[22].

Dopo aver descritto questa scena e l'avventura veneziana con Pietro Bembo, Meneghetti ritrovò la Savorgnan solo a Udine nel 1511 in occasione della festa di carnevale data in casa sua il 26 febbraio[23]. Come già sottolineato da Dionisotti, a quella festa cantò Lucina, figlia di Maria, a cui in seguito fu dedicata da Luigi Da Porto la storia di Giulietta e

[22] Ivi, col. 245. Gramatica e Dionisotti non poterono identificare la Savorgnan in questo resoconto in quanto vi viene descritta solo come «mojer di quel Jacomo Savorgnan condutier nostro di 100 cavali, morto a Pisa, la qual fo fiola di domino Matheo da Santo Anzolo da Crema».

[23] Vd. *supra* nota 7.

Romeo[24]. Quella stessa festa, è stato ipotizzato, fu rappresentata nella storia dei due innamorati veronesi[25].

Meneghetti, infine, riportò una nota del Sanudo del 1515 su un attacco tedesco fallito al castello di Ariis, «che è di Maria Savorgnan»[26]. La nota non specificava però se la proprietaria fosse stata presente all'attacco.

L'identificazione di Maria con la Griffoni Sant'Angelo non fu presa in considerazione per decenni a causa dello scarso valore scientifico dell'opera di Meneghetti[27]. In ambito anglosassone, nel 1993 Cecil Clough[28] ripropose queste informazioni in un articolo su Luigi Da Porto e Lucina Savorgnan, senza però citare chi le aveva trovate per primo[29]. Clough aggiunse di aver identificato Bernardino in Bernardino Sbrojavacca di Udine, ma un'analisi della fonte citata rivela che si tratta di un errore[30].

Carol Kidwell nel 2004 riprese i dati riportati da Clough e, in più, localizzò l'edificio in cui la Savorgnan visse a Venezia durante la sua breve storia d'amore con Pietro Bembo. Uno degli stratagemmi di Maria, infatti, prevedeva che Pietro una notte si appostasse a San Trovaso e che, se avesse visto un lume alla finestra più alta della casa di lei, avrebbe avuto via libera per raggiungerla (S35). Un altro sotterfugio prevedeva che Pietro parlasse con una dirimpettaia di Maria (S20-22). La casa visibile

[24] M. Savorgnan, P. Bembo, *Carteggio*, cit., p. XIX.

[25] C.H. Clough, *Love and War in the Veneto: Luigi Da Porto and the True Story of 'Giulietta e Romeo'*, in *War, Culture and Society in Renaissance Venice. Essays in Honour of John Hale*, a cura di D. S. Chambers, C.H. Clough, M.E. Mallett, London, Hambledon, 1993, pp. 99-128, a p. 120. E. Muir, *Mad blood stirring, Vendetta & Factions in Friuli during the Renaissance*, Londra, Johns Hopkins Press, 1993, p. 159.

[26] M. Sanuto, *Diarii*, XIX, Venezia, Visentini, 1887, col. 385.

[27] Guglielmo Gorni nel 1989 è l'unico a citare la sua opera e l'ipotesi 'Griffoni Sant'Angelo', ponendo però diverse riserve (G. Gorni, *Veronica*, cit., p. 51).

[28] Sic! Lo stesso autore della recensione al libro di Meneghetti. Vd. *supra* nota 15.

[29] C.H. Clough, *Love and War*, cit., a p. 119.

[30] Clough afferma (ivi, n. 90), facendo riferimento al *Memoriale di Urbano*, cit.: «from l8 January 1500 Maria and her children lodged in Venice in the palazzo of Bernardino Sbrojavacca of Udine, and it is Sbrojavacca who is to be identified as the Bernardino of the letters, see the 'Memoriale'; I am indebted to Signorina [Bianca] Gigli [of Rome] for this reference». Si può supporre che Clough non abbia letto direttamente la fonte. Il testo infatti non si riferisce a un domicilio di Maria e specifica che Bernardino Sbrojavacca era già deceduto ('quondam'), Vd. *supra* nota 20.

Fig. 1. J. de Barbari, *Veduta di Venezia*, 1500, dettaglio. Evidenziate, in alto a destra la chiesa di San Trovaso, in basso a sinistra la presunta casa di Maria Savorgnan. Il Campo di San Trovaso fiancheggiava la casa con giardino, al centro, su due lati. Gli edifici purtroppo si trovano lungo la linea che delimitava le matrici di legno utilizzate per la stampa della mappa.

dal campo di San Trovaso che più si adatta a questa configurazione è quella di Campiello del Magazen 1372[31].

Nell'editoria italiana le prime informazioni storiche di carattere scientifico sulla Savorgnan si ebbero con un libro di Laura Casella del 2003[32], cinquantatré anni dopo la pubblicazione delle lettere. Maria vi compariva in alcuni passaggi e nelle tavole genealogiche della famiglia; inoltre veniva citato il testamento del marito. Da qui presero l'avvio, per

[31] C. Kidwell, *Pietro Bembo: Lover, Linguist, Cardinal*, Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press, 2004, pp. 47 e 411. Si segnala che lo squero che oggi fronteggia la casa non esisteva prima del XVII secolo, come invece suggerisce Kidwell; nella *Veduta di Venezia* di Jacopo de' Barbari (Venezia, 1500, dettaglio in fig. 1) si può osservare che in quella posizione c'era una casa con giardino murato. Cfr. G. Distefano, G. Rocchetta, *Atlante storico di Venezia*, Supernova, 2008, pp. 908-909.

[32] L. Casella, *I Savorgnan. La famiglia e le opportunità del potere*, Roma, Bulzoni, 2003.

mano di Roberto Zapperi, un articolo monografico del 2005[33] e il capitolo di un libro del 2006[34] che divennero la base biografica sulla Savorgnan per diversi studi degli anni a venire[35].

Grazie a Zapperi emergevano un'altra volta i dati scoperti da Meneghetti[36] ma il testamento vi aggiungeva un'informazione significativa.

[33] R. Zapperi, *Chi era Maria Savorgnan?*, «Studi veneziani n.s.», XLIX, 2005, pp. 281-283. Zapperi ringrazia nell'articolo Laura Casella per i dettagli sul testamento di Giacomo Savorgnan. Riporta però la data sbagliata per il documento: 12 giugno 1495 (ivi, p. 282); Vd. *supra* nota 20.

[34] R. Zapperi, I. Walter, *Il ritratto dell'amata. Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 59-78. Si segnala che in questo testo le note non sono sufficientemente dettagliate. La data del testamento qui è ancora diversa: 12 giugno 1496 (ivi, p. 63).

[35] M. Savorgnan, *Se mai fui*, cit.; P. Pucci, *«Come vi mando a dire una cosa fatela»: individualità e iniziativa femminili nelle lettere della vedova Maria Savorgnan*, «NeMLA Italian Studies», XXXV, 2013, pp. 72-99; M. Farnetti, *Maria Savorgnan epistolografa*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzo, C. Ranieri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, pp. 53-71; M. Faini, *L'alloro e la porpora*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016; A. Feng, *Politicizing Gender: Bembo's Private and Public Petrarchism*, in Idem, *Writing Beloveds: Humanist Petrarchism and the Politics of Gender*, Toronto, University of Toronto Press, 2017, pp. 163-208; E. Curti, *«Fate a quesa carta mille vezi e basatela perché è bella». Sul carteggio amoroso di Maria Savorgnan*, «Schede Umanistiche», XXXV, 2021, pp. 181-198; M. Kleinhans, *Flammende Liebe und fragmentarischer Selbstentwurf: Maria Savorgnans Briefe an Pietro Bembo*, in *La forma dell'assenza. Facetten italienischer Epistolographie vom 14. Jahrhundert bis heute*, a cura di M. Kleinhans, J. Görtz, M. C. Levorato, Würzburg, Würzburg University Press, 2021, pp. 39-60 e la rivista «Women Language Literature in Italy/Donne Lingua Letteratura in Italia», V, 2003 con i seguenti interventi: M. Folin, E. Svalduz, *Tra Venezia, Ferrara e altre città. Intrecci amorosi sulla scena urbana del primo Cinquecento*, pp. 17-31; M. Mazzetti, L. Ticli, *«Perché voglio cose vostre da cantar, non mi fate corociare». Tracce sonore nel (e intorno al) carteggio Savorgnan-Bembo (1500-1501)*, pp. 33-53; I. Caiazza, *«Nel bianco della carta». Retorica affettiva e memoria letteraria nel carteggio Savorgnan-Bembo*, pp. 65-76; P. Zaja, *Le passioni dell'eros tra verità esperienziale e verità letteraria nel carteggio d'amore di Maria Savorgnan e Pietro Bembo*, pp. 77-88; M. Cursi, *«Se avese carta, scriverei sino dimane». Alcune considerazioni sulla scrittura delle lettere di Maria Savorgnan*, pp. 89-102; A. Cotugno, *Il 'carteggiamento' amoroso di Maria Savorgnan. Appunti di lingua e di stile*, pp. 103-115; F. Amendola, *La lettera*, cit.

[36] Non tutti, perché Zapperi considera la madre di Maria Griffoni Sant'Angelo, Leonarda di Carpegna, vivente e residente a Venezia con la figlia (R. Zapperi, *Chi*

Oltre a designare l'erede universale, infatti, esso prevedeva che le figlie fossero maritate con la volontà e il consenso di Tristano Savorgnan, il fratello più anziano del testatore[37], e che Maria avesse la tutela dei beni e dei figli, nonché un introito personale garantito, a condizione che rimanesse casta e vedova[38].

Questa condizione dava un senso al controllo sulla condotta della nobildonna, controllo assunto da Bernardino, presumibilmente un tirapiedi di scarso valore[39], e dal cognato Tristano che, venendo dal Friuli, sporadicamente faceva la sua comparsa nelle lettere come una temibile eminenza[40]. Zapperi dedusse che la fatale partenza della Savorgnan per Ferrara fosse stata decisa da Tristano come dispotica manovra per allontanarla da Venezia e dalle frequentazioni sospette[41].

era, cit., p. 282; R. Zapperi, I. Walter, *Il ritratto*, cit., p. 63). Da segnalare che Zapperi pone Pagano come primogenito diseredato da bambino dal padre per malattia mentale (*ibidem*), senza citare alcuna fonte. Non ho trovato nessun riferimento alla possibile primogenitura di Pagano (contro i documenti che lo indicano come ultimogenito, vedi nota 20 *supra*). Per la sua malattia mentale ho rilevato solo un laconico appunto di Antonio Joppi: «Fu insano di mente» (A. Joppi, *Documenti*, cit., p. 29). Gli stessi appunti indicano che Pagano fu cointestatario dei beni Savorgnan con il fratello, che si sposò e che ebbe una famiglia. Non indicano quindi una malattia mentale precoce né un'esclusione dall'eredità.

37 «[...] que nobiles Julia et Lucina [...] quantumque fuerint aetatis nubilis maritari debeant per infrascriptum eius heredem cum voluntate et consensu mangifici domini Tristani ispius domini testatoris fratris cum ducatis auri mille pro unaquaque sibi dandis per infrascriptum eius heredem pro dote et prestamentis» (*Codice manoscritto 10*, cit., c. 194v).

38 «caste et vidualiter vivendo sit et esse debeat universalis gubernatrix et tutrix infrascripti nobilis Joannisbaptistae [...] ac suprascriptarum Juliae et Lucinae filiarum suarum, et omnium et singulorum suorum bonorum domina, massaria et usufructuaria [...] caste et vidualiter vivendo habeat et habere debeat ad vitam suam tantum omnes et singulos affictaris et introitus ad villa de Caprileis [...]» (ivi, c. 195r). Si trattava di una condizione comune nei testamenti (T. Kuehn, *Figlie, madri, mogli e vedove. Donne come persone giuridiche*, in *Tempi e spazi di vita femminile tra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 453).

39 Se ne saggia l'estraneità alla cerchia famigliare di Maria quando lei, perché lui ritiri alcune cose, deve fornirlo di una lettera «per de mia mano datogli in scrito» (S70).

40 S30, S31, S34, S38, S55, S56, S69, S70, S71, S74.

41 R. Zapperi, I. Walter, *Il ritratto*, cit., pp. 71-72.

Le lettere di Maria furono ripubblicate nel 2012[42] in un'edizione che correggeva diversi errori di trascrizione di Dionisotti[43] e che riuniva finalmente tutte le notizie biografiche pubblicate fino a quel momento.

3. Spazi di ricerca

Come si è visto, dopo le iniziali indagini di Gramatica e Dionisotti la biografia di Maria Savorgnan ha goduto solo due volte di ricerche d'archivio (Meneghetti, 1961 e Casella, 2003). Tutti gli studi si sono basati sul materiale rinvenuto da queste ricerche. Le incongruenze evidenti sono state menzionate raramente anche se minano alla base degli assunti importanti. In questo scritto voglio affrontare queste incongruenze e, con l'ausilio di un'ulteriore ricerca archivistica, proporre alcuni scenari e percorsi di indagine.

3.1 Chi era la madre di Maria Savorgnan?

Leonarda di Carpegna morì da vedova nel 1483, come abbiamo visto, eppure Maria, da Ferrara nel 1501, scrisse alla madre e alla zia rimaste a Venezia (S70)[44].

Meneghetti, nello stile discutibile che distingue la sua opera[45], liquidò il problema assegnando alla destinataria della S70 il ruolo di madre adottiva[46]. Bisogna considerare però che, alla morte della madre, Maria

[42] M. Savorgnan, *Se mai fui*, cit., 2012.

[43] Grazie anche al minuzioso lavoro di E. Quaglio, *Intorno a Maria*, cit., 1985.

[44] La Savorgnan scrive inoltre a Bembo: «Mando quattro duchati a mia madre. [...] Dite a mia àmeda che faci far quel'onzion [...] che gli insignò sua nora Lucia» (S66), «Dite a mia madre...» (S67), «Mia madre ve ricomando» (S73), «Ricomandatime a mia madre e mia àmeda» (S76).

[45] Quello della madre è uno dei problemi che nel 1989 spinsero Guglielmo Gorni a prendere con prudenza l'ipotesi 'Griffoni Sant'Angelo', allora avanzata dal solo Meneghetti (G. Gorni, *Veronica*, cit., p. 51). Più recentemente Marco Faini ha introdotto l'ipotesi, a quel punto espressa anche da Zapperi, con le parole: «se dobbiamo dar credito a una recente proposta» (M. Faini, *L'alloro*, cit., p. 73).

[46] G. Meneghetti, *La vita*, cit., p. 24.

e il fratello Angelo Francesco[47] avevano dei parenti in vita[48]. Quando un parente si prende cura di un orfano non assume l'appellativo di 'padre' o 'madre', bensì conserva il suo. Maria e Angelo Francesco avrebbero dovuto essere stati rigettati da ogni parente per essere stati adottati da una persona che diventò loro 'madre'.

Ci sono tre possibili spiegazioni alternative all'ipotesi dell'adozione.

3.1.1 Leonarda di Carpegna non sarebbe morta nel 1483. Il racconto della morte di Leonarda è abbastanza preciso da includere la data del funerale ma ha uno svolgimento piuttosto incongruente[49]. A questo si aggiunge che il cronista, Pietro Terni, nel 1483 aveva sette anni[50]. La storia, raccontata come un ricordo d'infanzia oppure raccolta anni dopo, potrebbe avere avuto un finale reale diverso per Leonarda. Solo una ricerca negli archivi di Crema potrebbe confermarcelo.

3.1.2 La donna a cui scrisse Maria sarebbe la suocera. È noto che una donna, sposandosi, entrava a far parte in tutto e per tutto della famiglia del marito. Sarebbe stato quindi naturale rivolgersi alla suocera chiamandola 'madre', usanza ancora praticata in Italia almeno fino al secolo scorso. La suocera di Maria, madre di Giacomo Savorgnan, era Maddalena di Zucco e Cucagna, sposata nel 1452 con Pagano Savorgnan e ancora in vita nel 1493[51]. Ipotizzando che avesse un'età di circa quindici anni al

47 Angelo Francesco aveva quindici anni essendo nato l'8 maggio del 1468 (P. Terni, *Historia*, cit., pp. 220). Non si conosce la data di nascita di Maria; in base all'anno di morte del padre doveva avere almeno dieci anni.

48 Almeno i figli naturali di Matteo Griffoni Sant'Angelo, Marcolino e Guerino (P. Terni, *Historia*, cit., pp. 221, 225-226). I suoi nipoti Nicolò e Ludovico erano viventi nel 1476 (*Senato, Deliberazioni, Terra*, cit., c. 142v); erano probabilmente figli del fratello Anastasio, nominato nelle note ottocentesche di G. Racchetti, *Storia genalogica delle famiglie cremasche*, I, Fondo manoscritti, Biblioteca Comunale «Clara Gallini», Crema, c. 186.

49 Vd. *supra* nota 18. La perdita del castello avviene ad agosto e il funerale a dicembre, eppure nel racconto gli eventi si susseguono serratamente.

50 P. Terni, *Historia*, cit., p. 221.

51 A. Joppi, *Genealogie Cucagna*, Fondo Joppi 716, BCU, p. 14 della riproduzione digitale. Bembo cita saltuariamente una Maddalena che vive in casa della Savorgnan ma sembra riferirsi a una delle governanti, considerato come ne scrive in modo poco

momento del matrimonio, nel 1501 avrebbe avuto circa sessantaquattro anni. Se questa ipotesi si rivelasse corretta, rivelerebbe un episodio molto significativo nella storia dei rapporti fra donne. Maria, infatti, nella sua lettera chiede alla madre di entrare nel suo studio e nascondere a Bernardino tutto ciò che può essere sospetto[52]. Un tale livello di complicità con la suocera, a proposito di una relazione che macchierebbe la memoria del marito, sarebbe straordinario.

3.1.3 Maria Savorgnan non sarebbe Maria Griffoni Sant'Angelo, figlia di Leonarda e moglie di Giacomo Savorgnan. Questa ipotesi estrema richiederebbe l'individuazione di un'altra persona identificabile come 'M. Savorniana'. Segnalo l'esistenza di una Maria Conti di Padova[53], vedova senza prole di Urbano Savorgnan (+25 giugno 1498)[54]. Il 5 novembre 1500 Alberto Trapolino[55] in qualità di procuratore della Conti chiedeva la restituzione della sua dote e accettava parte del pagamento in vesti e gioielli[56]. Il 17 ottobre 1502 il nuovo marito di Maria Conti, Giulio Gonzaga[57], ritirava dai Savorgnan il rimanente della dote[58]. Non ho potuto rilevare se la madre della Conti fosse viva nel 1501; era in vita un Bernardino Conti[59].

lusinghiero: «[...] subito dimandai Maddalena se Do(nata) gli avea parlato: la quale, bestia, mi disse di no» (T56).

52 «Nel mio studio, nei banchi, guardate voi, Madona, e quelo che troverete che parà a voi che sia di sospeto, scondete, e di ciò non sia falo» (S70).

53 G.A. Salici, *Historia della famiglia Conti di Padova, di Vicenza et delle discendenti da essa con l'albero*, Vicenza, Gioannini, 1605, p. 173. L. Casella, *I Savorgnan*, cit., p. 224.

54 *Memoriale di Urbano*, cit., c. 57r. Urbano aveva avuto solo un figlio naturale (*ibidem*).

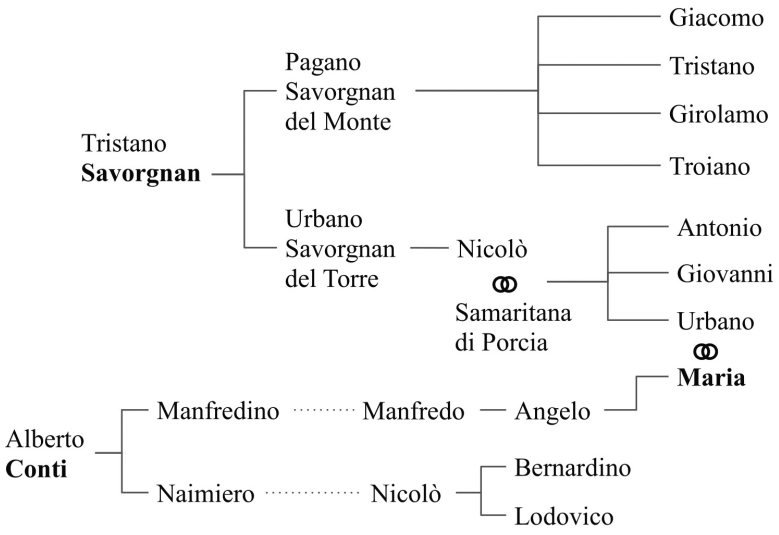
55 Trapolino farà parte, con Lodovico Conti, dei quattro traditori della Repubblica impiccati a Venezia il 1° dicembre 1509 (M. Sanuto, *I diarii*, IX, Venezia, Visentini, 1883, col. 358).

56 *Memoriale di Urbano*, cit., c. 60v.

57 Figlio di Gianfrancesco dei Gonzaga di Feltrino, ramo di Guglielmo (P. Litta, *Famiglie celebri di Italia. Gonzaga di Mantova*, Milano, 1834, tav. XI), sposato con Maria nel gennaio 1502 (L. Capodieci, C. Ilari, *La Sala dello Zodiaco affrescata dal Falconetto a Mantova: ricerche d'archivio per una proposta di committenza*, «Venezia Cinquecento», VI, 11, 1996, pp. 23-37, a nota 27).

58 *Memoriale di Urbano*, cit., c. 65v.

59 Fratello di Lodovico (G. A. Salici, *Historia*, cit., p. 210), apparentemente però troppo impegnato a Padova per soggiornare con Maria a Venezia e a Ferrara



Tav. 2. Genealogie parziali delle famiglie Savorgnan e Conti di Padova.

Se questa donna fosse stata la vera corrispondente di Bembo, sarebbe rilevante la frequenza delle parole che includono l'elemento 'cont' nelle lettere e nelle poesie di lui[60]; sono termini, tuttavia, di un uso troppo comune perché la loro frequenza possa essere significativa. L'ipotesi 'Conti' rimane poco verosimile, in particolare perché Pietro stesso scrive, in una lettera del 24 dicembre 1502 al fratello a Venezia: «Di Mad. Maria non dico altro, ché so l'arai veduta. A lei mi raccomanda, e scrivimi se ella è ita nel Frigoli o se v'andrà» (T145). È improbabile che questa donna, ormai risposata col Gonzaga, avesse motivo per tornare un'altra volta in Friuli.

(S. Olivieri Secchi, *Bernardino Conti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1983, pp. 371-373).

[60] Cfr. G. Gorni, *Veronica*, cit., p. 42: «Giochi etimologici e scomposizione di nomi propri sono una sua caratteristica ricorrente». Gorni cita molti esempi che non riporto qui per ragioni di spazio. Rilevo settantaquattro occorrenze dell'elemento 'cont' nelle lettere di Pietro a Maria, tra cui: «io farei pure la vostra anima contenta sopra quante vivono contente oggidì, nel mondo, de' loro amori; e io contento della vostra contentezza mi terrei» (T100); decine di occorrenze anche nelle rime di lui.

L'identità di questa 'madre' è importante anche per il riferimento sibillino a un suo 'figliolo' in pericolo (S70). Proviamo a collocarlo nelle tre ipotesi fatte. Maria Conti è descritta come figlia unica[61]. Maria Griffoni Sant'Angelo aveva un unico fratello, Angelo Francesco, condottiero veneziano. Se, però, la 'madre' era Maddalena di Zucco, allora il 'figliolo' in pericolo non era un fratello di Maria ma del marito, ossia Tristano, Girolamo o Troiano. Ritornerò su questo nel prossimo punto.

3.2 Chi decise la partenza di Maria per Ferrara?

Zapperi ritiene «fuori discussione»[62] la teoria secondo cui Tristano avrebbe costretto la cognata a partire per Ferrara, più precisamente che ve l'abbia accompagnata e ivi lasciata in un'attesa indefinita con l'obiettivo di contrastare la sua presunta tresca a Venezia. Questo atto autoritario è stato riportato nelle pubblicazioni successive senza contestazioni. Bisogna considerare tuttavia che Pietro scrive in due occasioni che l'amata è in grado di decidere se partire o meno, e la seconda è indubbiamente riferita al lungo soggiorno di Ferrara. Esaminiamo le due occorrenze.

Il 20 agosto 1500 Maria scrive: «Misèr Tristano ha mandato per me e vòl che 'n gran freta ch'io mi parta, ed io non potria mai senza parlarvi [...] Fosi che ogi anderò fora e troverò modo di parlarvi; ma se ogi eser non potrà, dimane senza falo» (S38). Seguono due lettere perdute e il 23 agosto ritroviamo la nobildonna, sempre a Venezia, ancora intenta a pianificare un incontro con Pietro (S39). È in questo frangente che lui scrive: «[...] se voi per aventura non aveste ancora fermato e diliberato l'andare, poteste ora [...] muovere il vostro cuore ad avere di me pietà, e non vi partire» (T101)[63]. La Savorgnan evidentemente non parte perché

[61] G.A. Salici, *Historia*, cit., p. 173. Rileviamo anche che la suocera, Samaritana di Porcia, era morta nel 1467 (A. Joppi, *Genealogie Savorgnan*, Fondo Joppi 716, BCU, p. 38 della riproduzione digitale).

[62] R. Zapperi, I. Walter, *Il ritratto*, cit., p. 71.

[63] La T101 si colloca in questo punto in quanto avvia anche il seguente dialogo: «mandovi [...] detta canzona [...]. La quale se voi con la dolce lima del vostro ingegno

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Luglio														o						o o o	o o		o	o	x	o		o	o o		o o
Agosto		o	o	o o	o	o	o	o o o	o o	o			o	o	o	o x	o o	o	o	o	x x		o	o	o	o			o	o	o
Settembre		o			o	o	o		o o		x x							o		o		o					o				
Ottobre				x			o																								
Novembre											o	o																			
Dicembre	o						o														o										
Gennaio			o	x																			o					x			

Tab. 1. Frequenza delle lettere di Maria Savorgnan tra luglio 1500 e gennaio 1501. Legenda: o = lettera conservata. x = lettera perduta secondo la numerazione di Bembo.

continua a scrivere da Venezia senza pause significative fino alla S51 del 9 settembre (vedi Tab. 1), e la pausa successiva è dovuta solo a un infortunio del messaggero segreto[64]. È Tristano a muoversi infine[65] e ciò che vuole comunicare di persona alla cognata provoca presumibilmente la reazione di S56[66].

In seguito, durante la permanenza di Maria a Ferrara, Pietro sottolinea: «La vostra diliberata partenza [...] voi con animo di starvi lungamente da queste contrade lontana vi siate partita [...] se voi vi foste degnata, sì come ad altrui avete fatto, così di scoprire a me questa vostra diliberazione e pensiero [...]» (T121). Non solo la partenza, ma anche il ritorno della donna da Ferrara, secondo Bembo, erano nelle responsabilità di lei.

Anche se si supponesse che tali affermazioni del letterato facciano parte della manipolazione successiva da lui stesso apportata al proprio carteggio, non è facile cogliere la logica, da parte di Tristano, del mandare la cognata a Ferrara come forma di controllo. Se avesse voluto esercitare una maggiore sorveglianza su di lei, limitandone i contatti, l'avrebbe fatta rientrare in Friuli anziché mandarla ancora più lontano[67].

emendarete e pulirete [...]» a cui viene risposto, nella S40: «Come ho io bastante lima da emendare e pulire vostri versi?».

64 «Questi giorni non ho mandato F. perché, come sapete, è stato guasto da un cane» (S52).

65 «[...] come Misèr verà [...]» (27 settembre 1500, S55).

66 «Triste nove ho de Misèr tal che mi trovo disperata. Temo di male asai» (7 ottobre 1500, S56).

67 Ringrazio Francesco Frattolin per questa osservazione.

Si consideri invece quanto emerge dagli archivi di Udine, in parte già anticipato nel libro di Laura Casella. Il 27 luglio 1500 moriva a sessantatré anni Nicolò del ramo Savorgnan del Torre[68]. Nonostante Tristano e fratelli appartenessero al ramo 'del Monte', avevano con Nicolò degli stretti rapporti[69] e lui aveva garantito personalmente per i debiti che loro avevano contratto facendo affari a Venezia. Morendo, Nicolò consigliò ai figli di accettare la sua eredità con beneficio di inventario ed essi scoprirono, infatti, di dover pagare seimila ducati per i debiti contratti da Tristano e fratelli, i quali avevano già versato ai creditori circa dodicimila ducati vendendo terreni e proprietà forse vincolati da fedecommesso[70]. La morte di Nicolò si tradusse, per Tristano, nella perdita di un garante rimarchevole; stile di vita, affari, e tutto quanto si basasse sul credito dovettero avere un brusco arresto verso la fine di quell'estate[71] peggiorando con la graduale diffusione della notizia della sua insolvibilità tra i creditori. È in questo periodo che le lettere della Savorgnan si fanno molto più rade[72] e ci fanno perdere di vista gli sviluppi quotidiani. Improvvisamente scrive della sua prossima partenza per Ferrara (12 novembre, S58) e accenna a «la mia nova e cara impresa» (1 dicembre,

[68] *Memoriale di Urbano*, cit., c. 57r.

[69] Avevano combattuto insieme nel 1485 (L. Casella, *I Savorgnan*, cit., p. 293) e facevano frequenti affari in società, cfr. *Memoriale*, cit., cc. 52r-55v.

[70] L. Casella, *I Savorgnan*, cit., pp. 59-60. La supplica fatta al Collegio dei Savi (Vd. *supra* p. 6) è indicativa delle ristrettezze in cui versavano Maria e i cognati già nel 1498. Le stesse possono spiegare alcuni 'affanni' che, nelle lettere, lei tiene separati da quelli causati da Pietro o dai sospetti sulla loro relazione: «la mia avara sorte» (S5), «el mio stato inquieto il qual per giornata andando gubernar bisogna. E tanto a dir ardischo: che ogni altra dona che io, in questo disperato laberinto si perderebe» (S26), «Io son colma di tanti afanni che in pochi più ci laserie la vita» (S30), «ben che sia di afanni tormentata e voi siate da quegli lontano» (S31), «"Haimè il cor, aimè la testa", el primo per amore di voi, ché ogni strada mi è chiusa di vedervi, la testa per gli afanni sustenuti» (S37).

[71] Vedi la reazione in nota 66 *supra*. Si noti in Tab. 1 la quantità di lettere (e informazioni) perdute dopo la reazione citata.

[72] Non sussiste però la perdita di ben dieci lettere consecutive che segnala erroneamente E. Quaglio, *Intorno a Maria*, cit., 1985, p. 114. Le lettere mancanti tra quelle numerate da Bembo in tutto il carteggio sono 14 come elencate da Dionisotti in M. Savorgnan, P. Bembo, *Carteggio*, cit., p. XXXV.

S59) sollecitando Pietro per i contatti con il suo amico ferrarese Ercole Strozzi. Questo accenno è notevole e sembra confermare che la partenza sia un'iniziativa della donna, conseguenza della crisi economica familiare di cui troviamo tracce anche nella lettera scritta alla madre (1 aprile 1501, S70): «fato San Zorzi subito subito veremo, se aremo conciato i fati nostri: perché sapete come siamo intrigati e più asai che non sapete voi, [...] Non vi fidate de niuno, zoè in dir le miserie di la chasa, perché anchor io patischo asai pur dove mi sono sono, e stomi quieta: e così fate voi». Da notare la necessità che la situazione non trapeli ulteriormente. Maria aggiunge, come ho anticipato al punto precedente: «Io stavo con tanto tormento a Vinecia che certo se io stavo poco più non aresti auto più figlia né figliolo», che assume maggior rilevanza se si ritiene che la 'madre' sia Maddalena di Zucco. In questo caso il 'figliolo' sarebbe plausibilmente Tristano stesso, vittima assieme alla cognata di minacce da parte dei creditori[73]. L'ultima delle lettere da Venezia (8 febbraio 1501, S64) è scritta dal monastero maschile sull'isola di Santa Maria delle

[73] Zapperi suppone invece che il 'figliolo' sia il fratello di Maria e che Tristano «avesse sollevato una questione di onore, nella quale rischiò di essere coinvolto anche il fratello Angelo Francesco, probabilmente intervenuto in difesa di Maria» (R. Zapperi, I. Walter, *Il ritratto*, cit., pp. 72-73). Le operazioni finanziarie di Tristano potrebbero essere state, più che sfortunate, scriteriate al limite del disturbo compulsivo da gioco. Joppi annota che già nel 1489 i fratelli Savorgnan sottoscrivevano presso un notaio che «promettonsi reciprocamente di non contrarre alcun debito sotto pena di multe» (A. Joppi, *Documenti*, cit., p. 207). Tristano però doveva essere persuasivo perché in seguito Giacomo e Girolamo lo nominarono due volte loro procuratore per investire un capitale a Venezia (1492) ma presto dovettero tornare a proteggere il patrimonio comune dalla sua gestione: leggiamo così della divisione tra i fratelli delle case di Udine (1495), della revoca di Girolamo di una procura fatta a Tristano e dell'assunzione di quest'ultimo dei debiti fatti a nome comune (1495. Ivi, p. 215). Il *Codice manoscritto* 10 (cit., cc. 159r-191v) riproduce diversi documenti significativi di quegli anni: una lite tra Maddalena di Zucco e i figli (1492), la divisione dell'eredità paterna fra Troiano e gli altri fratelli (1492), la divisione tra fratelli delle proprietà di Cussignacco (1492), la divisione dell'eredità rimanente fra Tristano, Girolamo e Giacomo (1493), l'ulteriore divisione dei beni rimasti in comune (1494), un compromesso tra Girolamo e Tristano per «tutti li denari per M. Hieronimo exbursati» (1502), la divisione dell'eredità del deceduto Troiano fra Girolamo, Tristano e i figli di Giacomo, e un'ulteriore divisione tra gli stessi (1503). Si noti che Girolamo era il tutore del patrimonio di Maria e figli (Vd. *supra* nota 20).

Grazie[74], improbabile tappa per un viaggio in 'carretta' per Ferrara[75] ma probabile abitazione temporanea di fortuna. In seguito, infatti (S70), Bernardino torna brevemente da Ferrara per prendere «tute le cose che sono in monesterio» e Maria raccomanda alla madre: «Abiate a mente che niuno non vadi in la camera mia, per quel che al partir vi disi; e se misèr Bernardino volese dormir, non fate per niente». Perché Bernardino avrebbe potuto pensare di dormire nella camera della Savorgnan[76]? Si direbbe che in quel momento non avesse una camera propria a Venezia, segno che la vecchia casa era stata abbandonata.

Un'altra traccia delle 'miserie della casa' si trova in una pagina di note relative a Giacomo Savorgnan: «1506, 1° aprile. La vedova sua Maria investe Giovanni Strassoldo dei beni del q. Tristano Savorgnan suo cognato»[77]. Giovanni Strassoldo aveva sposato il 20 gennaio 1502 la figlia maggiore di Maria, Giulia[78] e, secondo il testamento di Giacomo, in questa occasione avrebbero dovuto essere consegnati mille ducati di dote[79]. Ne furono stabiliti «1200, metà in denaro e metà in prestamenti»[80] ma il fatto che la Savorgnan abbia ceduto a Giovanni i beni di Tristano, quattro anni dopo, indica che evidentemente non era stato ancora possibile saldare il dovuto[81].

Si potrebbero opporre due obiezioni a questo quadro. Maria, nel settembre 1500, menziona un suo ritratto da realizzare e da consegnare a Pietro: possibile che sostenesse la spesa per un ritratto in una congiuntura simile? Bembo, però, ci fa sapere che non si trattava di un dipinto

74 La precedente è mancante e non se ne può sapere la provenienza.

75 «Non vogliate male a le charete, perché salva mi ànno conduta sino a questa hora» (Ferrara, 26 febbraio 1501, S67).

76 La frase è ambigua; lei potrebbe anche aver voluto intendere di non farlo dormire nell'abitazione in generale.

77 Secondo un appunto di A. Joppi, *Documenti*, cit., p. 208. Tristano era morto l'anno prima lasciando eredi il fratello Girolamo e i figli di Maria (ivi, p. 110).

78 N.M. Strassoldo, *Liber familiaris*, Fondo Joppi 186, BCU, p. 4. Il primo figlio nasce nello stesso anno (E. D'Attems, *Cenni ed appunti sulla famiglia dei conti di Strassoldo*, Udine, Tipografia Domenico Del Bianco, 1909, Tav. IV).

79 Vd. *supra* nota 37.

80 Appunto di A. Joppi, *Documenti*, cit., p. 224.

81 La cessione era in ogni caso di durata limitata, perché nel 1518 l'eredità di Tristano veniva divisa tra Girolamo e i nipoti (*Codice manoscritto 10*, cit., c. 196r).

ma solo di un disegno non ombreggiato da usare come riferimento per una medaglia[82]. La seconda obiezione riguarda il presunto progetto d'acquisto da parte di Tristano di una casa detta 'Dandola' o 'delle due torri'. Le frasi che riguardano questa casa, però, si possono anche leggere come se facessero riferimento all'*abbandono* di essa[83].

La possibilità e la scelta di Maria Savorgnan di andare a Ferrara invece di tornare in Friuli indicano per lei un'inaspettata autonomia d'azione. Viene da chiedersi se anche i segni che hanno fatto pensare a una sorveglianza attiva su di lei non possano essere reinterpretati come una meno drammatica autotutela della sua reputazione come vedova[84] e di

[82] Questa la conversazione tra i due: «Aspeto di far uno retrato novo, ché non ho cosa bona, e quello arete» (27 settembre 1500, S55). «Di vostro ritratto nuovo non vorrei vi pigliaste altro pensiero. A me parea pure che uno, che io vidi, fosse molto proprio e bello. Né importa che vi sieno quelle ombre o no, avendosi a far questo in medaglia, come sapete» (T112). «Salvo el vostro pegno, se dimane mandar volete per lo retrato, io l'arò di gratia per saper nova di voi» (11 novembre, S57). La Savorgnan gliene aveva già donato uno a luglio (S9), probabilmente opera di Giovanni Bellini (E. Curti, *«Fate a quesa carta mille vezi e basatela perché è bella»*, cit., p. 194).

[83] Questa la conversazione in proposito. Si noti che la casa è sede di appuntamenti tra Pietro e Maria *prima* che si discuta su cosa ne sarà. «Fosi che ogi anderò fora e troverò modo di parlarvi [...] overo alle due tore. Dove bisogna che voi prima andiate, et a modo che non siate conosciuto, et sarete menato in una tore e serato sino a tanto che verò io» (20 agosto 1500, S38). «Mio padre ha presa casa alla Zudecca, et è quella Marcella vicina a i Dandoli da le torre» (T99). «Dimane anderete a Cha' Dandolo alla chavana, dove serete aspetato e conduto dove bisogna [...] far che lui non intenda altro di me, zoè che io vengi a le due tore» (25 agosto, S41). «De la Dandola non so quelo serà: tutavia non son fora di speranza, e come Misèr verà gli daren tal bataglia che spero non serà invano» (27 settembre, S55). «Della Dandola non fia da qui innanzi giorno, che io più volte a diletto lunga pezza non la miri così vota. Pensate quello che io farei se il mio sole vi soggiornasse» (T112). A proposito della Dandola come luogo d'incontro dei due: M. Folin, E. Svalduz, *Tra Venezia*, cit., pp. 19-21. Quando la Savorgnan scrive «La chasa che ha tolto Misèr mi piace ma per hora non vi churate di divulgar questa cosa per bon rispeto» (24 agosto, S40) si riferisce invece alla casa presa da Bernardo Bembo, cfr. la ripetuta richiesta di riservatezza sull'argomento: «Non gli dite che vi sète chambiato di casa» (18 settembre, S52).

[84] Il saggio di P. Pucci, *«Come vi mando a dire una cosa fatela»*, cit., inquadra bene le pressioni sociali sulla figura della vedova.

quella di Pietro come patrizio veneziano[85]. L'atteggiamento di Bernardino verso la condotta della Savorgnan è indubbiamente aggressivo ma è lo stesso che si potrebbe osservare in una persona altamente moralista, non necessariamente in un sorvegliante[86].

Sembra chiaro comunque che la Savorgnan, come organizzatrice (e probabilmente negoziatrice) del proprio trasferimento, avesse con Tristano un rapporto ben più complesso rispetto a uno di dominio o di oppressione[87].

A Ferrara la 'nova e cara impresa' andò oltre le più rosee aspettative[88]. Purtroppo non sappiamo né quale fosse l'impresa, né cosa successe

[85] «Siavi ricomandato l'honor vostro, perché, come B. questo sapese, tuto il mondo il saperia» (18 agosto 1500, S36). «Dil honor vostro vi aricordo» (25 agosto 1500, S41). «La via di venir a voi a F. non agrava se non tanto che alchuno non lo scuoprise, e più de' vostri che de' mei» (18 settembre 1500, S52). Per la situazione delicata di Bembo cfr. anche M. Folin, E. Svalduz, *Tra Venezia*, cit., p. 27.

[86] Colpisce infatti che Bernardino, per ispezionare la camera di Maria, debba farlo in un momento in cui lei non se ne accorga: «è ito cerchando per tuta la casa; e non mi avedendo di questo, io ero ne la camera sopra el chanale, e lui intrò ne la mia e per el poco cervelo de Donata alzò el bancho dil leto dove sta la chariola e trovò la schala» (S34). Contrastano con il ruolo di sorvegliante anche le molte uscite di casa di Bernardino (S9, S11, S12, S13, S21, S28, S32, S34, S37, S47, S53; in realtà ogni singola lettera di Maria è un segno di assenza di Bernardino, infatti quando lui è presente lei scrive: «Io non poso scrivere, perché B. non si parte mai» S5).

[87] Per questo aspetto voglio citare un avvertimento lanciato nel 1988 nell'introduzione a *Ragnatele di rapporti*, a cura di L. Ferrante, M. Palazzi, G. Pomata, Torino, Rosenberg&Sellier, 1988, pp. 7-56, a pp. 9-11: «Non vogliamo certamente mettere in dubbio il carattere inequivocabilmente gerarchico che il rapporto tra i sessi sembra aver avuto nella storia europea. Vorremmo però suggerire di guardare al rapporto fra donne e potere attraverso una lente diversa da quella che le vede come oggetto passivo di dominio (o come soggetto, inevitabilmente subalterno, di contropoteri reattivi) - una lente che ci sembra sottilmente deformante. Da qui la proposta di applicare all'analisi dei rapporti di potere nella storia delle donne la categoria di *patronage* [...] una relazione di scambio, seppure ineguale, fra due soggetti parimenti attivi. [...] L'esercizio del potere, in questo caso, appare evidentemente come una contrattazione continua, entro spazi circoscritti per entrambe le parti da una serie di norme e aspettative.»

[88] «Sentirete de gli honori che hora fati ne sono, e' quagli certo sono di sorte che mai tanto creduto aria» (26 febbraio 1501, S67). «Queste cose toglio per farmi honor questo San Zorzi, perché tute le done e madone sono invitate a chasa mia e se io chusase pensate come staria bene» (1 aprile 1501, S70).

effettivamente, se non che Maria promise molte volte che sarebbe tornata a breve ma che il soggiorno si prolungò. Una ricerca negli archivi di Ferrara potrebbe fruttare qualche informazione sulle sue azioni.

3.3 Una cronologia errata?

Le date apposte da Bembo sul retro delle lettere della Savorgnan sono considerate sostanzialmente veritiere[89]. Carol Kidwell nota, però[90], che Maria scrive in data 20-21[91] luglio 1500: «Questo strambato, o voglian dir stramato, mi fu dato venere, ma perché quello fu giorno de eclipissis non volsi mandarlo» (S8). Consultando le date delle eclissi su diversi siti web[92], si può constatare che nell'anno 1500 se ne videro da Venezia solo due di tipo lunare, una a maggio e una a novembre. Kidwell inoltre rileva la discrepanza della frase «La stagione di la rosa è ben venuta» con la data: 7 ottobre 1500 (S56)[93]. Per questi motivi Kidwell nega del tutto l'affidabilità delle date sulle lettere della Savorgnan e ricostruisce l'intero ordine del carteggio sulla base delle sole corrispondenze tematiche tra le missive dei due amanti.

Sono già stati discussi a lungo i piccoli errori e le incertezze di datazione da parte di Bembo[94] ma bisogna affrontare ciò che questi due casi suggeriscono: che il letterato abbia apposto le date con un tale ritardo, e senza più una corretta memoria della loro sequenza, da spostarle perfino di mesi[95]. Per ovviare a questo è necessario almeno fornire delle inter-

[89] Corrisponde alle cronache la notizia del 5 settembre 1500 della presa di Modone da parte dei Turchi (S47).

[90] C. Kidwell, *Pietro Bembo*, cit., p. 27.

[91] Bembo ha apposto sul fronte della lettera la data «XX jul. MD» (un lunedì) e sul retro «201 jul MD» (un martedì).

[92] https://eclipse.gsfc.nasa.gov/LEcat5/LE1401-1500.html, https://www.eclipsewise.com/lunar/LEcatalog/LE1401-1500.html, http://astro.bonavoglia.eu/calendario.phtml [ultime consultazioni: 15 giugno 2024]. Date e ore delle eclissi cambiano leggermente tra un sito e l'altro perché calcolate in base alla stima delle variazioni caotiche della velocità di rotazione della Terra dovute alle maree.

[93] Pietro risponde: «La stagione lunga delle rose stimo vi gioverà forte» (T58).

[94] Cfr. M. Savorgnan, *Se mai fui*, cit., note 1, 4, 5, 6, 46, 47, 55, 67, 71.

[95] Sono stati notati finora gli errori evidenti ma quali altre date potrebbero essere errate senza che vi sia evidenza? È sospetto, ad esempio, che nella prima lettera da

pretazioni alternative ai termini 'eclipissis' e 'stagione della rosa'. Qui di seguito presento due proposte.

Claudia Berra ipotizza che 'stagione della rosa' sia un eufemismo per indicare il ciclo mestruale, e si riserva di argomentare l'ipotesi in un prossimo articolo[96]. L''eclipissis' potrebbe riferirsi a un evento atmosferico. Sanudo in data giovedì 16 luglio 1500 parla di numerose saette che hanno recato danni in città e di uno «stranissimo tempo»[97] e Pietro stesso annota, sotto la S4: «Eo tempore ingentes pluviae ingruebant» a proposito del suo primo incontro amoroso con Maria calcolato al 16 luglio[98].

4. Conclusione

L'eccezionalità e il valore letterario delle missive di Maria Savorgnan sono indiscutibili anche in assenza di dati precisi su di lei. È lodevole e condivisibile, in effetti, l'urgenza di Dionisotti nel pubblicarle pur senza essere riuscito a completare un profilo biografico. Tuttavia, parte della critica letteraria fa riferimento all'analisi della vita dell'autore[99] e ciò che si è scritto su questa persona finora si è dovuto basare su dati centellinati e supposizioni, mai frutto di una ricerca d'archivio che fosse sia mirata che professionale[100]. Non è un problema marginale perché, come

Ferrara (S65), datata solo una settimana dopo quella spedita dal monastero (S64), Maria lamenti di aver già scritto più volte senza ricevere risposta e annunci già un altro cambio di residenza.

96 C. Berra, cit., p. 62.

97 «Et in questa note, trete do siete; una dete a caxa di sier Beneto Sanudo, non fè danno, e a l'andar im pregadi fo stranissimo tempo. Et ozi tre' la sieta, e dete al campaniel di San Zane Nuovo. Item, in cha' Grimani, in cha' Griti a San Zuane Bragolla, el a la chiesia, e portò via uno San Zuane su la porta». M. Sanuto, *I diarii*, III, Venezia, Visentini, 1880.

98 M. Savorgnan, P. Bembo, *Carteggio*, cit., p. 140.

99 Per una critica all'antibiografismo cfr. C. A. Madrignani, *A proposito di critica letteraria e biografia*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, II, Napoli, Liguori, 2002.

100 Questo stesso studio è il risultato collaterale di una ricerca su Lucina Savorgnan.

si è visto, la stessa identità dell'autrice potrebbe essere stata fraintesa, così come la sua libertà d'azione.

I documenti che la riguardano si trovano negli archivi di Crema, Udine, Venezia, Ferrara e Padova. L'augurio è che questo scritto possa incoraggiare una serie di ricerche storiche, espressamente dedicate a Maria Savorgnan, che possano gettare nuova luce su questa figura affascinante, come merita per il ruolo che ricopre nella storia della letteratura e della cultura italiane.

Francesco Nezosi*

Tomaso Pombioli nelle valli bergamasche: nuovi dipinti e alcune note sulla committenza

Abstract · The article adds a significant nucleus of unpublished works to the Bergamo catalogue of the painter Tomaso Pombioli, originally from Crema. The paintings, executed for churches in Leffe and Barzizza in Val Gandino, flank those already identified by previous critics in this area, confirming how the centre of gravity of his activity in the Orobic land must have shifted mainly towards the context of the valleys, favoured by the strong emigration of people also towards the Cremasque. Analysis of the works has made it possible to acquire new chronological data, which allows us to anticipate his debut in Bergamo to 1606 and to offer new fixed points for a more general reconsideration of his activity. The launch of an initial investigation on the patronage side has revealed the centrality of the relations and connections with Val Gandino for other paintings as well, such as the altarpiece in San Giovanni Battista in Trescore Balneario, the execution of which was supported by the Del Negro family from Gandino.
Keywords · Tomaso Pombioli, Seventeenth-century Lombard painting, artistic patronage, Val Gandino, Leffe, Barzizza, Trescore Balneario, Gandino, Del Negro

La pittura del primo Seicento bergamasco è stata più volte oggetto dell'interesse dalla storiografia contemporanea, a partire dalla sistematica messa a fuoco avviata, ormai più di quarant'anni fa, nel corso delle ricerche confluite nei volumi della collana de *I pittori bergamaschi*. Per l'ambito sacro, il puntuale censimento delle personalità ci ha restituito un ricco quadro d'insieme dove a emergere è il significativo apporto offerto a questa importante stagione da presenze eterogenee non solo

* Intendo innanzitutto esprimere un sentito ringraziamento a quanti a vario titolo hanno contribuito alla stesura del presente lavoro: Matteo Facchi, Luisa Gaiardelli, Pietro Gelmi, Wilma Locatelli, Angelo Loda, Sara Loglio, Francesco Macario, Niccolò Martinelli, Lorenzo Mascheretti, Filippo Piazza, Simone Picinali, Francesco Rizzoni, Simone Signaroli.

sul piano stilistico ma anche della provenienza geografica[1]. Tale fenomeno investe tanto il contesto cittadino quanto quello delle valli: per la città, la vicinanza con le istituzioni della Serenissima ha rappresentato una costante fonte di aggiornamento figurativo[2]. Nel contado invece, la forte immigrazione di popolazione, per ragioni di natura economica[3], soprattutto verso il vicino Stato di Milano e la Terraferma veneta, ha favorito l'arrivo di numerose opere d'arte 'foreste', spesso nella forma delle cosiddette 'rimesse artistiche', doni degli emigranti alle loro chiese d'origine. In siffatta rete di legami e scambi artistici tra territori, anche la città di Crema si segnala per il suo contributo alle vicende pittoriche orobiche nei primi decenni del XVII secolo[4] grazie alla figura di Tomaso Pombioli[5], il cui catalogo bergamasco è già stato più volte

[1] Fondamentali sono i saggi contenuti in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento*, II, a cura di P. Zampetti, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1984.

[2] Si pensi al cantiere di Santa Maria Maggiore su cui cfr. F. Noris, *«Aver almeno impedito che Bergamo fosse raggiunta dall'ondata barocca» (il «caso» S. Maria Maggiore)*, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 26 settembre - 29 novembre 1987), [s.l.], CARIPLO, 1987, pp. 137-149 con bibliografia.

[3] Per un inquadramento del tema tra Medio Evo ed Età Moderna si rimanda a G. Albini, *La popolazione di Bergamo e del territorio nei secoli XIV e XV*, in *I primi millenni. Il Comune e la Signoria*, II, a cura di G. Chittolini, (*Storia economica e sociale di Bergamo*), [Bergamo], Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, Istituto di studi e ricerche, 1999, pp. 213-255.

[4] M.C. Rodeschini Galati, *Presenze cremonesi, milanesi e cremasche (1570-1630)*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, II, cit., pp. 12-15, 28-33. Crema e più in generale la bassa pianura, sono meta di un'intensa migrazione bergamasca almeno dall'XI secolo, come ricostruito in F. Menant, *Lombardia feudale. Studi sull'aristocrazia padana nei secoli X-XIII*, Milano, Vita e Pensiero, 1992, pp. 245-276, a p. 255. Sulle famiglie bergamasche a Crema si veda W. Terni de Gregory, *Cognomi bergamaschi a Crema*, «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti in Bergamo», XIX, 1955-1956, pp. 209-215. Per il caso della famiglia Premoli, originaria del comune bergamasco di Premolo in Val Seriana, cfr. M. Carobbio, *Seguendo il Serio. I Conti Premoli e le migrazioni premolesi a Crema tra Medioevo ed Età Moderna*, [Casazza], ingraphic, 2018.

[5] Una disamina complessiva della sua opera spetta a L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, [Crema], Banca di Credito Cooperativo di Crema, 1995. Aggiornamenti sul versante biografico e della produzione sono in L. Carubelli, *Due novità per Tomaso Pombioli*, «Arte Lombarda», 200-201, 1-2, 2024, pp. 211-214.

indagato[6]. Impegnato per alcune comunità della pianura in un'area circoscritta tra i comuni di Calvenzano, Antegnate, Covo e Cortenuova, è proprio nelle valli che conosce un certo successo, in particolare dopo la peste del 1630. Il cremasco dovette innanzitutto approfittare di una situazione favorevole venutasi a creare in seguito alla morte, tra il 1626 e il 1627, di Giovan Paolo Cavagna[7], Enea Salmeggia[8] e Francesco Zucco[9]. La condivisione con i maestri appena citati di dettami compositivi e stilistici, da quelli cremonesi cari al Cavagna alla più compassata e decorosa cultura milanese del Talpino, gli consentì di entrare in sintonia con la locale situazione religiosa del tempo[10] e di proporre una pittura adeguata alle più varie istanze della committenza[11], non solo in

[6] Una prima sistematica rassegna si ha in M.C. Rodeschini Galati, *Presenze cremonesi*, cit., pp. 12-15, 28-33, ampliata con ulteriori aggiunte da L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 51-53, 56-62, 65-69, 94-96, 100-104, 115. Più di recente la stessa L. Carubelli, *Tommaso Pombioli*, in *L'estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, catalogo della mostra (Crema, 29 settembre 1997 - 11 gennaio 1998), [Milano], Leonardo Arte, 1997, p. 66 gli restituisce la pala della chiesa di San Giovanni Battista a Trescore Balneario e da ultimo C. Alpini, *Dipinti nella Chiesa di San Michele ad Antegnate*, [Antegnate], Comune di Antegnate, 2008, pp. 24-28, 33-34 una *Presentazione di Gesù al tempio e san Nicola da Tolentino* datata 1624 e un *San Rocco*.

[7] Su Cavagna si vedano almeno L. Bandera, *Giovan Paolo Cavagna*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, IV, a cura di P. Zampetti, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1978, pp. 131-243 e *VISIONI, APPARIZIONI, MIRACOLI. La pittura di Giovan Paolo Cavagna e la "mostruosa meraviglia"*, catalogo della mostra (Bergamo, 9 febbraio - 6 maggio 2018), a cura di S. Facchinetti, Bergamo, Fondazione Credito Bergamasco, [2018].

[8] U. Ruggeri, *Enea Salmeggia*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, IV, cit., pp. 247-385.

[9] F. R. Pesenti, *Francesco Zucco*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, IV, cit., pp. 387-436; C. Scarpellini, *Francesco Zucco pittore (Bergamo, 1570 ca. - 1627)*, «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti, Bergamo», LXVI, [2002-2003] 2004, pp. 105-118.

[10] G. Zanchi, *Aspetti della situazione religiosa bergamasca dalla Visita Apostolica di S. Carlo (1575) alla fine del Seicento*, in *Il Seicento a Bergamo*, cit., pp. 19-30; G. Zanchi, *La religiosità popolare a Bergamo nell'età moderna: caratteristiche e linee evolutive*, in *Diocesi di Bergamo*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaro, (*Storia Religiosa della Lombardia*, 2), Brescia, Editrice La Scuola, 1988, pp. 201-212.

[11] F. Rossi, *Arte sacra e committenza: struttura gerarchica e devozione popolare*, in *Il Seicento a Bergamo*, cit., pp. 173-187.

termini di accostante naturalismo e senso del quotidiano ma anche di rigorosa devozione[12].

Come già rilevato dalla critica, il cremasco intrattenne un rapporto privilegiato con la comunità di Leffe, borgo della Val Gandino, vallata laterale della ben più nota Valle Seriana. L'approdo in un contesto così periferico rispetto alla sua città natale deve essere letto alla luce delle relazioni che i mercanti leffesi, dediti alla produzione e commercio dei panni lana, seppero sviluppare lungo rotte mercantili che li portarono a emigrare in aree non solo appartenenti al Milanese o alla Serenissima Repubblica ma addirittura al Trentino[13] e oltre le Alpi. Per la chiesa di San Martino Pombioli eseguì due importanti pale[14]: all'altare di San Bernardino i *Santi Bernardino, Giuliano e Fermo*[15] e nel coro la *Madonna in gloria, angeli e i santi Giuseppe, Martino, Agnese, Apollonia, Agata e Liberata*[16].

Allargando lo sguardo alle altre chiese sussidiarie è possibile legare al suo nome ulteriori dipinti. In San Rocco[17] si conserva un ciclo di quattro tele dedicate alla Passione del Signore, la cui peculiare icono-

[12] Sulle modalità figurative con cui veniva veicolata la devozione a Bergamo tra Cinque e Seicento cfr. V. Guazzoni, *Tempi ed immagini della Controriforma bergamasca*, in *Il Seicento a Bergamo*, cit., pp. 31-45.

[13] Peculiare è la vicenda del dipinto con le *Nozze di Cana* eseguito nel 1667 per la chiesa di San Martino dal pittore trentino Giovanni Francesco Furlanello, originario della Val Di Fiemme, ricostruita da G. Sava, *Dalla Valle di Fiemme alla Val Seriana: l'esordio lombardo del pittore Giovanni Francesco Furlanello*, «Studi trentini. Arte», XCVI, I, 2017, pp. 265-274.

[14] Nello stesso edificio, non possono essergli riferiti gli affreschi con *Angeli musicanti* posti nel sottarco della cappella del Suffragio, come indicato nella scheda n. 1SL1141 del Catalogo dei beni culturali della Diocesi di Bergamo redatta da Chiara Spanio: sono meglio inquadrabili invece in un ambito assai prossimo a quello dei pittori Recchi di Como.

[15] M.C. Rodeschini Galati, *Presenze cremonesi*, cit., pp. 15, 31-32; L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 94-95.

[16] M. C. Rodeschini Galati, *Presenze cremonesi*, cit., pp. 14-15, 31; L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 95-96.

[17] Notizie su questa chiesa si ricavano da A. Ghirardelli, *Leffe e le sue chiese* (supplemento di «Antenna, Rivista parrocchiale»), Leffe, [s.n.], 1984, pp. 265-266: venne eretta una prima cappelletta a scioglimento di un voto fatto dai leffesi in occasione della pestilenza del 1529, conclusa verosimilmente già entro il 1530, ampliata in seguito tra il 1583 e il 1585 fino ad assumere l'attuale assetto.

Fig. 1. Tomaso Pombioli, *Gesù nell'orto del Getsemani*, 1606, olio su tela, 125x185 cm, Leffe, San Rocco (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

grafia fa pensare che possano essere state commissionate in funzione di pratiche devozionali dei disciplini[18]. La lettura stilistica ci permette di precisare che appartengono a due distinti maestri[19] e che vennero

[18] A. Ghirardelli, *Leffe e le sue chiese*, cit., p. 86-87 ricava la notizia dell'esistenza di una confraternita dei disciplini bianchi dai verbali della Visita pastorale del Vescovo Pietro Lippomanno del 1530. Si riuniva presso l'altare del Crocifisso e di Santa Maria Maddalena nella chiesa di San Michele, ma ebbe in suo uso anche il tempio di San Rocco dal 1626. Vista la data 1606 presente sulla tela del *Cristo inchiodato alla croce*, pur in mancanza di precisi riscontri documentali, ci si chiede se la loro originaria destinazione non potesse essere proprio l'altare in San Michele e che siano giunte alla loro attuale collocazione in seguito al completo rifacimento della parrocchiale attuato a partire dal 1710.

[19] Anche Stefania Buganza, nella scheda n. 1SL1924 del Catalogo dei beni culturali della Diocesi di Bergamo dedicata al *Cristo nell'orto del Getsemani*, pur ipotizzando per tutto il ciclo una provenienza da Venezia e un ambito veneto oltre a una unitaria commissione della famiglia Gallizioli (registra erroneamente la presenza di uno stemma del casato su tutti i quadri), opera una distinzione di mani, riconoscendo come la *Deposizione* spetti a un autore diverso da quello delle altre tre tele.

Fig. 2. Tomaso Pombioli, *Incoronazione di spine*, 1606, olio su tela, 125x185 cm, Leffe, San Rocco (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

con buona probabilità eseguite in diversi momenti. Se la *Deposizione nel sepolcro* spetta a un veneto tardo manierista gravitante nell'orbita dei cosiddetti pittori delle 'Sette Maniere'[20], le altre tre, raffiguranti l'*Orazione nell'orto del Getsemani* (fig. 1), l'*Incoronazione di spine* (fig. 2) e *Cristo inchiodato alla Croce* (fig. 3) sono da accostare all'artista cremasco e recano lo stemma della famiglia Gallizioli: sul *Cristo inchiodato* in particolare, accanto all'emblema figurano le iniziali del committente, S.G., che si potrebbero sciogliere in Santo Gallizioli[21], e la data 1606 (fig. 4). Il

[20] Per la loro produzione bergamasca si rimanda a G. Fossaluzza, *Identificazione di Pase Pace e appunti sulle "Sette Maniere" della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara*, in *Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle "Sette Maniere". Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo*, (*Biblioteca d'arte*, 43), a cura di A. Pacia, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013, pp. 47-117.

[21] Pur in mancanza di contributi specifici su tale famiglia, impegnata in attività mercantili, registriamo a date successive un omonimo Santo Gallizioli, forse un discendente, molto attivo a partire dagli anni settanta del Seicento tra Bergamo e

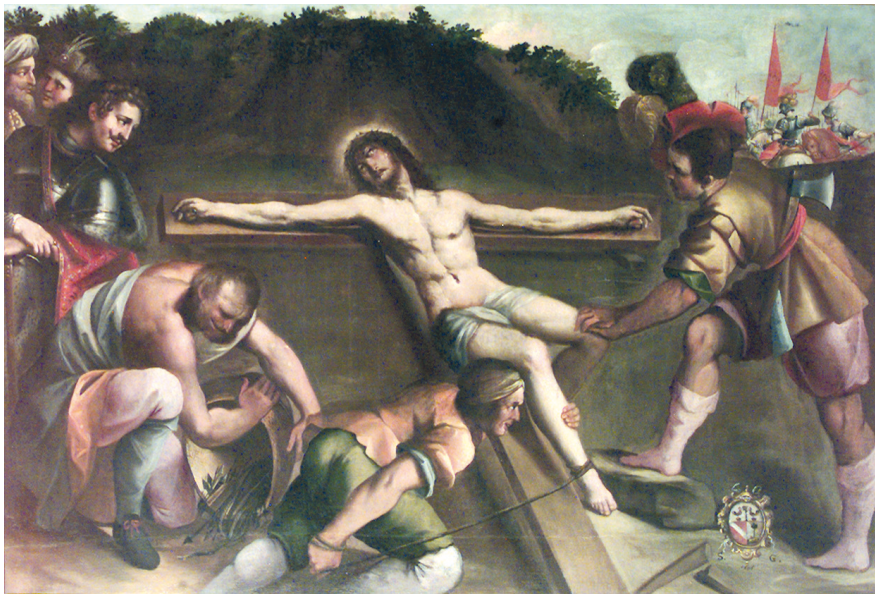


Fig. 3. Tomaso Pombioli, *Gesù inchiodato alla croce*, datato 1606, olio su tela, 124,5x186 cm, Leffe, San Rocco (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

dato cronologico riveste grande importanza per il percorso dell'artista, privo com'è, soprattutto per la produzione dei primi anni del Seicento, di appigli sicuri e testimonia di un legame assai precoce, rispetto a quanto fino ad oggi noto, non solo con la comunità di Leffe, ma più in generale con il contesto bergamasco[22]. La buona tenuta qualitativa qui esibita impone altresì anche nuove riflessioni intorno al discontinuo catalogo del pittore e al ruolo dei collaboratori, avendo in ogni caso sempre presente la differenza di registri adottati rispetto alla destina-

Venezia, come riportato in W. Panciera, *Il lanificio bergamasco nel XVII secolo: lavoro, consumi, mercati*, in *Il tempo della Serenissima. Un Seicento in controtendenza*, III, a cura di A. De Maddalena, M. A. Romani, M. Cattini, (*Storia economica e sociale di Bergamo*), [Bergamo], Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, Istituto di studi e ricerche, 2000, pp. 122-123. Costituì inoltre una società con il marchese portoghese Agostino Fonseca, tra i maggiori committenti veneziani di Luca Giordano.

[22] Si riteneva infatti che l'avvio del suo operato in terra orobica risalisse al ciclo di Calvenzano e al *San Rocco di Cortenuova* entrambi datati al 1623.

Fig. 4. Tomaso Pombioli, *Gesù inchiodato alla croce*, particolare dello stemma Gallizioli con la data 1606.

zione delle commissioni. Dal punto di vista della composizione, riconosciamo la tendenza di Pombioli, soprattutto nelle tele di piccolo formato, a serrare le figure in primo piano creando poi *focus* narrativi secondari tramite piccoli inserti di scene nel paesaggio. Un'impostazione più dilatata e su più piani appare nell'*Orazione*, con gli apostoli e Cristo incastonati all'interno di un panorama roccioso a lume notturno, di matrice campesca, che vede la luce penetrare negli anfratti e investire i protagonisti della scena con effetti di delicato luminismo descrittivo che ci restituisce in maniera minuta perfino il profilo azzurro, di ascendenza nordica, di una città in lontananza. Un episodio non isolato per l'artista cremasco ma che si inserisce in un filone cui appartiene anche una *Giuditta e Oloferne* di collezione privata[23]. Più elaborata appare invece la concezione spaziale dell'*Incoronazione*, che si svolge in un interno scandito da colonne, lesene e una nicchia che accoglie una statua di divinità, forse Atena, e che richiama alla mente analoghe soluzioni di Domenico Carpinoni[24] e i più tardi dipinti in San Nicola da Tolentino a Nembro[25]. Appartengono al consolidato repertorio del pittore cremasco le fisionomie dai profili appuntiti e quelle dai trat-

[23] L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 118-119; L. Carubelli, scheda 4, in *L'estro e la realtà*, cit., p. 76.

[24] Per restare nei dintorni di Leffe, le *Storie di san Nicola da Tolentino* in San Nicola e San Lorenzo a Barzizza di Gandino, su cui si veda U. Ruggeri, *Domenico Carpinoni*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, II, cit., p. 250.

[25] L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 100-102; L. Carubelli, scheda 7, in *L'estro e la realtà*, cit., p. 82.

ti più popolari degli sgherri. Su tutte risalta quella del cavaliere sulla sinistra nel *Cristo inchiodato*, la cui caratterizzazione può forse far pensare a un ritratto del committente. Memore di un retaggio tardo manierista molto caro al pittore è l'attenzione riservata ai dettagli di gusto dell'abbigliamento, dalle piume dei copricapi fissate con spille fino alle fantasie delle vesti, che evocano un decorativismo ornamentale che ne investe tutta la produzione.

Fig. 5. Tomaso Pombioli, *Angelo custode*, 1626 circa, olio su tela, 126x107, cm, Leffe, Palazzo Galizzi, canonica (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

Ancora a Leffe, in Palazzo Galizzi, sede della casa canonica, si custodisce una tela con l'*Angelo custode* (fig. 5), già nella sagrestia della chiesa di San Michele e forse parte dell'arredo dell'antica parrocchiale. Il dipinto, poco considerato dalla storiografia locale[26], è attribuibile al Pombioli per analogie con quello di medesimo soggetto degli Istituti di Ricovero di Crema[27]. Da qui riprende, pur con qualche variante, il cartone dell'Angelo in atto di abbracciare il fanciullo (si noti la sostanziale sovrapposizione nella postura della mano sinistra e l'andamento vaporoso del panneggio intorno alle ali) e la creatura mostruosa in basso a destra. Ciò che differisce invece è la figura del bambino, qui con la braccia conserte al petto e che pare essere tratta dall'incisione dei *Doveri dell'Angelo custode* di Hieronymus Wierix databile entro il 1619[28]. Anche il

[26] A. Ghirardelli, *Leffe e le sue chiese*, cit., p. 189 lo cita assegnandolo ad ignoto del XVIII secolo.

[27] L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 86-87.

[28] Per prima L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 41-42 ha posto l'attenzione sull'uso di stampe impiegate come fonti figurative nel processo creativo dell'artista. Rispetto a quanto già individuato dall'autrice, F. Ceretti, *Genovesino e le carte*

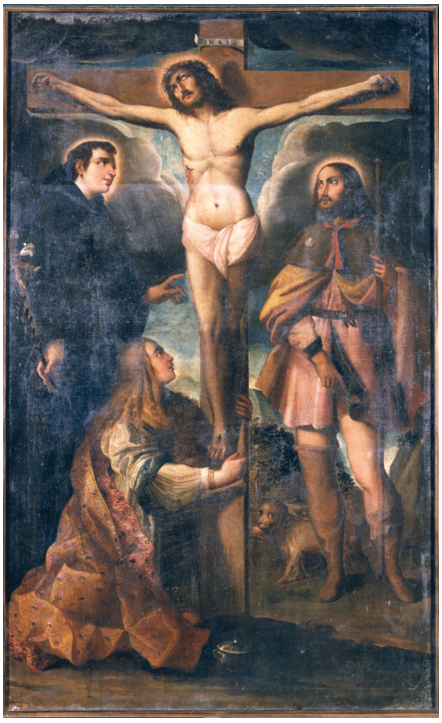


Fig. 6. Tomaso Pombioli, *Gesù Crocifisso e i santi Rocco, Nicola da Tolentino e Maria Maddalena*, 1635 circa, olio su tela, 180x116 cm, Barzizza di Gandino, San Nicola di Bari e San Lorenzo (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

paesaggio muta e da un'ambientazione lacustre che digrada fino a lontani rilievi, se ne sostituisce una montana, spoglia, i cui unici dettagli riconoscibili, stante anche le difficoltà di lettura per un generale offuscamento della pellicola pittorica, sono un tronco e qualche foglia resa a piccoli tocchi. Gli accostamenti cromatici nella veste del Custode, tra verde, giallo e rosa pastello sono quelli, di matrice cremonese, cui ricorre frequentemente l'artista così come la propensione a trattare i panneggi in maniera incisiva, increspandone i bordi e modellandone le pieghe con tagli quasi geometrici. L'allungamento parmigianinesco delle forme, i tipici volti dalle gote rigonfie leggermente arrossate e le capigliature scarmigliate permettono di avanzare una datazione intorno agli Anni Venti del Seicento per confronto con quanto Pombioli stava maturando nei cantieri di San Siro Vescovo a Soresina[29] e della Madonna dei Campi di Calvenzano[30].

L'attività del cremasco per la Val Gandino non si esaurì con gli impegni assunti per i committenti leffesi ma lo vide attivo anche per la poco

stampate. Derivazioni dalle incisioni nella pittura italiana del Seicento, Roma, Officina Libraria, 2020, p. 112 evidenzia, per l'episodio della *Strage degli innocenti* del ciclo della Madonna dei Campi di Calvenzano, il libero ricorso al bulino dello stesso soggetto inciso da Marco Dente su invenzione di Baccio Bandinelli.

[29] Ivi, pp. 110-112.

[30] Si veda nota 8.

distante comunità di Barzizza, oggi frazione di Gandino. La chiesa di San Nicola di Bari e San Lorenzo[31] conserva una pala con *Cristo crocifisso e i santi Maddalena, Nicola da Tolentino e Rocco* (fig. 6): già assegnata a Domenico Carpinoni[32], cui spettano la gran parte dei dipinti risalenti alla campagna decorativa seicentesca dell'edificio[33], deve invece essere ricondotta al Pombioli. Posta in origine sull'altare di San Nicola da Tolentino, venne probabilmente commissionata dai membri della Confraternita dei Disciplini Bianchi, che qui aveva sede (ce lo suggerisce anche l'iconografia del Crocifisso cara alla devozione disciplinata) e spostata sulla controfacciata in seguito all'apertura di una nicchia che ancora accoglie una moderna statua del santo titolare. A suggerire ai confratelli il nome del maestro di Crema può forse essere stato qualcuno dell'omologo sodalizio di Leffe seppure siano storicamente documentate relazioni di Barzizza con il cremasco fin dal XII secolo, per via dell'emigrazione dei montanari[34]: tra Cinque e Seicento, inoltre, ben tre sacerdoti del borgo provengono dalla Diocesi di Cremona e uno, don Bartolomeo Bassi, vice curato nel 1546, proprio da Crema[35]. La tela in esame è data-

[31] Per una storia della chiesa, *Appunti di Storia e Arte. Chiese parrocchiali bergamasche*, (*Monumenta Bergomensia*, LII), a cura di L. Pagnoni, Bergamo, Edizioni "Monumenta Bergomensia", 1979, p. 76.

[32] C. Picinali, *Le "pitture notevoli" di Barzizza e altre opere di pregio*, in *"Comune et homines loci de Barzizia". Una comunità millenaria*, Gandino, Radici Due, 1994, p. 24.

[33] A lui si devono il *Martirio di san Lorenzo*, già nella chiesa di San Lorenzo, *San Nicola che salva due fanciulli*, la pala dell'altare maggiore con la *Trinità adorata dai santi Nicola da Bari e Lorenzo*, quella dell'altare del Rosario e i relativi *Misteri* oltre che le *Storie di san Nicola da Tolentino* sull'altare omonimo. Per queste opere cfr. U. Ruggeri, *Domenico Carpinoni*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, II, cit., pp. 249-250.

[34] F. Menant, *Lombardia feudale*, cit., p. 255. Ivi, p. 259 riporta inoltre che tale fenomeno migratorio coinvolse, alle stesse date, anche il vicino borgo di Gandino. Alcune famiglie gandinesi si stanziarono a Crema, come quella dei Gandino a cui appartenne il celebre giurista Alberto, o i Moroni e i Luzasco, che nel XIV secolo sono castellani a Palazzo Pignano. Appare pertanto storicamente motivata la presenza nel cantiere quattrocentesco della basilica di Gandino del pittore Magister Jachominus da Crema, di cui si conservano sulla controfacciata i lacerti di un affresco con il *Giudizio Universale*, oggi coperti dal telero del *Diluvio Universale* del pittore veronese Paolo Zimengoli (1718).

[35] Gli altri due sono il vice curato don Domenico Cantamessa da Trigolo, documentato tra il 1553 e il 1560 e don Giuseppe Bianchi da Cremona, parroco dal 1580 al 1614 e poi cappellano fino alla sua morte nel 1620.

Fig. 7. Tomaso Pombioli, *Madonna e i santi Rocco e Liberata*, 1635 circa, olio su tela, 210x165 cm, Barzizza di Gandino, San Rocco (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

bile ai primi anni Trenta del Seicento. Le figure sono serrate intorno al Crocefisso (stringenti affinità lo accomunano al quello di Leffe), quasi senza separazione con il Cristo, in una bilanciata compostezza che si esprime tramite la ricerca di rigorosi rapporti lineari tra di esse: i loro atteggiamenti sono volti alla contemplazione e i gesti appena accennati. Anche la tavolozza si attenua per adeguarsi a questo clima sospeso ed evita di ricorrere a tinte accese.

Ancora a un momento successivo alla terribile pestilenza del 1630 si scala la *Madonna e i santi Rocco e Liberata* (fig. 7) dell'oratorio di San Rocco, sempre a Barzizza[36]. Il dipinto, in origine sull'altare e oggi collocato sulla parete di destra in seguito agli ampliamenti ottocenteschi, dovette essere eseguito per sostituire un più antico simulacro in legno del santo taumaturgo[37], unendo a questo culto anche quello per la santa, evocata a protezione delle nascite, qui attestato da un precedente affresco votivo cinquecentesco[38]. Similmente alla *Trinità e le anime purganti* di Covo[39], Pombioli adotta un'analoga

[36] Sorto in seguito a un voto per far cessare la peste del 1528-1529, venne completamente riedificato nel 1869. Per la sua storia cfr. P. Gelmi, B. Suardi, *La peste del 1528 e l'oratorio di S. Rocco*, in "*Comune et homines loci de Barzizia*", cit., pp. 17-22.

[37] Ivi, p. 20.

[38] Rinvenuto sulla parete di fondo dell'abside in seguito a lavori di restauro nel 1989.

[39] L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 67-68.

impaginazione su due registri: quello inferiore scandito attorno all'apparizione della Vergine, è delimitato a destra da un pilastro che inquadra la prospettiva di una grotta in cui giace una non meglio identificabile figura. In alto le nubi squarciate, da cui sembrano precipitare degli angeli, si aprono alla visione della Trinità. Disposti in primo piano secondo un andamento paratattico e gerarchico, i personaggi danno vita a una singolare narrazione che alluderebbe al martirio di Liberata tramite l'amputazione delle mani. Se la sua identificazione appare indiscutibile anche per via degli attributi dei bimbi in fasce e della corona ai suoi piedi, la modalità del supplizio non appartiene all'agiografia della martire (secondo diverse tradizioni, sarebbe stata decapitata o pugnalata) e fa sospettare che al pittore sia stata ingenerata confusione con quello di Santa Eurosia, forse su errata indicazione della committenza vista la particolarità dell'iconografia.

Fig. 8. Tomaso Pombioli, *Madonna col Bambino e i santi Bernardino da Siena, Alessandro, Rocco e Sebastiano*, 1635 circa, olio su tela, Trescore Balneario, San Giovanni Battista, particolare dello stemma Del Negro.

Nello stesso giro d'anni il cremasco licenziò due dipinti per la vicina Val Cavallina, la *Trinità e i santi Giacomo, Rocco, Sebastiano e Defendente* per la chiesa di San Giovanni Battista a Vigano San Martino[40], firmata e datata 1634 e la *Madonna col Bambino e i santi Bernardino, Alessandro martire, Rocco e Sebastiano* in San Giovanni Battista a Trescore Balneario[41]. Le

[40] M.C. Rodeschini Galati, *Presenze cremonesi*, cit., p. 15; L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, cit., p. 115.

[41] Già assegnata a Francesco Salmeggia da A. Rinaldi, *Le chiese loci Trescurii. Ricerche storiche*, Casale Monferrato, Tip. Botti, 1932, p. 54 e a un pittore salmeggesco da F. Noris, U. Ruggeri, *Esiti e crisi della pittura post-salmeggesca*, in *I pittori bergamaschi.*

Fig. 9. Stemma Del Negro tratto da Cesare De' Gherardi Camozzi Vertova, *Stemmi delle famiglie bergamasche e oriunde della provincia di Bergamo o ad essa per diverse ragioni attenenti*, 1888.

opere mostrano un dettato compositivo e stilistico che porta a maturazione un linguaggio di più compiuta fusione atmosferica tra le figure e l'ambientazione naturalistica tramite dosati passaggi chiaroscurali oltre che una raffinata scrittura pittorica e una temperatura emotiva più addolcita. Come già evidenziato, la tela di Trescore recupera l'impianto della pala dell'altare di San Bernardino a Leffe perfino nell'effige del predicatore francescano. Una scelta non casuale vista la provenienza dei committenti. Lo stemma posto in basso a destra (fig. 8), vicino all'elmo, già ritenuto dei nobili Terzi[42], è invece quello dei Del Negro di Gandino[43] (fig. 9): un'arma inquartata con un'aqui-

Il Seicento, II, cit., p. 319, è stata ricondotta a Pombioli da L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, in *L'estro e la realtà*, cit., p. 66 su segnalazione di Enrico De Pascale da una comunicazione di Simone Facchinetti. La datazione proposta al 1635 è coerente con le fasi decorative della chiesa di San Giovanni Battista, ma potrebbe essere anche anticipata: l'edificio, ampliato tra il 1611 e il 1612, venne sottoposto a ulteriori interventi di cui si ha notizia nella Visita pastorale del Vescovo Grimani del 20 marzo 1634, come riportato in M. Sigismondi, *Trescore nelle visite pastorali 1541 - 1886*, [s.l. ma Trescore Balneario], Amministrazione comunale, 1986, pp. 135-136, nota 4.

[42] Catalogo dei beni culturali della Diocesi di Bergamo, scheda n. 1VS1424 redatta da Marilisa Rota. La vicinanza della chiesa a Villa Canton, dimora già appartenuta alla famiglia Terzi di Bergamo, può aver portato a tale fraintendimento.

[43] Sulla famiglia cfr. D. Cugini, *La nobile famiglia Del Negro di Gandino*, «Bergomum», XXXVII, 1943, 4, pp. 154-158 e P. Gelmi, B. Suardi, *Scarlatto garibaldino. Tintori e lanieri gandinesi (secoli XV-XIX)*, (*Quaderni del Museo*, 1), Gandino, Museo della Basilica, 2007, p. 87 nota 115. Luisa Gaiardelli mi segnala che a Trescore sono documentati, a

la incoronata nel campo d'oro e un soldato con lancia nel campo d'argento. La presenza qui di una famiglia originaria della Val Gandino non è un fatto isolato: a partire dal Quattrocento, diversi casati, dediti alla produzione laniera, emigrarono per diversificare i loro investimenti in campo fondiario e immobiliare, trasferendosi proprio in Val Cavallina, che offriva loro una migliore disponibilità di terre rispetto alla patria natia. A Trescore Balneario si stabilirono tra gli altri i gandinesi Rotigni[44], Caccia, Scarpa e i leffesi Mosconi[45]. Pertanto, il corretto riconoscimento dell'emblema della pala di San Giovanni Battista, e più in generale l'inquadramento storico poc'anzi delineato, ci forniscono un'interessante chiave di lettura per giustificare il collegamento con l'opera di Leffe: il reimpiego dello stesso modello, seppure in una dinamica di dare e avere ancora da chiarire, testimonia il gradimento intervallivo verso un testo figurativo la cui fortuna dipese anche dai Del Negro[46].

In conclusione, se i nuovi dipinti ascritti a Pombioli consentono di ripercorrere nuovamente la sua parabola bergamasca, pur senza partico-

date successive, Andrea e Nicola del Negro, che vennero «Trucidati crudelissime in propria domo» l'8 marzo 1643, come riportato da M. Sigismondi, *Curiosità storiche* 9, «Bollettino parrocchiale - Trescore Balneario», ottobre 1976, p. 72 mentre in uno *Stato d'anime* del 1658 compare Bernardo Del Negro: l'omonimia con il santo dell'altare può forse suggerire un suo coinvolgimento nella vicenda.

44 M. Sigismondi, *L'abate Costantino Rotigni (Trescore 1696 - San Paolo d'Argon 1776)*, Trescore Balneario, San Marco, 1996, pp. 29-30 informa che il loro stanziamento a Trescore nel primo Seicento diede vita a due rami. A quello di Giuseppe Rotigni appartiene il celebre abate benedettino Costantino, figura chiave nelle vicende bergamasche del pittore Giacomo Ceruti, su cui da ultimo ritorna F. Nezosi, *Novità e riletture per Giacomo Ceruti a Gandino, tra documenti e fonti figurative*, in *Ceruti a Gandino. Arte, tecnica e restauro*, a cura di F. Nezosi, F. Piazza, Milano, Scalpendi editore, 2023, pp. 41-42.

45 M. Sigismondi, *I conti Mosconi di Trescore. Secolo XIII-XIX*, Trescore Balneario, Editrice San Marco, 2000, pp. 15-90.

46 Curiosamente alla stessa famiglia appartiene il sacerdote Pietro Del Negro: cappellano della chiesa trescorense di San Bartolomeo almeno dal 1659, circa un paio di decenni dopo farà eseguire una replica in piccolo della *Circoncisione di Gesù* di Pietro Mango conservata nella basilica di Gandino, come argomentato in F. Nezosi, *Marcantonio Bonduri committente di Pietro Mango: un inedito carteggio tra Bergamo e Brescia*, in *Napoli a Bergamo. Uno sguardo sul '600 nella collezione De Vito e in città*, catalogo della mostra (Bergamo, 23 aprile - 1 settembre 2024), a cura di E. Fumagalli, Milano, Skira, 2024, p. 56.

lari scostamenti di giudizio sul piano stilistico, ne ridisegnano invece gli estremi su quello della cronologia, anticipandone di ben diciassette anni l'inizio. Ancora più decisive, nella prospettiva di future ricerche, appaiono le aperture sul versante della committenza, peraltro mai veramente indagata per il caso del pittore cremasco: ci consentono di delineare una nuova geografia del suo catalogo che vede sempre più centrale il legame con la Val Gandino, da cui pare di cominciare a capire possa derivare il consenso conquistato nelle vallate orobiche.

Marco Albertario*

Collezionismo e identità locale a Crema tra Sette e Ottocento: alcuni documenti e qualche riflessione (con una nota sulla *Tersicore* di Canova)

Abstract · The contribution examines some testimonies related to collecting in Crema during the years when Tadini formed his collection. Starting from the insights provided by Francesco Gandini in his *Viaggi in Italia* (1833), several collections in private homes are identified and a few notable works of art can be highlighted. Of particular importance is the interest in sculpture, with an in-depth look at two masterpieces by Antonio Canova - *Corinna* and *Tersicore* - as well as a significant group of statues by Giovanni Maria Benzoni.
Keywords · history of collecting, Nicola Baldini, Ottaviano Benvenuti, Paolo Braguti, Girolamo Borsa, Gian Vittorio Bourlot, Angelo Fasoli, Prospero Frecavalli, Lorenzo Giavarina, Griffoni Sant'Angelo, Guglielmo Lochis, Antonio Marazzi, Giovanni Battista Monticelli, Marianna Raimondi, Rodolfo Ratto, Camillo Schiavini, Giulio Schiavini Cassi, Galeazzo Vimercati, Carlo Vimercati Sanseverino, Faustino Vimercati Sanseverino, Girolamo Vimercati Sanseverino, Giuseppe Vimercati Sanseverino, Laura Vimercati Sanseverino, Giovanni Battista Sommariva, Luigi Tadini.

Nella prima parte di questo contributo[1] ho già evidenziato il ruolo del conte Tadini nel promuovere l'identità civica attraverso una raccolta di 'documenti' (nella *Storia di Crema*) e 'monumenti' (nel *Museo Tadiniano*) coordinati in un disegno unitario[2]. Questa seconda parte intende esten-

* *Direttore dell'Accademia di belle arti Tadini, Lovere.*

1 M. Albertario, *Collezionismo e identità locale a Crema tra Sette e Ottocento: alcuni documenti e qualche riflessione*, «Insula Fulcheria», LIII, 2023, pp. 173-194. Anche queste considerazioni sono state presentate alla giornata di studi *Bergamo, Brescia e Crema nella Lombardia veneziana - Cultura e arte* (Crema, 16 settembre 2023), organizzata dall'Università degli Studi di Bergamo, dall'Università degli Studi di Brescia, dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia e dalla Società Storica Cremasca.

2 J. Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, V, Torino, Einaudi, 1978, pp. 38-43.

dere l'analisi al contesto cittadino per suggerire qualche affondo sulla consistenza del collezionismo cremasco. Dal punto di vista metodologico, come punto di riferimento si potrebbero assumere le guide delle città, genere che si impone tra Sette e Ottocento assumendo, proprio in quel periodo, un ruolo importante non soltanto nella definizione della consistenza del fenomeno, ma anche nell'individuazione del quadro culturale nel quale esso si inquadra[3]. Le considerazioni di Giovanna Perini sul ruolo e sul significato delle guide che aprono la seconda parte di questo intervento aiutano a inquadrare il problema: la guida rappresenta uno degli strumenti idonei a costruire la tradizione locale, anche dal punto di vista storico-artistico, evidenziando la presenza di una 'scuola'.

> La guida cittadina, impegnata nella descrizione di un ambiente culturale spazialmente e storicamente definito, presenta le opere come reperto documentario non solo dell'attività del singolo artista, ma di un'intera «scuola», consentendo di verificare l'estensione (cioè la diffusione) e la penetrazione di una cultura, e di una problematica figurativa, siano esse locali o di importazione.[4]

Volendo estendere l'indagine a Crema, si presenta subito una difficoltà: a fronte di un'attenta riflessione storica (penso, ad esempio, alle ricerche di Giovanni Solera), la prima guida cittadina dichiarata come tale risale al 1889[5]. Due pubblicazioni aiutano però a definire i limiti cronologici e a inquadrare i contenuti di questo intervento: lo *Zibaldone* pubblicato da Antonio Ronna (1787) e i *Viaggi in Italia* di Francesco Gandini (1831-1836). Lo *Zibaldone* potrebbe essere inserito nella tradizione tutta italiana del 'servitor di piazza'; spiace però che proprio negli anni in cui

[3] È il metodo che ho seguito in M. Albertario, *Materiali per la storia del collezionismo: "Le cose rimarchevoli della città di Novara" di Francesco Antonio Bianchini (1828)*, in *La memoria di Napoleone. Storia e collezionismo nella Novara dell'Ottocento*, a cura di M. Albertario, S. Borlandelli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 163-282.

[4] G. Perini, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», XI, 1981, 1, pp. 181-243.

[5] L. Barbieri, *Crema e i suoi dintorni. Guida pel viaggiatore, con una carta geografica del circondario Cremasco*, Crema, Tipografia G. Anselmi, 1889.

nelle pubblicazioni le collezioni private cominciavano a essere segnalate come parte del patrimonio artistico delle città, Ronna sia stato così reticente nel descrivere le opere che arricchivano le «case nobili, e civili» di Crema[6]. Qualche dato utile si ricava dalle pagine dedicate a Crema dei *Viaggi in Italia* di Francesco Gandini, apparsi nel 1833:

> Molti pure sono i rari oggetti di belle arti antichi e moderni che esistono nelle private famiglie, tra' quali accenneremo la ricca galleria del nobile signor conte Carlo Vimercati Sanseverino, e quelle del sig. Lorenzo Giavarina e del dott. fisico Nicola Baldini; il busto della celebre *Corinna* dell'immortale Canova presso il nobile signor conte Girolamo Vimercati Sanseverino; il *San Giovannino* del Benzoni allievo del prelodato Fidia italiano presso il ricordato conte Carlo, e molti altri. Commendevole è la ricca libreria del dottore di legge Camillo Schiavini, cui va unito un pregevole gabinetto di antiche medaglie; e parimenti di sommo pregio, singolarmente per opere d'arte, si è quella del chiarissimo dottor fisico Girolamo Borsa.[7]

Con qualche integrazione, sono ancora le notizie che si ricavano dalla *Corografia* di Attilio Zuccagni Orlandini:

> L'amatore delle belle arti visiterà con piacere la Galleria Vimercati Sanseverino, ove ammirerà scolpito dal Canova il busto di *Corinna*, e le altre dei signori Giavarina e Baldini: l'antiquario ed il letterato troveranno di che soddisfarsi nel gabinetto di medaglie posseduto dal dottore Cammillo Schiavini, nella di lui biblioteca ed in quel-

[6] *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno…*, Crema, Antonio Ronna, 1787-1797. Presso la Biblioteca dell'Accademia Tadini sono conservati i nn. IV (1790), VI (1792), VII (1793), X (1796), XI (1797).

[7] F. Gandini, *Viaggi in Italia ovvero descrizione geografica, storica, pittorica, statistica, postale e commerciale dell'Italia*, III, Cremona, Luigi De-Micheli, 1833, pp. 693-702. Sulla collezione di casa Giavarina cfr. E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, II, edited by C. Ceschi, with the assistance of K. Baetjer, Vicenza, Neri Pozza, 2002, p. 172 (dipinti di Fogolino e Schiavone). La notizia è ripresa senza sostanziali aggiornamenti da M. Bianchi, *Geografia politica dell'Italia*, Firenze, Società editrice fiorentina, 1845, p. 786.

> la del dottore Girolamo Borsa. Non poche deliziose ville rallegrano questo 1° distretto della città, le più ragguardevoli delle quali sono, la magnifica che tiene presso Credera il cavaliere Monticelli, la splendida posseduta dalla nobile famiglia Sangiovanni Tofetti vicino a Porto Ombriano [così nel testo, ma probabilmente Porta Ombriano, n.d.r.] e l'altra del conte Francesco Martini non lungi dal villaggio di S. Bernardino.[8]

L'elenco certamente non esaurisce la ricchezza del patrimonio culturale raccolto nelle dimore cremasche; questo però impone una riflessione sulle ragioni della selezione: forse quelle elencate erano le uniche case che si erano aperte all'autore del *Viaggio in Italia*. Un elenco come quello riportato da Gandini, filtrato attraverso l'identificazione delle residenze cittadine, sollecita una verifica su altre fonti, *in primis* gli inventari. Le ricerche di Licia Carubelli hanno restituito la consistenza delle raccolte di casa Benvenuti e di Palazzo Griffoni Sant'Angelo in due densi contributi che, oltre a fornire indicazioni importantissime sui contenuti delle quadrerie, esplicitano il nesso tra collezionismo e prestigio familiare e consentono significativi affondi sulla cultura artistica cremasca tra Sei e Settecento[9]. È stata presa in esame, di recente, la collezione del vescovo di origine veronese Marcantonio Lombardi che, dopo aver retto per trent'anni la diocesi di Crema (1751-1782), lasciava la propria raccolta d'arte a disposizione dei successori[10]. Incuriosisce infine, la notizia del 'Museo' ricordato in un'iscrizione celebrativa dei lavori promossi da Antonio Zurla nel proprio palazzo in occasione delle nozze con Marianna

[8] A. Zuccagni-Orlandini, *Corografia fisica, storica e statistica dell'Italia e delle sue Isole. Italia Superiore o Settentrionale Parte III*, *Regno Lombardo-Veneto*, Firenze, Tipografia e calcografia All'insegna di Clio, 1844, pp. 808-809.

[9] L. Carubelli, *La committenza a Crema fra Seicento e Settecento: gli inventari Griffoni*, «Insula Fulcheria», XXXII, 2002, pp. 92-144; L. Carubelli, *Palazzo Benvenuti di Porta Ripalta a Crema e i suoi oggetti d'arte nei documenti d'archivio*, «Bollettino storico cremonese», N.S., X, 2003, pp. 139-152, a p. 152; L. Carubelli, *Vita sociale e vicende familiari di un nobile casato cremasco nei secoli XVII e XVIII: i Benvenuti*, «Leo de supra Serio», I, 2007, pp. 87-114.

[10] A. Biella, *Veneti a palazzo: anatomia di due dipinti della collezione vescovile*, «Insula Fulcheria», LI, 2021, pp. 267-277.

Attendolo Bolognini nel 1836[11]. Ma sulle raccolte di palazzo Zurla si attende ora la pubblicazione dei risultati raggiunti da Mauro Bassi[12]. Nel rimandare a successivi e necessari approfondimenti, comincio a raccogliere qui alcuni appunti raccolti in questi anni.

Fin dal 1648 Carlo Ridolfi segnalava presso il conte Galeazzo Vimercati una raccolta di disegni (riferiti a Giovanni Cariani, Aurelio Buso e - improbabilmente - ad Albrecht Dürer); la citazione è ripresa nel 1793 da Francesco Maria Tassi che però non aveva conoscenza diretta della raccolta[13]. Una possibile pista per l'identificazione dei fogli è l'annotazione del Tadini sulla copia del Ridolfi di sua proprietà che attesta «Ora sono nella Galleria Tadini in Crema in un libro»: una traccia per la ricomposizione del nucleo cremasco delle collezioni grafiche del conte[14]. Le vicende della *Resurrezione con i santi Girolamo, Giovanni Battista e i committenti e Domitilla e Ottaviano Vimercati* di Giovanni Cariani, firmata e datata 1520, oggi alla Pinacoteca di Brera, dopo gli approfondimenti di Caterina De Angelis che aveva ipotiz-

[11] M. Perolini, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, Crema, Levi, 1995, pp. 341-344.

[12] Mauro Bassi ha presentato i risultati della sua ricerca, *La collezione dispersa*, sabato 4 maggio 2024 in Palazzo Zurla De Poli.

[13] C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, overo Le vite degl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, e i ritratti loro*, I, Venezia, Gio. Battista Sgava, 1648, p. 402; la notizia è ripresa da F.M. Tassi, *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi scritte dal conte cavalier Francesco Maria Tassi. Opera postuma*, I, Bergamo, Locatelli, 1793, p. 38 (ed. cons. a cura di F. Mazzini, Milano, Labor, I, 1969, p. 38).

[14] La segnalazione di questo taccuino dovrebbe far da guida a una ricognizione del fondo grafico dell'Accademia, pubblicato in *Corpus Graphicum Bergomense. Disegni inediti di collezioni bergamasche*, II. *Accademia Tadini di Lovere e Collezioni private* (*Monumenta Bergomensia*, XXVII), Bergamo, Fondazione dell'Amministrazione provinciale di Bergamo, 1970 da aggiornare con le schede pubblicate in *L' estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, catalogo della mostra (Crema, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), Milano, Leonardo Arte, 1997. Per un aggiornamento sui disegni di Barbelli si rimanda a *Gian Giacomo Barbelli. L'opera completa*, a cura di G. Colombo, M. Marubbi, A. Miscioscia, Azzano San Paolo, Bolis, 2011; per quelli riferiti a Botticchio, C. Alpini, *Giovan Battista Botticchio: proposte per un catalogo*, «Insula Fulcheria», XXIV, 1994, pp. 119-154; infine, per quelli restituiti a Picenardi: C. Alpini, *Mauro Picenardi disegnatore*, «Insula Fulcheria», XXIX, 1999, pp. 123-146.

zato un'antica - ma forse non originaria - collocazione nella cappella di Santa Caterina d'Alessandria di patronato Vimercati nella chiesa domenicana cremasca di San Pietro Martire, restano in gran parte da ricostruire[15]. La pala non è registrata da Marcantonio Michiel, di passaggio a Crema intorno al 1535, ma neppure nel censimento di Giacomo Crespi nel 1774, e questo fa pensare che sia stata precocemente ritirata o sostituita con un dipinto più moderno in occasione di qualche rifacimento della cappella[16]. Si ipotizza che la pala sia stata trasferita in casa Vimercati, dove Ridolfi segnalava una «Risurresione del Salvatore di Calisto da Lodi»; non conosco opere di Callisto Piazza identificabili con questa; mi chiedo se non si tratti invece dell'opera di Cariani[17]. Restano da ricostruire le circostanze del passaggio presso il collezionista bergamasco Ludovico Petrobelli, la cui raccolta si era formata negli anni centrali dell'Ottocento attraverso acquisti sul mercato bergamasco (e non solo) probabilmente dopo il 1855, perché quell'anno la raccolta è visitata da Charles Lock Eastlake che non registra la pala[18]. La prima segnalazione successiva del dipinto - del 1886 -

[15] C. De Angelis, *La pala Vimercati di Giovanni Cariani e il suo committente*, «Insula Fulcheria», XXI, 1991, pp. 9-30; Eadem, *La pala Vimercati di Giovanni Cariani e il suo committente*, «Insula Fulcheria», XXIII, 1993, pp. 139-185.

[16] Il lavoro di Crespi si può leggere in M. Belvedere, *Crema 1774. Il* Libro delli quadri *di Giacomo Crespi* (supplemento a «Insula Fulcheria», XXXIX, 2009), Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 2009.

[17] C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, cit., I, p. 402: circa le difficoltà sull'attribuzione, si ricordi che il *Battesimo di Cristo* di Calisto Piazza da Santa Caterina a Crema era entrato a Brera con un riferimento a Carlo Urbino: S. Bandera Bistoletti, scheda 83, in *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda, ligure, piemontese: 1535-1796*, direzione scientifica di F. Zeri, Milano, Electa, 1989, pp. 163-166.

[18] La collezione di Ludovico Petrobelli, formatasi attraverso acquisti a Bergamo e probabilmente altrove (cfr. R. Bassi Rathgeb, *Appunti e notizie. Di alcuni notevoli dipinti della raccolta Aurelio Carrara*, «Bergomum», 4, dicembre 1956, pp. 113-114) era stata visitata anche da Charles Lock Eastlake nel dicembre 1855 e ancora nel 1863: S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of sir Charles Eastlake* (*The Volume of the Walpole Society*, 73), I, London, The Walpole Society, 2011, p. 248; *Idem*, II, pp. 651, 656. Per un avvio della ricostruzione della sua consistenza, cfr. E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, IV, a cura di C. Ceschi, D. D'Anza, M. Gardonio, Verona, Scripta, 2011, p. 59. La collezione sarebbe in parte passata all'Accademia

la ricorda presso Antonio Marazzi, al quale sarebbe stata lasciata dalla madre, Laura Vimercati Sanseverino[19].

Sarà per la prospettiva dalla quale conduco questa ricerca, ma mi pare che i passaggi tra Bergamo e Crema fossero, in quegli anni, abbastanza frequenti. D'altronde, i più accorti collezionisti risultano in generale ben informati sulle opere d'arte raccolte nelle case cremasche. Il mercante veneziano Giovanni Battista Sassi nella sua corrispondenza del 1791 ricorda una figura di *Redentore* di fra' Bartolomeo in casa di una famiglia veneziana residente a Crema[20]. Una presenza centro-italiana che richiama quella del *San Sebastiano* di Raffaello ora all'Accademia Carrara da Palazzo Zurla. Come ha ben ricostruito Paolo Plebani, il dipinto sarebbe passato alla morte del conte Silvio Zurla all'incisore Giuseppe Longhi per essere infine acquistato nel 1836 dal bergamasco Guglielmo Lochis attraverso la mediazione del restauratore Alessandro Brison[21].

Lochis conosceva le potenzialità delle raccolte cremasche: come ricorda Antonio Piccinelli nelle *Postille* alle *Vite* di Francesco Maria Tassi,

Carrara (il legato è del 1861-1862), in parte dispersa dagli eredi alla morte del collezionista.

[19] I. Lermolieff [G. Morelli], L*e opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1886, p. 154 segnala il dipinto in casa Marazzi a Crema (poi a Milano). I successivi passaggi sono registrati da R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani* (*Monumenta Bergomensia*, LXIII), Cinisello Balsamo, A. Pizzi, 1983, pp. 131-132 n. 56; F. Rossi, scheda 210, in *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, a cura di F. Zeri, Milano, Electa, 1990, pp. 411-416. La pala di Cariani entra a Brera solo nel 1957: come mi fa notare Marco Tanzi, in quell'occasione Roberto Longhi tenne la conferenza *Una particolarità della pittura lombarda* (Archivio della Fondazione Roberto Longhi, Serie VIII, scatola 104).

[20] La corrispondenza, compresa tra l'8 giugno e il 23 dicembre 1791, si può leggere in *Lettere artistiche del Settecento veneziano. 2. Il carteggio Giovanni Maria Sasso-Abraham Hume (Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta 11)*, a cura di Fondazione Giorgio Cini, Verona, Cierre Edizioni, 2004, pp. 205-220, lettere nn. 49, 52, 54, 56.

[21] Sull'opera di Raffaello si veda da ultimo P. Plebani, *Nota sulla storia collezionistica del San Sebastiano*, in *Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra (Bergamo, 27 gennaio - 6 maggio 2018), a cura di M.C. Rodeschini, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 61-67.

il 15 aprile 1828 acquistava il *Ritratto di Giovanni Benedetto Caravaggi* di Cariani (Bergamo, Accademia Carrara)[22]. Da Crema provengono almeno altre tre opere della collezione: una verifica sul *Giornale spese e notizie* dello stesso Lochis consente di emendare in Giavarina il nome della «Galleria Giaracina» di Crema che il collezionista bergamasco visita nel giugno 1850:

> Il 12 giugno vado a Crema per i quadri della Galleria Giavarina, e torno la sera. [...] A Barbieri di Cremona per 3 quadri della Galleria Giavarina di Crema, Sebastiani, Ritratto giorgionesco, e piccola pradella [...].[23]

Il primo dei dipinti citati è stato identificato con *L'incoronazione di Maria tra i Santi Bernardo e Orsola* di Lazzaro Bastiani dell'Accademia Carrara[24]. Il «Ritratto giorgionesco» potrebbe coincidere con il *Ri-*

[22] Il riferimento all'acquisto della tela di Cariani è nelle postille di Antonio Piccinelli (post 1850?) alle *Vite* di Tassi (si possono leggere in *Edizione critica delle postille di G. Lochis e A. Piccinelli alle «Vite» di F.M. Tassi*, in F. M. Tassi, *Vite de' pittori*, cit., II, 1970, pp. 186-212: 189); R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani* (*Monumenta Bergomensia*, LXIII), Cinisello Balsamo, Credito Bergamasco, 1983, pp. 106-107 n. 9, 134 n. 62.

[23] [G. Lochis], *Giornale spese e notizie*, ms., Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, MMB 73, cc. 59r, 89v: la fonte è stata individuata da G. Valagussa, scheda III.30, in *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiano del Trecento e del Quattrocento. Catalogo completo*, a cura di G. Valagussa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 342-344; la proposta di lettura 'Giavarina' è suggerita da M. Facchi, *Appunti sugli scambi artistici tra Crema e le città venete nel Quattrocento e segnalazioni di frammenti di rilievi rinascimentali in terracotta*, «Insula Fulcheria», L, 2020, pp. 313-322, a pp. 315-316. Le opere citate (per le quali nelle note seguenti si avanzano proposte di identificazione) entrano nella collezione dopo il 1846 perché non sono registrate in G. Lochis, *La Pinacoteca e la villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo*, Milano, Tipografia V. Guglielmini, 1846, ma sono registrati in G. Lochis, *La Pinacoteca e la villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo*, Bergamo, Tipografia Natali, 1858, pp. 213-214 n. 61; G. Brambilla, *La raccolta dimezzata* cit., p. 360 n. 61.

[24] G. Lochis, *La Pinacoteca e la villa Lochis*, cit., pp. 213-214 n. 61; G. Brambilla, *La raccolta dimezzata: storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, Bergamo, Lubrina Bramani, 2007, p. 360, n. 61; G. Valagussa, scheda III.30, cit., pp. 342-344; M. Facchi, *Appunti sugli scambi*, cit., pp. 313-322.

tratto d'uomo (il cosiddetto *Cesare Borgia*) di Altobello Melone passato all'Accademia Carrara, registrato come Giorgione nel catalogo della raccolta, o - meno probabilmente - con il *Ritratto d'uomo* dubitativamente riferito a Cariani ora nelle collezioni dell'Harvard University Art Museum[25]. Per quanto riguarda la predella, Paolo Plebani mi suggerisce un riferimento al pannello con *Due soldati*, già considerato Sansone dormiente e ora attribuito a Moretto, sempre all'Accademia Carrara[26]. Dalla collezione Giavarina provengono anche una *Natività* di Marcello Fogolino (fig. 1) e l'*Ebbrezza di Noè* di Bonifacio de' Pitati (fig. 2), passate successivamente a Cesare Bernasconi la cui raccolta è stata donata, nel 1869, al Comune di Verona (sono conservate nelle collezioni di

Fig. 1. Marcello Fogolino, *Natività*, 1527, olio su tela, 177 x 144 cm, ®Verona, Musei Civici, Archivio fotografico, inv. 1259-1B136.

[25] Le due opere entrano nella collezione dopo il 1846 e sono registrate in G. Lochis, *La Pinacoteca e la villa Lochis* cit., p. 22 n. XXXVI, come Giorgione. Da notare che Lochis riferisce a Giorgione anche la predella della pala di Gian Francesco Bembo (G. Lochis, *La Pinacoteca e la villa Lochis* cit., pp. 54 n. CXIV). G. Brambilla, *La raccolta dimezzata: storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, Bergamo, Lubrina Bramani, 2007, p. 358 n. 21 (Altobello Melone, come Gian Francesco Bembo). Sul secondo ritratto G. Lochis, *La Pinacoteca e la villa Lochis* cit., p. 204 n. XXI; G. Brambilla, scheda 155, in *La raccolta dimezzata*, cit., pp. 224-225 (Giovanni Cariani).

[26] G. Lochis, *La Pinacoteca e la Villa*, cit., p. 204 n. XX, come Giorgione; G. Brambilla, scheda 20, in *La raccolta dimezzata*, cit., p. 358. Marco Tanzi ne ha ricostruito le precedenti vicende collezionistiche: G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2010, pp. 21-69, a p. 69, n. 123.

Fig. 2. Bonifacio de' Pitati (e bottega), *Ebbrezza di Noè*, 1545-1550, olio su tela, 128 x 118 cm, ®Verona, Musei Civici, Archivio fotografico, inv. 1265-1B68.

Castelvecchio)[27]. Non conosco la consistenza della collezione, che però sembra offrire un panorama eterogeneo dove opere di certa origine cremasca si mescolano ad altre di ambito veneto: questo suggerisce un interesse per la pittura a prescindere dalla valorizzazione di una scuola locale.

Sempre Lochis nella sua *Nota di diversi ritratti del Morone e di quadri pregevoli esistenti in alcune case bergamasche e anche in altre città* (ms., 1833 circa) annota: «A Crema presso il Signor Direttore dell'Ospedale M. Baldini, vedesi un superbo ritratto di un Cavaliere della famiglia Benvenuti» di Giovanni Battista Moroni[28]. Matteo Facchi, che ringrazio, ha suggerito che il dipinto possa essere identificato con il «Ritratto del colonnello Mario opera di Tiziano» registrato nel 1794 nelle sale di Palazzo Benvenuti[29]. Colpisce la coincidenza con il nome Baldini (però individuato come Nicola) segnalato da Francesco Gandini. Nell'ultima sche-

[27] E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory*, II, cit., p. 172; per la *Natività* di Fogolino, cfr. C. Rigoni, scheda 198, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, pp. 256-257; per l'*Ebbrezza di Noè* di Bonifacio de' Pitati cfr. E.M. Dal Pozzolo, scheda 28, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla metà del XVI secolo alla metà del XVII secolo*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 2018, pp. 34-35.

[28] S. Facchinetti, *Cinque stanze per Moroni. Frammenti di fortuna storica*, in *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà 1560-1579*, catalogo della mostra (Bergamo, 13 novembre 2004 - 3 aprile 2005), a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 31-61, a pp. 47-50.

[29] L. Carubelli, *Palazzo Benvenuti di Porta Ripalta*, cit., p. 152.

da dedicata al *Ritratto del generale Mario Benvenuti* (Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, The State Art Museum of Art of Florida - Florida State University, fig. 3) Simone Facchinetti ricostruisce i successivi passaggi di proprietà che confermerebbero che l'opera aveva precocemente lasciato Crema[30].

Fig. 3. Giovanni Battista Moroni, *Ritratto del generale Mario Benvenuti*, 1560 circa, olio su tela, 115,9 x 91,4 cm, Sarasota, ®The John and Mable Ringling Museum of Art, The State Art Museum of Art of Florida - Florida State University.

Il lungo rapporto di amicizia tra la famiglia Tadini e Antonio Canova, sancito dal dono del prezioso bozzetto della *Religione*, è all'origine dell'arrivo dell'*Erma della poetessa Corinna* di Antonio Canova, acquistata da Girolamo Vimercati Sanseverino durante il suo viaggio a Roma nel 1819, ora nelle collezioni di Banca d'Italia[31]. Come ho già avuto modo di sottolineare, è riprodotta sullo sfondo del *Ritratto del conte Girolamo Vimercati Sanseverino* dipinto da Gioacchino Manzoni[32].

[30] S. Facchinetti, scheda VIII.11, in *Moroni (1521-1580). Il ritratto del suo tempo*, catalogo della mostra (Milano, 6 dicembre 2023 - 1 aprile 2024), a cura di S. Facchinetti, A. Galansino, Milano, Skira, 2023, p. 298.

[31] Per la presenza di Canova nelle collezioni lombarde il punto di partenza è F. Mazzocca, *Per una ricostruzione della fortuna di Canova in Lombardia*, in *Antonio Canova nelle collezioni dell'Accademia Tadini*, a cura di M. Albertario, Milano, Ennerre libri, 2010, pp. 22-34. Sul marmo canoviano si veda da ultimo E. Catra, scheda 5.3, in *Canova. I volti ideali*, catalogo della mostra (Milano, 25 ottobre 2019 - 15 marzo 2020), a cura di O. Cucciniello, P. Zatti, Milano, Electa, 2019, p. 200.

[32] L'acquisto dell'*Erma della poetessa Corinna* è ricordato da Antonio D'Este in una lettera del maggio 1819 (M. Albertario, *"Perché è lei canoviano". Antonio Canova nelle*

Crema poteva vantare però una seconda, rilevante presenza canoviana conservata nella collezione di Camillo Schiavini, allestita nelle sale di palazzo Crivelli in via Matteotti (attuale piazzetta Caduti del Lavoro), dimora idealmente consacrata alle arti grazie all'inserimento di un piccolo frammento del Partenone raccolto nel corso di un viaggio ad Atene del 1840[33]. Le fonti ricordano una raccolta numismatica, già esistente nel tardo Settecento[34], affiancata da una ricca biblioteca nella quale era confluito, dopo le soppressioni, il patrimonio librario del convento di Sant'Agostino[35]. Alla raccolta apparteneva il *Ritratto di don Cesare Benvenuti*, generale dei Canonici Lateranensi, di Pierre Subleyras, ora al Louvre, già di Ottaviano Benvenuti, acquistato nel 1830[36]. L'opera di maggior pregio era però la *Tersicore* di Canova (fig. 4), già di proprietà di Giovanni Battista Sommariva, che approda a Crema nel 1839[37]. Su questa notizia, già

collezioni del conte Luigi Tadini, in *Antonio Canova*, cit., pp. 63-116, a p. 83; le lettere relative si possono leggere in *Antonio Canova*, cit., pp. 340-341 n. 39; M. Albertario, *Luigi Tadini e il patrimonio artistico cremasco: alcuni documenti e qualche riflessione*, in *Rinascimento Cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano, Skira, 2015, pp. 145-153, p. 152 nota 14. Conosco il *Ritratto di Girolamo Sanseverino* solo attraverso la riproduzione pubblicata da M. Perolini, *Vicende degli edifici*, cit., p. 31.

33 Su Camillo Schiavini (1856): M. Perolini, *Vicende degli edifici*, cit., pp. 59-61.

34 Si veda il testamento del canonico Bartolomeo Schiavini, rogato dal notaio Giacomo Pisotti, del 24 ottobre 1796 segnalato da M. Perolini, *Vicende degli edifici*, cit., p. 61, n. 6.

35 G. Cantoni Alzati, *L'erudito Tommaso Verani e la biblioteca agostiniana di Crema nel Settecento*, «Insula Fulcheria», XVIII, 1988, pp. 147-189: citazioni da p. 157; fa il punto sulla biblioteca di Sant'Agostino N. Premi, *La biblioteca conventuale di Sant'Agostino di Crema tra XV e XVI secolo*, «Augustiniana», LXVII, 2018, 3-4, pp. 229-251; F. Rossini, *Crema 1715. Le ultime tracce dell'Accademia Letteraria dei Sospinti*, in B.N. Zucchi, *Diario (1710-1740)*, edizione a cura di M. Mava, F. Rossini, Bergamo, Sestante Edizioni, 2019, pp. 63-91.

36 I passaggi di proprietà sono riportati su un'etichetta antica incollata sul telaio; ricavo l'informazione da E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, V, a cura di C. Ceschi, S. Ferrari, Verona, Scripta Edizioni, 2019, p. 45. La presenza della tela a Crema è registrata da L. Carubelli, *Palazzo Benvenuti*, cit., pp. 139-152, a p. 152.

37 La ricostruzione che avevo già anticipato in M. Albertario, *Luigi Tadini e il patrimonio*, cit., p. 152 nota 14 appare meglio documentata di quella proposta sul sito della Fondazione Magnani Rocca che, dando credito alla testimonianza di S. Brigidi, *La vita di Antonio Canova raccontata da Sebastiano Brigidi ad un giovanetto* (estratto da *Le letture di famiglia*, II, 1866), Firenze, M. Cellini e C. Alla Galileiana, 1866, p. 27, ipotizza che la

segnalata negli anni Settanta da Perolini, ripresa da chi scrive nel 2015 ma trascurata dalla bibliografia canoviana, mi soffermo per segnalare alcune fonti. Come anticipato, la scultura sarebbe stata acquistata all'asta del 1839 nella quale era stata dispersa la collezione Sommariva[38]. Il prossimo arrivo a Crema nelle sale del palazzo è annunciato da Giovanni Antonio Zunca nella sua *Cronaca*: «Né mancano notizie di belle arti. La *Tersicore* di Canova, che faceva parte della galleria Sommariva, verrà ad abbellire la villa Schiavini di Crema»[39]. Proprio per la presenza della scultura di Canova, la collezione Schiavini avrebbe accolto nel 1846 l'arciduca Ranieri, viceré del Regno Lombardo-Veneto: «Volle anche sua altezza fare argomento delle sue ispezioni una preziosa raccolta di molti oggetti d'arte di proprietà del dottor Camillo Schiavini, fra i quali primeggia la *Tersicore* dell'immortale

Fig. 4. Antonio Canova, *Tersicore*, Mamiano di Traversetolo, ®Fondazione Magnani-Rocca.

statua sia stata riportata in Italia da Emilia Seillière Sommariva, vedova di Luigi (figlio di Giovanni Battista) e conservata «nel palazzo del conte Sommariva in Milano».

38 Serena Bertolucci mi aveva fatto rilevare la coincidenza con la dispersione all'asta della Collezione Sommariva nel febbraio 1839: *Catalogue de la Galerie du comte de Sommariva contenant la Collection de tableaux de l'École d'Italie. Celle des peintres de l'École Française; quelques tableaux d'après des plus grands maîtres et de différentes écoles; belle réunion de pierres gravées, antiques et modernes; groupes et figures en marbre statuaire, dont La Madelaine* [sic] *et des chefs-d'oeuvre de Canova. Médailles antiques, miniatures montées en médaillon et différents objets de curiosité*, a cura di C. Paillet, Parigi, Imprimerie de E.-B. Delanchy, 1839, pp. 40-41, lotto 131.

39 G.A. Zunca, *Cronaca. Giugno 1839*, «Rivista Europea giornale di scienze, lettere, arti e varietà», II, 1839, 3/4, pp. 55-71, a p. 66.

Canova»[40]. Questa presenza è rilevata anche da Francesco Sforza Benvenuti, che la annovera come l'opera più importante nel breve profilo dedicato a Schiavini e ricorda l'acquisto effettuato a Parigi[41]. Il gusto del collezionista per la produzione artistica di ambito canoviano e post-canoviano trova conferma nel selezionato nucleo di sculture che comprendeva due opere di Cincinnato Baruzzi, l'*Erma della Pace domestica* (1837) e un *Busto di Pio IX* (1846), esposto a Brera l'anno successivo, oltre a una versione della *Flora coronata di fiori* di Giovanni Maria Benzoni (1840)[42]. Risale agli anni venti del secolo scorso la dispersione della raccolta. Nel 1924 Giulio Schiavini Cassi cedeva *Tersicore* a Luigi Antonini[43]. Dopo un decennale deposito presso la Galleria d'arte moderna di Milano (tra il 1931 e il 1940) la *Tersicore* è registrata dalla bibliografia canoviana in collezione privata, fino al passaggio nella sede attuale[44]. Secondo le annotazioni di Perolini, la biblioteca sareb-

[40] *Almanacco Cremasco per l'anno 1846*, Milano, Tipografia Ronchetti e Ferrari, [1845], p. 193.

[41] F.S. Benvenuti, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, Tipografia Editrice C. Cazzamalli, 1888, p. 254.

[42] Per la corrispondenza Baruzzi - Schiavini cfr. *Uno scultore neoclassico a Bologna fra Restaurazione e Risorgimento. Il fondo Cincinnato Baruzzi nella Biblioteca dell'Archiginnasio*, a cura di C. Maldini (*Biblioteca dell'Archiginnasio*, serie III, 5), Bologna, Comune di Bologna, 2007, p. 132; A. Mampieri, *Cincinnato Baruzzi (1796-1878)*, Gorgonzola, Bononia University Press, 2016: la *Pace domestica* (p. 240, n. 229), e il *Busto di Pio IX* (pp. 161-165, p. 243, n. 170).

[43] La cessione è ricordata da tre fonti: *Rimpianto*, «Il progresso», 27 settembre 1924, p. 218; R. Bacchetta, *Una statua del Canova dimenticata "Tersicore"*, «La stirpe. Rivista delle corporazioni fasciste», IV, 2, febbraio 1926, pp. 90-92; *La Tersicore del Canova*, «La cultura moderna. Rivista quindicinale illustrata», 1927, pp. 221-222 registra già l'opera nella collocazione monzese.

[44] È importante sottolineare che la notizia del passaggio cremasco della scultura era già in M. Perolini, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, «Insula Fulcheria», IX-X, 1970-1971, pp. 9-84, a p. 83, quindi ripresa nelle successive edizioni (M. Perolini, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, Crema, Al Grillo, 1975, p. 62; M. Perolini, *Vicende degli edifici*, cit., 1995, p. 62). Tuttavia, non sembra recepita dalla bibliografia canoviana: H. Hawley, *Antonio Canova: Terpsichore*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 56, 1969, pp. 287-304 e successivamente G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 118-119, n. 210 registrano l'opera in una collezione privata milanese (probabilmente quella Antonini), dove si trovava ancora nel 1976. Non si occupa della provenienza Stefano Grandesso in *Canova e la*

be stata rilevata dall'antiquario torinese Gian Vittorio Bourlot, mentre la raccolta numismatica sarebbe stata acquisita dall'antiquario Ratto (probabilmente Rodolfo Ratto).

In questa storia ricorre il nome di Giovanni Maria Benzoni, il giovane scultore bergamasco protetto dal conte Tadini che si era fatto carico della sua istruzione[45]. Tra i primi committenti è da ricordare Faustino Vimercati Sanseverino, erede del conte Tadini che nel 1832 gli commissiona il celebre *Amore che impone il silenzio* (ubicazione ignota) in marmo[46]. Dopo la morte di Tadini (1829) il Vimercati Sanseverino avrebbe svolto un importante ruolo di mediazione con la società cremasca, presso la quale - come ha notato Lorenzo Picchetti nell'ambito del suo studio monografico sullo scultore - si forma il primo, importante nucleo di committenti[47]. Lo confermerebbe anche il fatto che *Amore che impone il silenzio* sarebbe stato presentato a Brera nel 1833 insieme a un *San Giovanni fanciullo scherzante con l'agnello* firmato e datato «G. B. F. A. MDCCCXXXIII» che apparteneva a Carlo Vimercati Sanseverino, tempestivamente registrato, come abbiamo visto, da Francesco Gandini[48].

Venere Vincitrice, catalogo della mostra (Roma, 18 ottobre 2007 - 3 febbraio 2008), a cura di A. Coliva, F. Mazzocca, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp. 243-244; S. Grandesso, scheda VI.10, in *Canova. L'ideale classico*, catalogo della mostra (Forlì, 25 gennaio - 21 giugno 2009), a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 276-278. La mia segnalazione in M. Albertario, *Luigi Tadini e il patrimonio*, cit., p. 152, n. 14, è sfuggita a E. Lissoni, *Fortuna e dispersione delle collezioni* in *L'Olimpo sul lago. Canova, Thorvaldsen, Hayez e i tesori della Collezione Sommariva*, catalogo della mostra (Tremezzo, 22 giugno - 30 settembre 2024), a cura di a cura di F. Mazzocca, M.A. Previtera, E. Lissoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2024, pp. 54-71, a pp. 65, 70.

45 M. Albertario, *Luigi Tadini, Giovanni Maria Benzoni e la "leggenda dell'artista"*, in *Giosuè Meli. La riscoperta di un Gigante*, a cura di C. Pinessi, Bergamo, Grafica & Arte, 2015, pp. 74-80.

46 Su Faustino Vimercati Sanseverino cfr. F.S. Benvenuti, *Dizionario biografico*, cit., pp. 308-310.

47 Ringrazio Lorenzo Picchetti per aver condiviso le sue riflessioni sui committenti cremaschi di Benzoni; rimando, per l'identificazione delle opere, i riferimenti archivistici e bibliografici e la bibliografia completa, a L. Picchetti, *Giovanni Maria Benzoni (1809-1873)*, in corso di stampa.

48 *Esposizione dei grandi e piccoli concorsi ai premj e delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I.R. Accademia di belle arti per l'anno 1833*, Milano, Imp. Regia stamperia, 1833, pp. 22-23.

Da segnalare che Carlo e Giuseppe Vimercati Sanseverino nel 1872/1873 avevano erogato una generosa sovvenzione a Giovanni Carnovali detto il Piccio, che si era impegnato a consegnare periodicamente alcune sue opere; alla sua morte, nel 1873, erano risultati destinatari di una parte significativa di ciò che era rimasto nell'atelier - «cartoni, dipinti, disegni» - ma la consistenza di questo fondo a ora sfugge[49].

Alla famiglia Vimercati Sanseverino risulta legato anche Prospero Frecavalli[50]. Un esame della sua corrispondenza mostra, fin dagli anni trenta, una sincera preoccupazione per la carriera del giovane scultore, che avrebbe sostenuto acquistando un selezionato nucleo di opere: un rilievo in marmo con *Luciano di Samosata* (1832), la «testa di un dottore greco», un *Busto di Ebe* (da Canova). È ancora Prospero Frecavalli a dare notizia del prossimo arrivo di «un'altra santa peccatrice penitente [che] verrà sulle sponde del Serio, ed è quella che il Benzoni sta lavorando per l'ab. Fasoli», da identificare con il curato della Cattedrale Angelo Fasoli. Un altro religioso, il sacerdote Paolo Braguti, figura di spicco nella vita culturale cremasca, aveva un *Busto della Vergine* (1843)[51]. In una lettera del 1847 a Giovanni Battista Monticelli, Benzoni esprime il proprio sincero dolore per la perdita del mecenate:

> A Lei, Ill.smo sig. Cavaliere, lascio considerare, qual dolore sia il mio e della mia famiglia per la grave perdita di un tanto mio Benefattore, qual'era il Sig. Cav. Fracavalli [sic]: il Ritratto del

[49] R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Bergamo, Lubrina editore, 2014, p. 95 documenti 90 e 96. Un'introduzione alla collezione in E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory*, V, cit., pp. 181-182. Alla collezione apparteneva anche un *Ritratto di patrizio veneziano* di fra' Galgario segnalato da F. Frangi, scheda II.7, in *Fra' Galgario. Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo*, catalogo della mostra (Bergamo, 2 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), a cura di F. Rossi, Milano, Skira, 2003, pp. 140-141.

[50] Su Prospero Frecavalli cfr. F.S. Benvenuti, *Dizionario biografico*, cit., p. 142. Informazioni sulle opere prodotte da Benzoni per i committenti cremaschi si ricavano dalla corrispondenza (divisa tra la Biblioteca Angelo Mai, Bergamo e la Biblioteca Comunale «Clara Gallini», Crema, MSS/63, 3.7); per una puntuale disamina delle fonti rimando al contributo di L. Picchetti, *Giovanni Maria Benzoni*, cit.

[51] Per inquadrare il personaggio: P. Martini, *Paolo Braguti scritto in suo onore nel duecentesimo anniversario della nascita*, «Insula Fulcheria», 2015, XLV, pp. 227-264.

> defunto Cavaliere è custodito dall'innocenza e da questa innocenza, spero che Iddio esaudirà le loro preghiere giornaliere per la salvezza dell'anima di un tanto nostro compianto benefattore.[52]

Va inteso come un omaggio al rapporto tra artista e committente il fatto che Monticelli abbia commissionato a Benzoni la *Stele* in memoria del cugino per la Galleria delle tombe in Santa Croce.

Anche i dipinti raccolti nella residenza Frecavalli dovevano essere di qualche interesse, come testimonia Otto Mündler che, nel dicembre 1857 visita la residenza milanese:

> Sig.ra Fracavalli [*così nel testo*] has some not quite indifferent pictures. One is called a "Bellini", looks like the school of Crema. It is a singular composition: Virgin, Child, and an angel - seated on a throne overshadowed by trees. Small figures in a large & richly composed landscape, with a great many other figures & different subjects, such as S. Bernardo, throwing himself on the thorns etc.[53]

Una di queste opere sarebbe fortunatamente rimasta a Crema: proviene infatti dalla raccolta Frecavalli una tela di ambito veneto che Giovanni Battista Monticelli registra nel proprio testamento del 1847, disponendo che fosse donata alla Cattedrale.

> Se non avessi già adempiuto in vita, come è fermo mio divisamento, la piena cessione alla detta Cattedrale di Crema della tavola del Giambellino rappresentante la Sacra Famiglia, che procedente dall'eredità del mio cugino Frecavalli e ricusata dal legatario suo cugino conte Angelo Griffoni Santangelo ricadde

[52] 1847, febbraio 8, Roma. Giovanni Maria Benzoni al cavalier Giovanni Battista Monticelli; Accademia Tadini, Lovere. Archivio Storico (d'ora in poi ATLas), Faldone XXIII, cartella 1, doc. 2545.

[53] C. Togneri Dowd, J. Anderson, *The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-1858*, (*The Volume of the Walpole Society*, LI), London, The Walpole Society, 1985, p. 192.

> nella massa ereditaria, intendendo che sia nei debiti modi passata a detta Cattedrale coll'obbligo di tenerla convenientemente appesa nel tempio.

Si tratta evidentemente della *Sacra Famiglia con San Giovannino e i santi Elisabetta e Zaccaria* che Giorgio Fossaluzza ha restituito a Francesco Bissolo (fig. 5)[54]. Il dipinto coincide probabilmente con quello visto da Charles Eastlake in Cattedrale nel 1858:

> Crema [Duomo] - Vincëtius Civertus Cremsis Civis Brixiae - St Rock left rt - St Christopher left - drapery of St Rock cracked - rest very indifferent - all without character - / On a side wall - a ruined Previtali (entirely repainted) M. & C. St - half figures - (belongs to Donna Erminia Recavalli who calls it a Bellini).[55]

Ma torniamo a Benzoni: tra i committenti e collezionisti dello scultore figurano proprio Giovanni Battista Monticelli e la moglie Marianna (o Maria Anna) Aloisia Raimondi, figlia di Nestore e Quintilia Frecavalli[56] che gli avrebbero richiesto, nel giro di un ventennio, almeno sette opere. Il *San Giovanni Battista* in marmo risulta in stato «ben avanzato» nella primavera del 1841[57]. Nel testamento di Giovanni Battista Monticelli è destinata ai frati Cappuccini di Ombriano:

[54] Credo che la prima segnalazione sia G. Allocchio, *Almanacco ecclesiastico-cremasco per l'anno 1865*, I, Crema, Tipografia Campanini, 1864, pp. 94-95; G. Fossaluzza, scheda 17.1, in *La cattedrale di Crema. Aspetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini, M. Facchi, Milano, Scalpendi, 2012, pp. 104-107; R. Mangano, *Notizie storiche e locali relative all'opera*, cit., p. 107.

[55] S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks*, 2, p. 479.

[56] Un sintetico profilo di Giovanni Battista Monticelli in F.S. Benvenuti, *Dizionario biografico*, cit., pp. 204-205. Una parte della corrispondenza tra Giovanni Battista Monticelli Strada, Anna Maria Raimondi e Benzoni è in ATLas, Faldone XXIII, cartella 1, doc. 2542-2546. Le lettere sono state acquistate con un contributo del Circolo Amici del Tadini sotto la presidenza di Alberto Sandri; ne darà conto Lorenzo Picchetti nel suo volume.

[57] G. Sacchi, *Scultura*, «Album. Esposizione di belle arti in Milano», VI, 1842, pp. 146-152, p. 149.

Fig. 5. Francesco Bissolo, *Sacra Famiglia con San Giovannino e i santi Elisabetta e Zaccaria*, 1520-1525, olio su tavola, 80 x 140 cm, Crema, Cattedrale (®Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Crema).

> Lascio la statua, rappresentante Sant Giovanni Battista predicante in marmo di Carrara scolpita dall'oramai celebre Giovanni Maria Benzoni in Roma ad uso della chiesa dei Cappuccini in Ombriano presso Crema onde i padri suddetti la pongano in venerazione in altare di detta loro chiesa, ben inteso, che ove seguisse la loro soppressione in quel luogo, sia detta statua trasportata nella cattedrale di Crema di cui intendo che in tal caso divenir dovrebbe assoluta proprietà, ma con la condizione che rimanga esposta alla comune venerazione in quel tempio.[58]

[58] BCB, Cassaforte 6 13, c. 3. L'ubicazione attuale della scultura è ignota, ma - come suggerisce Picchetti - potrebbe coincidere con l'opera documentata in collezione privata a Genova da M. Bonzi, *Una scultura del B. a Genova*, «Liguria. Rassegna mensile dell'attività ligure», XXVI, 1959, 5, p. 8; A. Barricelli, *Benzoni, Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, Treccani, 1966, pp. 735-361, a p. 375.

Segue, nell'estate 1844, la prima versione del gruppo con *Sant'Anna e la Madonna* firmato e datato 1846 (successivamente approdato a Milano, Pinacoteca Ambrosiana)[59]. Dopo la morte del marito, Marianna Raimondi continuerà la tradizione di famiglia con la commissione della *Speranza in Dio* (1851), dell'*Amicizia* (1856) collocata personalmente da Benzoni a villa Raimondi a Minoprio (oggi Vertemate con Minoprio) e attualmente di ubicazione ignota[60] e infine della *La preghiera del mattino* (1858), anch'essa di ubicazione ignota. Questa rassegna di sculture, disperse, dovrebbe invitare a impostare diversamente lo studio del collezionismo ottocentesco, che non era necessariamente concentrato solo sulla pittura antica o contemporanea, ma era molto attento all'attività degli scultori.

Il già citato testamento olografo di Monticelli del 17 maggio 1847 e il successivo codicillo del 20 maggio 1847, pubblicato il 4 novembre dello stesso anno, registra ancora qualche opera d'arte meritevole di segnalazione[61]. L'elenco comprende «la B.V. col Bambino Gesù e S. Giovanni, trasportata qui dalla mia antica casa domenicale di Crema» destinata al cugino Giuseppe Pallavicini; «il quadro a olio della scuola di Paolo Veronese, rappresentante una mensa, con figure, frutti e vivande» lasciato al cugino Giacomo Guarini; a Erminia Frecavalli viene donato «un dipinto sulla pietra rappresentante l'apparizione della B.V. di Caravaggio, montato in ricca cornice dorata». Non mancavano «i ritratti di famiglia che trovansi in Crema ed anche a Milano, compreso quello del cavalier Prospero Frecavalli dipinto dal Piason» trasmessi al cugino Carlo Monticelli; «la copia del ritratto di detto cavalier Frecavalli dipinto in Firenze dal valente pittore Rasani», lasciata al Ginnasio di Crema, potrebbe essere identificata - come mi suggerisce Matteo Facchi - con il ritratto di cavaliere gerolosomitano ottocentesco conservato negli uffici di presidenza della Scuola Secondaria di Primo Grado 'Giovanni Vailati'

[59] 1847, marzo 27, Roma. Giovanni Maria Benzoni al cavalier Giovanni Battista Monticelli (a rovescio, disegno del basamento); 1847, senza indicazione di data, Roma. Benzoni a Maria Anna Monticelli, ATLas, Faldone XXIII, cartella 1, doc. 2544; 2546.

[60] G. Checchetelli, *Dello studio del cav. Giovanni M. Benzoni e specialmente di quattro sue nuove sculture*, «Le arti del disegno», III, 41, 1856, pp. 321-323, a p. 322.

[61] 1847, maggio 17 e 18, *Testamento olografo di Giovanni Battista Monticelli*, Crema, Biblioteca Comunale «Clara Gallini», MSS/77.

di Crema che ha sede nell'edificio che ospitò il Ginnasio e ne ha ereditato i beni (fig. 6)[62]. Due stampe di Giuseppe Longhi, *Napoleone passa il San Bernardo* e la *Galatea di Albani* e due opere dei contemporanei Pietro Ronchetti e Michele Bisi completavano la quadreria; la biblioteca con i libri e i mobili era trasmessa a Carlo Pietro Villa (l'atto non ne restituisce la consistenza).

Fig. 6. Pittore cremasco, *Ritratto di Prospero Frecavalli (?)*, olio su tela, Crema, Scuola Secondaria di Primo Grado «Giovanni Vailati» (®Comune di Crema, inv. 28758).

La progressiva dispersione delle raccolte familiari finirà con l'impoverire la città: tra sesto e settimo decennio, le raccolte cremasche sembravano non aver più nulla da offrire: è quanto si può desumere dalle annotazioni di Charles Eastlake che, nel dicembre 1858, passa per la città attratto dalla fama di una collezione (che sfortunatamente non cita), ma resta deluso: «Meanwhile I had heard of a collection of pictures at Crema, near Milan, & therefore retraced that direction. The collection proved to be very ordinary»[63]. Dieci anni più tardi, in un sopralluogo finalizzato alla redazione della *History of Painting in North Italy*, Cavalcaselle si limita a registrare i dipinti conservati in Cattedrale e nella chiesa della SS. Trinità[64].

[62] Sui passaggi di proprietà dell'immobile si veda M. Perolini, *Vicende degli edifici*, cit., pp. 208-214. Sul rapporto tra Prospero Frecavalli e il Ginnasio si veda: I. Lasagni, *Educare la mente e il cuore. Il liceo classico A. Racchetti di Crema fra storia e memoria*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 71.

[63] Il *Report of Director to the Trustees of the National Gallery Confidential National Gallery November del 27 novembre* 1858 è pubblicato da S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks* 2, p. 117.

[64] Il passaggio di Cavalcaselle a Crema nel 1866, che richiederebbe forse ulteriori approfondimenti, è segnalato da D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione*

La conclusione che si può ricavare dalla pubblicazione di questi appunti di lavoro sul collezionismo cremasco è che fosse costituito in prevalenza da quadrerie familiari con un nucleo antico progressivamente arricchito, anche con acquisti mirati. Nessuna delle raccolte (a eccezione forse di quelle numismatiche, per le quali erano però disponibili solidi modelli di riferimento) sembra formata sulla base di un progetto, che fosse quello di raccontare la storia locale o, in termini più generali, la storia dell'arte ispirandosi alle teorie lanziane. Nulla di paragonabile, insomma, all'idea del conte Luigi Tadini, che - sia pur con tutti i limiti del caso - era riuscito a radunare un nucleo significativo di opere rappresentative dell'identità culturale cittadina. Tuttavia, nessuna di queste raccolte assumerà carattere pubblico: per arrivare all'istituzione di un museo civico a Crema si dovrà attendere il 1959[65].

dell'arte italiana, Torino, Einaudi, 1988, p. 149-250; le carte relative sono in Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV, 2032 (=12273) - Fascicolo IX, ff. 47r, 48r.

[65] Sulle vicende del Museo Civico di Crema si veda M. Facchi, *Il riallestimento della pinacoteca del Museo Civico di Crema e del Cremasco: storia delle collezioni, vincoli dello spazio monumentale, criteri espositivi*, in *L'esperienza dello spazio. Collezioni, mostre, musei*, atti della giornata di studi (Bologna, 14-15-16 maggio 2018), a cura di C.G. Morandi, C. Sinigaglia, M. Tessari, I. Di Pietro, D. Da Pieve, Bologna, Bologna University Press, 2020, pp. 241-259, con bibliografia precedente.

Carlo Giusti

Ad musicam sæcularem, gli anni veronesi di Giuseppe Gazzaniga (1737-1818). Fonti documentarie e ipotesi di studio

Abstract · The article presents a series of unpublished news concerning the family of the composer Giuseppe Gazzaniga (1737-1818), his attendance at the Accolitali Schools in Verona (1749-1759), and his training in Venice and Naples with the maestro Nicola Porpora (1759-1768) and the return to Venice in 1770.
Keywords · Giuseppe Gazzaniga, storia della musica, Verona, Venezia, Napoli, Crema

La nomina di Giuseppe Gazzaniga (1737-1818) a maestro di cappella della Cattedrale di Crema, avvenuta nel 1791, fu l'approdo di una prestigiosa carriera. Grazie a una manciata di fortunati titoli comici, rappresentati tra gli anni Settanta e Novanta del Settecento, il talento di Gazzaniga era noto in Italia e all'estero, al punto che l'intera Europa, tra Lisbona e San Pietroburgo, si dilettava alla rappresentazione di sue opere, poi cadute nell'oblio. *La locanda*, *L'isola d'Alcina*, *La vendemmia*, *La moglie capricciosa* e, soprattutto, l'atto unico *Don Giovanni Tenorio*, ripreso e sviluppato da W.A. Mozart, furono i titoli di maggior successo di Gazzaniga. Autore tanto apprezzato nel *dramma giocoso* quanto negletto nell'opera seria, a dispetto del novero di lavori prodotti, il compositore scrisse altresì musica da chiesa e oratori di argomento religioso.

Il periodo cremasco di Giuseppe Gazzaniga copre quasi un trentennio (1791-1818), caratterizzato dai rivolgimenti dell'epoca napoleonica e dalla Restaurazione. Anni nel corso dei quali egli poté consolidare il proprio prestigio[1] e finalmente godere di uno stipendio, cui si aggiunsero

[1] Agli anni cremaschi risale la nomina di Gazzaniga a membro dell'Accademia Ducale de' Filarmonici di Modena, titolo rivendicato sul frontespizio di due manoscritti custoditi presso la Biblioteca Capitolare di Verona (I-VEcap, cod. MXCIV.1 e cod. MXCV.1) e di un libretto di *Fedeltà e amore alla prova* (cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga (1737?-1818), maestro di cappella della Cattedrale di Crema: biografia, epistolario e*

verosimilmente i proventi degli ultimi titoli teatrali, di lezioni private[2] e della composizione di musiche da chiesa per altre cappelle musicali[3]. Quest'ultimo aspetto riconduce al mai interrotto rapporto tra Gazzaniga

catalogo delle opere, LIM, Lucca, 2021, p. 282, copia del libretto segnato E-Bbc C 400/1136). Un'indagine, condotta su mia istanza dal personale dell'Archivio di Stato di Modena e inerente la scarsa documentazione superstite dell'Accademia, non ha evidenziato il nome di Giuseppe Gazzaniga; questi però compare quale membro dell'Accademia, poco sopra «Hayden maestro Giuseppe», nelle due ultime annate (1795 e 1796) della serie dei *Calendari di corte per l'anno*, pubblicati a Modena fino al periodo napoleonico. Presso la Biblioteca dell'Archivio di Stato di Modena sono consultabili le annate 1780-1796 e, come riferitomi dal personale della biblioteca medesima, il nome di Giuseppe Gazzaniga non compare tra i *Filarmonici* fino al *calendario* del 1794, edito a fine 1793. Le stesse esequie di Giuseppe Gazzaniga, svoltesi nella Cattedrale di Crema il 20 febbraio 1818, furono un'attestazione del prestigio del quale egli godé fino agli ultimi anni. Luigi Tadini (1745-1829) nella lettera inviata a Santi Fontana (1761-1833) il 20 marzo, aggiunge interessanti particolari: «Egli [Gazzaniga] fu onorato dopo la sua morte di magnifico funerale ed i professori di questa città, e delle circonvicine, Lodi, Bergamo, Milano, Chiari, Romano hanno eseguito il celebre suo *Dies irae* che riuscì maravigliosamente bene nel nostro Duomo ove io gli feci eriggere un altisimo catafalco rappresentante un antico mausoleo di marmo»; dunque un evento, tale da riunire a Crema per l'occasione una parte cospicua della Lombardia musicale coeva (cfr. C. Giusti, *L'«affare per la musica anderà bene». Stefano Lavagnoli e la musica sacra di Giuseppe Gazzaniga (1773-1818) nella Verona di primo Ottocento*, «Insula Fulcheria», LIII, 2023, pp. 151-172, a p. 162).

[2] Il tenore Giovanni David (1790-1864) fu per due anni allievo di Gazzaniga a Crema, cfr. G. Barbieri, *Giovanni David*, in *I teatri: giornale drammatico musicale e coreografico*, tomo I, parte II, Milano, 1827, p. 801, riportato in Y. Liqi, *I due David: tenori fra Classicismo e Romanticismo*, tesi di dottorato di ricerca, Università di Bologna, 32° ciclo, 2019, p. 13.

[3] Il rapporto tra Gazzaniga e la cappella musicale del Duomo di Verona è stato oggetto di un mio studio sulla presente rivista. In almeno un'occasione il maestro di cappella Stefano Lavagnoli (1769-1838) attende la spedizione di un *Gloria in Excelsis* da parte «del mio Maestro Gazzaniga» (cfr. C. Giusti, *L'«affare per la musica anderà bene»* cit. p. 156, nota 13); nella velina di una lettera, indirizzata a ignoto e individuata dallo studioso Flavio Arpini, è invece Gazzaniga ad accennare alla spedizione di propri lavori, con un piglio quasi da "piazzista" (cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga* cit., p. 410). A dispetto delle lamentate ristrettezze (cfr. la supplica alla Fabbriceria della cattedrale di Crema datata 22 marzo 1809 e riprodotta in A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga* cit., pp. 135-136 e 408-409), Gazzaniga morì lasciando, con sorpresa delle eredi, «tre borselli con varie monete, che formano la summa di Lire 800 circa» (cfr. C. Giusti, *L'«affare per la musica anderà bene»* cit., p. 162), circostanza che lascia supporre l'esistenza di altre fonti di reddito, oltre allo stipendio di maestro di cappella.

e gli ambienti ecclesiastici di Verona, città nella quale egli visse almeno dal 1743 fino agli inizi del 1760[4]. In quell'anno Gazzaniga interruppe gli studi sacerdotali nelle *Scuole Accolitali*, verosimilmente per partire alla volta di Napoli, città nella quale compì la propria formazione di compositore.

1. Una famiglia veronese d'adozione

A dispetto di quanto riportato ancor oggi in note biografiche su Giuseppe Gazzaniga, manca un riscontro documentario alla sua presunta nascita a Verona il 5 ottobre 1743[5]. Egli ebbe i natali probabilmente nel 1737[6] in una qualche località lombarda, come lascia intendere il cogno-

[4] Pur mancando lo *Stato delle anime* della parrocchia di San Matteo Concortine, la presenza a Verona di Gaetano Gazzaniga e della famiglia è attestata fin dal 1743 dall'atto di nascita della figlia Anna Elisabetta, poi defunta nel 1745; per quanto riguarda Giuseppe, egli viene menzionato negli archivi veronesi fino al 1760 (cfr. il mandato a consegnare 3 minali di frumento, trascritto in A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., pp. 26-27, grazie al quale è possibile attestare la presenza di Giuseppe Gazzaniga a Verona fino a febbraio-marzo 1760).

[5] La fonte a stampa più antica ad accreditare luogo e data di nascita di Giuseppe Gazzaniga a Verona nell'ottobre 1743 è C. Gervasoni, *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica ossia metodo sicuro e facile in pratica per apprendere la musica cui fanno precedere varie notizie storico-musicali*, Parma, Blanchon, 1812, pp. 150-151, ripresa nell'arco dell'Ottocento; nel Novecento la nascita di Gazzaniga è «precisata nel giorno 5 sulla *Enciclopedia Rizzoli Ricordi*» (cfr. E. Paganuzzi, *Giuseppe Gazzaniga, accolito veronese* in *L'accademia Filarmonica di Verona per il Bicentenario mozartiano (1791-1991)*, a cura di C. Bologna, G.P. Marchi, E. Paganuzzi, Accademia Filarmonica di Verona, 1991, p. 74). In assenza di riscontri documentari, ritengo tale 'precisazione' frutto di una svista grossolana, perpetuatasi fino ai giorni nostri: un qualche redattore, nel trascrivere '«(ottobre 1743)»' potrebbe aver omesso di premere il tasto maiuscole, in assenza del quale la macchina da scrivere con tastiera italiana rende il 5: '«5ottobre 1743)»', che con un 'aggiustamento' diventa 5 ottobre 1743. Quanto alla presunta nascita a Verona, essa è riportata anche sull'atto di morte e potrebbe essere stata ricavata dalla *fede di nascita* inviata da Santi Fontana a Luigi Tadini (cfr. C. Giusti, *L'«affare per la musica anderà bene»* cit., p. 162; cfr. anche A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga* cit., pp. 5-6, 144).

[6] In assenza dell'atto di battesimo di Giuseppe Gazzaniga, il cui reperimento porrebbe fine alla *vexata quaestio* circa il luogo e la data di nascita, alcuni indizi

me, non veneto e del tutto inconsueto per quegli anni nella città di Verona, al punto da essere talvolta storpiato nei registri (*Gazonica*, *Gazenica, Gazzanina, Gazanese…*). È comunque documentata la presenza in riva all'Adige della famiglia Gazzaniga nell'arco di un quarto di secolo (1743-1768); dopo il 1768, anno che coincide con la conclusione degli studi napoletani del musicista (1760-1768), se ne perdono le tracce[7].

I documenti veronesi consentono di ricostruire la composizione della famiglia di origine di Giuseppe Gazzaniga, segnalata nei registri delle parrocchie di San Matteo Concortine[8] e dei Santi Quirico e Giulitta[9]. Domina l'elemento femminile: la madre Margarita, nata Ambro-

inducono a ritenere il 1737 quale anno di nascita di Gazzaniga. In ordine di attendibilità:
- nell'atto di morte della moglie Caterina Ristorini, redatto il 4 agosto 1806 conformemente alle prescrizioni recentemente introdotte dal *Code Napoléon* (cfr. *Codice di Napoleone il Grande pel Regno d'Italia*, Capo IV Degli Atti di morte, artt. 77-79, Milano, Reale Stamperia, 1806), due testimoni ne attestano il coniugio con «Giuseppe Gazaniga, domiciliato in Crema, d'anni sessantanove» (cfr. A. Salvagno, *Gli studi accolitali*, cit., p. 213);
- due cronache coeve, nel riportare la notizia delle esequie, avvenute il 20 febbraio 1818, attestano che Gazzaniga «morì nella grave età di anni 80» (cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., pp. 142-143);
- in generale, l'età di ammissione alle Scuole Accolitali della cattedrale di Verona, che per Gazzaniga avvenne nel 1749, era intorno ai dodici-tredici anni (cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., pp. 27-31);
- l'atto di morte di Giuseppe Gazzaniga riporta un'età di anni 71, che però potrebbe derivare da un banale errore di calcolo sulla base dell'anno di nascita: 1818-1737=71, invece di 81 (cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., p. 140).

7 Ritengo che, dopo il 1768, le tre donne di casa Gazzaniga avessero lasciato Verona, come conferma l'assenza di note che ne attestino il decesso nei registri *Morti città*, custoditi nell'Archivio di Stato di Verona (I-VEas).

8 I registri parrocchiali pervenuti sono il registro dei battezzati e il registro dei morti, mancano purtroppo i registri relativi allo *Stato delle anime*: Archivio Storico Diocesano di Verona (I-VEasdv), *Baptizatorum Venerabilis ecclesiae Sancti Matthaei* (anno 1732 e segg.); *Mortuorum Venerabilis Ecclesiae Sancti Matthaei* (anno 1732 e segg.).

9 La documentazione è descritta nella seguente pubblicazione, curata dall'Archivio Storico Diocesano di Verona e disponibile on line al seguente link: http://archiviostorico.diocesiverona.it/images/Immagini_articoli/Pubblicazioni_on_line/documenti/Santi_Quirico_e_Giulitta_-_Inventario.pdf [consultato il 12/11/2024].

soli intorno al 1703[10] e vedova dal 1759, risulta convivere con la figlia Elisabetta, nata nel 1747 e omonima di un'altra figlia nata nel 1743 prematuramente scomparsa nel 1745, e con un'altra figlia di 42 anni[11]. Costei, Lucia, della quale non era nota l'esistenza, compare nello *Stato delle anime* della parrocchia dei Santi Quirico e Giulitta negli anni 1766, 1767 e 1768, insieme alla madre e alla sorella minore[12].

Ecco una prima parziale ricostruzione della genealogia di Giuseppe Gazzaniga:

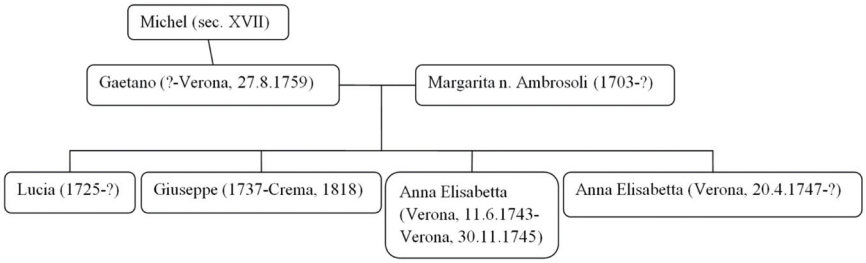


Fig. 1. Genealogia di Giuseppe Gazzaniga.

La presenza a Verona di Gaetano Gazzaniga e della famiglia potrebbe essere legata al mestiere del capofamiglia, definito *en passant* come

[10] Il cognome da nubile della madre è riportato nell'atto di morte di Giuseppe Gazzaniga (cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., pp. 140, 144).

[11] L'atto di battesimo di Anna Elisabetta, nata nel 1743 e morta nel 1745 è contenuto in I-VEasdv, registro *Baptizatorum Venerabilis Ecclesiae Sancti Matthaei*, anno 1732 e segg., p. 8; l'atto di morte di Anna Elisabetta, nata nel 1743 e morta nel 1745 è contenuto in I-VEasdv, registro *Mortuorum Venerabilis Ecclesiae Sancti Matthaei*, anno 1732 e segg., p. 8; l'atto di battesimo di Anna Elisabetta, nata nel 1747 e vivente almeno fino al 1768 è contenuto in I-VEasdv, registro *Baptizatorum Venerabilis Ecclesiae Sancti Matthaei*, anno 1732 e segg., p. 12.

[12] Lo stato delle anime della parrocchia dei Santi Quirico e Giulitta, per gli anni 1766, 1767 e 1768 è conservato in I-VEasdv, *Stato delle anime della parrocchia de' Santi Quirico e Giulitta*. Gli *Stati delle anime* per la parrocchia veronese dei Santi Quirico e Giulitta sono presenti a partire dal 1766, ritengo comunque che la famiglia di Giuseppe Gazzaniga ivi risedesse quanto meno dal 1759, anno della morte del

cuoco in una nota relativa alla nascita della prima figlia[13]. Giuseppe appare per la prima volta nella *licenza* conferitagli nel 1749 e attestante l'ingresso come *privato* nelle Scuole Accolitali della Cattedrale di Verona[14].

2. Ad musicam saecularem

Il periodo trascorso da Giuseppe Gazzaniga quale allievo delle Scuole Accolitali veronesi copre un arco di poco più di dieci anni (1749-1760)[15]. Ammesso come *privato*, Gazzaniga si applica con tenacia onde divenire accolito *partecipante* e ottenere i vantaggi economici connessi allo *status*, raggiunto nel 1757[16]. Ma l'impegno pare venir meno tra il 1758 e il 1759, come attestano le due schede più avanti riprodotte e relative all'insegnamento di filosofia, frequentato da Gazzaniga presso il Seminario vescovile, quale esterno proveniente dalle Scuole Accolitali[17]. Vi si intravvede l'emergere di una vocazione *ad musicam saecularem*, in netta antitesi a quella sacerdotale.

padre; questi era infatti menzionato, negli atti che ne attestano il decesso, quale proveniente dalla parrocchia medesima (cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., p. 33). Gli *Stati delle Anime* furono redatti all'inizio della Settimana Santa, le tre donne risultano risiedere nel quartiere ottavo negli anni 1766 e 1767, nel quartiere nono nell'anno 1768. A partire dal 1769 Margarita e le figlie Lucia ed Elisabetta non risultano presenti negli *Stati delle Anime* dei Santi Quirico e Giulitta.

13 Cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., p. 6.

14 Cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., p. 10.

15 Per una panoramica sull'argomento cfr. A. Salvagno, *Gli studi accolitali*, cit.. L'autore riprende e sviluppa la documentazione originariamente studiata da Enrico Paganuzzi (1921-2000) all'inizio degli anni Novanta.

16 Cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., p. 32.

17 Per un approfondimento sul rapporto tra *Scuole accolitali* e *Seminario* a Verona, in particolare in relazione all'insegnamento della musica, cfr. A. Orlandi, *Insegnamento e pratica della musica nel Seminario vescovile di Verona*, «Vertemus», 2003, pp. 13-20. L'esistenza delle due schede poco sotto trascritte è stata segnalata per la prima volta in F. Coati, *Bartolomeo Giacometti (1741-1809), maestro di cappella della cattedrale di Verona*, «Vertemus», 2001, p. 76.

Valutazione del 1758

Joseph Gazanigha Veronensis
A. 1.
Diligentiae parvae
Ingenii boni
Memoriae bonae
Spei, si ad studia magis incubuerit, alicuius
Talentum habet ad ~~philosophiam~~ artes saeculares

Dubiorum solutione
Examine generali quoad memoriam satis, sed cum diligentia omnino defuerit, nihil quoad studium ad musicam saecularem.[18]

Una valutazione certo non lusinghiera, che però segnala quanto il talento di Gazzaniga per la musica profana fosse noto, quanto meno all'interno delle scuole ecclesiastiche veronesi. L'estensore della scheda, alla voce *talentum habet*, cancella *ad philosophiam* e scrive *artes saeculares*. Quell'*ad musicam saecularem*, in calce alla scheda, suona come un esortazione a valorizzare le reali inclinazioni dello studente.

Valutazione del 1759

Joseph Gazaniga de Verona
Anno 2. 4 Minoribus Insignitus
Diligentiae fere nullius
Ingenii boni
Memoriae bonae
Spei nescio cuius
Talentum habet ad thelogiam
Dubiorum solutione Examini generali abest fortasse imparatus est.[19]

[18] Archivio Storico del Seminario Vescovile di Verona (I-VEassv), *Status clericorum 1758*.
[19] I-VEassv, *Status clericorum 1759*.

Anche la scheda del 1759 conferma lo scarso interesse di Gazzaniga per la materia, al punto da non essersi neppure presentato alla valutazione finale. Interessante la seconda riga, grazie alla quale apprendiamo che nel 1759 Gazzaniga aveva raggiunto il quarto degli Ordini Minori, ovvero l'Accolitato.

Il talento musicale di Giuseppe Gazzaniga si manifesta negli anni cinquanta del Settecento, come attestano le prime composizioni chiesastiche custodite nella Biblioteca Capitolare di Verona[20]; un talento che però, verso fine decennio, pare dunque debordare a detrimento degli studi sacerdotali. È mia opinione che lo scarso profitto scolastico di Gazzaniga non si fosse tradotto in una mera censura da parte di insegnanti e superiori; piuttosto, credo che costoro si fossero impegnati nella riformulazione, in senso musicale, di un progetto di vita per l'ormai mancato sacerdote, già più che ventenne all'inizio degli anni Sessanta. Tale 'transizione' potrebbe aver avuto l'appoggio determinante dell'allora vescovo di Verona, quel Niccolò Antonio «della casata Justiniani» che si sarebbe trattenuto alcune ore con Leopold e Wolfgang Amadeus Mozart il 7 gennaio 1770[21].

[20] L'individuazione dell'*Antifona ante Laudate Dominum in Sabato Sancto* del 1755 (I-VEcap, cod. MLXXX) e del *Tantum ergo à Pieno con Violini* del 1756 (I-VEcap, cod. MLXXVIII) fu merito del musicologo americano Michael Dubiaga jr., che all'inizio degli anni settanta del Novecento soggiornò a Verona per redigere la sua dissertazione per il conseguimento del dottorato di ricerca, *The life and works of Daniel Pius Dal Barba (1715-1801)*, University of Colorado at Boulder, 1977. Dubiaga notò i due anonimi, successivamente riconosciuti per la prima volta come opera di Giuseppe Gazzaniga da Enrico Paganuzzi (cfr. E. Paganuzzi, *Giuseppe Gazzaniga, accolito veronese*, cit., pp. 72-73).

[21] «È intervenuto però di nuovo uno più potente, o più insigne, ossia il vescovo di Verona della casata Justiniani, il quale, per tramite del Sig. Locatelli, ha espresso il desiderio di averci non solo da lui dopo la Messa, ma anche a pranzo. Poiché tuttavia ha appreso che si era in procinto di fare il ritratto del Wolfg., e che volevamo metterci in viaggio, ha sì permesso cha andassimo a mangiare dal Sig. Luggiati, ma ci ha trattenuto comunque da lui fin dopo l'una del pomeriggio.». Trascrizione di un passo della lettera di Leopold Mozart alla moglie, spedita da Verona e datata 7 gennaio 1770, riportata in A. Basso, *I Mozart in Italia. Cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006, p. 170.

3. Giuseppe Gazzaniga e i Giustinian, un'ipotesi di studio

Fin dalle prime note biografiche pubblicate dal musicista Carlo Gervasoni (1762-1819)[22] nel 1812, quindi Gazzaniga ancora vivente, la definitiva scelta di diventare musicista è legata alla morte del padre Gaetano, ovvero di colui che pare avesse imposto a Giuseppe la carriera ecclesiastica; quindi Gazzaniga si sarebbe recato da Verona a Venezia, onde presentarsi, munito di raccomandazioni, al futuro maestro Nicola Porpora (1686-1768):

> In età d'anni 17 [quindi nel 1760, considerando il 1743 quale anno di nascita senza riscontro] rimasto privo del genitore si recò a Venezia con alcune valide raccomandazioni presso il celebre Nicola Porpora [...][23]

Episodio verosimile, da retrodatare al 1759[24]. Gaetano Gazzaniga morì il 27 agosto 1759 presso l'ospedale veronese della Misericordia; ne fanno fede la nota scoperta da Aldo Salvagno sul *Registro morti* della città di Verona e il verbale contenuto negli *Spolij de' Morti* da me individuato nell'archivio della Santa Casa di Misericordia[25]. Quest'ultimo documento attesta le condizioni miserevoli in cui il povero Gaetano venne condotto a morire, tali da indurre l'anonimo redattore del verbale ad attribuirgli l'inverosimile età di 100 anni:

> Adì 27 Detto [agosto] Gaetano quondam Michel Gazenica di Anni 100 di malatia di vechieza venuto li 24 corrente dalla contrà di S. Quirico. Elemosina 7.

[22] Per un profilo cfr. M.R. Coppotelli, *Gervasoni, Carlo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, Roma, Treccani, 1999, pp. 470-471.

[23] Cfr. C. Gervasoni, *Nuova teoria di musica*, cit., pp. 150-151.

[24] Nella *Memoria Scritta dal Sig. Gazaniga stato scolaro del Porpora* (cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., pp. 444-446), Gazzaniga data al 1759 la partenza da Venezia e il ritorno a Napoli del suo maestro, dunque l'incontro tra i due, se realmente avvenuto, non poté avvenire nel 1760 così come riportato implicitamente da Gervasoni.

[25] A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., p. 33; I-VEas, Santa Casa di Misericordia, *Spolj de' Morti*, n. 307 *olim* 3138.

> Un Straza Velada, un paro Calze, un Capel, un paro Capate con Fibie.[26]

Le note biografiche di Carlo Gervasoni menzionano «alcune valide raccomandazioni presso il celebre Nicola Porpora». Al momento non è noto chi avesse raccomandato Giuseppe al futuro maestro, ma alla luce della storia personale di Gazzaniga, vissuto per più di un decennio negli ambienti clericali di Verona, è molto probabile che le credenziali provenissero dalle locali gerarchie ecclesiastiche. Pur non essendo documentato un particolare interesse 'musicale' del vescovo Nicolò Antonio Giustiniani (1712-1796)[27], questi era nelle condizioni di far valere il prestigio proprio e della famiglia patrizia di origine, quei Giustinian il cui nome è indissolubilmente legato alle vicende del veneziano Teatro San Moisè.

Le note biografiche di Gervasoni proseguono, evidenziando l'eccellente impressione che Gazzaniga avrebbe suscitato nell'anziano Nicola Porpora,

> [...] il quale essendo stato eletto maestro in Napoli del Conservatorio di S. Onofrio, ed avendo conosciuto un raro talento nel giovane suddetto [Gazzaniga], lo condusse seco, e lo fece accettare *gratis* in tale Conservatorio per sette anni.[28]

Al di là dell'errata cronologia[29], lascia perplessi il fatto che un non giovanissimo prete mancato di provincia, di modesta estrazione sociale e con alle spalle ben poco di scritto, almeno a giudicare dai lavori pervenutici, avesse suscitato tanto interesse in un personaggio quale Nicola Porpora. È lo stesso Giuseppe Gazzaniga a lasciarne intravvedere l'indole poco incline al facile entusiasmo, oltre alle ristrettezze finanziarie:

[26] Verbale relativo allo spoglio della salma di Gaetano Gazzaniga, 1759 (I-VEas, Santa Casa di Misericordia, *Spolj de' Morti*, n. 307 *olim* 3138).

[27] A parte un decreto del 1765 contenente prescrizioni e richiami destinati «alli musici tanto cantori quanto suonatori della Cattedrale» (trascritto in F. Coati, *Bartolomeo Giacometti*, cit., pp. 83-84) e il summenzionato incontro con W.A. Mozart.

[28] C. Gervasoni, *Nuova teoria di musica*, cit, p. 150.

[29] Cfr. *infra* nota 31.

> Verso gl'ultimi anni del viver suo, fu cagionevole in una gamba e di questo male morì nel mese di febbraio del 1766 [*recte* 1768], senza quattrini né roba, con tutto avesse guadagnato gran danari e in[indecifrabile]derabili regali nel corso del viver suo. Fu di naturale alquanto ardito e focoso, e forse un po' troppo mordace, cagione per cui nell'ultimo della sua vita non ebbe niun amico.[30]

Se le cose fossero andate veramente come scritto da Gervasoni, giungeremmo alla conclusione che Gazzaniga vantava raccomandazioni di peso.

A prestar fede a documenti amministrativi d'archivio, è verosimile che Nicola Porpora fin dall'aprile del 1760 avesse tra gli allievi a Napoli Giuseppe Gazzaniga[31], poi ammesso al Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana dal 1° gennaio 1762[32]. Primo frutto noto degli studi napoletani fu la *Messa à Due Cori breve con VV ad libitum del Sig.re Gius:e Gazzaniga*, datata «Napoli 1761» e pervenuta a Verona[33]. Dovremo attendere il 1768 per il primo frutto

[30] Cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., pp. 444-445.

[31] Quale 'accolito partecipante' Gazzaniga fruiva di una rendita in frumento, che nel 1760 fu decurtata di due terzi. Ciò lascia intravvedere che egli non fosse più a Verona fin da marzo 1760 (Cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., pp. 24-27, 31), già dal 1761 compare un suo lavoro copiato a Napoli (si veda la messa breve menzionata poco oltre); quanto a Porpora, nominato nel gennaio del 1759 «altro maestro di cappella» al Conservatorio di Santa Maria di Loreto, egli iniziò a ricevere i pagamenti nell'aprile del 1760 (cfr. K. Markstrom, *Porpora, Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma, Treccani, 2016, pp. 41-46).

[32] «A 1° Dicembre 1761 ha fatto istromento, per mano de notar de Marino, di servire il luogo per anni quattro incominciando dal 1° gennaio 1762. Si ha portato il letto secondo l'uso del Conservatorio e un materazzo di fienello, si n'è andato con la licenza dei sigg. governatori e ha lasciato il letto, due scanni di ferro, un materazzo di lana e una manta bianca» (cfr. il registro trascritto in S. Di Giacomo, *Il Conservatorio di S. Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*, Palermo, Remo Sandron Editore, 1924, pp. 104-109 e ripreso in A. Della Corte, *Gazzaniga, Giuseppe* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* a cura di F. Blume, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949-1979, vol. 4, coll. 1519-1523.

[33] I-VEcap, cod. MXCI.1 Non sono note le circostanze che condussero a Verona tale codice, il quale comunque presenta un organico compatibile con la spazialità del Duomo (due cantorie che si fronteggiano).

maturo del Gazzaniga operista, quell'intermezzo *Il barone di Trocchia* che segna la fine della sua formazione napoletana; quindi il presumibile ritorno nella Serenissima, forse a Verona o, più verosimilmente, a Venezia[34].

Se osserviamo l'arco temporale della transizione di Giuseppe Gazzaniga da mancato sacerdote ad acclamato musicista (1759-1771), pare di intravvedere il concreto appoggio della dinastia dogale dei Giustiniani, nel cui Teatro San Moisé Gazzaniga esordì e colse i maggiori successi, *in primis* negli anni settanta del Settecento.

Nel 1759, anno della svolta musicale di Giuseppe Gazzaniga, il San Moisé viveva la sua stagione più felice, grazie alla gestione dei fratelli Gerolamo (1711-1780) e Antonio (1713-1792), appartenenti ai «Giustinian di San Moisè, quelli del ramo principale detti del Ridotto»[35]. Il vescovo Nicolò Antonio, da poco insediato a Verona, era coetaneo dei precedenti ma proveniva da un altro ramo dei Giustiniani[36]; cionondimeno, all'epoca vigeva un meccanismo di passaggio della proprietà del teatro, risalente alle disposizioni testamentarie di uno dei due originari proprietari[37], in

[34] La presenza in San Quirico delle tre donne di casa Gazzaniga termina singolarmente proprio nel 1768: dal 1769 non sono più presenti nello *Stato delle Anime* della parrocchia, se ne perdono quindi le tracce causa un trasferimento che pare legato al ritorno in famiglia di Giuseppe, alla conclusione degli studi napoletani.

[35] Cfr. *I teatri del Veneto, Venezia, Teatri effimeti e nobili imprenditori*, vol. I, tomo I, a cura di F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1995, p. 162.

[36] La genealogia della famiglia Giustinian è reperibile on line al seguente link: http://www.giustiniani.info/giustinian.pdf. Nicolò Antonio è menzionato a p. 28, parte 6 (linee di de' Faustine e di San Barnaba), [consultato il 12/11/2024].

[37] Il corpo di fabbrica del teatro San Moisè fu una 'stanza da commedia', fatta costruire in uno stabile di loro proprietà dai fratelli Lorenzo e Alvise Giustinian nel 1613. Alla morte di Lorenzo nel 1620, in assenza di discendenti, il teatro passò ad Alvise. «In seguito la storia del teatro coincide con quella delle discendenze dei Giustinian, dei loro rapporti di parentela, delle alleanze e della frequentazioni. Poiché nemmeno Alvise aveva figli e non esistevano nipoti per linea maschile, col testamento del 1625 [...] egli istituì erede di tutti i suoi beni, teatro compreso, due cugini di parte materna, Marin e Almorò Zane. Era un lascito in fidecommesso, che imponeva l'obbligo di non alienare alcuno dei beni intestati e di trasmetterli ai discendenti maschi, oppure in caso di estinzione del ramo, di rimetterli «a propinqui di Ca' Giustiniana», «di Colonnello in Colonnello, cioè ad un altro ramo della famiglia». Cfr. *I teatri del Veneto,* cit., pp. 156-157.

virtù del quale era interesse di ciascun membro dell'ampia dinastia dogale dei Giustiniani di Venezia favorire il successo del Teatro San Moisè: non era da escludere che il proprio ramo d'appartenenza ne sarebbe un giorno divenuto proprietario. Ciò mi induce a ritenere possibile che il vescovo Nicolò Antonio si fosse prodigato, onde far volgere in successo la vocazione sacerdotale fallita di Giuseppe Gazzaniga, anche a vantaggio dei Giustiniani e del loro teatro; del resto, quale consiglio o parere può aver indotto un non giovanissimo mancato sacerdote a lasciare Verona, alla volta della lontana Napoli, per trascorrervi quasi un decennio ad apprendere lo stile compositivo di una scuola dedita *in primis* all'opera buffa? Certo non l'ambiente clericale di Terraferma nel quale finora era cresciuto; al contrario, pare di intravvedere nelle scelte di Gazzaniga un *excursus* concepito sulle fortune del Teatro San Moisè, che al ritorno da Napoli ne ospitò l'esordio teatrale e nel quale ebbero luogo numerose prime di sue opere fino al 1801[38]. In altri termini, ritengo verosimile che, mediante il vescovo Nicolò Antonio Giustiniani, qualcuno nell'*entourage* del Teatro San Moisè, ben conscio dei gusti del pubblico veneziano del tempo, avesse concepito per Gazzaniga un *curriculum studiorum* ritenuto di sicuro successo, coinvolgendo nell'intento l'anziano Nicola Porpora.

4. Verona, 8 settembre 1770

Conclusi gli studi napoletani, suggellati dalla rappresentazione del *Barone di Trocchia* nella stagione di carnevale del 1768, di Giuseppe Gazzaniga si perdono le tracce per un biennio, fino all'11 giugno 1770: a quel giorno data l'assunzione da parte l'Ospedale dei Derelitti di Venezia, come organista e maestro di canto[39]. L'8 settembre Gazzaniga prende

[38] La cronologia riportata in A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., p. 392 evidenzia lo stretto legame tra la produzione operistica di Gazzaniga e l'attività del Teatro San Moisè, che risulta di gran lunga il favorito tra i teatri veneziani.

[39] A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., p. 43. Il novero di impegni cui dovette dedicarsi Gazzaniga nel corso della seconda metà del 1770, come si rileverà dalla lettura delle pagine successive, poco si concilia con la presunta rappresentazione de *Il finto cieco* a Vienna nel 1770. In realtà l'opera fu rappresentata a Vienna nel 1786.

parte a una delle iniziative più note e durature dell'episcopato veronese di Nicolò Antonio Giustiniani, che lascerà nel 1772 la diocesi di Verona per assumere la carica di vescovo di Padova. Giustiniani «dotò di corona imperiale l'effigie della Madonna del Popolo in Cattedrale, dopo averla portata in processione per le vie della città»[40]. A dar lustro all'evento, un *ensemble* di musicisti veneziani e veronesi, tra costoro «Giuseppe Gazaniga oriondo veronese», come narrato dallo storico Giambattista Biancolini (1697-1780):

> [...] Sembrando però cosa strana che quel dì dedicato alla Natività di Maria Vergine si rimanesse senza Vespero solenne, accordaronsi i tre Maestri Forestieri (Ferdinando Bertoni, Andrea Luchesi, e Giuseppe Gazaniga oriondo Veronese)[41] coi due nostri D. Bartolomeo Giacometti e il suddetto Maestro della Cattedrale [Daniel Pius Dal Barba] con tutti i Cantori e Suonatori, di far essi per loro semplice divozione, anche quella Funzione, onde furono cantati i Salmi, e così decorato anche questo giorno.[42]

[40] Cfr. D. Cervato, *Viri memoria digni. Dizionario storico dei vescovi di Verona*, Verona, Biblioteca Capitolare - Della Scala, 2013, p. 178.

[41] È mia opinione che, nel contesto dello scritto di Biancolini, 'Maestri Forestieri' sia da intendere nel significato di 'maestri provenienti da Venezia', tra costoro Gazzaniga oriundo veronese. Non è ancora stato scoperto dove abitasse Gazzaniga nel settembre 1770, pur essendo verosimile che egli risiedesse a Venezia, dato l'impiego all'Ospedale dei Derelitti; documentato con precisione è invece l'indirizzo di Bertoni all'inizio del 1771, che secondo Leopold Mozart «abita in corte de' Pignoli à S. Giuliano» a Venezia (citato in A. Basso, *I Mozart in Italia*, cit., p. 495). Quanto a Luchesi, curioso che nel 1764 egli risultasse risiedere nello stesso luogo.

[42] G. Biancolini, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, vol. 8, Verona, Erede Carattoni Stampator Vescovile, 1771, p. 216. Biancolini era suocero di quel Michelangelo Locatelli che propiziò il summenzionato incontro tra Nicolò Antonio Giustiniani e Mozart (cfr. F. Piccoli, *Giochi di specchi. Romeo e Giulietta tra istoria e novella nella Verona del XVIII secolo (prima parte)*, «Studi veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese», I, 2016, pp. 63-64). L'eco di quella prima celebrazione della Madonna del Popolo risuonò fino a Ottocento inoltrato nella pubblicistica veronese, la quale attribuì a Gazzaniga la composizione di una Messa cantata nell'occasione; così il letterato veronese Antonio Cesari (1760-1828) ricordò l'evento a cinquant'anni di distanza: «Vi fu cantata una Messa in musica solennissima, del nostro sig. Giuseppe

Nello scritto di Biancolini l'«oriondo Veronese» Giuseppe Gazzaniga figura al centro del consesso di cinque maestri della Serenissima, riuniti a celebrare la Natività di Maria sotto l'egida del vescovo Giustiniani. Una sorta di 'istantanea', che pare dar conferma all'ipotesi di una continuità, nel passaggio dalla formazione sacerdotale all'affermazione teatrale. A rappresentare il passato, veronese e clericale, Daniele Dal Barba[43] e Bartolomeo Giacometti[44]; il presente, veneziano e teatrale, è impersonato da Ferdinando Bertoni (1725-1813)[45] e Andrea Luca Luchesi (1741-1801)[46]. Costoro lasciano intravvedere un primo nucleo di relazioni professionali a Venezia, per Giuseppe Gazzaniga, cui aggiungerei Giovanni Bertati (1735-1815), tre dei cui primi cinque libretti d'opera furono messi in musica appunto da Luchesi, Gazzaniga e Bertoni[47]. Luchesi potrebbe aver avuto un ruolo nell'incontro tra Gazzaniga e la futura moglie, l'allora celebre contralto Caterina Ristorini (1741-1806). Di ritorno dai fasti londinesi, nell'ottobre del 1771 ella canterà nell'opera di Luchesi *Il matrimonio per astuzia* (Venezia, Teatro San Benedetto)[48].

A coronamento della lunga transizione, durata più di vent'anni dall'ingresso come *privato* nelle Scuole Accolitali di Verona (1749), nella successiva stagione di Carnevale Giuseppe Gazzaniga esordirà al Teatro San Moisè con *La locanda* (gennaio 1771). Pare che l'autore non fosse soddisfatto dell'esecuzione del proprio lavoro, a dispetto del successo di pubblico:

Gazzaniga [...] nella qual Messa la molta perizia e l'accuratezza de' nostri cantori e de' sonatori [...] non lasciò nulla desiderare, per la più splendida solennità» (cfr. A. Cesari, *Festa dell'anno cinquantesimo dalla Coronazione della Madonna del Popolo veronese fatta il settembre MDCCCXX*, «Opuscoli morali», 1844, p. 211).

43 Cfr. M. Dubiaga, *The life and works*, cit.

44 Per un profilo cfr. F. Coati, *Bartolomeo Giacometti (1741-1809)*, cit., pp. 59-85.

45 Per un profilo di Ferdinando Bertoni cfr. F. Fano, *Bertoni, Ferdinando Giuseppe* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma, Treccani, 1967, pp. 625-626.

46 Per un profilo di Andrea Luca Lucchesi cfr. S. Gaddini, *Lucchesi, Andrea* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma, Treccani, 2006, pp. 282-286.

47 A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., p. 436.

48 Notizie su Caterina Ristorini sono reperibili nel capitolo a lei dedicato in A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., pp. 377-385. La *prima* de *Il matrimonio per astuzia* è attestata dal libretto, visionabile al seguente link: https://www.loc.gov/item/2010664434/ [consultato il 12/11/2024].

> La musica del teatro S. Moisè è assai piaciuta, sebbene sia stata sì male eseguita che il suo autore *Gazzaniga*, napoletano, se n'è vivamente addolorato, il pubblico, tuttavia, l'ha generalmente apprezzata.[49]

E di certo il pubblico europeo apprezzerà negli anni a venire *La locanda*, titolo che vanta quasi un centinaio di riprese documentate fino al 1788[50].

[49] Così Charles Burney (1726-1814) riporta il contenuto di una lettera pervenutagli da Venezia e recante la data del 25 gennaio 1771 (cfr. C. Burney, *Viaggio musicale in Italia, 1770*, a cura di V. Attanasio, Venezia, R. Sandron editore, 1921, p. 106).

[50] Cfr. A. Salvagno, *Giuseppe Gazzaniga*, cit., pp. 196-202.

Arrigo Pisati*

Gli organi della chiesa parrocchiale di Romanengo tra XVIII e XX secolo

Abstract · We collect the information found in the Romanengo parish archives on the modernisation and enlargements on the organ housed within the village parish church from the end of the 18th century through the 20th century by the Bossi and Serassi factorys of Bergamo and Franceschini, Lingiardi and Tamburini of Crema.
Keywords · Romanengo, Fratelli Serassi, Giovanni Tamburini, organ building

1. Introduzione

Nel 2024 cade il novantesimo anniversario della realizzazione dell'imponente organo Tamburini della chiesa prepositurale dei Santi Giovanni Battista e Biagio di Romanengo.

Nonostante ad oggi esistano diversi studi sull'edificio[1], poca attenzione è stata riservata all'organo, in cui sopravvive ancor oggi materiale fonico di interventi precedenti e, probabilmente, anche riconducibili a uno strumento di metà Settecento.

* *Università di Ferrara*. Per la realizzazione del contributo si sono consultati documenti provenienti da diversi archivi, di cui ringraziamo i curatori: don Massimo Cortellazzi, per l'archivio parrocchiale di Romanengo, don Giuseppe Pagliari e don Paolo Fusar Imperatore per gli archivi diocesani di Crema e Cremona, oltre alle case d'organi Commendator Giovanni Tamburini di Saverio Anselmi Tamburini e Inzoli Cavalier Pacifico di Bonizzi Fratelli.

[1] F. Antonino, *Frammenti geografici, storici, dei luoghi sacri di Romanengo*, dattiloscritto, anni Cinquanta, Biblioteca comunale di Romanengo; F. Caramatti, *Istituzioni, persone, eventi. Microstoria di Romanengo tra Settecento e Ottocento*, Crema, Leva artigrafiche, 2013; A. Pisati *Dossum Rumelengi. I. Storia della chiesa di Romanengo attraverso il suo archivio parrocchiale*, Crema, Trezzi, 2017; Id., *Dossum Rumelengi. II. Cinque secoli di arte sacra romanenghese attraverso le suppellettili della parrocchiale*, Crema, Trezzi, 2018.

La presenza di organisti particolarmente attenti al panorama musicale del XIX secolo ha posto le basi per la formazione di musicisti di valore operanti in paese sui quali, anche in questo caso, poco è stato ad oggi pubblicato[2].

Lo studio dell'archivio parrocchiale, benché parzialmente perduto a causa di un incendio[3], ha permesso di analizzare più a fondo la ricezione nell'abitato delle novità musicali del periodo.

Vista la grande mole di materiale rinvenuto[4], si è deciso di concentrare il presente contributo sulla cronologia degli interventi all'organo della chiesa parrocchiale, mostrando come le varie modifiche allo strumento illustrino chiaramente i cambiamenti di gusto musicale in Italia tra XVIII e XX secolo[5].

2. Dall'antica parrocchiale alla metà del XIX secolo

Poco è conosciuto sugli organi di Romanengo nell'antica parrocchiale, distrutta nel 1802 da una violenta scossa di terremoto[6]. È noto che la confraternita del Suffragio dei Morti stipendiasse un organista per suonare alle proprie celebrazioni[7]. Si conserva una sola superficiale descrizione dello strumento nella visita pastorale del vescovo Antonio Litta:

[2] Ad oggi l'unico musicista romanenghese studiato approfonditamente è Francesco Sangalli. Cfr. *Francesco Sangalli. Musicista (1820-1892)*, a cura di F. Caramatti, Cremona, Turris, 1993.

[3] A. Pisati *Dossum Rumelengi. I*, cit., pp. 7-8.

[4] La maggior parte dei documenti presentati provengono dall'Archivio Parrocchiale di Romanengo (APRo). Non essendo al momento né riordinato né catalogato, risulta impossibile redigere delle note di riferimento accurate. Si è dunque optato per una sommaria descrizione dei documenti citati.

[5] Non è stato possibile consultare gli archivi delle famiglie Franceschini e Lingiardi di Crema. Tentativi di ricerca presso l'archivio diocesano di Crema si sono rivelati infruttuosi. Per le famiglie Serassi e Bossi di Bergamo ci siamo affidati alle numerose pubblicazioni esistenti sull'argomento.

[6] F. Caramatti, *Istituzioni*, cit., pp. 194-202.

[7] La confraternita sorse nel 1685 con lo scopo di diffondere il culto delle anime purganti e offrire delle esequie dignitose agli indigenti. A. Pisati, A. Poletti, *Tesori*

> Supra Portam Minorem in pariete versus semptentrionem eadest cantoria lignea [...] supra quam extat Organum [...] quod pulsatur per Joseph Michelini Organistam.[8]

È inoltre noto che la disorganizzata amministrazione dei proventi delle offerte avesse ridotto in precarie condizioni il tetto dell'edificio, di cui caddero due travi nel 1770[9], i cui lavori di riparazione si protrassero così a lungo che nel 1777 «vennero poi le acque in quantità [che] si guastò tutto l'organo, e costò gran spesa il riaggiustamento»[10].

Nel 1790 la ditta Serassi[11] realizzò un nuovo strumento[12]. Considerando che l'antica chiesa era di dimensioni estremamente ridotte rispetto all'attuale, lo strumento doveva essere alquanto piccolo. Il confronto con gli interventi successivi sembra indicare che fosse formato da un solo manuale con i soli i registri di ripieno, flauti e voce umana[13].

Gli stessi Serassi realizzarono, quattro anni dopo[14], un organo per l'oratorio di Santa Maria della Pietà della confraternita della Santissima Trinità[15]. Dopo la soppressione della confraternita[16] lo strumen-

da riscoprire a Romanengo. La Cappella del Suffragio e la tela della Madonna con le Anime Purganti, 1, Crema, Trezzi, 2023.

8 Cremona, Archivio Diocesano, atti visita Litta, 1722.

9 F. Caramatti, *Istituzioni*, cit., p. 69

10 *Ivi*, p. 75.

11 Sulla celebre ditta Fratelli Serassi di Bergamo rimandiamo a G. Berbenni, *I Serassi celeberrimi costruttori d'organi*, 4 voll., Guastalla, Associazione culturale "G. Serassi", 2012 e M. Ruggeri, *Serassi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, 2018.

12 Cfr. G. Berbenni, *Catalogo degli organi Serassi*, Collana d'Arte Organaria, 31, 2014, p. 54.

13 Ivi, pp. 14-15. Questo tipo di organo, detto *classico-tardo-rinascimentale*, ha riscontri unicamente nel primo periodo di attività dei Serassi, che alla fine del Settecento realizzavano organi di stile *barocco*, caratterizzati da diversi corpi e dalla presenza di registri a imitazione dell'orchestra.

14 Ivi, p. 57. Cfr. *L'organo Serassi 1849 di Vailate e il suo restauro*, a cura di Marco Ruggeri, Cremona, Nuova editrice Cremonese, 2008.

15 Nonostante l'importanza che la confraternita ebbe per l'abitato di Romanengo, ad oggi poco è stato studiato. Poche informazioni sono state presentate da F. Caramatti, *Istituzioni*, cit., 2013, pp. 56-60.

16 G. Berbenni, *Catalogo*, cit., p. 58. La confraternita venne sopressa nel 1798 e la struttura, dopo varie destinazioni profane, venne trasformata in abitazione

to venne verosimilmente spostato nella chiesa di Santa Maria della Misericordia[17], dove venne visto nel 1853 dal vescovo Novasconi in sede di visita pastorale[18]. L'organo venne probabilmente distrutto durante la Prima guerra mondiale, quando l'edificio venne destinato a magazzino per l'ammasso del grano e tutti gli arredi presenti furono smantellati[19].

Non sono state rinvenute ulteriori informazioni sugli organi della parrocchiale durante i lavori di costruzione del nuovo edificio sacro, su progetto di Faustino Rodi, tra il 1807 e il 1813[20].

Il primo documento superstite è una fattura datata 10 aprile 1815 con la quale l'organaro bergamasco Carlo Bossi[21] confermava alla parrocchia:

> ricevo Lire itagliane quatrocento quarantaotto centesimi cinquantasette [...] per saldo delle operasioni ed acrescimenti fatti all'Organo della sud[det]ta Parochiale come alla scrittura di contratto del giorno sei feb[bra]io 1813

privata. Da pochi anni è stato rinvenuto pressocché completo un ciclo di affreschi databile alla metà del XVII secolo e realizzato da Carlo Leonetti e Agostino Sacchi.

17 A sostegno di questa tesi vi è il fatto che l'altare di San Fermo, proveniente dall'oratorio, venne spostato nella chiesa di Santa Maria della Misericordia. L'altare non è più esistente ma se ne conserva la statua. A. Pisati *Dossum Rumelengi. II*, cit., p. 10.

18 APRo, Atti visita Novasconi, 1853.

19 F. Caramatti, *I Santini: devozione e cultura del popolo*, Pandino, Grafiche CAM, 1996, p. 22.

20 La chiese di Romanengo e di Covo sono gli unici esempi di architettura religiosa del Rodi, attivo principalmente come architetto civile. M. Morandi, *Faustino Rodi e l'architettura religiosa: le parrocchiali di Covo e di Romanengo*, «Strenna dell'ADAFA», 1988, pp. 181-186; S. Tassini, M. Morandi, *Faustino Rodi. Un architetto neoclassico nella Cremona del XVIII-XIX secolo: saggio di esplorazione*, «Arte Lombarda», n.s., 90/91(3-4), 1989, pp. 162-177; M. Morandi, *Porta Serio e Porta Ombriano nella realizzazione di Faustino Rodi*, «Insula Fulcheria», XXI, 1991, pp. 69-84.

21 Carlo Bossi (1765-1836) organaro bergamasco facente parte della celebre famiglia di costruttori d'organi di origini svizzere. Per Carlo e i successivi membri della famiglia Bossi citati rimandiamo a S. Simonetti, *Bossi (Bossi-Urbani)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, 1971; G. Berbenni, *I Bossi. La dinastia e il catalogo*, 2 voll., Guastalla, Associazione Giuseppe Serassi, 2017.

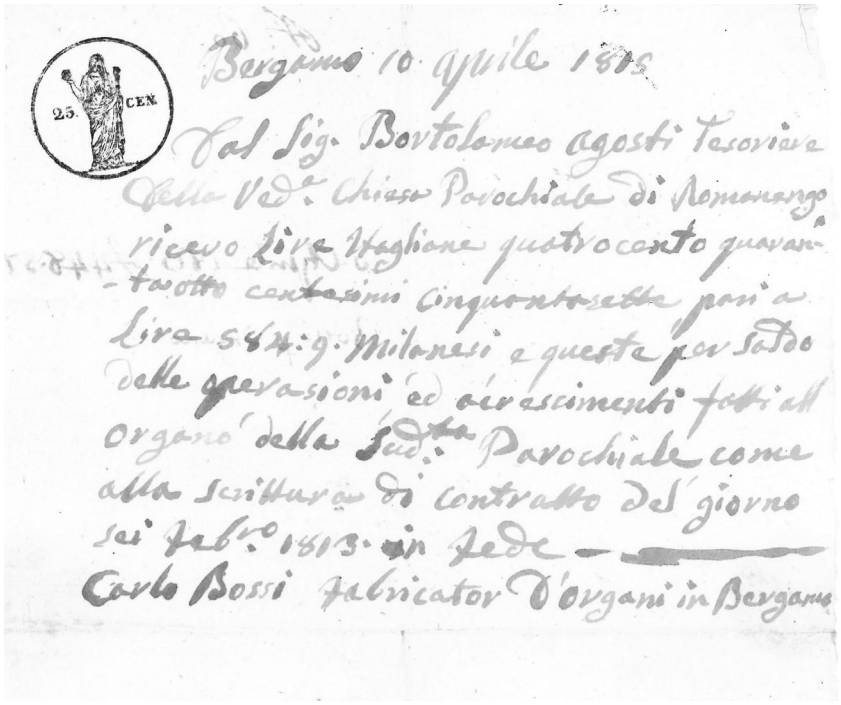


Fig. 1. APRo, Fattura di Carlo Bossi del 1815.

Il fatto che il contratto fosse stato stipulato prima della consacrazione della chiesa[22] ci suggerisce che l'organo su cui si era intervenuti fosse quello della precedente parrocchiale, sopravvissuto al crollo.

Nel 1834 lo strumento versava in pessime condizioni e a maggio venne consultato Giuseppe Franceschini di Crema[23], il quale proponeva i seguenti interventi[24]:

[22] La data è incerta. La lapide posta in chiesa indica il 27 agosto, la visita pastorale del 1853 il 13 settembre, mentre un cronista locale il 23 settembre. Visite pastorali successive indicano il 25 novembre. Cfr. F. Caramatti, *Istituzioni*, cit., pp. 264-265, nota 103.

[23] Giuseppe Franceschini era figlio di Antonio. Dopo aver lavorato nella bottega del padre, si mise in proprio nel 1850. A. Dossena, *Gli organi della diocesi di Crema tra passato e presente*, «Insula Fulcheria», XLI, A, 2011, pp. 126-133, alle pp. 129-130.

[24] APRo, Preventivo Franceschini Giuseppe, 27 maggio 1834.

1. Levare l'Organo, pulirlo ed accordarlo, ... £. 250
2. Tastiera nuova colla competente gelosia . . . . . " 60
3. Pedaliera e tiratutti nuovi . . . . . " 24
4. Registratura nuova moderna . . . . . " 70
5. Aumento ai Timballi . . . . . " 40
6. Fluta traversiera I° Istromento nuovo di stagno,
canne n°30 . . . . . " 250
7. Corno inglese II° Ist[tromento] nuovo fatto
a lingua di mistura con istagno e piombo, canne n° 30 . . " 300
8. Violoncello III° Ist[romento] nuovo, fatto
a lingua di mistura come sopra, canne n° 20 . . . . . " 250
9. Viola IV° Ist[romento] nuovo di stagno, canne n° 20 . . . " 250
10. Flauto Militare V° Ist[romento] nuovo di stagno
canne n° 20 nei Bassi . . . . . " 40
11. Corno di Caccia VI° Istr[omento] nuovo di stagno,
canne n°30 e suoi rispettivi condotti di piombo . . . . . " 400
Nello stesso registro dei Corni di Caccia volendo minorare la spesa
si potrà rimpiazzare coll'altro Flauto Militare nei Soprani " 50
12. Un mantice nuovo d'aggiungere agli altri . . . . . " 170
13. Aggiustare gli altri mantici vecchi . . . . . " 20
14. Registro della Terza mano. . . . . " 40
Totale Austriache . . . . . £. 2214

Il preventivo dovette apparire alla fabbriceria troppo esoso, essendo già impegnata a risparmiare i proventi delle offerte per il completamento del fronte della chiesa[25]. Ne fornisce conferma la presenza di un successivo preventivo, ben più modesto, richiesto a Angelo Bossi[26] nell'ottobre dello stesso anno[27]:

1. Pulitura dell'Organo. . . . . £. 250
2. Acomodazione dei Mantici. . . . . £. 60
3. Tastiera nova di osso bianco con diesis neri . . . . . £. 100

[25] A. Pisati, *Dossum Rumelengi. I*, cit., pp. 19-20.
[26] Angelo II Bossi (1793-1861), cugino di Carlo.
[27] APRo, Preventivo Angelo Bossi, 10 ottobre 1834.

4. Pedaliera nova di noce di pedali nº 18 con molle moderne . . £. 55
5. Flutta Soprani strengolata di stagno. . . . . £. 200
6. Corno Inglese Soprani Piombo misto con stagno . . . . . £. 230
7. Violoncello Bassi di stagno . . . . . £. 200
8. Viola Bassi di stagno . . . . . £. 180
9. Flagioletto Soprani di stagno . . . . . £. 60
Per Austriache . . . . . £. 1335

I preventivi sembrano indicare da un lato un certo degrado dello strumento, di cui bisognava sostituire gran parte delle componenti meccaniche, dall'altro l'inadeguatezza rispetto alle più recenti novità, come la mancanza di strumenti a imitazione dell'orchestra, di combinazioni libere e di tiratutti[28]. Il primo preventivo illustra inoltre le ridotte dimensioni dello strumento, composto da un totale di cinquanta note e da un solo manuale.

Nonostante la cifra ben più modesta del preventivo Bossi, la fabbriceria non realizzò alcuna modifica.

Nel 1837 intervenne infatti la fabbrica Lingiardi di Crema[29]:

Per aver fatta una pedaliera nuova dico Milanesi. . . . . £. 23
Per aver messo un registro del flautino negli bassi composto
da N[umero] can[n]e 20 di piombo dico. . . . . £. 24

[28] Per un'analisi del gusto musicale organistico lombardo ottocentesco rimandiamo a M. Ruggeri *Percorsi evolutivi nell'organaria lombarda del XIX secolo*, in *«È riuscito del più gradevole effetto». L'organo "Giuseppe Bernasconi" (1876) di Somma Lombardo fra storia e restauro*, a cura di E. Previdi, Lucca, LIM, 2010, pp. 3-50.

[29] APRo, Fattura Lingiardi 3 marzo 1837. Giovanni Lanfranco (1783-1860), figlio di Pietro Antonio, rappresenta l'ultimo membro di casa Lingiardi operante – fino al 1850 – nel cremasco. Il resto della famiglia si trasferì invece a Pavia. Cfr. M. Ricci, *I Lingiardi: percorso storico tra fonti d'archivio e rilievi degli strumenti*, in *L'arte organaria dei Lingiardi fra tradizione e sperimentazione*, a cura di L.M. Vigevani e M. Ruggeri, Viterbo, Betagamma, 2016, pp. 7-89, a p. 9. Sull'origine dell'attività organaria dei Lingiardi nel cremasco rimandiamo a *La bottega organaria dei Lingiardi a Mozzanica (1772-1811). Approfondimenti e nuove ipotesi in occasione del restauro dell'organo Giovanni Tamburini (1944)*, a cura di A. Carpani, Mozzanica, Banca di Credito Cooperativo, 2023.

Per aver rimesso una molla ad un ventillabro di Contrabassi . . £. 3
Per aver messo 2 Linguette alli fagotti . . . . . £. 2
Per aver ripassato tutto l'Organo ed accordato . . . . . £. 27
[...]La fattura del principale secondo soparilievo . . . . . £. 7
La [leva?] del Tiratutto nova . . . . . £. 3
Totale . . . . . £. 89

L'intervento Lingiardi conferma il degrado delle componenti della pedaliera e poté sopperire solo parzialmente alla mancanza di leve accessorie e strumenti.

La conferma del fatto che si trattasse, più che di una riparazione vera e propria, di un tentativo di arginare il degrado dello strumento è data da una richiesta inoltrata il 12 luglio 1838 dall'organista titolare Fedele Dognini[30] alla fabbriceria, in cui lamentava che

> Ritrovandosi l'organo della Parrocchiale in istato di urgente riparazione, prego la bontà loro onde possa disporre per così concertare con fabbricatore affine di poterlo ridurre in istato servibile [...] [e] fargli aggiungere gl'istromenti che in detto organo mancano.[31]

La richiesta venne accolta e il 12 aprile 1839 venne stipulato un contratto con Adeodato Bossi di Bergamo[32], che prevedeva:

Pulitura dell'Organo, cioè, levarlo ed accordarlo
perfettamente al corista moderno . . . . . £. 500
Tastiera nuova d'osso bianco e coi diesis neri di Ebano
lavorato all'uso di Vienna colla rispettiva gelosia e

[30] Fedele Dognini (Romanengo, 1798-1843). Non è conosciuto l'anno in cui entrò in servizio presso la parrocchiale di Romanengo. Fu organista particolarmente attento alle novità musicali del primo Ottocento. Oltre ai nipoti Marco Enrico e Costante Adolfo di cui si farà menzione più avanti, Dognini era zio materno di Francesco Sangalli. Per una ricostruzione dei rapporti famigliari rimandiamo a A. Pisati, *Tesori da riscoprire a Romanengo. Musicisti Romanenghesi nel XIX secolo, i Dognini-Sangalli-Bossi*, 3, Crema, Trezzi, 2024.

[31] APRo, Fedele Dognini alla Fabbriceria di Romanengo, 12 luglio 1838.

[32] Adeodato Bossi (1805-1891), figlio di Carlo.

letturino di buon legno . . . . . £. 150
Rimpellare internamente ed esternamente i quattro
mantici mettendoli in istato perfetto come nuovi . . . . . £. 250
Formare il registro di terza mano, non che ripassare
tutti gli altri giuochi dell'Organo . . . . . £. 60
Aggiungere la Fluta forzata Soprani di Stagno . . . . . £. 150
Violoncello Bassi pure di Stagno . . . . . £. 200
Corno Inglese Soprani di piombo misto. . . . . £. 200
Viola Bassi di Stagno . . . . . £. 150
Flautino Militare nei Soprani. . . . . .£. 60
Totale Austriache . . . . . £. 1720
Cambiare le Oboe Soprani, ed accomodare i fagotti.
Obbligandosi il sig[nor] Bossi Organaro a dare ogni opera med[e-si]ma in stato lodevole a giudizio di persona perita da nominarsi dalla Fabbriceria [...] obbligasi l'artefice Sig[nor] Bossi di darla terminata entro in prossimo futuro mese di Agosto 1839.

Il progetto appare del tutto in linea con i precedenti di Angelo Bossi e Giuseppe Franceschini. La conferma dell'effettiva realizzazione dell'intervento è fornita da una ricevuta di pagamento a Giuseppe Marchesi e Giuseppe Corradi da parte della fabbriceria per il servizio fornito a Bossi a «Levare i mantici nel tempo della ristrutturazione dell'Organo di questa Parrocchia»[33].

Lo strumento rimase in funzione per una decina d'anni, ma già nel 1850 venne richiesto l'intervento di Luigi Franceschini[34]:

1 Banda militare con tamburo e campane chinese, Campane . . N. 12
2 Con suo relativo mecanismo con tutta esatezza e
precisione per non rendere sconcerto all'Organo
L[ire] Austr[iache] 150
3 Scrocco che serve per il mezzo piano dell'Organo,

33 APRo, Ricevuta di pagamento datata 4 agosto 1839.

34 Probabilmente fratello di Giuseppe in quanto nel 1851 compì interventi di ampliamento con Antonio all'organo della chiesa di Vaiano Cremasco. R. Bressi, *La Chiesa di Vaiano e la Via Crucis del Conti*, s.l., s.e., 2008, p. 39.

con suo relativo meccanismo, L[ire] Aust[riache] 50
4 Due fagotti che non suonano per renderli suonabili all'eugualianza degli altri, L[ire] Austr[iache]. 6
5 Un contrabasso che non suona per renderlo suonabile all'eugualianza degli altri, L[ire] Austr[iache]. 3
6 Ottavino militare Basso, che strilano nel ripieno dell'Organo, e per levare questo difetto L[ire] Aust[riache] . . . 2
7 Ottavino soprano che strassonano nell'Organo per l'impedimento del registro sul sumiere maggiore L[ire] Austr[iache] 2

Nonostante la mancanza di elementi sufficienti nella documentazione archivistica, possiamo supporre che l'intervento fu eseguito, in quanto il successivo organo presentava tra la strumentazione anche diciotto campanelli in bronzo, verosimilmente riconducibili all'intervento di Franceschini[35].

3. L'organo Serassi op. 660

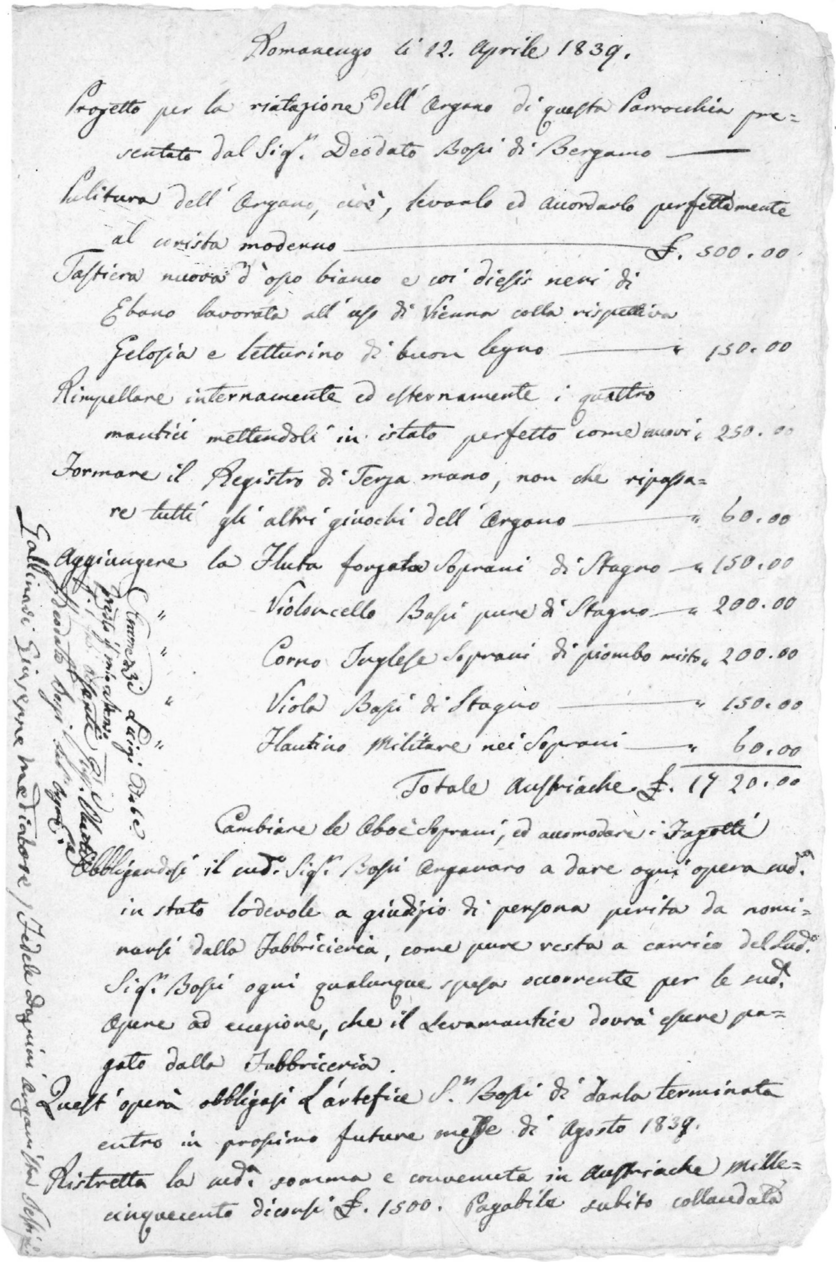
Nel 1857, ritiratosi dall'incarico l'organista Ferdinando Gorno, venne indetto un concorso per coprire il posto vacante[36]. Il vincitore avrebbe dovuto provvedere a suonare nelle cerimonie religiose della parrocchia, comporre brani originali e insegnare musica al coro parrocchiale, per uno stipendio mensile di 500 lire austriache.

Al concorso si candidarono Giuseppe Mandella di Ostiglia (non presentato), Bassano Gozzi di Gallignano (ritirato), Luigi Anelli di Pizzighettone, Antonio Loda di Capriolo (ritirato), Giovanni Mozzanica di Montodine (non presentato), Pietro Bossi di San Bassano, Carlo Benedetti di Soncino e Gaetano Ragazzi[37].

[35] Si veda più avanti il progetto Serassi del 1860. Gli stessi indicavano che la *Banda* «s'intende da farsi in nuovo», il che sembra indicare che fosse già presente.

[36] «Gazzetta di Milano», 24 febbraio 1857, n. 47.

[37] APRo, Lettere inviate dai candidati per essere ammessi al concorso. Non è conservata la lettera di candidatura di Ragazzi.



Romanengo li 12. Aprile 1839.

Progetto per la riattazione dell'Organo di questa Parrocchia presentato dal Sig.r Deodato Bossi di Bergamo ——

Politura dell'Organo, cioè, levarlo ed accordarlo perfettamente al corista moderno —— £. 500.00

Tastiera nuova d'osso bianco e coi diesis neri di Ebano lavorata all'uso di Vienna colla rispettiva Gelosia e letturino di buon legno —— " 150.00

Rimpellare internamente ed esternamente i quattro mantici mettendoli in istato perfetto come nuovi " 250.00

Formare il Registro di Terza mano, non che ripassare tutti gli altri giuochi dell'Organo —— " 60.00

Aggiungere la Fluta forzata Soprani di Stagno — " 150.00

" Violoncello Bassi pure di Stagno — " 200.00

" Corno Inglese Soprani di piombo misto " 200.00

" Viola Bassi di Stagno —— " 150.00

" Flautino Militare nei Soprani —— " 60.00

Totale Austriache £. 1720.00

Cambiare le Oboè Soprani, ed accomodare i Fagotti

Obbligandosi il sud.o Sig.r Bossi Organaro a dare ogni opera sud.a in stato lodevole a giudizio di persona perita da nominarsi dalla Fabbricieria, come pure resta a carico del sud.o Sig.r Bossi ogni qualunque spesa occorrente per le sud.e Opere ad eccezione, che il Levamantici dovrà essere pagato dalla Fabbricieria.

Quest'opera obbligasi l'artefice S.r Bossi di darla terminata entro il prossimo futuro mese di Agosto 1839.

Ristretta la sud.a somma e convenuta in Austriache millecinquecento dicesi £. 1500. Pagabile subito collaudata

Fig. 2. APRo, Preventivo-contratto di Adeodato Bossi del 1834.

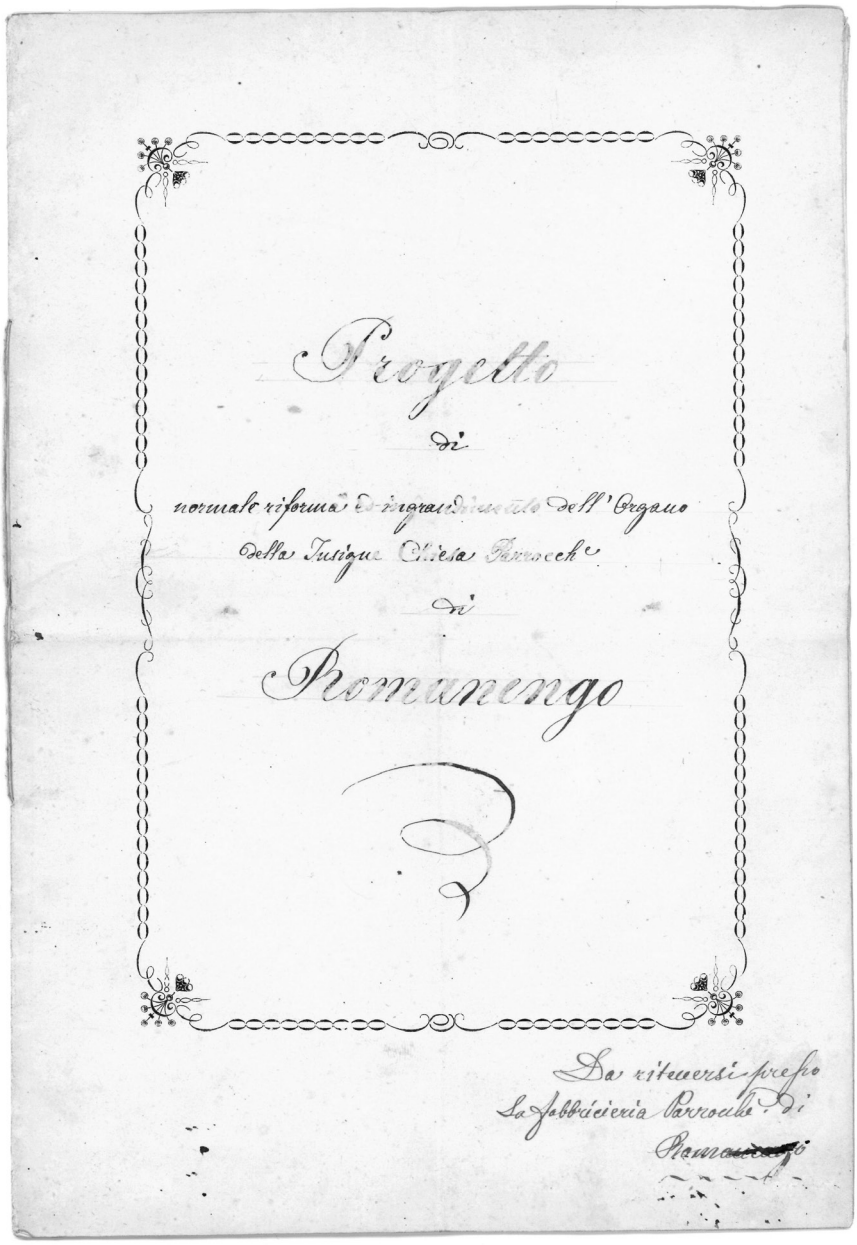


Fig. 3. APRo, Progetto-contratto di Giacomo Serassi del 1860.

Dal verbale di concorso risulta che vennero testate le abilità nell'esecuzione di una sonata e di un'improvvisazione, un solfeggio ritmico e la lettura di un brano a prima vista. Vinse Pietro Bossi, all'epoca ventiduenne[38] e già organista presso la parrocchia di Corte Madama[39]. Il 12 gennaio 1858 sposò Celestina Dognini, figlia di Fedele[40].

Durante il servizio a Romanengo, Bossi intrattenne un contatto epistolare con la ditta Fratelli Serassi di Bergamo, guidata da Giacomo, convincendo la fabbriceria a realizzare un nuovo organo[41].

L'intervento, secondo il progetto-contratto steso tra l'11 e il 12 aprile 1860, prevedeva l'inserimento di due manuali: il primo (organo principale) sarebbe stato composto da 1559 canne, di cui 976 reimpiegate dal precedente organo e un secondo (organo ad eco), composto da 660 canne realizzate ex-novo e chiuse in cassa espressiva. L'estensione sarebbe stata di 61 note con la suddivisione Bassi/Soprani fra il Si2 e il Do3.

Il prezzo stabilito era di 7000 lire: 2000 a lavoro compiuto, le restanti divise in cinque rate annuali a partire dal 1861.

L'organo sarebbe stato levato il 12 maggio, con l'obbligo completare il lavoro entro il primo ottobre. Lo strumento venne però asportato il 14 maggio, poiché per un disguido una «festa di divozione che i fedeli di questa parrocchia già da anni festeggiano» cadeva il 13 maggio.

[38] Su Pietro Bossi esiste un'ampia biografia realizzata da Marco Ruggeri a cui rimandiamo per approfondimenti sull'attività di Bossi dopo il trasferimento a Salò e Morbegno. A causa dell'elevato disordine dell'archivio parrocchiale di Romanengo all'epoca dello studio, Ruggeri non riuscì ad approfondire il periodo di residenza di Bossi in paese, datando il suo arrivo al 1855 e segnalando la presenza di alcune lettere con i Serassi, conservate alla biblioteca «Angelo Mai» di Bergamo. M. Ruggeri, *Gli organi di San Bassano e l'organista Pietro Bossi*, Cremona, Nuova editrice Cremonese, 2009.

[39] APRo, Dichiarazione di buona condotta di Bossi redatta dal parroco di Corte Madama, 20 marzo 1857.

[40] APRo, Certificato di matrimonio. Dal matrimonio nacquero due noti organisti: Marco Enrico (1861-1925) e Costante Adolfo Bossi (1876-1954).

[41] Bossi venne ricompensato con ottanta lire per il proprio servizio. La somma venne elargita dalla fabbriceria a nome dei Serassi e fu scontata dal prezzo dell'organo.

Il lavoro venne completato entro i tempi previsti e l'organo, opera 660 del catalogo Serassi, venne inaugurato il 22 ottobre 1860 da Vincenzo Petrali[42], che lo descrisse come

> costruito di nuovi materiali lavorati a tutta regola d'arte; che non essendo riuscite a dovere molte canne del vecchio Organo, che nel contratto si erano ritenute conservabili la Ditta ha rimesso in nuovo la medesima parte delle canne di metallo, fra le quali è rimarchevole la rinnovazione di tutte le canne di facciata. [...] la Ditta ha adempito pienamente alle condizioni del contratto [...], avendo anzi aggiunto il registro *Flutta in selva* nell'Eco. [...] tanto per la forza e dolcezza del Ripieno, quanto per l'imitazione degli Istrumenti [...] [è] certo fra i migliori della Fabbrica Serassi, pel modo che il sottoscritto lo dichiara meritero non solo della più ampia collaudazione, ma di particolare encomio.[43]

In quell'occasione la fabbriceria versò ai Serassi 1200 lire, ricevendo dalla fabbrica una lettera laconica in cui lamentavano il mancato saldo della rata, invitando la fabbriceria «a fare ogni sforzo possibile per versare la d[et]ta somma fra pochi giorni»[44], ricevendo una dura risposta da Romanengo:

> Dopo queste dichiarazioni fatte ed accettate dal Sig[nor] Castelli, ha fatto non poca sorpresa la lettera [...] colla quale, passati appena sette giorni, quasi fossero passati sette anni, si domanda in modo grave che si paghi [...] l'intera somma. Fa d'uopo supporre che il sig[nor] Castelli abbia dimenticato le intelligenze fatte ed assun-

[42] Per una biografia di Vincenzo Antonio Petrali rimandiamo a L. Contini, R. Frasson, *Vincenzo Petrali "il principe degli organisti"*, «Insula Fulcheria», XXXVII, 2007, pp. 171-194; M. Ruggeri, «*Una maniera di suonare franca, dignitosa e piena di criterio»: Vincenzo Petrali organista del duomo di Cremona (1849-53)* in *Il Coro Polifonico Cremonese: 40 anni per la musica*. Cremona, Fantigrafica, 2008. Segnaliamo inoltre che il 2 dicembre 2023 in occasione di un convegno dedicato al musicista, Giosuè Berbenni ha tenuto una conferenza dedicata al ruolo di Petrali come collaudatore per le famiglie Serassi e Locatelli.

[43] APRo, Vincenzo Petrali alla fabbriceria di Romanengo, 22 ottobre 1860.

[44] APRo, Giacomo Serassi alla fabbriceria di Romanengo, 30 ottobre 1860.

> te [...] Occorre far osservare che all'opera del contratto dell'Organo fu dichiarato dai sottoscritti al sig[nor] Castelli che era assai difficile lo sborsare 2000 Franchi all'atto del collaudo e il sig[nor] Castelli aggiunse che avrebbe ricevuta tutta quella somma che la Fabbriceria avrebbe potuto dare.[45]

Il battibecco proseguì per alcuni mesi[46], fino a quando la fabbriceria accettò la proposta dei Serassi di spostare il saldo della restante parte della rata a marzo 1861[47]. Nel frattempo, la fabbriceria ottenne l'assicurazione dal subeconomo del distretto di Soncino Gaspare Vezzoli[48] di un aiuto economico per far fronte alla mancanza di fondi[49]. Le successive rate vennero mantenute sino al 1863 quando i Serassi, trovandosi ad aver bisogno di denaro, si dichiarano disposti a

> offrire a codesta lodevole fabbriceria lo sconto volontario e considerevole di italiane L[ire] 600, quando essa sia egualmente disposta direttamente o indirettamente col mezzo di qualche Sovvenitore del Paese a saldarci per intero il residuo nostro credito di ital[iane] L[ire] 4000 nella somma cioè di L[ire] 3400.[50]

Ottenuto il permesso del sub-economato di Soncino, il 22 luglio Castelli e i fabbricieri si incontrarono e sull'ultima pagina del contratto del 1860 stipularono un nuovo contratto con cui lo sconto da 600 Lire viene alzato a 1000 e la fabbriceria si impegnava a pagare 400 Lire al momento e le 2600 restanti entro il 15 agosto.

45 APRo, Fabbriceria di Romanengo a Giacomo Serassi, 6 novembre 1860.

46 Alle spese dell'organo si aggiunsero quelle presso un certo oste Maffina, dove alloggiarono i dipendenti Serassi durante i lavori in loco, il cui pagamento creò alcune incomprensioni fra la fabbrica e la fabbriceria.

47 APRo, Giacomo Serassi alla fabbriceria di Romanengo, 10 dicembre 1860.

48 Vezzoli fu anche parroco di Romanengo dal 1851 al 1892. F. Caramatti, *La Casa di riposo "G. Vezzoli"*, Soresina, Rossi, 1986, pp. 12-13.

49 La parrocchia di Romanengo era a corto di fondi da quattro anni a causa di un imponente lavoro di restauro della chiesa parrocchiale, costato circa un quarto della spesa di costruzione dell'edificio stesso, cfr. A. Pisati, *Dossum Rumelengi. I,* cit., pp. 30-41.

50 APRo, Giacomo Serassi alla fabbriceria di Romanengo, 10 luglio 1863.

Fig. 4. APRo, Interno della chiesa parrocchiale di Romanengo nel 1929. Si noti l'organo Serassi nel presbiterio.

Nonostante lo zelo con cui il parroco di Romanengo, in veste di sub-economo di Soncino, avesse chiesto personalmente la possibilità di aprire un mutuo con la fabbriceria di Izano per ottenere la somma richiesta, a inizio agosto l'autorizzazione non era ancora pervenuta in parrocchia.

Il denaro venne dunque prestato dal parroco stesso e dal fabbriciere Giuseppe Cremonesi, i quali furono successivamente rimborsati. Il conto con i Serassi venne saldato il 15 agosto 1863, estinguendo dunque il debito della fabbriceria.

Nel 1874, in sede di visita pastorale, monsignor Geremia Bonomelli così descriveva lo strumento:

> Superiormente a destra e a sinistra del presbiterio vi sono le cantorie, una per l'organo e l'altra per i cantori e musiche.[51]

[51] APRo, Atti della visita pastorale Bonomelli, 1874.

E ancora nel 1920 monsignor Cazzani:

> Nel cornu dell'epistola si trova l'organo in buono stato; sulla parte opposta altra cantoria per i contrappunti. La delle due bigonerie sono dipinte a falso oro figure di pregio artistico.[52]

Nel 1882 Pacifico Inzoli eseguì un primo restauro all'organo[53] e tra luglio e settembre 1896 venne nuovamente contattato dalla fabbriceria per eseguirne un secondo. Originariamente avrebbe dovuto consistere in una semplice pulitura e accordatura dello strumento[54], ma durante il restauro[55]

> Il sottoscritto dietro esamina dei lavori dopo la smontatura dell'Organo avrebbe riscontrato esservi due registri fuori d'uso, tanto che sono da oltre 20 anni abboliti dai Congressi di Musica Sacra; questi due registri di piccolissima dimensione che sono l'ottavino basso e flutino in duodecima sop[rano] potrebbero essere sostituiti da due registri nuovi di tonalità più grave, e coreggere con il defficente carattere liturgico tanto reclamato dai Congressi e dai tempi presenti.

Per adattare l'organo proponeva l'inserimento di due nuovi registri:

> la *Dulciana* bassi e Violino Soprani, il primo verrebbe collocato nel posto dell'ottavino basso, il secondo andrebbe a sostituire il flauto in duodecima, avvantaggiando così la messa fonica di registri speciali.[56]

[52] APRo, Atti della visita pastorale Cazzani, 1920.

[53] S. Spinelli, *Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1995, p. 80.

[54] La Fabbriceria tentò a lungo di contrattare il prezzo, al punto che Inzoli si dichiarava propenso a non eseguire l'intervento. Cfr. S. Spinelli, *Premiato Stabilimento d'Organi Inzoli Cav. Pacifico Crema (Lombardia) Lettere (II)*, Collana d'Arte Organaria, 44, 2019, pp. 106, 108, 110-111, 133, 136, 140, 143-114.

[55] Archivio della ditta Inzoli Cavalier Pacifico e Figli di Bonizzi Fratelli (AIB), Lettera di Pacifico Inzoli alla Fabbriceria di Romanengo, 23 luglio 1897.

[56] *Ibidem.*

Fig. 5. APRo, Federico Caudana inaugura l'organo Tamburini di Romanengo.

Inzoli proponeva anche l'aggiunta di un *Tremolo* «per accrescere l'effetto dei registri più speciali dell'Organo» e il rinnovamento integrale della pedaliera «logorata e soggetta a guasti pel lungo periodo cui ha servito in 37 anni». La spesa sarebbe stata di 370 lire (140 per registro, 40 per il tremolo e 50 per la pedaliera), con possibilità di rateizzazione.

La fabbriceria, sentito il parere favorevole dell'organista, approvò il progetto, realizzato verosimilmente nell'agosto 1897[57].

4. L'organo Giovanni Tamburini op. 158

L'organo Serassi e le cantorie di inizio XIX secolo sopravvissero fino al 1933 quando, sulla scia del Movimento di riforma ceciliano[58], lo stru-

[57] Il prezzo concordato fu di 350 lire, di cui 50 a lavoro terminato e le restanti in due rate annuali da 150 lire. AIB, contratto tra la fabbriceria di Romanengo e Pacifico Inzoli, redatto sul retro della lettera precedente, 23 Luglio 1897.

[58] Per approfondimenti sulla riforma ceciliana rimandiamo a D. Galesi, *La riforma della musica sacra a fine Ottocento: dispute e controversie bolognesi,* Lucca, Libreria musicale italiana, 2018.

mento fu demolito per realizzare, con parziale reimpiego fonico, un nuovo organo.

L'intervento rientrava all'interno di un più ampio progetto di completamento dell'interno della chiesa di Romanengo, avviato a metà degli anni Venti da don Giuseppe Somenzi, che portò alla decorazione interna di tutto l'edificio, realizzata dal pittore Cesare Secchi[59].

Il nuovo organo sarebbe stato costruito dalla Pontificia fabbrica d'organi Cavalier Giovanni Tamburini[60] secondo il progetto del 15 luglio 1933[61].

Il contratto venne stipulato il 31 agosto dello stesso anno. Il costo venne fissato a 60.000 lire, divise in rate da pagarsi entro cinque anni[62], comprensive del fatto che

> l'amministrazione della Chiesa cede alla Ditta Tamburini tutto il materiale [delle] canne di metallo e di legno ed alcune parti scelte del vecchio organo.[63]

Lo strumento, opera 158 del catalogo Tamburini, venne inaugurato il 15 ottobre 1934 da Federico Caudana, organista della cattedrale di Cremona[64].

Al progetto originale vennero apportate piccole modifiche in fase di realizzazione: alla *Tuba Mirabilis* venne sostituita una *Trombina*; il *Flauto* venne denominato *Flauto camino*; l'*Ottava* dell'espressivo venne sostituita da una *Fugara* di 4', il *Tremolo al Violoncello* previsto per il pedale non fu realizzato.

59 A. Pisati, *Dossum Rumelengi. I*, cit., p. 49.

60 Sui Tamburini e le loro attività rimandiamo a V. De Cesare, *L'arte organaria a Crema: artigianato d'eccellenza al servizio del territorio*, «Insula Fulcheria» XLI, A, 2011, pp. 277-299, alle pp. 284-297.

61 Il progetto si conserva presso l'archivio della Fabbrica d'Organi Tamburini di Saverio Anselmi Tamburini (AT).

62 La parrocchia pagò con precisione. APRo, Pezze giustificative allegate al contratto con Tamburini.

63 APRo, Contratto con la ditta Tamburini.

64 Per una biografia di Caudana rimandiamo a P. Bottini, *Federico Caudana (1878-1963): vita ed opere di un musicista tra professione e vocazione*, «Bollettino Storico Cremonese», nuova serie, 13-14, 2006-2007, pp. 205-414.

L'organo è composto da due manuali (organo principale ed espressivo) di 61 note, una pedaliera concavo-radiale di 32 note e da un totale di 2653 canne. La trasmissione è elettro-pneumatica e sono presenti 33 registri[65].

L'attuale disposizione fonica è dunque la seguente[66]:

Grand'organo	**Espressivo**	**Pedale**	**Unioni**
Ripieno 6 file	*Voce Corale* 8'	Bordone 16'	Unione I al pedale
Ripieno 5 file	Voce Celeste 8'	Violone 16'	Sopra I al pedale
Decima Va 2'	Concerto di Viole 8'	Principale 16'	Sopra I
Decima IIa 2' 2/3	*Oboe combinato*	Contrabbasso 16'	Sopra II-I
Ottava 4'	Gamba 8'	Bordone 8'	Grave II-I
Principale dolce 8'	Principalino 8'	Violoncello 8'	Unione II-I
Principale forte 8'	Bordone 8'	Bordone 8'	Unione II al pedale
Principale 16'	Flauto 4'	Basso 8'	Sopra II
Dulciana 8'	Flauto XIIa 2' 2/3	Quinta 5' 1/3	Grave II
Flauto Armonico 8'	Fugara 4'		Pedale automatico
Flauto Camino 4'	Pienino		
Voce Umana 8'	Tremolo		
Tuba Armonica 8'			
Trombina 4'			

Ciascun manuale ha un proprio mantice a lanterna, collocato all'interno dell'organo. Il primo manuale ha una pressione di 50mm/Hg (150 per le ance), l'espressivo di 70 mm/Hg.

I registi vengono inseriti tramite placchette *a bilico* collocate ai lati e sopra le tastiere; sono presenti otto combinazioni fisse per il primo manuale e cinque per il secondo. Annullatori fissi a pistoncino sono posti sotto ai manuali ed è presente una combinazione libera per entrambi i manuali e una combinazione libera generale con staffe per il Crescendo e per l'Espressione.

Sopra la pedaliera sono presenti otto pedaletti: a sinistra *Unione I-Pedale, Unione II-Pedale, Unione II-I*, *Combinazione libera Generale*; a destra *Ance, Gran Ripieno, Ripieno II, Forte Generale.*

[65] Il ripieno è costruito sul Principale dolce.

[66] In corsivo i registri ad ancia. Si è segnalata la disposizione fonica presente sulle placchette, si veda sotto per le modifiche realizzate successivamente.

L'organo non presenta facciata, sostituita da un affresco del Secchi raffigurante *Santa Cecilia all'organo con angeli musicanti*[67].

Non sono conservati documenti relativi a successivi interventi, ma da un'analisi dello strumento è osservabile l'aggiunta di un registro di *Oboe* al secondo manuale come registro reale, in sostituzione all'*Oboe combinato*[68] e una serie di memorie aggiustabili[69], mentre la *Quinta* al pedale, originariamente da 5' 1/3, venne modificata, realizzandola sul *Contrabbasso* da 16' ed è dunque un registro da 10' 2/3. Sia per il registro dell'*Oboe* sia per la *Quinta* le placchette non sono state modificate, mantenendo la nomenclatura originale.

Ad oggi non è chiaro quante canne del precedente strumento siano state conservate da Tamburini. Solo alcune si rivelano con certezza, da un'osservazione superficiale, reimpiegate nell'attuale organo. Sembra però probabile che i ripieni possano in gran parte provenire dal precedente strumento Serassi e, dunque, appartenere al primo organo trasportato nell'attuale chiesa parrocchiale.

5. Appendice: trascrizione dei documenti

5.1 Progetto-Contratto per l'organo di Romanengo, 11-16 aprile 1860 [APRo]

Progetto di normale riforma e miglioramento dell'Organo
della Insigne Chiesa Parrocchiale di *Romanengo*

Numero Progress[ivo]	*Descrizione dei Registri*	Canne vecchie	Canne nuove	Materia delle Canne
1	Principale Bassi di 16 piedi	-	24	di legno
2	Principale Soprani	30	7	di stagno
3	Principale 1° Bassi in facciata	24	-	d[ett]o

[67] A. Pisati, *Dossum Rumelengi. II,* cit., p. 9.

[68] È stato tuttavia mantenuto il nome originale sulla placchetta.

[69] L'intervento sembra databile agli anni Settanta del secolo scorso; non è nota la bottega organaria che lo realizzò.

4	Principale 1° Soprani	30	7	d[ett]o
5	Principale 2° Bassi	20	4	d[ett]o
6	Principale 2° Soprani	-	37	d[ett]o
7	Ottava Bassi	20	4	di lega
8	Ottava Soprani	30	7	d[ett]o
9	Duodecima	50	11	d[ett]o
10	Quintadecima	50	11	d[ett]o
11	Decima nona	50	11	di lega
12	Vigesima seconda	50	11	d[ett]o
13	Vigesima sesta	50	11	d[ett]o
14	Vigesima nona	50	11	d[ett]o
15	Trigesima terza	50	11	d[ett]o
16	Trigesima sesta	50	11	d[ett]o
17	Quadragesima	-	61	d[ett]o
18	Quadragesima terza	-	61	d[ett]o
	Pedali			
19	Contrabassi con Ottave	-	18	di lega
20	Timballi in tutti i toni	-	13	d[ett]o
21	Bombarde ossia Tromboni di 12 piedi	-	12	d[ett]o
22	Bassi armonici	-	12	d[ett]o
23	Tremolo	4	-	d[ett]o
	Istromentazione			
24	Campanelli	18	7	di bronzo
25	Cornetti 1°	60	14	di stagno
26	Cornetto 2°	60	14	d[ett]o
27	Corni da caccia	-	12	di lega
"	Detti	-	25	di stagno
28	Fagotto Bassi	20	4	d[ett]o
29	Trombe Soprani di 8 piedi	30	7	d[ett]o
30	Violoncello Bassi	20	4	d[ett]o
31	Corno Inglese	30	7	di piombo
-	Clarinetto coi corni, e Corno Inglese	-	-	-
32	Violoncello Soprani	-	37	di stagno
33	Clarone Bassi	-	24	di stagno
34	Violone Bassi	-	24	d[ett]o
35	Flauto traverso	30	7	d[ett]o
36	Viola Bassi	20	7	d[ett]o
37	Flauto in ottava soprani	30	7	di lega
38	Flauto in duodecima	30	7	d[ett]o
39	Voce Umana	30	7	d[ett]o
40	Ottavino Soprani	30	7	di stagno
	Totali Canne dell'Organo principale	976	573	

	Organo di risposta d[ett]o Eco			
	Ripieno			
1	Principali Bassi	-	12	di legno
-	Detti	-	12	di stagno
2	Principali Soprani	-	37	d[ett]o
3	Ottava Bassi	-	24	di lega
4	Ottava Soprani	-	37	d[ett]o
5	Quintadecima	-	61	d[ett]o
6	Decima nona	-	61	d[ett]o
7	Vigesima seconda	-	61	d[ett]o
8	Vigesima sesta	-	61	d[ett]o
9	Vigesima nona	-	61	d[ett]o
	Istromentazione			
10	Arpone Bassi	-	24	di stagno
11	Violoncello Soprani	-	37	d[ett]o
12	Oboe Soprani	-	37	di stagno
13	Viola Bassi	-	24	d[ett]o
14	Flauto in selva	-	37	d[ett]o
15	Violetta Soprani	-	37	d[ett]o
16	Voce flebile	-	37	d[ett]o
	Totali canne dell'Eco	-	660	
	Totali	--------	2209	

Meccanica per l'Organo principale

Somiero maggiore a vento e borsini [;] Somiero per il Principale Bassi di 16 piedi [;] Somiero per i Contrabassi ed Ottave [;] Somiero per i Timballi [;] Somiero per le Bombarde [;] Somiero pei Bassi armonici [;] Somiero per il Tremolo [;] Somero pei Corni da caccia [;] Tiratutti 1° per il semplice Ripieno, con e senza preparazione della Manette [;] Tiratutti 2° per ciascun Registro preparato [;] Tiratutti 3° per gli Istromenti ad ancia [;] Tastiera d'osso ed ebano ad uso Pianoforte [;] Pedaliera di noce in ottava cromatica distesa [;] Nuovo congegno per l'ostinazione del Tasto [;] Pedaletti diversi per gli Istromenti più usati [;] Terza mano pei Tasti Soprani [;] Catenacciature diverse, legate in ottone [;] Molle e tiranti [;] Crivello per le Canne del Somiero maggiore [;] Legature in legno per le Canne di maggior altezza [;] Conduttori del vento [;] Registratura e Manette [;] Mantici in numero, forma e dimensioni sufficienti al bisogno; e quant'altro fosse per

occorrere in atto pratico per compiere un'Opera possibilmente perfetta, di tutta solidità e durata, e del più gradevole effetto armonico.
N.B. Anche la Banda s'intende da farsi in nuovo come segue, cioè: Gran Cassa, Sistro Chinese, Piatto di Smirne, Rollante a Canne di Legno n[umer]o 4

Meccanica per l'Organo Eco

Somiero maggiore [;] Somiero per il Principale Bassi [;] Tiratutti per il Ripieno [;] Unione coll'Organo principale = Tastiera d'osso ed ebano come sopra [:] Catenacciature diverse, legate in ottone [;] Crivello e Legature come sopra [;] Conduttori del vento = Molle e tiranti = Registratura e Manette [;] Gelosia a valvole per l'imitazione della Fisarmonica.

Condizioni

1. Il nuovo Organo di cui trattasi dovrà essere compito in opera desiderabilmente pel g[ior]no 1° Ottobre p[rossim]o v[entur]o.
2. S'intende e si dichiara che le Canne vecchie ritenute da conservarsi dovranno essere lodevolmente ridotte, così che ove occorra si dovranno rifare in nuovo le bocchette, ed i bottoni degli Istromenti ad ancia per ridurli al più moderno sistema, e di dichiara parimenti che tutte quelle Canne vecchie che in atto pratico non tornassero suscettibili di perfetta riduzione, dovranno cambiarsi in nuovo.
3. Tosto compito il nuovo Organo, sarà in facoltà della committente Fabbricieria di assoggettarlo a sue spese a rigorosa visita di esperimento e di Collaudo di qualsivoglia probo e distinto Maestro- Organista, e la Ditta assuntrice sarà tenuta a rifare o correggere gratuitamente quanto venisse giudicato male eseguito o menomamente difettoso.
4. Il prezzo corrispettivo del sud[det]to Organo si distingue come segue, cioè:

a. Per le opere di riforma, miglioramento ed aggiunte come retro dettagliate per l'Organo principale, compresa la cinnovazione della Banda, italiane L.[70]

[70] La cifra è lasciata in bianco su tutte le voci dell'originale.

b. Per l'aggiunta dell'Organo Eco sopra dettagliato

Totali italiane L.

Pagabili per la maggior somma possibile all'atto del Collaudo, e per il rimanente in rate annuali da convenirsi, colla condizione che nel caso di anticipato o posticipato pagamento decorrerà a vicenda fra le Parti l'annuo interesse di anticipazione o di mora in ragione del 4 p[unt]o sulle somme anticipate o posticipate dalle rispettive scadenze.

5. Oltre al d[ett]o prezzo s'intendono ceduti alla Ditta Serassi i pochi oggetti d'avanzo e di spoglio del vecchio Organo; e sarà poi a carico della Fabbricieria committente tutto quanto segue, cioè:

a. La condotta degli oggetti nuovi da Bergamo a Romanengo, e viceversa degli oggetti di spoglio da Romanengo a Bergamo.
b. La somministrazione dell'alloggio con legna e lumi per gli Artefici durante tutto il tempo di lavoro sul luogo.
c. La somministrazione di pochi travi e legnami lavorati che potessero occorrere per il castello d'appoggio dei Somieri e dei Mantici, e per le assate.
d. Il mantenimento di un garzone d'ajuto, anche per alzare i Mantici, e per tutto il tempo di lavoro sul luogo.
e. La somministrazione del carbone e lumi occorrenti pei lavori in luogo, e della corda pei Mantici.

6. Tutto il resto s'intende a carico della Ditta assuntrice.

Romanengo, 11 Aprile 1860

Per la Ditta Fratelli Serassi
Sott[oscritt]o Giambatt[ist]a Castelli Gerente Prurat[or]e

Romanengo 12 Aprile 1860

In seguito a prolungate trattative, i sottoscritti s[igno]ri Fabbricieri in unione e di concerto col pure sottosc[ritt]o Molto Rev[eren]do S[igno]r Prevosto locale, sentito il parere dell'attuale Organista S[igno]r P[iet]ro Bossi, e del Chiar[issi]mo S[igno]r M[aestr]o Vincenzo Petrali di Crema qui presenti e sottoscritti, hanno dichiarato di ritenere il retroscritto Progetto in tutta la sua estensione, e compresa l'aggiunta dell'Organo Eco, offrendo il prezzo complessivo di italiane L. 7000:00 pagabili per L.

2000:00 all'atto del Collaudo, il rimanente in cinque eguali rate annuali a cominciare due anni dopo il Collaudo in poi, ritenuto quanto all'art[icol]o 4° riferibilmente alla anticipaz[ion]e o posticipaz[ion]e dei pagamenti.
Del resto si confermano le premesse condizioni, aggiungendo che la Ditta assumerà la gratuita manutenzione per anni tre riferibilmente ai guasti derivabili da difetto di materiali o di costruzione, ed esclusi perciò i guasti che derivassero da casi fortuiti o di forza maggiore, cioè fulmine, terremoto, acqua, incendio, furto, ingombro di calcinaccio o polvere, rosicatura dei topi etc[etera]. Più, che al compiersi dei tre anni di manutenzione, la Ditta sia obbligata a dare all'Organo una ripassata di una settimana circa.
Il sottoscritto rappresentante della Ditta, ritenendo obbligatoria la sud[det]ta offerta da parte della Fabbricieria, si riserva l'accettazione o meno per parte della Ditta da comunicarsi per lettera entro otto giorni.
Sottosc[rittor]i D[on] Gaspare Vezzoli Parr[oc]o
D[otto]r Giuseppe Cremonesi Fabb[ricier]e Per la Ditta Fratelli Serassi
D[o]n Domenico Pozzi Fabb[ricier]e Sott[oscritt]o Giambatt[ist]a Castelli Gerente
Fina Gius[epp]e Fabb[ricier]e
Bossi Pietro Organista
Vincenzo Antonio Petrali

Per copia conforme all'originale
Giacomo Serassi

Bergamo, 16 Aprile 1860
Vista, si conferma, e si accetta

5.2 Collaudo di Vincenzo Antonio Petrali, 22 ottobre 1860 [APRo]

Romanengo il 22 ottobre 1860

Invitato dal M[olto] R[everendo] Sig[nor] Prevosto e dalla lodevole Fabbricieria di questa Insigne Chiesa Parrocchiale ad esaminare, esperimentare il nuovo Organo ora costrutto in questa stessa Chiesa dalla rinomata Fabbrica Serassi di Bergamo, il sottoscrit-

to dopo di aver suonato l'organo medesimo alle Sacre funzioni di jeri ed oggi, e dopo di aver esaminato attentamente la costruzione intera dell'Organo, la qualità dei materiali, e la distribuzione dei congegni meccanici, al che tutto aveva già osservato anche durante la costruzione, è lieto di poter coscienziosamente dichiarare come dichiara:
Che l'organo medesimo è costruito di nuovi materiali lavorati a tutta regola d'arte; Che non essendo riuscite a dovere molte canne del vecchio Organo, che nel contratto si erano ritenute conservabili la Ditta ha rimesso in nuovo la medesima parte delle canne di metallo, fra le quali è rimarchevole la rinnovazione di tutte le canne di facciata.
Che oltre tali considerevoli aggiunte, la Ditta ha adempito pienamente alle condizioni // del Contratto come alla scrittura 12 aprile 1860; avendo anzi aggiunto il registro *Flutta in selva* nell'Eco.
Quanto poi all'effetto armonico di questo nuovo Organo, il sottoscritto dichiara che tanto per la forza e dolcezza del Ripieno, quanto per l'imitazione degli Istromenti e rispettiva intonazione ed accordatura, l'Organo stesso è del più gradevole e squisito effetto, e certo fra i migliori della Fabbrica Serassi, per modo che il sottoscritto lo dichiara meritero [*sic*] non solo della più ampia collaudazione, ma di particolare encomio.
Tanto a scarico del ricevuto incarico.
Firmato. Vincenzo Antonio Petrali

5.3 Aggiunta in calce al contratto per l'organo tra la Fabbriceria e la ditta Serassi, 22 luglio 1863 [APRO]

Romanengo addi 22 Luglio 1863
In oggi tra la Fabbricieria di Romanengo ed il Si[gnor] Castelli Gio[vanni] Batt[ist]a gerente della Ditta Serassi fratelli di Bergamo si è convenuto quanto segue:
La Ditta Serassi sudd[ett]a, la quale in conto del convenuto prezzo di £ 7000 portato dal retroscritto contratto ha prima d'ora ricevuto in varie riprese £ 3000, dichiara d'aver oggi ricevuto in

ulteriore acconto altre £ 400,00 talche il debito residuo resta liquidato in £ 3600,00 da pagarsi ratealmente come al contratto qui retro stipulato. Ora però la Fabb[riceri]a aderendo al Desiderio della Ditta Serassi avesse a prestarsi entro il 15 agosto p[rossimo] v[enturo] al pagamento di ital[iane] £2600,00, il Sig[nor] Gio[vanni] Batt[ist]a Castelli nella sua qualità come sopra, dichiara che con tale somma resterebbe interamente saldato il debito della Fabbricieria verso la Ditta Serassi accordando volontariamente il ribasso di £1000 a titolo di sconto per l'avvenibile anticipazione di pagamento[.]
Letto, confermato, e sottoscritto
Vezzoli d[on] Gaspare Prevosto
Cremonesi D[ottor] Giuseppe Fabb[riciere]
D[on] Domeni Pozzi Fabb[riciere]
Giambatt[ist]a Castelli Ag[ent]e Serassi
Cancelliere Rho Antonio testimonio

5.4 Lettera-Progetto di Pacifico Inzoli alla Fabbriceria di Romanengo, 23 luglio 1897 [AIB]

Alla Spettabile Fabbriceria della Prepositurale di Romanengo
In seguito alla cominciata esecuzione del ristauro all'organo, il sottoscritto dietro esamina dei lavori dopo la smontatura dell'Organo avrebbe riscontrato esservi due registri fuori d'uso, tanto che sono da oltre 20 anni abboliti dai Congressi di Musica Sacra; questi due registri di piccolissima dimensione che sono l'ottavino basso e flutino in duodecima sop[rano] potrebbero essere sostituiti da due registri nuovi di tonalità più grave, e coreggere con il defficente carattere liturgico tanto reclamato dai Congressi e dai tempi presenti.
I registri che più si addat[t]erebbero al Somiere sono la *Dulciana* bassi e Violino Soprani, il primo verrebbe collocato nel posto dell'ottavino basso, il secondo andrebbe a sostituire il flauto in duodecima, avvantaggiando così la messa fonica di registri speciali, oltre a questi registri lo scrivente propor[r]ebbe anche l'applicazione del Tremolo per accrescere l'effetto sonoro dei registri più

speciali dell'organo, più una 4ta [quarta] cor[r]ezione di indispensabile necessità sarebbe la sostituzione integrale della paedalierà perché troppo logorata e soggetta a guasti pel lungo periodo cui ha servito in 37 anni.
Il prezzo quindi delle aggiunte o modificazioni sono
Pel registro nuovo della Dulciana bassi di 4 piedi Canne 24. . £ 140.00
Pel registro del Violino [canne] 37 . . . . . " 140.00
Pel gioco del Tremolo con relativo pedale. . . . . " 40.00
Per la pedaliera da sostituirsi alla vecchia . . . . . " 50[.00]
Totale £ 370
Il suddetto prezzo potrà essere soddisfatto in varie rate qualora lo desiderassero i Sig[nori] Committenti e cioè
Un terzo alla Consegna del lavoro finito [,] un terzo al 31 dicembre cor[r]ente [,] ed un ultimo terzo al 30 Giugno Pross[imo] venturo anno 1898.
Lo scarto delle piccole canne sintende cedute al fabb[ricato]re per l'addatamento nel luogo dei registri nuovi dovendo operarvi con precauzione indi a Compenso di Lire 40.
Il sottoscritto essendo Convinto di avere fatto una proposta conveniosa si tiene sicuro della favorevole addesione.
Coi sensi, della più alta stima ho l'onore di profes[s]armi da questo spettabile aff[ezionatissi]mo dev[otissimo]
Romanengo 23 Luglio 1897
Pacifico Inzoli

5.5 Contratto tra Pacifico Inzoli e la Fabbriceria di Romanengo, 23 luglio 1897 [AIB]

Romanengo, 23 Luglio 1897
In seguito alla presentazione della nota delle opere addizionali d'aggiungersi al contratto pel ristauro e pulitura dell'organo del cui importo fu stabilita la cifra di £ 350 =trecentocinquanta=, viene stabilito di accettare la distinta delle opere d'aggiunta, come dal prospetto, di cui retro e cioè d'aggiunta della Dolciana bassi; del Violino soprani; del Tremolo; e della rinnovazione della Pedaliera, per il prezzo concordemente stabilito in £ 359 =trecento=cinquan-

ta, le quali ultime vengono pagate per £ 50 alla consegna del lavoro finito; £ 150 al 1° Luglio 1898, e £ 150 al 1° Luglio 1899, salvo che la Fabbriceria possa soddisfare anche prima delle epoche suddette.
A conferma di quanto sopra le Parti si sottoscrivono
La Fabbriceria
De-Micheli Giuseppe
Grando Annibale

L'assuntore
Pacifico Inzoli

5.6 Contratto fra la Parrocchia di Romanengo e la Fabbrica d'Organi Tamburini, 31 agosto 1933 [APRo]

-Verbale di contratto-

Tra l'Amministrazione della Chiesa Prepositurale di Romanengo e la Ditta Pontificia d'organo Cav[alier] Tamburini di Crema, in data d'oggi 31 Agosto 1933-XI- si stipula il seguente contratto concernente la costruzione del nuovo organo per la Chiesa Prepositurale predetta.
L'organo dovrà essere costruito secondo il progetto dettagliato stesa dalla suddetta costruttrice Ditta Tamburini in data 15 Luglio 1933 – progetto, approvato dalla Commissione Diocesane di Musica Sacra in data 25 Luglio 1933, e accettato e firmato in due copie dalle singole parti contraenti.
La consegna dello strumento completamente terminato dovrà essere fatta entro il 15 agosto del venturo anno 1934: la ditta costruttrice sarà passabile di L. 500 (cinquecento lire) per ogni mese di ritardo ella consegna, salvo il caso di straordinaria impossibilità.
Il collaudo finale del nuovo organo sarà effettuato da due tecnici fiduciari scelti e pagati – uno dalla Chiesa e l'altro dalla Ditta-: in caso di contrasto i due collaudatori sceglieranno – a carico per metà rispettivamente alla Chiesa e alla Ditta costruttrice – un terzo tecnico, che sarà il giudice inappellabile circa le eventuali vertenze.
In acconto di parziale pagamento del nuovo strumento l'amministrazione della Chiesa cede alla Ditta Tamburini tutto il materiale

canne di metallo e di legno ed alcune parti scelte del vecchio organo: e oltre il materiale suddetto, che la Ditta Tamburini dichiara di avere già ritirato e ricevuto al completo, l'amministrazione della Chiesa corrisponderà alla Ditta Tamburini – a completo saldo del nuovo organo – la complessiva somma di L[ire] 60.000 (diconsi sessantamila), la qual somma sarà versata nei seguenti tempi e modi:
L[ire] 5.000 (cinquemila lire) alla firma del presente atto.
L[ire] 25.000 (venticinquemila lire) subito dopo il collaudo finale dello strumento.
L[ire] 10.000 (diecimila lire) dopo un'anno [*sic*] dal giorno del collaudo finale.
L[ire] 8.000 (ottomila lire) dopo due anni dal giorno del collaudo finale.
L[ire] 6.000 (ottomila lire) dopo tre anni dal giorno del collaudo finale.
L[ire] 4.000 (ottomila lire) dopo quattro anni dal giorno del collaudo finale.
L[ire] 2.000 (ottomila lire) dopo cinque anni dal giorno del collaudo finale.
Il suddetto pagamento rateale sarà fatto senza decorrenza d'interessi per i primi due anni dopo il collaudo: in seguito si corrisponderà alla Ditta l'interesse commerciale su la somma rimanente.
La Ditta costruttrice suddetta dichiara di aver collocato provvisoriamente e gratuitamente l'attuale organo Corale e di lasciarlo – sempre ad uso gratuito – sino al collaudo finale del nuovo strumento.
La stessa Ditta costruttrice si assume pure l'accordatura gratuita dei registri ad ancia del nuovo organo – almeno per tre volte all'anno – durante il quinquennio di garanzia che la Ditta costruttrice fa del nuovo strumento, così come è dichiarato espressamente sul progetto retroindicato.
Il presente atto è letto, accettato e sottoscritto da ambe le parti contraenti.
Romanengo, lì 31 Agosto 1933- XI°-

Per LA DITTA CAV[ALIERE] GIOVANNI TAMBURINI
Anselmi Umberto

Alessandro Barbieri[*], Gabriele Valesi[**]

Arte funeraria di Angelo Bacchetta e di Eugenio Giuseppe Conti nel Cimitero Maggiore di Crema: la ricostruzione di un catalogo quasi perduto

Abstract · Many sculptures and mosaics of funerary art are known, but very few testimonies remain to us of the wall paintings and frescoes. Atmospheric agents and water infiltration are among the main causes of the dissolution of this artistic heritage, which over the years leaves less traces of its existence. At the Maggiore Cemetery in Crema, between the «campate di portico» that surround the cemetery church, some pictorial vestiges remain to document the quality of the valuable decorations by two artists from Crema who were active between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century: Angelo Bacchetta (Crema, 1841-1920) and Eugenio Giuseppe Conti (Crema, 1842 - Milan, 1909). By studying the bibliographical evidence relating to these painters and investigating journalistic, archival and photographic sources, it was possible to reconstruct a catalogue of the artworks, both existing and dispersed, destined to embellish the chapels of Crema's main cemetery.
Keywords · funerary art, wall paintings, frescoes, Maggiore Cemetery in Crema, Angelo Bacchetta, Eugenio Giuseppe Conti.

Il Cimitero Maggiore di Crema: origini di un cantiere artistico

In linea con le opere d'arte eseguite per il Cimitero Monumentale di Milano[1], realizzato su progetto dell'architetto Carlo Maciachini (Induno

[*] *Conservatore storico dell'arte del Museo Civico di Crema e del Cremasco.*
[**] *Università di Pavia.*

Le attività di ricerca e di studio sono state ripartite tra gli autori sulla base dei due pittori indagati. Per la stesura del testo si riferiscono a Gabriele Valesi i paragrafi: *1*, *1.1*, *1.2*, *1.3*, *1.4*, *1.5*, *1.6*; ad Alessandro Barbieri i paragrafi: *2*, *2.1*, *2.2*, *2.3*, *2.4*. Ringraziamo quanti, in fasi diverse della ricerca e dello studio, ci hanno aiutato e consigliato: Franca Albini, Annunciata Barbaglio, Francesca Berardi, Grazia Bonomi, Margherita Bonomi, Giampiero Carotti, don Luca Civardi, Matteo Facchi, Sara Fontana, Vanessa Lucchini, Roberto Lunelio, don Andrea Rusconi, Francesco Tommaseo, Sofia Tugnoli, Mara Zanotti, don Giorgio Zucchelli.

[1] Sulle opere d'arte conservate presso il Cimitero Monumentale di Milano si veda

Olona, 1818 - Varese, 1899) e inaugurato nel 1866[2], nella seconda metà del XIX secolo anche altri campisanti lombardi, tra cui quello di Crema, iniziarono a esser impreziositi con pitture murarie, affreschi e sculture.

Il Cimitero Maggiore di Crema è stato realizzato, su progetto dell'ingegnere Antonio Maridati, a partire dall'estate del 1808 sull'area detta «Il colombo» di proprietà dell'Ospedale degli Infermi e ultimato nella primavera del 1809[3]. Negli anni successivi il camposanto fu soggetto a ripetuti ampliamenti e venne ricostruita in dimensioni maggiori anche la cappella già presente, inizialmente non adibita alle funzioni. La nuova chiesa venne progettata nel 1857, completata nel 1864 e ultimata con modifiche al progetto nel 1867, anno del collaudo[4]. Intorno alla chiesa rifabbricata, secondo il progetto approvato dalla Giunta Municipale nel 1882, vennero edificati dei portici divisi in campate destinate ad accogliere cappelle private: le cosiddette «campate di portico»[5]. Tali sacelli, che circondano l'edificio sacro, vennero acquistati negli anni dalle famiglie benestanti cremasche (Fig. 1), che commissionarono per le loro tombe di famiglia delle decorazioni pittoriche agli artisti Angelo Bacchetta (Crema, 1841-1920) ed Eugenio Giuseppe Conti (Crema, 1842 - Milano, 1909)[6]. Come per l'arte sacra destinata ad adornare le parrocchiali locali, anche nell'arte funeraria Bacchetta e Conti si divisero gli incarichi, mantenendo uno stile decorativo differente. L'articolista che si firma Tullio nel periodico «Il Paese» dell'8 settembre 1894, notò queste diver-

C. De Bernardi, *Arte e architettura*, in *La piccola città. Il Monumentale di Milano*, a cura di C. De Bernardi, L. Fumagalli, Milano, Jaka Book, 2017, pp. 62-78.

2 C. De Bernardi, L. Fumagalli, *Il Cimitero Monumentale di Milano. Itinerari artistici e culturali*, Milano, Hoepli, 2021, pp. 9-10.

3 J. Schiavini Trezzi, *"Anime pie ricordatevi di lui". Aspetti di storia sociale attraverso le epigrafi del cimitero maggiore di Crema*, «Insula Fulcheria», XL, B, 2010, pp. 56-75, a p. 58; A. Savoia, *Il cimitero maggiore di Crema*, in *Luoghi della memoria. Cimiteri e museo diffuso*, Crema, Gruppo Antropologico Cremasco, 2014, pp. 153-165, a p. 153, 155.

4 J. Schiavini Trezzi, *"Anime pie ricordatevi di lui"*, cit., pp. 59-60; A. Savoia, *Il cimitero maggiore*, cit., p. 158.

5 Archivio Storico del Comune di Crema (ASCC), parte II, fascicolo 6297, *Costruzione di nuove campate di portico "all'ingiro della chiesa"*, 1882-1883; A. Savoia, *Il cimitero maggiore*, cit., p. 158.

6 *L'arte al cimitero*, «Il Paese», XXIII, 18, 4 maggio 1912.

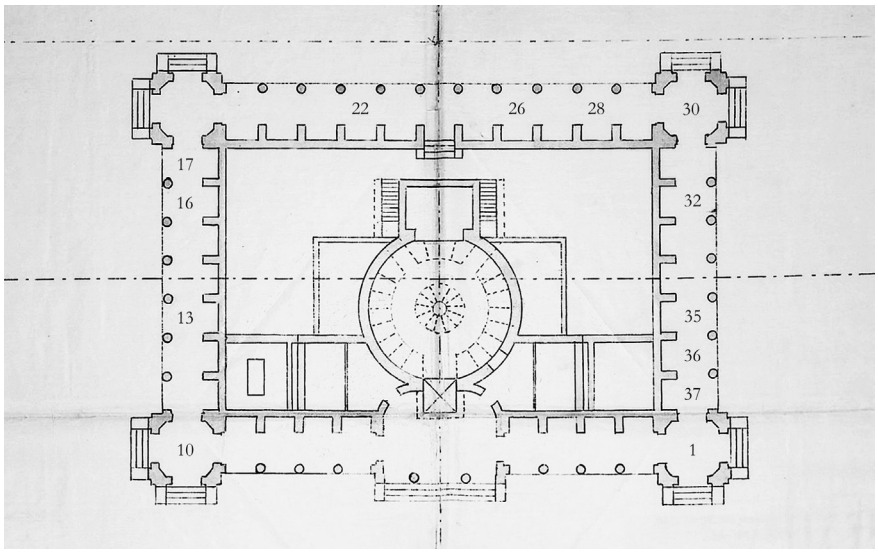


Fig. 1. *Tipo planimetrico rappresentante l'attuale Cimitero e la parte d'ampliarsi nel Comune di Crema*, 1888. ASCC, parte II, fascicolo 6297, *Costruzione di nuove campate di portico "all'ingiro della chiesa"*, 1882-1883: n. 1 cappella Noli Dattarino (oggi Acerbi), n. 10 cappella Bonzi, n. 13 cappella Carioni, n. 16 cappella Stramezzi, n. 17 cappella Fadini, n. 22 cappella Bacchetta Manini, n. 26 cappella Grossi (già Vimercati Sanseverino), n. 28 cappella Rossi Costi, n. 30 cappella Premoli, n. 32 cappella Coroli, n. 35 cappella Allocchio, n. 36 cappella Bisleri (oggi Venturelli), n. 37 cappella Codebue.

sità di linguaggio passeggiando tra le cappelle del Cimitero Maggiore di Crema affrescate dai due artisti:

> Il Bacchetta è franco, regolare, quasi matematico nel tocco, mentre il Conti lavora più modernamente, con un lusso forse straordinario di colorito, con una disordinata eleganza tutta bohémienne.[7]

[7] Tullio, *Una visita al nostro cimitero*, «Il Paese», V, 36, 8 settembre 1894. L'articolista potrebbe essere identificato in Tullio Giordana (Crema, 1877 - Milano, 1950), giornalista, scrittore e avvocato di origine cremasca; si veda G. Orsina, *Giordana, Tullio (Carlo Tullio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2000, pp. 196-199.

1. Angelo Bacchetta (Crema, 1841-1920)

Molte delle opere cimiteriali note di Bacchetta sono state realizzate nel territorio Cremasco e limitrofo, questo è confermato dalle fonti bibliografiche che ricordano anche il lavoro da lui svolto presso il Cimitero Maggiore di Crema[8], dove il pittore realizzò delle decorazioni, solo in parte ancora visibili, per numerose cappelle funerarie: Bonzi, Bisleri, Noli Dattarino, Scribani Rossi, Stramezzi, Fadini, Coroli e Bacchetta Manini. L'artista lavorò anche nei campisanti di Offanengo e Palazzo Pignano, inoltre eseguì delle decorazioni nel Cimitero Maggiore di Lodi e presso il Cimitero Monumentale di Milano[9].

1.1 Le cappelle Bonzi e Bisleri: gli affreschi perduti

Le prime opere di Bacchetta documentate presso il Cimitero Maggiore di Crema sono quelle realizzate per la cappella Bonzi (n. 10), ubicata all'angolo nord-est delle campate di portico costruite intorno alla chiesa cimiteriale. Si tratta di quattro figure grandi al natura-

[8] L. Barbieri, *Crema Artistica*, Crema, Tip. Anselmi, 1888, p. 29; *La morte del prof. Bacchetta*, «Libera parola», XVII, 46, 13 novembre 1920; *Il Prof. Cav. Angelo Bacchetta*, «Il Lavoro», I, 32, 20 novembre 1920; Acas, *L'arte del cav. prof. A. Bacchetta*, «Il Paese», XXXII, 5, 29 gennaio 1921; L. Soldati, *Il pittore Angelo Bacchetta*, «Cremona», I, 5, maggio 1929, pp. 360-364, a p. 364; Biblioteca Comunale di Crema (BCC), Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 1, *Bacchetta Angelo*, f. XIr; A. Bombelli, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano, Ceschina, 1957, p. 174; A. Miscioscia, *1909-1945. Fermenti artistici*, in *Trentasei anni di storia cremasca*, Spino d'Adda, L'Araldo, 2002, pp. 85-172, a p. 157; C. Alpini, *Pittori e Scultori cremaschi dell'Ottocento*, Crema, Liceo Classico Statale "Alessandro Racchetti", 2008, p. 16; G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere e delle fotografie conservate presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco*, tesi di laurea magistrale, Storia e valorizzazione dei beni culturali, Università di Pavia, relatore S. Fontana, correlatore V. Leoni, a.a. 2022-2023, pp. 61-66, 295-303; Idem, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Dalla scuola di Hayez alla produzione cremasca, passando per il Quirinale*, in *Cremona, l'Italia, l'Europa. Percorsi di Storia dell'arte dall'antichità al contemporaneo*, a cura di A. M. Riccomini, M. Visioli, Persico Dosimo, Edizioni Delmiglio, 2024, pp. 97-107, a pp. 102-103.

[9] Si rimanda a future pubblicazioni lo studio delle opere eseguite da Angelo Bacchetta nei cimiteri del Cremasco e nelle altre provincie lombarde.

le dipinte su sfondo dorato ad affresco in stile neogotico, compiute dall'artista cremasco nel 1888 per volere del conte Francesco Bonzi[10], già distrutte nel 1912 e sostituite con degli stemmi dipinti a olio[11]. Come sottolineò l'articolista anonimo nel giornale cremasco «Il Paese», non si conoscono le cause che portarono a tale cancellazione[12], tuttavia la motivazione la si può dedurre dalle parole di Tullio, che nel 1894 parlò di problemi conservativi dell'affresco della cappella Bonzi dovuti all'umidità[13].

La pregevole decorazione muraria, prima di essere dispersa, venne elogiata da celebri artisti, tra i quali i pittori Achille Formis (Napoli, 1830 - Milano, 1906) ed Emilio Magistretti (Milano, 1851-1936), il pittore e restauratore Luigi Cavenaghi (Caravaggio, 1844 - Milano, 1918) e lo scultore Bassano Danielli (Crema, 1854 - Milano, 1923)[14].

Le *Figure simboliche* destinate ad abbellire la sepoltura dei nobili Bonzi sono documentate da quattro fotografie applicate su un cartoncino

[10] L. Barbieri, *Crema Artistica*, cit., p. 29; Tullio, *Una visita*, cit.; A. Bombelli, *I pittori cremaschi*, cit., p. 174; V. Cappelli, *Alla ricerca delle opere*, in *Dai bozzetti agli spolveri agli affreschi. Percorsi d'arte del XIX secolo nel Cremasco*, catalogo della mostra (Crema, Fondazione San Domenico, 9 dicembre 2018-21 gennaio 2019), Crema, Fondazione San Domenico, 2018, pp. 7-11, a p. 11; G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere*, cit., pp. 63, 295-300; Idem, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Dalla scuola di Hayez*, cit., pp. 102-103. Le informazioni riguardanti la data e il committente sono ricordate nella didascalia della fotografia riproducente la decorazione perduta della cappella di cui si parlerà a breve. La scritta riporta le seguenti parole: «Figure simboliche grandi al vero, state dipinte in affresco dal Prof. Cav. Angelo Bacchetta l'anno 1888 per ordine del defunto Conte Cav. Francesco Bonzi, nella di lui cappella mortuaria nel Cimitero di Crema, oggi state distrutte per incarico degli eredi».

[11] *L'arte al cimitero*, cit.; P. Cazzulani, *Per la tutela del patrimonio artistico*, «Il Torrazzo», XIV, 18, 4 maggio 1912.

[12] *L'arte al cimitero*, cit.

[13] Tullio, *Una visita*, cit.

[14] Nel periodico «Il Paese» è ricordato che la cappella Bonzi, decorata con gli affreschi di Bacchetta, «fu per molti anni oggetto d'ammirazione, oltre che per il pubblico, anche da parte di intenditori e di insigni artisti forestieri quali il Formis, il Magistretti ed altri»; si veda *L'arte al cimitero*, cit. Pietro Cazzulani ne «Il Torrazzo» scrisse che detti affreschi «furono lodati da celebri artisti quali il compianto pittore Formis, Cavenaghi e Danielli»; si veda P. Cazzulani, *Per la tutela*, cit.

Fig. 2. Angelo Bacchetta, *Figure simboliche*, fotografie dei cartoni preparatori, 1888. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, Archivio Fotografico, album *Bacchetta Angelo figure affrescate* (inv. s.n.).

(Fig. 2), ritraenti gli spolveri preparatori destinati all'affresco[15]. Queste testimonianze fotografiche vennero donate dall'artista a un amico, il bibliotecario cavalier Francesco Luigi Magnani, al quale il pittore indirizzò anche una lettera[16]; entrambi i documenti sono conservati presso l'Archivio fotografico del Museo Civico di Crema e del Cremasco, contenuti

[15] Le fotografie dei quattro cartoni sono pubblicate in L. Soldati, *Il pittore*, cit., p. 362.

[16] La lettera manoscritta firmata da Bacchetta, datata 25 aprile 1912 e indirizzata al cavalier Francesco Luigi Magnani, riporta il seguente testo: «Eg.° Sig. Cav. Magnani / Crema 25-4-1912 / Mando anche a Lei la presente fotografia come ricordo dei miei dipinti in affresco fatti nel 1888 nella cappella mortuaria del defunto Cav. Bonzi Francesco, stati in questi giorni distrutti per incarico dei suoi eredi. Sarei pregarla caldamente, di voler scrivere qualche parola su l'Eco del Popolo intorno a questo vandalismo artistico. - Credo che anche sul Paese, sul Torazzo [*sic*] e in altri giornali locali ne parleranno in proposito. / Aggradisca il mio saluto e colla massima stima / Di Lei Devoto vecchio amico / A Bacchetta».

nell'album intitolato *Bacchetta Angelo figure affrescate*[17]. Le quattro creature celesti, prive di ali, tengono tra le mani dei cartigli con versi in latino tratti dalle sacre scritture[18]. I passi biblici scelti da Bacchetta per ornare la cappella Bonzi hanno in comune la tematica della morte e della resurrezione dell'anima, garantita al fedele che durante la vita terrena ripone la sua fiducia nel Signore e nella speranza della vita eterna.

Seppur non rimanga quasi nulla della decorazione del pittore eseguita nella cappella della suddetta famiglia, osservandone la struttura architettonica e la forma dei cartoni preparatori si può dedurre che le figure adornassero gli angoli interni dei pilastri, dove oggi si trovano delle lastre marmoree con i nomi dei

Fig. 3. Angelo Bacchetta, *Angeli in preghiera che posano sulla sepoltura fiori e ghirlande*, fotografia del cartone preparatorio, 1884-1894. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, Archivio Fotografico, album *Bacchetta Angelo figure affrescate* (inv. s.n.).

[17] Archivio Fotografico del Museo Civico di Crema e del Cremasco, album *Bacchetta Angelo figure affrescate*, inv. s.n.

[18] La prima creatura celeste a sinistra di chi guarda trattiene un cartiglio recante la seguente iscrizione: «Beati mortui [qui] in Domino moriu[ntur]». In traduzione: «Beati i morti che muoiono nel Signore». Il passo è tratto dall'*Apocalisse* (Ap 14, 13), secondo Giovanni questa frase venne esclamata dal cielo, dopo che l'angelo annunciò l'inizio del giudizio. La seconda figura trattiene un cartiglio recante la seguente iscrizione: «Reddidit Deus iustis mercedem». In traduzione: «Dio restituì la ricompensa ai giusti». Il passo è tratto dal libro della *Sapienza* (Sap 10, 17), le parole sono riferite ai santi, ricompensati da Dio per le loro pene. La terza figura trattiene un cartiglio recante la seguente iscrizione: «Hæc requies mea in [sæculu]m s[æculi]». In traduzione: «Questo è il mio riposo per sempre». Il passo è tratto dal *Salmo* 132

defunti e degli stemmi bronzei che probabilmente in principio, come testimonia Pietro Cazzulani, erano stati pure essi dipinti[19]. In origine anche la volta del sacello doveva essere decorata, come suggeriscono le labili tracce di affresco ancora intuibili sotto lo scialbo.

Nel sopracitato album conservato presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco è altresì presente una riproduzione fotografica (Fig. 3) dello spolvero realizzato da Bacchetta per gli affreschi[20], andati perduti, della cappella Bisleri (oggi Venturelli, n. 36), ubicata tra le campate di portico occidentali[21]. Dell'opera, rappresentante degli *Angeli in preghiera che posano sulla sepoltura fiori e ghirlande*, oltre allo spolvero attualmente di proprietà della famiglia Buzzi di Crema[22], restano le descrizioni dell'articolista Tullio e del medico chirurgo Francesco Bianchessi[23]. Quest'ultimo commentò la decorazione con le seguenti parole:

(Sal 132, 14), il tema è quello della salvezza promessa da Dio a Davide. La quarta figura trattiene un cartiglio recante la seguente iscrizione: «Expect[o] donec veniat immuta[tio mea]». In traduzione: «Aspetto che arrivi la mia ora». Il passo è tratto dal libro di *Giobbe* (Giob 14, 14) e riprende il contenuto del passo precedente, nel quale è esposto il tema della resurrezione dei morti dopo la fine del mondo, su cui l'uomo ripone la speranza durante la vita terrena.

19 P. Cazzulani, *Per la tutela*, cit.

20 G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere*, cit., pp. 63, 300-303. Nella fotografia è visibile la firma del pittore: «ABacchetta». Sotto la stampa è riportata una didascalia scritta a matita: «Affresco nella Cappella Mortuaria Bisleri nel Cimitero di Crema».

21 ASCC, parte II, fascicolo 6297, *Costruzione di nuove campate di portico "all'ingiro della chiesa"*, 1882-1883; ASCC, parte II, fascicolo 6333, *Nuove tombe di famiglia costruite nel cimitero comunale*, 1882-1886. L'ubicazione originaria della cappella è rintracciabile attraverso la documentazione. Il 20 luglio 1882 il sindaco di Crema, Francesco Zambellini, comunicò alla Commissione di Sorveglianza del cimitero comunale che la Giunta Municipale aveva approvato il progetto relativo alla costruzione delle campate di portico intorno alla chiesa. La Commissione incaricò il capomastro Andrea Crivelli di eseguire le opere edili. La campata all'angolo nord-ovest venne realizzata per i Noli (oggi Acerbi). Nel lato occidentale del portico, la prima campata consecutiva a quella dei Noli venne ceduta ai Codebue (cappella ancora esistente), mentre la seconda venne concessa alla famiglia Bisleri.

22 Ringrazio Italo Buzzi per avermi mostrato lo spolvero posseduto dalla famiglia.

23 Tullio, *Una visita*, cit.; BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 1, *Bacchetta Angelo*, f. XIr.

> Al Cimitero di Crema vediamo del Bacchetta parecchie cappelle affrescate e fra le migliori crediamo opportuno riprodurre quella della Nobile famiglia Bisleri, dove cherubini, in lungo stormo perdentosi [*sic*] in lontananza, scendono dal cielo uno dopo l'altro sulla tomba offrendo preci e fiori. Bella concezione che riunisce in sé la purezza dell'anima, la riconoscenza dei mortali, la devozione a Dio. Il colorito piacente e smagliante dei suoi riflessi, la fine e molto accurata esecuzione che va scemando nei piani posteriori, la soavità e la dolce severità dei visi angelici vi fanno apprezzare questo affresco e vi convincono sempre più che la via del nostro Bacchetta doveva essere la romantica, quella che gli aveva tracciata il suo Maestro.[24]

Gli angeli della cappella Bisleri, come le *Figure simboliche* della sepoltura Bonzi, riscontrano analogie con le creature angeliche dipinte a olio da Francesco Hayez (Venezia, 1791 - Milano, 1882) nelle due tele raffiguranti il *Martirio di san Bartolomeo*, conservata presso la chiesa parrocchiale di San Bartolomeo apostolo a Castenedolo[25] e *La Vergine addolorata con gli angioli e i segni della Passione*, conservata presso il Museo Civico di Riva del Garda[26]. I volti soavi degli angeli dipinti dal maestro veneziano sono caratterizzati da un'espressività sofferta e dignitosa, come quelli eseguiti da Bacchetta. Non è da considerarsi un caso che l'artista cremasco possa aver tratto ispirazione dalle figure celesti raffigurate da Hayez, dato che quest'ultimo fu suo docente presso la Scuola di pittura dell'Accademia di Brera tra il 1858 e il 1862[27].

[24] BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 1, *Bacchetta Angelo*, f. XIr.

[25] Sul *Martirio di san Bartolomeo* di Hayez si vedano F. Mazzocca, scheda 330, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta Editore, 1994, p. 328; G. Fusari, scheda 92, in *Francesco Hayez*, catalogo della mostra (Milano, 7 novembre 2015-21 febbraio 2016), a cura di F. Mazzocca, Milano, Silvana Editoriale, 2015, pp. 286-289.

[26] Su *La Vergine addolorata con gli angioli e i segni della Passione* di Hayez si vedano F. Mazzocca, scheda 254, *Francesco Hayez. Catalogo*, cit., pp. 273-274; I. Marelli, scheda 68, in *Francesco Hayez*, cit., pp. 232-233.

[27] Archivio Storico dell'Accademia di Brera (ASAB), *Registro pittura 1835-1860*; ASAB, *Registro pittura 1862*.

Fig. 4. Angelo Bacchetta, volta della cappella Noli Dattarino, pitture murarie, 1884-1894. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Noli Dattarino (oggi Acerbi, n. 1).

Dall'analisi della documentazione e dalle notizie bibliografiche riguardanti la cappella Bisleri è stato possibile datare l'intervento pittorico dell'artista tra il 1884, anno di approvazione del costo e della tassa di concessione della tomba di famiglia[28], e il 1894, quando l'affresco venne testimoniato dalla visita al cimitero dell'articolista Tullio[29].

[28] ASCC, parte II, fascicolo 6333, *Nuove tombe di famiglia costruite nel cimitero comunale*, 1882-1886. Il 3 novembre 1883 il procuratore dei Bisleri avanzò la proposta d'acquisto della suddetta campata di portico. Il 14 gennaio 1884 venne approvato dalla Giunta Municipale il prezzo della cappella e la relativa tassa di concessione, il 7 aprile 1884 il procuratore dichiarò di aver ritirato dal Municipio di Crema un libretto della Cassa di risparmio, depositato in comune nel novembre 1883, per ottenere una tomba di famiglia per conto dei Bisleri. Da questi documenti si può dedurre che entro il 1884 la suddetta famiglia ottenne la propria cappella funeraria.

[29] Tullio, *Una visita*, cit.

1.2 La cappella Noli Dattarino: «Aspersio», «Oratio», «Oblatio», «Remissio»

Dall'articolo di Tullio sappiamo che gli affreschi neogotici, eseguiti alla «maniera bizantina»[30], realizzati ai lati e sul soffitto della cappella Noli Dattarino (oggi Acerbi, n. 1) ubicata all'angolo nord-ovest delle campate di portico intorno alla chiesa[31], sono stati dipinti da Bacchetta (Fig. 4). Attualmente della decorazione descritta sono visibili quattro figure angeliche raffigurate su uno sfondo dorato, ritratte entro clipei collocati nei pennacchi. I pilastri che sorreggono la volta sono decorati con dei girali vegetali, mentre adorna la cupola un cielo stellato con al centro, entro un sole raggiato, la colomba simbolo dello Spirito Santo[32]. L'angelo (Fig. 5), contraddistinto da un cartiglio con la scritta «Aspersio», tiene tra le mani un aspersorio con il secchiello, oggetti utilizzati dal celebrante durante le esequie per benedire la salma con l'acqua santa. Il secondo angelo (Fig. 6), contraddistinto da un cartiglio con la scritta «Oratio», tiene tra le mani un libro e la corona del rosario, simboli che alludono alla preghiera rivolta ai defunti che, nella tradizione cattolica, accompagna il rito funebre. Il terzo angelo (Fig. 7), contraddistinto da un cartiglio con la scritta «Oblatio», tiene tra le mani il calice eucaristico entro il quale è raffigurata l'ostia consacrata, che allude al sacramento della comunione celebrato durante la messa, simbolo della morte e resurrezione. Il quarto angelo (Fig. 8), contraddistinto da un cartiglio con la scritta «Remissio», tiene tra le mani un giglio e un libro, il primo simbolo di purezza mentre il secondo potrebbe alludere alla Bibbia, nella quale viene argomentata

[30] *Ibidem*.

[31] ASCC, parte II, fascicolo 6297, *Costruzione di nuove campate di portico "all'ingiro della chiesa"*, 1882-1883; ASCC, parte II, fascicolo 6333, *Nuove tombe di famiglia costruite nel cimitero comunale*, 1882-1886. Il 20 luglio 1882 il sindaco di Crema, Francesco Zambellini, comunicò alla Commissione di Sorveglianza del cimitero comunale che era stato approvato dalla Giunta Municipale il progetto relativo alla costruzione delle campate di portico intorno alla chiesa cimiteriale. La Commissione assegnò i lavori edili al capomastro Andrea Crivelli. La campata formante l'angolo nord-ovest venne costruita per i Noli.

[32] G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere*, cit., p. 64.

Fig. 5. Angelo Bacchetta, *Angelo con aspersorio e secchiello*, pittura muraria, 1884-1894. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Noli Dattarino (oggi Acerbi, n. 1).
Fig. 6. Angelo Bacchetta, *Angelo con libro e corona del rosario*, pittura muraria, 1884-1894. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Noli Dattarino (oggi Acerbi, n. 1).

la remissione dei peccati[33]. Dalla lettura iconologica degli affreschi si può congetturare che il programma figurativo sviluppato dall'artista cremasco in questa cappella sia connesso alla tematica della morte e della salvezza dell'anima. Relativamente allo stato di conservazione si può dedurre che nel corso degli anni l'apparato pittorico murario sia stato oggetto di interventi di restauro che hanno alterato in parte l'originale valore cromatico delle figure. Degli evidenti problemi conservativi nella cappella Noli Dattarino erano stati notati già da

[33] La remissione dei peccati è trattata sia nell'Antico Testamento (Dt 15, 1-2, 9; Dt 31, 10) sia nel Nuovo Testamento (Lc 1, 77; At 2, 38; At 13, 38; Rm 3, 25; Ef 1, 7).

Fig. 7. Angelo Bacchetta, *Angelo con calice eucaristico e ostia consacrata*, pittura muraria, 1884-1894. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Noli Dattarino (oggi Acerbi, n. 1).
Fig. 8. Angelo Bacchetta, *Angelo con giglio e libro*, pittura muraria, 1884-1894. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Noli Dattarino (oggi Acerbi, n. 1).

Tullio nel 1894, che ricordò una grande macchia presente nel soffitto, probabilmente causata dalle infiltrazioni d'acqua[34]. Nonostante degli interventi possano aver alterato l'aspetto originale di questi affreschi, osservando attentamente i volti angelici si può cogliere la sicura maniera di Bacchetta, che unisce lo stile tardoromantico al neogotico. Gli sguardi soavi delle creature celesti che decorano la tomba presa in analisi riscontrano delle significative analogie con quelli delle *Figure simboliche* (Fig. 2) che adornavano la cappella Bonzi. L'intervento pittorico della cappella Noli Dattarino è databile tra il 1884, anno nel

34 Tullio, *Una visita*, cit.

quale venne approvato il costo della campata di portico e la relativa tassa di concessione[35], e il 1894, quando Tullio ne scrisse nel suo articolo[36].

1.3 Le cappelle Scribani Rossi e Stramezzi: le fonti archivistiche

Da una lettera del 1895 sottoscritta da Bacchetta, indirizzata al sindaco di Crema, l'avvocato Francesco Zambellini, sappiamo che il pittore eseguì in quell'anno degli affreschi in altre cappelle funerarie, per committenza della contessa Ortensia Premoli e della signora Giulia Pesadori[37].

[35] ASCC, parte II, fascicolo 6333, *Nuove tombe di famiglia costruite nel cimitero comunale*, 1882-1886. Il 22 maggio 1882 Luigia Noli Castelli chiese alla Giunta Municipale di Crema di ottenere una tomba di famiglia per sé e per gli eredi; la stessa, il 9 maggio 1883, riscrisse al comune per sollecitare l'approvazione della concessione, relativa alla cappella richiesta, necessaria per l'avvio dei lavori di abbellimento della struttura desiderati dalla signora. Il costo della campata di portico angolare «ricca di decorazioni» e la relativa tassa di concessione vennero approvati dalla Giunta Municipale il 14 gennaio 1884. Gli abbellimenti nominati dalla signora nella lettera e le decorazioni menzionate nel suddetto verbale di Giunta potrebbero essere solamente degli interventi edili; tuttavia, non si può escludere che la committente, ancor prima di ottenere la tomba, abbia incaricato Angelo Bacchetta di decorare la cappella funeraria. Ciononostante, i lavori artistici vennero certamente eseguiti in seguito all'approvazione del prezzo e della tassa della cappella da parte della Giunta.

[36] Tullio, *Una visita*, cit.

[37] ASCC, parte II, fascicolo 6302, *Cimitero comunale*, 1895, 1898. Il 6 novembre 1895 Angelo Bacchetta scrisse una lettera indirizzata al sindaco Francesco Zambellini per conto della contessa Ortensia Premoli, vedova Scribani Rossi, e della signora Giulia Pesadori, vedova Stramezzi, informandolo di problemi d'infiltrazione d'acqua nelle cappelle cimiteriali: «Ill.mo Sig. Sindaco / Il sottoscritto a nome della Sig.ª Cont.sa Ortensia Premoli V.ª Scribani Rossi e della Sig.ª Pesadori V.ª Stramezzi, fa istanza alla S.V. Ill.ma pregandola caldamente, affinché dalla commissione di sorveglianza al nostro Cimitero, siano ordinate (anche provisoriamente [*sic*]) le riparazioni alle tettoje di pietra delle cappelle mortuarie di proprietà di dette Signore; onde impedire la filtrazione della pioggia, per la quale si sono rovinate pregevoli decorazioni di tutte le altre cappelle. Non dubito che la S.V. Ill.ma vorrà con sollecitudine interessarsi di questo grave inconveniente, per evitare la rovina dei dipinti di decorazione, eseguiti dal sottoscritto in questi giorni, per commissione delle suddette Signore. Anticipo i più vivi ringraziamenti e colla massima osservanza si professa / D.S.V. Ill.mo / Devotissimo / P. Angelo Bacchetta / Crema 6-11-95». Il sindaco Francesco

La nobile Ortensia, deceduta nel 1904[38], scelse Alberto Premoli come erede universale e dispose diversi legati testamentari, uno di questi, in denaro, venne devoluto alla fabbriceria della parrocchia della Santissima Trinità di Crema. L'ente beneficiario fu incaricato di celebrare una messa quotidiana presso la chiesa cimiteriale, inoltre si sarebbe dovuto occupare, per volontà della testatrice, della manutenzione e della conservazione delle cappelle gentilizie e delle relative decorazioni in esse contenute. Dal legato testamentario si comprende che una tomba di famiglia era ubicata presso il cimitero di Crema, mentre l'altra si trovava nel camposanto di Palazzo Pignano. Per entrambe le cappelle la testatrice indicò di affidare gli interventi necessari di manutenzione ad Angelo Bacchetta e al figlio Azeglio (Crema, 1870-1907)[39]. Dalla documentazione non si comprende l'ubicazione della cappella cremasca voluta dalla contessa, né tantomeno si conoscono le iconografie che l'artista sviluppò per essa. Tuttavia si può presupporre che la tomba in questione coincida con l'odierna cappella Rossi Costi (n. 28), situata tra le campate di portico meridionali, nella quale sono ancora visibili due affreschi.

Nella lunetta del sacello è raffigurato un *Cristo risorto* (Fig. 9), rappresentato a mezzo busto con le braccia aperte[40]. Le due lettere, l'alfa «A» e l'omega «Ω», dipinte sul soffitto coincidono rispettivamente con la prima e l'ultima lettera dell'alfabeto greco: nel contesto funerario questi segni grafici alludono alla resurrezione e riconducono

Zambellini rispose alla sollecitazione di Bacchetta con una missiva del 7 novembre 1895, informando il pittore che la riparazione delle tettoie spettava unicamente alle proprietarie: «All'Eg. Sig. Bacchetta Cav. Prof. Angelo / Crema / In relazione alla domanda presentata dalla S.V. trovo farle presente che tanto la Sig. Contessa Premoli Ortensia ved. Sacribani, quanto la sig. Pesadori Giulietta ved. Stramezzi, avendo rispettivamente fatto acquisto di una tomba di famiglia, ad esse proprietarie spetta la spesa di manutenzione delle cappelle stesse, e di fare quindi le necessarie riparazioni alle tettoie di pietra delle cappelle mortuarie, onde impedire la filtrazione delle acque / Con osservanza / Il Sindaco / F. Zambellini».

38 Archivio di Stato di Cremona (ASCr), Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1904, segn. 189, parte I, n. 57.

39 ASCC, parte II, fascicolo 4505, *Legato contessa Ortensia Premoli vedova Scribani Rossi*, 1904.

40 G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere*, cit., p. 64.

Fig. 9. Angelo Bacchetta, *Cristo risorto*, pittura muraria, 1895. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Rossi Costi (n. 28).

ad alcuni passi dell'*Apocalisse*[41]. L'effigie di Cristo, se pur con ritocchi pittorici successivi, ricorda le figure realizzate da Bacchetta su sfondo dorato e caratterizzate da un'espressività soave e dallo sguardo rivolto al cielo. Inoltre va precisato che il *Cristo risorto* in questione è sovrapponibile a quello presente nella lunetta esterna della facciata della cappella Premoli Marazzi (Fig. 10), ubicata al centro del cimitero di Palazzo Pignano[42], dove trovano riposo le spoglie dei genitori della contessa Premoli. È dunque probabile che l'artista si avvalse dello stesso cartone utilizzato nella cappella ora Rossi Costi per realizzare la decorazione, eseguita in entrambi i casi per la medesima committente. Inoltre, per avvalorarne l'autografia, va sottolineato che nel 1903 all'interno della tomba di Palazzo Pignano, Bacchetta realizzò

[41] Ap 1, 8; Ap 21, 6; Ap 22, 13.

[42] Va precisato che il *Cristo risorto* di Palazzo Pignano, eseguito all'esterno della cappella e dunque in costante balìa degli agenti atmosferici, si presenta oggi fortemente dilavato con anche evidenti ritocchi pittorici che ne hanno in parte modificato la fisionomia.

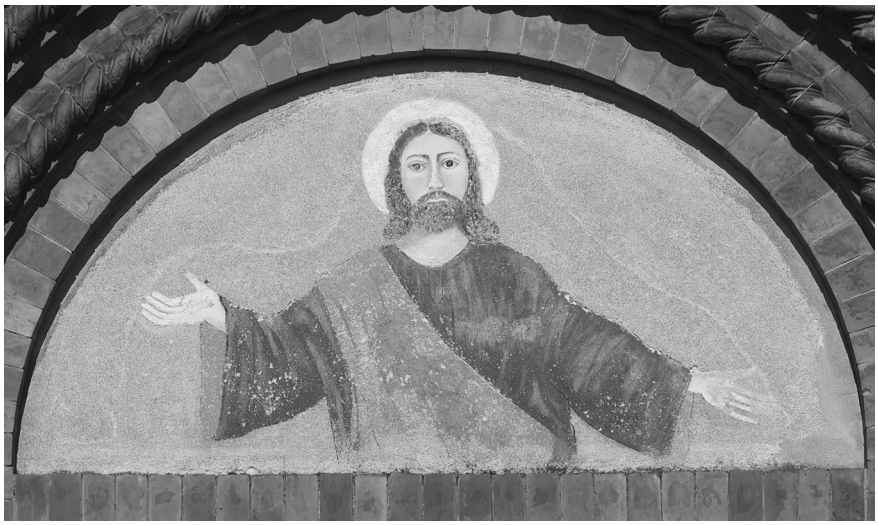


Fig. 10. Angelo Bacchetta, *Cristo risorto*, pittura muraria, 1903. Palazzo Pignano, cimitero, cappella Premoli Marazzi.

una *Pietà*, di cui si conservano anche il bozzetto e lo spolvero, entrambi oggi in collezione privata[43].

Nella volta del portico del sacrario dei Rossi Costi è rappresentato pure un *Angelo reggente una lucerna*; quest'oggetto è simbolo della luce che proviene dalla fede e dalla presenza di Dio, inoltre nel contesto funerario allude al ricordo dei defunti che rimane vivo tra coloro che restano[44]. Intorno alla figura angelica sono riportate delle scritte riferite al credente che muore affidando la propria anima a Cristo nella speranza della salvezza eterna[45]. In tale affresco non si riconosce però la maniera

[43] *Dai bozzetti*, cit., pp. 50-51.

[44] C. De Bernardi, L. Fumagalli, *Simboli*, in *La piccola città*, cit., pp. 268-278, a p. 273.

[45] Sopra l'angelo è riportata la seguente iscrizione: «beati / qui esuriunt et / sitiunt». In traduzione: «beati coloro che hanno fame e sete». Il passo è tratto dal *Vangelo di Matteo* (Mt 5, 6). Alle spalle dell'angelo: «in Christo / dormiunt». In traduzione: «dormono in Cristo». Il passo non è tratto dalle sacre scritture ma ricorre spesso in epigrafi sepolcrali. Davanti all'angelo: «mors / ultra / non / erit». In traduzione: «la morte non ci sarà più». Il passo è tratto dall'*Apocalisse* (Ap 21, 4).

Fig. 11. Angelo Bacchetta, *Putti reggicartiglio*, pittura muraria, 1894 post. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Fadini (n. 17).

di Bacchetta e si può dedurre che la creatura angelica sia il risultato di una ridipintura.

Passando alla cappella Stramezzi (n. 16), ubicata tra le campate di portico orientali, dove trovano riposo le spoglie della signora Giulia Pesadori, del marito Saverio Stramezzi e di tutti i loro discendenti, tra cui il noto collezionista Paolo Stramezzi, osserviamo che oggi non rimane alcuna traccia della decorazione realizzata da Bacchetta ricordata nel carteggio summenzionato, dunque, si può dedurre che sia andata dispersa, sostituita in un secondo tempo da un rivestimento litico[46]. L'assenza di fonti bibliografiche e documentarie che descrivano gli affreschi eseguiti in quest'ultima tomba non consente di avanzare ipotesi sul programma iconografico.

[46] G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere*, cit., p. 64.

Fig. 12. Angelo Bacchetta, *Putti reggicartiglio*, pittura muraria, 1896-1897. Civate, chiesa parrocchiale dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia, cappella di sinistra.

1.4 Le cappelle Fadini e Coroli: gli affreschi inediti

Nella volta della cappella Fadini (n. 17), collocata anch'essa tra le campate di portico orientali, è presente un affresco raffigurante due *Putti reggicartiglio* (Fig. 11): anche questa è opera di Bacchetta[47]. I due angioletti riprodotti sono i medesimi che l'artista dipinse tra il 1896 e il 1897 nella volta della cappella di sinistra, contenente il fonte battesimale, della chiesa parrocchiale dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia di Civate (Fig. 12)[48]. Il pittore utilizzò lo stesso cartone per eseguire le due opere e cam-

47 Ivi, pp. 64-65.

48 Ringrazio Franca Albini per avermi mostrato gli affreschi della parrocchiale di Civate e don Luca Civardi per il consenso a riprodurli. I putti realizzati nella volta della cappella di sinistra, finora privi di attribuzione, sono stati menzionati

biò solo le scritte del cartiglio retto dai putti[49]. Il riutilizzo degli spolveri era una pratica comune tra gli artisti e così operava anche Bacchetta: cambiando solo alcuni dettagli adattava la stessa iconografia a contesti differenti[50]. Tenendo in considerazione che l'affresco del cimitero non è descritto nell'articolo di Tullio del 1894, si può ipotizzare che sia stato realizzato in seguito[51].

È opera certa di Angelo Bacchetta anche l'affresco (Fig. 13), ancora visibile, firmato e datato «A. Bacchetta 1902», eseguito nella cappella di Ulisse Coroli e famiglia (n. 32)[52], ubicata tra le campate di portico occidentali[53]. La decorazione rappresenta il dio Mercurio, riconoscibile per il caduceo e il petaso alato, che regge con le mani due ritratti ovali:

da C. Castagna, *Chiesa parrocchiale dei santi Vito, Modesto e Crescenzia*, Annone di Brianza, Grafiche Riga, 2019, p. 20. Nel XII punto del contratto che Angelo Bacchetta stipulò con la fabbriceria di Civate il 24 maggio 1896 viene fatta menzione dei lavori che l'artista si impegnò a eseguire nelle due cappelle minori, tra cui quella del fonte battesimale, seppur per quest'ultima non siano indicati degli interventi decorativi specifici: «Le pareti pure degli altari più piccoli S. Carlo e battisterio saranno instaurate, compresa anche la cornice e l'ancona del detto altare S. Carlo» (Archivio Parrocchiale di Civate, sezione I.I.II *Miscellanea*, fascicolo *Bussola, organo, campane e affreschi*, 1778-1980, cartella 2 *Decorazione pittorica della chiesa di S. Vito*, 1896-1903). I lavori presso la chiesa iniziarono nel 1896 come previsto dal contratto, il tutto venne ultimato nel 1897, come ricorda l'iscrizione della lapide posta in controfacciata alla chiesa in cui viene fatta menzione degli interventi di restauro svolti da Angelo Bacchetta in collaborazione con il figlio Azeglio; si veda C. Castagna, *Chiesa parrocchiale*, cit., p. 13 fig. 8, pp. 17-18. Da una seconda lapide, collocata nel transetto destro della chiesa, sappiamo che l'edificio venne consacrato dal cardinal Andrea Carlo Ferrari, arcivescovo di Milano, il 6 novembre 1897; si veda C. Castagna, *Chiesa parrocchiale*, cit., p. 48 fig. 52.

49 Il cartiglio sorretto dai due putti della cappella Fadini reca la seguente iscrizione: «ABSORPTA EST MORS IN VICTORIA». In traduzione: «La morte è stata sommersa nella vittoria». Il passo è tratto dalla *Prima lettera ai Corinzi* (1 Cor 15, 54). Mentre nell'affresco di Civate il cartiglio reca la seguente iscrizione: «VENITE - FIGLI». Il passo è tratto dal *Salmo* 34 (Sal 34, 12).

50 G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere*, cit., pp. 263-267.

51 Tullio, *Una visita*, cit.

52 Nella cappella Coroli trovano riposo anche le spoglie dello scultore cremasco Achille Barbaro (Crema, 1910 - Milano, 1959).

53 G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere*, cit., p. 65.

Fig. 13. Angelo Bacchetta, *Dio Mercurio che regge i ritratti di Giulietta Zucchelli e Ulisse Coroli*, pittura muraria, 1902. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Ulisse Coroli e famiglia (n. 32).

presumibilmente Ulisse Coroli a destra e la moglie a sinistra[54]. La scelta di rappresentare Mercurio, divinità romana protettrice del commercio[55], è connessa alla professione di Ulisse Coroli, che fu un negoziante e tappezziere di Crema[56]. Plausibilmente fu la vedova Giulietta Zucchelli,

[54] L'affresco presenta un lungo cartiglio recante la seguente iscrizione: «MORTE / NON SCIOGLIE-VINCOLO-D'AMORE-MA-LO SANTIFICA / E LO-SUBLIMA». Un ritratto di Ulisse Coroli eseguito da Bacchetta è ricordato nella biografia a lui dedicata da L. Soldati, *Il pittore*, cit., p. 364.

[55] G. Mancini, *Mercurio*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, XXII, Milano, Rizzoli & C., 1934, pp. 891-892, a p. 891.

[56] *Annuario d'Italia amministrativo-commerciale. Parte prima*, Genova, Tipo-Litografia dell'Annuario d'Italia, 1889, p. 959; *Annuario d'Italia. Calendario generale del Regno*, Roma-Genova, Stabilimento Bontempelli, 1892, p. 1009; *Annuario d'Italia. Calendario generale del Regno*, Roma, Stabilimento Bontempelli, 1896, p. 1095.

deceduta nel 1903[57], a incaricare l'artista di eseguire l'affresco, dato che il marito la precedette in morte nel 1897[58]. Quest'opera presenta un'iconografia differente rispetto alle altre eseguite dal pittore nel cimitero cremasco. Anche dal punto di vista stilistico l'affresco, come quello dipinto nella cappella Fadini, è lontano dallo stile neogotico che caratterizza le figure angeliche realizzate su sfondo dorato per le altre cappelle. L'artista nelle due decorazioni prese in analisi propone un linguaggio che si avvicina alle opere di Conti e questo cambiamento si deve probabilmente alle volontà della committenza o forse anche a un probabile confronto con i lavori già eseguiti dal collega cremasco nello stesso cimitero per altre cappelle[59].

1.5 L'ultima dimora del pittore

Possiamo presumere che l'ultima opera eseguita da Bacchetta nel Cimitero Maggiore di Crema sia la decorazione della cappella Bacchetta Manini (n. 22), ubicata nelle campate di portico meridionali, dove l'artista è sepolto con i suoi familiari. Bianchessi nelle sue note manoscritte dedicate al pittore menzionò la suddetta tomba di famiglia, indicandola come preparata e dipinta dall'artista stesso[60]. Nella volta

57 ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1903, segn. 184, parte I, n. 51.

58 ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1897, segn. 155, parte I, n. 92.

59 Si veda *infra*.

60 BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 1, *Bacchetta Angelo,* f. VIr. Il lavoro svolto da Bacchetta nella cappella di famiglia è stato menzionato anche da R. B., *La morte dello scenografo Luigi Manini. Solenne onoranze a Crema*, «Il Regime Fascista», XXIII, 157, 2 luglio 1936, p. 3; *La Morte dello scenografo Luigi Manini*, «Il Nuovo Torrazzo», XI, 27, 4 luglio 1936; *Le estreme onoranze*, «La Voce di Crema», XII, 27, 4 luglio 1936, p. 2; D'Acie, *Luigi Manini scenografo architetto*, estratto da «La Voce di Crema», XII, 27, 30, 4 e 25 luglio 1936, p. 30; A. Bombelli, *I pittori cremaschi*, cit., p. 174; A. Miscioscia, *1909-1945. Fermenti artistici*, cit., p. 157; C. Alpini, *Manini pittore*, in *Luigi Manini (1848-1936) architetto e scenografo pittore e fotografo*, catalogo della mostra (Crema, Cittadella della Cultura, 6 maggio-8 luglio 2007), a cura di G. Piccarolo, G. Ricci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 117-129, a p. 129 nota 7; V. Cappelli, *Alla ricerca delle opere*,

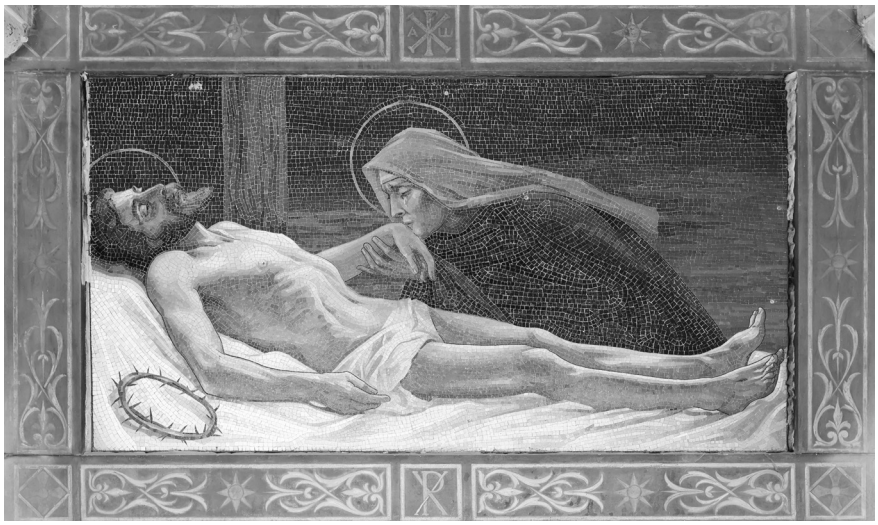


Fig. 14. Angelo Gianese (?), *Pietà*, mosaico, su disegno di Angelo Bacchetta, 1920 ante. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Bacchetta Manini (n. 22).

del portico è ancora visibile, seppur poco leggibile, una decorazione dipinta rappresentante la colomba, simbolo dello Spirito Santo. L'avvocato Andrea Bombelli nella biografia dedicata al pittore cremasco riportò la notizia di un affresco realizzato presso la sua cappella, rappresentante degli *Angeli che depongono fiori sulla tomba*[61]. Oggi l'opera citata dall'avvocato non è più presente e si può ipotizzare che l'immagine che in origine decorava la parte bassa della parete di fondo del sacello sia stata sostituita da delle figure angeliche inginocchiate in preghiera davanti alla croce, incise su materiale lapideo. Nella parte alta della parete di fondo invece è ancora visibile un mosaico rappresentante la *Pietà* (Fig. 14): l'opera venne compiuta da un mosaicista veneziano che la eseguì seguendo il disegno di Bacchetta[62]. Detto lavoro fu menzionato nel 1936 nell'articolo del giornale «Il Regime Fascista»

cit., p. 11; G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Analisi delle opere*, cit., pp. 65-66.

[61] A. Bombelli, *I pittori cremaschi*, cit., p. 174.

[62] C. Alpini, *Manini pittore*, cit., p. 129, nota 7.

Fig. 15. Angelo Bacchetta, *Cristo benedicente*, pittura muraria, 1884-1894. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Codebue (n. 37).

dedicato al ricordo dello scenografo, pittore e architetto Luigi Manini (Crema, 1848 - Brescia, 1936), cognato di Bacchetta morto in quell'anno, anch'esso sepolto nella cappella condivisa dalle due famiglie:

> Dopo le esequie, celebrate nella Cattedrale da mons. Bossi, la salma veniva tumulata nella Cappella delle famiglie Manini-Bacchetta che accoglie uno dei più egregi lavori artistici del camposanto cremasco: il mosaico della Deposizione, opera preclara del prof. Angelo Bacchetta.[63]

È verosimile che sia stato il pittore mosaicista Angelo Gianese di Venezia a realizzare tale ornamento musivo. La tesi è resa plausibile dal-

[63] R.B., *La morte dello scenografo*, cit., p. 3; si vedano anche *La Morte dello scenografo*, cit.; *Le estreme onoranze*, cit.; D'Acie, *Luigi Manini scenografo*, cit., p. 30.

la presenza nel Fondo Manini, conservato presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco, di due fotografie riproducenti dei mosaici, che presentano sul verso il timbro di questo artista[64]. L'articolista che si firma Acas nel giornale «Il Paese» ricordò che il cartone preparatorio raffigurante il «*Cristo morto* eseguito al nostro cimitero» venne esposto alla personale di Bacchetta allestita poco prima della sua morte[65]; oggi l'ubicazione dello spolvero è ignota. È molto probabile che questo disegno coincida con quello fatto dal pittore cremasco per la realizzazione del sopraindicato mosaico. Secondo la testimonianza riportata da Iris Bacchetta a Cesare Alpini, il volto della Madonna ritratta nella *Pietà* è quello di Annunciata, domestica che lavorava presso la casa del pittore, cantante nel coro teatrale cittadino e rinomata solista delle chiese cremasche[66].

1.6 Nuove proposte attributive

Presso la cappella Codebue (n. 37), collocata tra le campate di portico occidentali, è conservato un affresco dal discreto stato conservativo. Si tratta di un *Cristo benedicente* (Fig. 15) raffigurato entro un clipeo, dipinto nella volta della campata. Davanti all'effigie del Redentore è rappresentato un cartiglio parzialmente disteso, sul quale sono riportate delle parole in carattere gotico, recitanti un passo del *Vangelo di Giovanni* che narra della resurrezione di Lazzaro[67]. La frase nel contesto funerario allude alla salvezza e alla resurrezione dell'anima dei defunti che in vita credettero nel Signore. La pittura murale presa in esame venne citata dall'articolista Tullio che non ricordò l'autore dell'opera, ma si limitò a

[64] Archivio del Museo Civico di Crema e del Cremasco (AMCCC), Fondo Manini, cartella A, invv. s.n., s.n.

[65] Acas, *L'arte*, cit.

[66] C. Alpini, *Manini pittore*, cit., pp. 118, 129, nota 7.

[67] Il cartiglio reca la seguente iscrizione: «Ego sum resurrectio et vita; / qui credit in me, etiam si / mortuus fuerit, vivet». In traduzione: «Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà». Il passo è tratto, come detto, dal *Vangelo di Giovanni* (Gv 11, 25). Si tratta della risposta che Cristo diede a Marta, sorella di Lazzaro, dopo che la donna, riferendosi al fratello, affermò: «So che risusciterà nell'ultimo giorno» (Gv 11, 24).

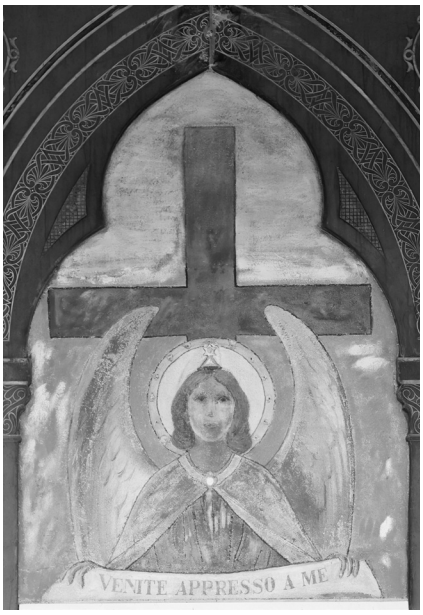


Fig. 16. Angelo Bacchetta o Luigi Manini, *Angelo reggicartiglio*, pittura muraria pesantemente rimaneggiata, 1894-1907. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Grossi (già Vimercati Sanseverino, n. 26).
Fig. 17. Autore ignoto, *Angelo reggicartiglio*, fotografia, 1987. Da C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 171 cat. 113.

darne un giudizio negativo: «Il Cristo decorante il soffitto della cappella Codebue non mi piace»[68]. La decorazione, inoltre, si estende anche alle pareti laterali del sacello, sulle quali sono riportate ad affresco alcune iscrizioni, sempre connesse al contesto funerario, che sembrano imitare pagine miniate di antichi codici[69]. Seppur in assenza di fonti sia arduo determinare con certezza il nome dell'artista che eseguì tali pitture murarie, per analogie stilistiche si può avanzare l'ipotesi che possa averle realizzate Angelo Bacchetta. Lo sguardo assorto di Cristo, che rivolge gli

[68] Tullio, *Una visita*, cit.
[69] Nella parete di sinistra è riportata la seguente iscrizione: «La Felicità / Non può essere / Realizzata / Fuorché nella / Eternità». In quella di destra: «La morte / Contrista / Chi non ha / Speranza».

occhi al cielo, lo sfondo d'oro a losanghe e l'iscrizione riconducono allo stile neogotico adottato dall'artista, già più volte descritto. Il 3 maggio 1883 la signora Elisa Heinzler, vedova di Luigi Codebue, chiese la concessione per riesumare la salma del marito sepolta nel colombario per essere collocata in una tomba di famiglia. Il 14 gennaio 1884 la Giunta Municipale approvò il prezzo della campata di portico e la relativa tassa di concessione[70]. Considerando quest'ultimo dato e il fatto che l'affresco venne menzionato da Tullio nel suo articolo, si può dedurre che il *Cristo benedicente* venne realizzato tra il 1884 e il 1894.

Fig. 18. Luigi Manini, *Teresa Bacchetta in posa come modello per la figura di un angelo reggicartiglio*, fotografia, particolare, 1894 ante. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, Fondo Manini, cartella F (inv. 7377).

Nella cappella della famiglia Grossi (già Vimercati Sanseverino, n. 26), posta nelle campate di portico meridionali, è visibile un affresco (Fig. 16) pesantemente rimaneggiato e dunque stilisticamente non meglio distinguibile. Negli anni Ottanta del secolo scorso don Carlo Mussi ricondusse questa decorazione, raffigurante l'*Angelo della resurrezione*, eseguita per una tomba in origine appartenente alla contessa Maria Vimercati Sanseverino, al pittore Eugenio Giuseppe Conti. Lo studioso sottolineò il fatto che i restauri alterarono i valori cromatici e l'espressione della figura angelica, destinata certamente a scomparire a breve per il cattivo stato conservativo[71]. Da un confronto con la fotografia pubblicata da Mussi (Fig. 17), dove l'affresco

[70] ASCC, parte II, fascicolo 6333, *Nuove tombe di famiglia costruite nel cimitero comunale*, 1882-1886.

[71] C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, Crema, Leva Artigrafiche, 1987, p. 171 cat. 113.

seppur già ritoccato appariva ancora leggibile, si può notare che il soggetto eseguito dall'artista è stato tratto da una stampa fotografica ritraente una donna (Fig. 18), oggi conservata nel Fondo Manini presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco[72]. Un'ulteriore conferma di ciò è fornita dall'iscrizione presente sul cartiglio sorretto dalla signora nella fotografia: le prime tre parole - le uniche a esser meglio decifrabili - coincidono infatti con quelle lette da Mussi nell'affresco e riportate nella scheda che lo studioso dedica all'angelo nel suo catalogo[73].

Lo scatto riproducente la donna è applicato su un cartoncino assieme a un'altra fotografia raffigurante Luigi Manini negli anni della maturità; quest'ultima immagine è quadrettata e ciò fa presupporre che possa essere stata pensata per una trasposizione in scala maggiore, forse per un dipinto non ancora identificato. La donna immortalata è senz'altro la moglie di Manini, Teresa Bacchetta sorella di Angelo, e si è ipotizzato che possa essere stata utilizzata dal marito come modella per la realizzazione di alcune figure angeliche eseguite dall'artista nella cappella del villino di Frederico Biester a Sintra[74]. Tuttavia, data la precisa corrispondenza, si può affermare che la fotografia venne impiegata per sviluppare la decorazione della tomba Vimercati Sanseverino.

Leggendo l'epitaffio riportato sulla lapide della contessa, ancora presente in quella che oggi, come detto, risulta essere la sepoltura della famiglia dell'avvocato Grossi, si comprende che fu lei a volere la cappella, con l'idea di riunire le salme della sorella Ortensia e dei genitori che la prece-

[72] AMCCC, Fondo Manini, cartella F, inv. 7377.

[73] Mussi riportò le seguenti parole che trasse dal cartiglio lacunoso sorretto dall'angelo: «Tuere Sanctissime Deus corpora quae [...]»; si veda C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 171 cat. 113. Nella fotografia del Fondo Manini si può leggere un ulteriore vocabolo «Tuere Sanctissime Deus corpora quae / dedisdisti [...]». In traduzione la frase ricomposta, benché mancante del finale: «Custodisci o Dio santissimo i corpi che hai donato [...]». L'iscrizione originaria dell'affresco è stata sostituita e oggi si legge: «VENITE APPRESSO A ME».

[74] R. Cassanelli, *Nel laboratorio del fotografo. Luigi Manini e gli usi della fotografia*, in *Luigi Manini*, cit., pp. 131-139, a p. 134; *Luigi Manini*, cit., p. 252 fig. 147. Le decorazioni della cappella del villino Biester sono osservabili in due stampe fotografiche conservate anch'esse nell'AMCCC, Fondo Manini, cartella B, sottocartella *Chalet Biester jardin 7285-86 capella 7288-7287*, invv. 7288, 7290.

dettero in morte. Molto probabilmente fu quindi la nobildonna, deceduta nel 1907[75], a commissionare l'affresco prima di questa data e certamente dopo il 1894, non essendo la decorazione menzionata nell'articolo di Tullio[76]. Dal punto di vista stilistico l'opera può essere ricondotta alla maniera di Bacchetta, che può aver benissimo utilizzato una fotografia della sorella scattata dal cognato, come modello per questa decorazione. Infatti, il volto soave, oggi totalmente stravolto, che caratterizzava la figura angelica, con gli occhi rivolti al cielo, ricorda le creature celesti della cappella Noli Dattarino (Figg. 5-8) e quelle perdute della tomba della famiglia Bonzi (Fig. 2). Tuttavia, non è comunque da escludere che lo stesso Manini, rientrato in Italia tra il 1894 e il 1896, dopo un lungo periodo in Portogallo dove lavorò a partire dal 1879, possa aver dipinto l'*Angelo della resurrezione* in questione accostandosi allo stile del cognato[77].

2. Eugenio Giuseppe Conti (Crema, 1842 - Milano, 1909)

L'arte funeraria di Eugenio Giuseppe Conti può essere letta in parallelo alla produzione del contemporaneo Angelo Bacchetta. Infatti, come attestato dalle fonti bibliografiche, anch'egli lavorò prevalentemente presso il Cimitero Maggiore di Crema, dove eseguì certamente pitture murarie per le cappelle: Carioni, Allocchio e Premoli[78]. Pure Conti

[75] ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1907, segn. 10336, parte I, n. 22.

[76] Tullio, *Una visita*, cit.

[77] Sulla biografia di Luigi Manini si veda D. Pereira, G. Luckhurst, *Biografia*, in *Luigi Manini*, cit., pp. 268-270.

[78] Tullio, *Una visita*, cit.; P. Cazzulani, *Eugenio Giuseppe Conti*, «Il Torrazzo», XI, 2, 9 gennaio 1909; *L'arte al cimitero*, cit.; BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 15, *Conti Gppe Eugenio*, Clorinda Conti, *Note biografiche*, aprile 1928, f. 6; A. Bombelli, *I pittori cremaschi*, cit., p. 184; G. Lucchi, *Allestita presso il Centro Culturale S. Agostino. Verso la chiusura della mostra del pittore Eugenio Giuseppe Conti. Un ultimo giro per il salone*, «Il Nuovo Torrazzo», XLIII, 47, 11 dicembre 1971, p. 3; *1842-1909 E. G. Conti*, catalogo della mostra (Crema, Centro Culturale Sant'Agostino, 13 novembre-13 dicembre 1971), a cura di G. Lucchi, Crema, Museo Civico Comitato Manifestazioni Cremasche, 1971, p. 27; G. Colombi, *Un tuffo all'indietro nel tempo. Visita a Sergnano alla figlia del pittore Eugenio Conti. Ricostruito il profilo storico ed artistico*

operò nel circondario, sappiamo infatti di suoi lavori presso i campisanti di Pianengo, San Bernardino e Vaiano Cremasco. Fuori dal territorio lavorò soprattutto in provincia di Lecco, presso i cimiteri di Olginate e di Costa Masnaga, e - come il collega - anche presso il Cimitero Monumentale di Milano[79].

2.1 La cappella Carioni: gli angeli superstiti della volta

Le prime opere di Conti documentate presso il Cimitero Maggiore di Crema sono le decorazioni realizzate nel 1892 per la cappella Carioni (n. 13), ubicata tra le campate di portico orientali costruite intorno alla chiesa cimiteriale[80]. L'articolista che si firma Tullio nel periodico «Il Paese», nel suo itinerario del 1894 tra le cappelle funebri del camposanto cremasco, così descrive questo sacrario:

> Bellissimo invece, come tutti i lavori del Conti, l'angelo della resurrezione che orna la cappella Carioni, per invenzione e condotta del fresco; e buoni pure gli angeli del soffitto.[81]

del padre nel corso di una singolare intervista. Le molte opere che si trovano in territorio cremasco. Il «prevostino», «La Provincia», XXVI, 302, 23 dicembre 1972, p. 12 fig.; *Furto nella cappella «Allocchio». Tela rubata al cimitero. Opera di Eugenio Conti*, «La Provincia», XLI, 296, 16 dicembre 1987, p. 11; Man, *Cronache e problemi del Cremasco. Crema*, «Il Nuovo Torrazzo», LXII, 48, 19 dicembre 1987, p. 7; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., pp. 86, 111, 175-177 catt. 120, 123; V. Cappelli, *Alla ricerca delle opere*, p. 11. Alcune fonti bibliografiche attestano presso il Cimitero Maggiore di Crema anche l'esistenza di una cappella Ceriola decorata da Conti, indicata anche come Valsecchi Ceriola, dove il pittore pare avervi realizzato una *Madonna con il Bambino*. Di questa tomba di famiglia oggi non sembra rimanervi traccia; si vedano BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 15, *Conti Gppe Eugenio*, Clorinda Conti, *Note biografiche*, aprile 1928, f. 6; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., p. 27.

79 Si rimanda a future pubblicazioni lo studio delle opere eseguite da Eugenio Giuseppe Conti nei cimiteri del Cremasco e nelle altre provincie lombarde.

80 Tullio, *Una visita*, cit.; P. Cazzulani, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit; BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 15, *Conti Gppe Eugenio*, Clorinda Conti, *Note biografiche*, aprile 1928, f. 6; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., p. 27; G. Colombi, *Un tuffo all'indietro nel tempo*, cit., p. 12 fig.; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 111, 175 cat. 120; V. Cappelli, *Alla ricerca delle opere*, cit., p. 11.

81 Tullio, *Una visita*, cit.

Fig. 19. Eugenio Giuseppe Conti, *Putti con ramo di ulivo, turibolo e cartiglio*, pittura muraria, 1892. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Carioni (n. 13).

Sfortunatamente, come avvenuto per molte decorazioni di Bacchetta summenzionate, anche per gli affreschi di Conti di questa cappella - e di altre che citeremo - gli effetti deleteri dello scorrere del tempo, e soprattutto l'umidità, hanno avuto la meglio sulle pregevoli ornamentazioni.

In questo caso ancora ben leggibili sono i dipinti della volta del portico antistante il sacello (Fig. 19), dove quadrature scandite da più elementi decorativi, come rudenti, torciglioni e perle, disegnano intradossi, pennacchi e cartelle percorsi da candelabre e girali vegetali monocromi che si stagliano su ricercati sfondi blu. Tale preziosa ornamentazione incornicia un grande oculo nel quale spiccano, per mezzo di un ardito scorcio, tre guizzanti angioletti. Uno reca un ramo di ulivo, mentre un secondo con un turibolo dispiega, con l'aiuto di un terzo angioletto posto al di sopra, un lungo cartiglio sul quale ricorrono i due versi conclusivi del *Dies irae*: «PIE JESU / DOMINE DONA EIS REQUIE[M]»[82].

[82] In traduzione: «Pio Signore Gesù / Dona a loro la pace». Così nominato dalle parole iniziali, il *Dies irae* è una sequenza liturgica, composta da 17 strofe di tre versi

Non resta più alcuna traccia dell'*Angelo della resurrezione* accennato da Tullio, che doveva fare bella mostra di sé sul fondo del sacello, verosimilmente occultato, per l'eccessivo deterioramento, da due recenti lastre di marmo sulle quali sono elencati i nomi dei numerosi defunti della nobile famiglia Carioni. In rapporto alla scritta escatologica conservatasi sulla volta possiamo immaginare come soggetto principale della cappella una ieratica figura angelica che, protagonista della fine dei tempi, col suono della sua tromba richiama alla vita tutti i defunti, dando così inizio all'Apocalisse. Tale iconografia perduta poteva essere non tanto dissimile all'analogo tema pensato da Conti attorno al 1886 per il timpano della facciata della cappella centrale del cimitero di San Bernardino fuori Crema. Dipinto per la verità, come tutto l'apparato decorativo ideato per la fronte dell'edificio, mai portato a compimento; mentre invece furono conclusi dal pittore cremasco gli affreschi interni della cappella ancora adesso visibili: la *Crocifissione con dolenti e anime purganti* posto sull'altare, firmato e datato 1886, e il *Padre eterno e angeli* realizzato nella volta[83]. Dell'ornamentazione progettata per l'esterno e non eseguita ci restano però alcuni studi e cartoni, tra cui un bel disegno acquerellato in collezione privata riproducente l'intera facciata decorata[84], due spolveri appartenuti in passato alla collezione di monsignor Gabriele Lucchi e oggi custoditi in Palazzo Vescovile a Crema, pensati per riprodurre due macabri *Scheletri*, con falce e clessidra, ai lati superiori della fronte[85],

rimati, più sei versi di chiusa, che viene recitata o cantata nell'ufficio dei morti. Di origine medievale (XII secolo), descrive dapprima l'inquietudine del peccatore di fronte all'imminente giudizio divino, poi la graduale fiducia nella divina bontà, esaltata dalla certezza di una giusta clemenza.

[83] G. Lucchi, *In programma presso il Centro Culturale S. Agostino. Preludio ad una mostra retrospettiva del pittore Eugenio Giuseppe Conti. Progetti vari per le chiese di S. Michele, S. Bernardino e per la Cattedrale*, «Il Nuovo Torrazzo», XLIII, 37, 2 ottobre 1971, pp. 3-4; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., p. 27; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 162 catt. 93-94; *Dai bozzetti*, cit., pp. 33-35 figg.

[84] C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 163 cat. 95; *Dai bozzetti*, cit., p. 32 fig.; E. Macalli, scheda 15, in *Prime opere dalla collezione Stramezzi al Museo Civico di Crema e del Cremasco*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 22 aprile-18 giugno 2023), a cura di A. Barbieri, E. Macalli, F. Pavesi, (Depositi esposti, 2), Crema 2023, pp. 100-105, a p. 104 fig. 26.

[85] C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 163 cat. 95.

Fig. 20. Eugenio Giuseppe Conti, *Angelo dell'Apocalisse*, bozzetto, 1886 circa. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco (inv. B0148).

e un piccolo bozzetto per il solo timpano conservato presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco proponente l'*Angelo dell'Apocalisse* (Fig. 20)[86]. Proprio quest'ultimo studio potrebbe grossomodo darci l'idea di come poteva forse essere l'analogo soggetto realizzato qualche anno più tardi sulla parete di fondo della cappella Carioni.

2.2 La cappella Allocchio: uno sciagurato furto

Tra le campate di portico occidentali decorata da Conti un anno dopo, nel 1893, è la cappella Allocchio (n. 35)[87]. Tullio nell'articolo del 1894 spese parole positive per presentarci questa tomba di famiglia, anche se l'articolista non mostrava piena convinzione sulla scelta del soggetto:

> Poi sono stato attratto subito alle cappelle dove mi dissero essere un nuovo dipinto per la defunta signora Allocchio. [...] L'idea della morte, d'una vita d'oltre tomba si può presentare sotto variatissimi

[86] E. Macalli, scheda 15, cit., pp. 100-105.

[87] Tullio, *Una visita*, cit.; P. Cazzulani, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit.; BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 15, *Conti Gppe Eugenio*, Clorinda Conti, *Note biografiche*, aprile 1928, f. 6; G. Lucchi, *Allestita presso il Centro Culturale S. Agostino*, cit., p. 3; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., p. 27; *Furto nella cappella «Allocchio»*, cit., p. 11; Man, *Cronache e problemi del Cremasco*, cit., p. 7; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., pp. 176-177 cat. 123; V. Cappelli, *Alla ricerca delle opere*, cit., p. 11.

> aspetti ed offrire all'artista una facile originalità ed una potente ispirazione. Questo pensavo dinanzi allo splendido fresco che orna la cappella Allocchio. L'artista è forte, fortissimo, il dipinto è condotto egregiamente, solo l'idea, che rappresenta la defunta condotta da un angelo alla Madonna, non andrà forse a genio a molti, a me per esempio. Conobbi la signora come una santa e sotto questo rapporto mi piace di vederla trasportare al cielo. Ma è l'idea in sé che non approvo perché troppo piccina, perché riduzione di quella grandiosamente biblica del giudizio universale, perché l'apoteosi toglie la sublimità dell'umile pensiero cristiano. [...] Ora mi pare, vedendo questi due dipinti vicini[88], che il Conti, il pittore della cappella Allocchio, senta od esplichi meglio la bellezza.[89]

Anche monsignor Lucchi, più bendisposto con la scelta iconografica di Conti, molti anni più tardi tra le colonne del settimanale «Il Nuovo Torrazzo» ci fornisce un'ulteriore affascinante descrizione del famedio degli Allocchio:

> Davanti ad esso ripenso ad un'altra rappresentazione fatta dal Conti, in cui mi pare proprio di rivedere la cara signora: alludo all'affresco eseguito nella Cappella Allocchio al cimitero di Crema. Non è più in ottime condizioni, perché la cappella è aperta, e il nostro clima (e anche il materiale dell'intonaco) non sono propizi alla buona conservazione degli affreschi all'aperto: in altre cappelle ce ne sono alcuni in condizioni peggiori. Dicevo che in questo della cappella Allocchio, il pittore ha ripresentato la signora Antonietta nelle sue ultime ore: un grande angelo la sorregge e le addita una visione celeste, una lunga croce inclinata come una scala, alla sommità della quale la Vergine col Bambino e San Giuseppe attendono la sofferente per introdurla nella gloria per Crucem ad lucem. Se la bellezza dei colori e del disegno è appannata dall'incipiente decadenza, rimane

[88] Il paragone di Tullio è con gli *Angeli in preghiera che posano sulla sepoltura fiori e ghirlande* eseguiti da Bacchetta nella cappella Bisleri (ora Venturelli, n. 36) posta alla sinistra della cappella Allocchio; si veda *supra*.

[89] Tullio, *Una visita*, cit.

> intatto e magnifico il significato spirituale della composizione, che è certamente una indovinata e rara esemplificazione della virtù santificatrice della sofferenza. Nello spolvero di questo affresco è delineato alla base un profilo panoramico di Crema.[90]

Nulla resta malauguratamente degli affreschi originari della sepoltura degli Allocchio. Oltre alle parole dei due articolisti possiamo però ricostruirne la decorazione grazie all'esistenza di numerosi documenti: due bozzetti, tre spolveri, una cartolina postale indirizzata al pittore e soprattutto una fotografia.

Quest'ultima (Fig. 21), un prezioso scatto seppiato di proprietà della stessa famiglia Allocchio[91], ci restituisce l'integra decorazione di Conti prima che l'umidità e uno sciagurato furto cancellassero la totalità dei dipinti. In essa vediamo, sopra il piccolo altare e alcune lastre commemorative, l'intera parete di fondo del sacello ornata, entro una cornice scandita da palmette, da una grandiosa rappresentazione in cui Antonietta Lombardi Allocchio, adagiata su nuvole e sorretta da un elegante angelo, è elevata in cielo al cospetto della Sacra famiglia. Ad accogliere la defunta sono infatti il Bambin Gesù, con i piedi appoggiati a una grande croce che sottende il tema profetico della morte di Cristo per la salvezza dell'umanità, la Madonna che trattiene il figlio e alle spalle san Giuseppe che regge la verga fiorita grazie alla quale fu scelto come sposo di Maria fra tanti pretendenti. Nell'angolo in basso a destra uno squarcio tra le nubi lascia intravedere una veduta della città di Crema distinguibile dai suoi campanili.

Sappiamo che questa pittura muraria, già compromessa dall'umidità come descrive Lucchi, venne strappata nel 1954 da Giuseppe Papetti e ulteriormente restaurata nel 1974 da Bruno Buzzi[92]. Una notte di dicembre del 1987 la cappella fu profanata e l'affresco, che dopo lo strappo era stato riportato su tela, venne trafugato e purtroppo mai più ritrovato[93].

[90] G. Lucchi, *Allestita presso il Centro Culturale S. Agostino*, cit., p. 3.

[91] Ringrazio Antonio Allocchio per avermi mostrato la fotografia posseduta dalla famiglia e per il consenso a riprodurla.

[92] C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 176 cat. 123.

[93] *Furto nella cappella «Allocchio»*, cit., p. 11; Man, *Cronache e problemi del Cremasco*, cit., p. 7.

Fig. 21. Autore ignoto, cappella Allocchio, fotografia, 1893 post. Crema, collezione famiglia Allocchio.
Fig. 22. Eugenio Giuseppe Conti, cappella Allocchio, disegno, 1893. Montodine, collezione famiglia Bonomi.

A documentarci tale soggetto, oltre alla fotografia, conserviamo un bellissimo disegno inedito (Fig. 22), oggi di proprietà della famiglia Bonomi di Montodine[94], eseguito a penna da Conti certamente come

[94] Ringrazio Grazia e Margherita Bonomi per avermi mostrato il disegno posseduto dalla famiglia e per il consenso a riprodurlo. La dinastia Bonomi di Montodine possiede numerose opere di Conti (dipinti, bozzetti, disegni, taccuini) e anche della figlia Noemi (dipinti), provenienti tutti dalla zia Margherita Bonomi. Costei era la madre di Cristina Crotti di San Felice Circeo (Latina) che ha recentemente donato al Museo Civico di Crema e del Cremasco tre dipinti di Eugenio Giuseppe e uno della figlia. Le opere, arrivate ai Bonomi attraverso la zia Margherita, erano un'eredità del marito di lei, Riccardo Crotti, ricevuta dal padre Ugo Crotti parente del pittore e al contempo suo estimatore e collezionista. Sulle opere donate al Museo Civico di Crema e del Cremasco da Cristina Crotti e sulla ricostruzione della parentela dei Crotti con il pittore Conti si veda A. Barbieri, *II. La donazione Crotti*, in *Angelo Bacchetta, Eugenio Giuseppe Conti, Gianetto Biondini*, catalogo della mostra (Crema,

primo progetto per la decorazione di questo sacello. In esso è visibile l'ornamentazione della parete di fondo, abbastanza conforme all'opera poi realizzata, eccezion fatta per la forma centinata e per la figura di san Giuseppe probabilmente pensata e aggiunta solo in un secondo tempo. Sempre nello schizzo si può osservare che ai lati erano state previste dal pittore due virtù: sulla parte sinistra la Carità, distinguibile per la presenza di due bambini, e sulla destra la Speranza, identificabile grazie all'àncora posta ai piedi. Al di sotto delle due figure erano stati pensati alcuni oggetti liturgici: un secchiello con aspersorio poggiante sopra un libro e un turibolo fumigante. Al di sopra invece una decorazione fitomorfa a girali vegetali.

Da una cartolina postale datata 17 settembre 1893, posseduta anch'essa dalla famiglia Bonomi di Montodine, sappiamo che il committente delle decorazioni della cappella, Antonio, figlio di Gaetano Allocchio e Antonietta Lombardi, scrisse all'amico artista, anche a nome del fratello Stefano, confermando le volontà di far incidere sulla lapide bianca, da porsi sotto la mensola che fungerà da altare del sacello, l'iscrizione «Famiglia Allocchio»: lastra poi effettivamente eseguita e presente tutt'oggi[95].

Sempre a testimoniarci il dipinto trafugato, esistente un tempo sul fondo di questa sepoltura, concorrono uno spolvero (Fig. 23), appartenuto alla collezione di monsignor Lucchi e ora conservato in Palazzo

Museo Civico di Crema e del Cremasco, 18 maggio-28 luglio 2024), a cura di A. Barbieri, A. Boni, G. Valesi, (Nuove acquisizioni, 1), Crema 2024, pp. 89-122.

[95] La cartolina postale è indirizzata «All'Egregio sig. Eugenio Giuseppe Conti figlio del sig. dottore Bernardino Conti / Crema / Provincia di Cremona», è stata spedita da Milano il 17 settembre ed è arrivata a Crema il 18 settembre 1893. Essa riporta «Milano 17-9-93 / Carissimo amico / mi sono trovato ieri sera con mio fratello ed abbiamo parlato dell'argomento cui accenni e resta fissato d'incidere sulla lapide bianca sotto la mensola sporgente la dicitura Famiglia Allocchio. Mio fratello desidererebbe che tu provvedessi anche pel cancello di ferro esterno (che credo dovrà essere conforme agli altri) in modo da poter chiudere la cappella appena ultimati i lavori, oltre ad un altro piccolo cancello che separi la nostra cappella da quella dei Bisleri. Il sig. Crivelli ha chiuso il lato detto della cappella con muro provvisorio rivestito di calce prima dell'inizio de' tuoi lavori? Fra un mese potrà essere tutto finito? Mi hanno recato sommo contento le migliori notizie che mi dai del tuo ottimo padre al [quale] ti prego de' miei cordiali saluti. Ti mando cari baci affettuosi / Antonio».

Fig. 23. Eugenio Giuseppe Conti, *Antonietta Lombardi Allocchio adagiata su nuvole e sorretta da un angelo è elevata in cielo al cospetto della Sacra famiglia*, spolvero, 1893. Crema, Palazzo Vescovile.
Fig. 24. Eugenio Giuseppe Conti, *Madonna che trattiene il Bambino*, bozzetto, frammento, 1893. Lodi, collezione Margherita Bonomi.

Vescovile a Crema[96], e anche un piccolo bozzetto inedito eseguito da Conti ad acquerello (Fig. 24), oggi posseduto da Margherita Bonomi di Lodi. Quest'ultimo raffigurante però la sola Madonna che trattiene il Bambino, ma certamente in origine completo pure esso di tutti i personaggi come lascerebbero intuire il profilo dell'ala sinistra dell'angelo e parte della croce che ancora si scorgono lungo i bordi rifilati[97].

[96] Ringrazio Matteo Facchi per avermi mostrato lo spolvero e don Andrea Rusconi per il consenso a riprodurlo. Sullo spolvero si veda C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 176 cat. 123.

[97] Ringrazio Margherita Bonomi per avermi mostrato il bozzetto posseduto e per il consenso a riprodurlo. La stessa mi racconta di aver ricevuto il piccolo acquerello come dono di nozze direttamente da Riccardo Crotti. Verosimilmente proprio in questa occasione il foglio può essere stato ritagliato per lasciare la sola *Madonna con il Bambino* più confacente al soggetto di un dono nuziale. Per Riccardo Crotti si veda la nota 94.

Dalla fotografia storica sopramenzionata (Fig. 21) si possono altresì scorgere due figure aureolate realizzate sulle pareti laterali del vano della cappella. Certamente si trattava di santi compiuti in sostituzione di quelle due virtù invece ideate nel primo progetto del pittore di cui abbiamo accennato (Fig. 22). Di questi dipinti laterali sopravvivono oggi sulle pareti solo labili tracce, ancora intuibili al di sotto della nuova pittura soprammessa: certamente in maggior misura sul muro di sinistra laddove la caduta di porzioni abbondanti di intonaco (Fig. 25) permette di intravedere parte delle incisioni tracciate da Conti per eseguire, entro un arco, una figura aureolata reggente con la mano sinistra un ramo di palma.

Fig. 25. Eugenio Giuseppe Conti, *San Pantaleone*, tracce di incisioni murarie, 1893. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Allocchio (n. 35).

Per identificare queste due figure che erano state dipinte ci vengono in soccorso ulteriori due spolveri (Figg. 26-27) conservati oggi in Palazzo Bonzi a Crema, nella sede del settimanale «Il Nuovo Torrazzo», anch'essi appartenuti alla collezione di monsignor Lucchi[98]. Si trattava di due santi a figura intera, se pur i relativi spolveri - forse per motivi conservativi - siano attualmente tagliati all'altezza delle ginocchia: un santo martire con palma e un santo vescovo con mitra e pastorale[99]. Questi due personaggi sono certamente riconoscibili come san Pantaleone patrono

[98] Ringrazio Annunciata Barbaglio e Mara Zanotti per avermi mostrato gli spolveri posseduti da «Il Nuovo Torrazzo» e don Giorgio Zucchelli per il consenso a riprodurli.
[99] C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 177 cat. 123; G. Zucchelli, *Le opere di Eugenio Giuseppe Conti presso il Palazzo Bonzi*, in *Dai bozzetti*, cit., pp. 94-95, a p. 95.

Fig. 26. Eugenio Giuseppe Conti, *San Pantaleone*, spolvero, 1893. Crema, Palazzo Bonzi, sede de «Il Nuovo Torrazzo».
Fig. 27. Eugenio Giuseppe Conti, *Sant'Ambrogio*, spolvero, 1893. Crema, Palazzo Bonzi, sede de «Il Nuovo Torrazzo».

di Crema, raffigurato sulla parete di sinistra, e sant'Ambrogio patrono di Milano, raffigurato sulla parete di destra. La presenza dei due santi è giustificabile dal fatto che la famiglia Allocchio era certamente cremasca, mentre Antonietta Lombardi era di nascita milanese. Inoltre, nella tomba fu tumulata nello stesso anno della sua costruzione, traslata dal soppresso cimitero milanese di San Gregorio, anche la madre di Antonietta, Ottavia Corridori moglie di Stefano Lombardi, morta nel 1821[100].

[100] Due epigrafi poste all'interno della scala di destra che scende al sepolcreto documentano questa traslazione. Prima epigrafe (sopra): «HIC IACET / OCTAVIA CORRIDO-

Trova dunque una ragionevole spiegazione la presenza del patrono milanese affiancato al patrono cremasco.

Di Antonietta Lombardi Allocchio, morta nel 1892[101], oltre alla raffigurazione dell'affresco perduto nella tomba, possediamo pure un bellissimo ritratto ovale (Fig. 28), eseguito sempre da Conti e di proprietà della famiglia. Nel dipinto la donna, in abito nero con la testa cinta da una cuffia impreziosita da pizzi neri e nastri rossi, è ritratta appoggiata a un tavolino sul quale fa bella mostra di sé un elegante cesto contenente il necessario per il cucito e il lavoro a maglia[102]. Detto ritratto fu ripreso dal pittore nella grandiosa tela dal titolo *Fuori di pericolo*, sempre di proprietà della famiglia e di cui il Museo Civico di Crema e del Cremasco

Fig. 28. Eugenio Giuseppe Conti, *Ritratto di Antonietta Lombardi Allocchio*, olio su tela, 1892 ante. Crema, collezione famiglia Allocchio.

ri stephani lombardi / vxor dilectissima / filiorvm mater incomparabilis / pietate in devm eximia / charitate in proximos dilicentissima / obit die xiii kalendas aprilis mdcccxxi / annorvm xxxix / optate reqviem». Seconda epigrafe (sotto): «la lapide qui sopra dedicata / alla loro nonna materna / venne tolta dal soppresso / cimitero di s. gregorio in milano / e qui collocata nell'erigere / codesta cappella dal dott. stefano / e dottor. antonio allocchio / l'anno 1892».

[101] ASCr, Stato civile italiano, Crema, *Registro degli atti di morte*, 1892, segn. 134, parte I, n. 132.

[102] G. Lucchi, *Allestita presso il Centro Culturale S. Agostino*, cit., p. 3; *Mostra di Eugenio Giuseppe Conti 1842-1909. Elenco opere esposte*, dépliant della mostra (Crema, Centro Culturale Sant'Agostino, 13 novembre-13 dicembre 1971), a cura di G. Lucchi, Crema, Museo Civico Comitato Manifestazioni Cremasche, 1971, s.p. cat. 9; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 145 cat. 57.

conserva il piccolo bozzetto preparatorio. In questa seconda opera Antonietta Lombardi veste i panni della nonna rincuorata alla notizia della pronta guarigione del piccolo nipote, Antonio Allocchio, steso a letto e assistito, oltre che dall'anziana signora, anche dalla madre e dallo zio medico che sta annunziando la lieta notizia dello scampato pericolo del bambino[103].

2.3 La cappella Premoli: un raffinato ramage *monocromo*

Di alcuni anni successivi è la decorazione dell'ultima cappella del Cimitero Maggiore in cui lavorò Conti. Si tratta della cappella Premoli (n. 30) ubicata all'angolo sud-ovest delle campate di portico e dipinta dal pittore cremasco nel 1907[104]. Essendo una cappella angolare ha dimensioni maggiori rispetto alle altre, con aperture però su tutti e quattro i lati - come la Bonzi e la Noli Dattarino sopra descritte - dunque con meno pareti destinate a poter accogliere dipinti. La decorazione, infatti, interessa la sola volta (Fig. 29), dove un avviluppo di rameggi vegetali, costituiti da diverse essenze arboree, crea un elegante intreccio fitomorfo bianco che si staglia su un fondale scuro. Al centro della decorazione un disco a doppi raggi accoglie una croce patente cinta da una corona di spine, mentre nei punti mediani quattro tondi raffigurano rispettivamente, partendo al di sopra dell'arco ovest della cappella e procedendo in senso antiorario verso l'arco sud: un secchiello con aspersorio, un breviario aperto con la corona del rosario, un turibolo in parte deteriorato e una clessidra alata. Il tema esplicato è quello dei riti funebri di purificazione con l'acqua santa e l'incenso accompagnati alla preghiera per l'anima del defunto che ha ormai esaurito il suo tempo terreno. Il programma iconografico è accompagnato dall'iscrizione a caratteri corsivi che si svolgeva nelle cartelle poste nei quattro pennacchi della volta,

[103] C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 173 cat. 117; E. Macalli, scheda 16, in *Prime opere dalla collezione Stramezzi* cit., pp. 106-115.

[104] P. Cazzulani, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit.; BCC, Fondo Bianchessi, *Studi sui pittori di Crema*, fascicolo 15, *Conti Gppe Eugenio*, Clorinda Conti, *Note biografiche*, aprile 1928, f. 6; *1842-1909 E. G. Conti*, cit., p. 27; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 86.

Fig. 29. Eugenio Giuseppe Conti, volta della cappella Premoli, pitture murarie, 1907. Crema, Cimitero Maggiore, cappella Premoli (n. 30).

purtroppo in parte cancellate dalle infiltrazioni d'acqua e dalla caduta dell'intonaco, ma certamente ricostruibile come un versetto tratto dal *De profundis*: «Quia apud te: / [propitiatio est] / et propter legem tuam / sus[tinui te domine]»[105].

Trame vegetali consimili a quelle della cappella Premoli si possono scorgere nella grandiosa cappella Beretta ridipinta da Conti nel cimitero di Costa Masnaga in provincia di Lecco, dove otto medaglioni con busti di angeli, realizzati all'interno del sacrario al di sotto della cupola, sono posti

[105] In traduzione: «Poiché presso di te è il perdono e per merito della tua legge ho confidato in te o Signore». Il passo è tratto dal *Salmo* 129 (Sal 129, 4). Così nominato dalle parole iniziali, il *De profundis* è un salmo breve di otto versi recitato già nei tempi antichi come salmo penitenziale e quindi anche come preghiera in suffragio dei defunti. In particolare, il verso riportato nella cappella Premoli si riconnette al tema del perdono dei peccati.

Fig. 30. Eugenio Giuseppe Conti, *Angelo che porta in cielo l'anima di un bambino*, disegno, 1890-1909. Crema, Palazzo Bonzi, sede de «Il Nuovo Torrazzo».

a commento di versi tratti, anche in quel caso, dal *De profundis*[106]. Di quest'ultima cappella esiste in collezione privata, non ancora correlato a nessuna decorazione esistente, un bel disegno acquerellato riproducente il progetto ornamentale interiore[107].

2.4 Un disegno senza cappella

Per concludere questa trattazione sull'arte cimiteriale vale la pena di citare anche un ulteriore disegno acquerellato (Fig. 30), pure conservato nella sede de «Il Nuovo Torrazzo». Si tratta della raffigurazione di un grandioso angelo che, su una nube e inquadrato all'interno di un arco, spicca il volo verso il cielo trasportando con sé l'anima di un bambino. La figura indica con l'indice della mano sinistra la destinazione, mentre alla base della composizione, poggiata tra le foglie di un festone vegetale, arde una lucerna dai cui fumi sembra scaturire la nuvola sulla quale svetta il messaggero celeste[108]. Non conosciamo per

[106] *1842-1909 E. G. Conti*, cit., p. 22; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 86.

[107] *Dai bozzetti*, cit., p. 89 fig.

[108] G. Lucchi, *In programma presso il Centro Culturale S. Agostino. Preludio ad una mostra retrospettiva del pittore Eugenio Giuseppe Conti. Opere perdute*, «Il Nuovo Torrazzo», XLIII, n. 40, 16 ottobre 1971, p. 3; C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 127 cat. 21; G. Zucchelli, *Le opere di Eugenio Giuseppe Conti*, cit., p. 94.

quale cappella fu approntato questo studio e non sappiamo nemmeno se il luogo finale fosse effettivamente il Cimitero Maggiore di Crema, oppure uno dei tanti altri campisanti, sia cremaschi sia lombardi, in cui Conti, come detto, lavorò e sui quali torneremo certamente a breve.

Natalia Gaboardi

«Al lavoro, amici, senza ambagi e senza paura». Nicola Bombacci segretario della Camera del lavoro di Crema (ottobre 1909 - aprile 1910)

Abstract · Nicola Bombacci, a politician with a complex ideological framework, was Secretary of the Chamber of Labour of Crema from October 1909 to May 1910. The contribution reconstructs the context and initiatives of the Secretariat of Crema starting from Bombacci's own contributions to the magazine «La Libera Parola: settimanale socialista cremasco», whose he became editor and which he used as a propaganda tool.
Keywords · maximalism; socialism; Bombacci; working class.

1. Bombacci: il maestro sindacalista contro il 'migliolismo'

Il dizionario Treccani[1] definisce il sostantivo 'ambage' in senso proprio come cammino tortuoso, andirivieni di strade; in senso figurato come giro vizioso e intricato di parole, discorso prolisso, involuto, e intenzionalmente oscuro o ambiguo.

Non credo sia possibile trovare definizione più calzante del termine 'ambage' per descrivere la parabola politica e intellettuale[2] di Nicolò

[1] La definizione è stata ripresa dalla versione online del vocabolario Treccani, https://www.treccani.it/vocabolario/ambage/.

[2] Risulta impossibile in questa sede restituire la complessità della vicenda politica e umana di Bombacci. L'obiettivo di queste pagine è semplicemente tracciare un quadro dell'attività dell'uomo politico in qualità di Segretario della Camera del Lavoro di Crema tra il 1909 e il 1910. Le posizioni assunte nella seconda metà degli anni Venti e nel corso degli anni Trenta, l'avvicinamento e l'adesione al fascismo sino alla morte a Dongo nel 1945 ovviamente escono dai limiti di queste note di ricerca. Tuttavia, nei numerosi articoli bombacciani sulla rivista cremasca «La Libera Parola» sarà possibile individuare una peculiare interpretazione del socialismo e del ruolo del leader che paiono anticipare alcuni aspetti del massimalismo a cui Bombacci aderirà e che verranno ulteriormente irrigiditi nella concezione fascista. Lettura imprescindibile per comprendere il massimalismo bombacciano è la monografia di

(detto Nicola) Bombacci. Nato nel 1879 a Civitella di Romagna, Bombacci (come molti giovani non abbienti della sua epoca) studia in seminario a Forlì senza concludere la formazione religiosa. All'età di ventun anni frequenta il Collegio Carducci di Forlimpopoli, dove conosce Mussolini, conseguendo il diploma magistrale nel 1901. Due anni più tardi si iscrive al Partito Socialista, sotto l'influenza di Andrea Costa e Antonio Graziadei. La sua iniziazione alla politica avviene nelle campagne della Romagna, dove in quei primi anni del Novecento era capillare la diffusione degli ideali socialisti e delle leghe di braccianti. Parallelamente alle sue prime esperienze di militanza, Bombacci svolge la professione di maestro elementare (a Ca' del Bosco, Forlì, Bologna, Viella Santina, Baricella e Monticelli d'Ongina). La sua concezione laica della cultura e dell'insegnamento lo induce a considerare la scuola un avamposto della lotta di classe poiché occasione di avanzamento culturale di massa. Il 'maestro' è, per Bombacci, una leva del socialismo rurale: questo suo convincimento lo indurrà a militare nell'Unione Magistrale Nazionale e ad assumere posizioni anticlericali che gli varranno nel 1908, durante il periodo di insegnamento a Monticelli d'Ongina, l'ammonimento da parte del Consiglio scolastico Provinciale per la costituzione di un asilo comunale e laico all'interno del paese piacentino.

Dal 1909 Bombacci abbandona la professione di insegnante per dedicarsi a tempo pieno al sindacalismo. Era vicino agli ambienti della Camera del Lavoro di Piacenza già dal 1908 e viveva in prima persona le divisioni tra riformisti e massimalisti, tentando inizialmente di condurre opera di mediazione. In relazione alla sua professione di maestro, egli considera fondamentale la propaganda da condurre sul territorio con iniziative, comizi e scioperi, ma anche attraverso un sapiente utilizzo di quotidiani e riviste: solo tramite un costante contatto con le masse è possibile costruire un fronte compatto per ottenere risultati concreti nella lotta sindacale, ma anche in occasione delle tornate elettorali. Dalle colonne della rivista «Piacenza Nuova» nei primi mesi del 1909 Bombacci, membro attivo della Camera del Lavoro piacentina, porta avanti la sua idea di sindacalismo come momento di educazione e di costruzio-

S. Noiret, *Massimalismo e crisi dello Stato liberale. Nicola Bombacci (1879-1945)*, Franco Angeli Editore, Milano 1992.

ne di coscienza di classe, passaggi ineludibili per poter ottenere un reale coinvolgimento delle masse alla politica. Molti inizieranno ad accusarlo di 'servirsi' del sindacato con l'obiettivo di incrementare le adesioni al PSI. In questo contesto e tra queste polemiche, Bombacci verrà nominato Segretario della Camera del Lavoro di Crema nell'ottobre del 1909.

Accettato l'incarico e insediatosi a Crema, Bombacci diventa redattore del settimanale di cultura socialista «La Libera Parola», fondato nel 1904. Dalle colonne della rivista il neo-Segretario della Camera del Lavoro inizia da subito quell'opera di propaganda necessaria per far crescere il numero dei lavoratori organizzati. Tuttavia, a differenza del forlivese o del piacentino, nel territorio cremasco (e cremonese) radicatissimo tra i lavoratori è il sindacalismo bianco di Guido Miglioli[3]. La grande popolarità del 'migliolismo' è connessa al fatto che le leghe contadine cattoliche cremonesi sono riuscite a strappare tra il 1907 e il 1908 un Patto colonico più vantaggioso per i braccianti e per gli obbligati. In particolare, a detta dei sindacalisti di ispirazione socialista, è quest'ultima categoria di lavoratori a frenare il processo di emancipazione delle campagne: l'obbligato, infatti, riceve una paga mista, in denaro ma anche in natura. In relazione alla duplice modalità di retribuzione, l'obbligato è legato alla figura del padrone in una dinamica simil-feudale, del tutto opposta ad una chiara definizione economica dei diritti, oltre che dei doveri, del lavoratore agricolo. Proprio perché la situazione economico-sociale delle campagne cremasche è così delicata uno dei primi articoli firmati da Bombacci è un vero e proprio appello al mondo contadino:

> A voi, contadini, il mio saluto! [...] Entrate nelle organizzazioni. Lasciate al bue la cura di lasciarsi guidare paziente alla fatica, inconscio della sua forza, dalla tenera mano del fanciullo; voi siete uomini! Fatevi coscienti della vostra forza ed impedite che altri vi frustino e vi conducano al macello.[4]

[3] Per un inquadramento del 'bolscevismo bianco' si rimanda a C. Baldoli, *Bolscevismo bianco: Guido Miglioli fra Cremona e l'Europa (1879-1954)*, Brescia, Morcelliana, 2021.

[4] N. Bombacci, *A voi, contadini il mio saluto*, «La Libera Parola: settimanale socialista cremasco» (d'ora in avanti LLP), anno 6, n. 44, 30 ottobre 1909, p. 2, col. 2. Ringrazio

L'obiettivo evidente del nuovo Segretario è coinvolgere i contadini nelle iniziative della Camera del Lavoro, strappandoli al sindacalismo bianco di Miglioli con l'intento di avvicinarli anche al socialismo[5]. Colpisce di questo contributo la durezza delle parole rivolte ai braccianti agricoli: paragonati ad un bue mansueto che si fa condurre da un bambino, i lavoratori delle campagne appaiono completamente ignari della forza propulsiva dell'organizzazione e del tutto supini alle prevaricazioni dei proprietari terrieri. La scelta della metafora è una strategia vincente in una duplice lettura: da un lato, quei buoi che i contadini accudiscono e della cui forza sono ben consapevoli, sono un'efficace rappresentazione del giogo a cui i lavoratori agricoli sono sottoposti (nel linguaggio metaforico scelto da Bombacci, i buoi faticano, sono frustati e condotti al macello); dall'altro, il paragone con il bue richiama anche un derivato

in particolare i responsabili del servizio archivistico della Biblioteca Comunale «Clara Gallini» di Crema, dott. Giampiero Carotti e dott.ssa Francesca Berardi, per la disponibilità e la cortesia per la ricerca degli atti riguardanti Nicola Bombacci conservati nell'Archivio e per l'aiuto nella consultazione della rivista «La Libera Parola: settimanale socialista cremasco», conservata in microfilm presso la Biblioteca Comunale di Crema.

5 A Crema era presente una sezione del PSI le cui vicende sono state ricostruite nel volume di A. Galvani, *Fatti e protagonisti del socialismo cremasco*, Crema, Edizioni Comunità Socialista Cremasca, 2018. Tra i più noti esponenti del PSI cremasco ricordiamo Ferdinando Cazzamalli, psichiatra e docente universitario di neuropsichiatria, che fu eletto Deputato del Regno d'Italia alle elezioni del 1919. La sua iscrizione alla sezione cremasca del PSI risale proprio al 1910, come ricorda Pietro Martini nel suo contributo *Ferdinando Cazzamalli (1887-1958)*, pubblicato su «Insula Fulcheria», XLVIII, 2018, pp 309-318. Sempre nel suo contributo, Martini ricorda che Cazzamalli sarà redattore de «La Libera Parola». A questo proposito, riporto di seguito l'elenco degli autori dei contributi pubblicati su «La Libera Parola» nel biennio 1909-1910, oltre a Bombacci: Furlé, Fifo, Campari Bonaventura, Ursus, d.r., Gino e Toni, marchetta, Alfa, Catuba, G. Capodivacca, Giulia Fioretti Ferri, Felice Ferri, Chantecler, Uno di Crema, Gaetano Negri, X., Tito Barboni, Pio Liremi di Nizza, il Diavolo zoppo, Homo, f. c., fgc, Martin Pecio, il cittadino Burtul Spunsignola, S. L., alfa lamda. Molti sono evidentemente pseudonimi e molti contributi pubblicati sulla rivista non sono firmati, come accadeva di frequente all'epoca. Tuttavia, a differenza degli altri redattori e occasionali contributori, Bombacci firma molti articoli: questo fatto ci consente di lavorare con materiale di sicura attribuzione, evitando opinabili supposizioni.

del termine, la «buaggine» attribuita (indirettamente) al mondo contadino nel lasciarsi turlupinare dal sindacalismo dei clericali[6]. Tuttavia, non solo i lavoratori delle campagne sono legati al sindacalismo bianco.

In più occasioni Bombacci sottolineerà il carattere regressivo delle contrattazioni guidate da Miglioli e il modo ambiguo di gestire i conflitti tra capitale e lavoratori. Due settimane più tardi Bombacci ha l'occasione per spiegare ancor meglio la scarsa attitudine alla lotta sindacale dei cattolici ripercorrendo lo sciopero del linificio Zopfi di Ranica. La mobilitazione viene indetta in seguito al licenziamento dell'operaio Scarpellini. Gli operai, guidati dalla Federazione delle leghe cattoliche, dichiarano di voler continuare lo sciopero sino al reintegro del collega. Dopo quaranta giorni di lotta la Federazione invita gli operai a tornare al lavoro, senza essere riuscita ad ottenere alcun risultato. Questo episodio permette a Bombacci di chiarire ancor meglio la sua posizione sui rapporti tra mondo operaio, sindacati di ispirazione cattolica e borghesia:

> è sempre la vecchia volpe a cui astuzia fu maestra di frode in ogni tempo, che anche oggi non si dà per vinta. Spogliata del potere civile, indebolita nell'ascendente morale sulla classe dominante, essa tenta di riaffermare con la forza, che le può venire da una organizzazione clericale, il predominio perduto. Per questo, essa vuole l'organizzazione operaia solo là dove il gregge educato da secoli alla religione, rimasto analfabeta e bigotto, non saprà insorgere così facilmente dinnanzi alla luce della verità. [...] Tuttavia noi che non possiamo credere che si possa eternamente e indegnamente truffare tanta povera gente, non ci stancheremo di dimostrare quanto sia deleteria l'opera compiuta dal prete nel campo dell'organizzazione.

[6] In un contributo intitolato *Dopo il Congresso delle nostre organizzazioni*, Bombacci estende queste amare riflessioni sulla passività dei contadini ai lavoratori in generale: «L'ignoranza e la superstizione che acceca la mente e abbrutisce i cuori dei lavoratori, dev'essere combattuta con lo stesso entusiasmo che si combatte per la conquista del pane. [...] Scuotiamo i dormienti e chiamiamoli alla lotta e non al trionfo; questo sarà tanto più vicino, quanto prima essi interamente si sveglieranno». LLP, anno 7 n. 3, 15 gennaio 1910, p. 1, col. 1.

> [...] essi vogliono nello stesso tempo tener schiava la borghesia liberale e il proletariato.[7]

Anche in questa occasione segnaliamo l'uso del linguaggio metaforico: la Chiesa viene paragonata ad una vecchia volpe. Nonostante l'evidente e inarrestabile laicizzazione della società e il ridimensionato potere persuasivo del clero sulla borghesia, le organizzazioni di ispirazione cattolica si servono delle classi sociali più umili, un *gregge analfabeta e bigotto*, come forza d'urto contro le pretese emancipatrici della classe borghese. Il vero obiettivo delle organizzazioni clericali è il controllo della società, non l'avanzamento dei diritti delle classi più disagiate e Bombacci ribadisce poco oltre la sua interpretazione dell'episodio traendone un'amara conclusione:

> E così Miglioli farà sempre il sindacalista rivoluzionario finché i padroni non gli assicurano i loro voti. I clericali di Crema loderanno sempre il Direttore del Linificio, sia pur protestante, finché metterà nei convitti le monache, e non importa se le ragazze son mal pagate, e se il diritto dell'organizzazione operaia non è rispettato.
> E la commedia durerà finché l'ignoranza e la superstizione non sarà fugata dall'istruzione e dalla organizzazione di classe.[8]

L'obiettivo dei leader dei sindacati bianchi è ottenere la resa delle classi dominanti per trarne un diretto vantaggio in termini di controllo sociale della borghesia, una classe dichiaratamente laica, ma pronta a scendere a patti per il proprio tornaconto economico anche in deroga ai propri valori. La polemica con Miglioli e i suoi seguaci diventerà ancora più aspra con l'articolo *Miglioli e i migliolini all'assalto di Romanengo*[9]. L'articolo presenta (ovviamente in modo partigiano) come si è svolta

[7] N. Bombacci, *Lo sciopero di Ranica e i clericali*, LLP, anno 6, n. 46, 13 novembre 1909, p. 1, col. 1-3.
[8] *Ibidem*.
[9] N. Bombacci, *Miglioli e migliolini all'assalto di Romanengo*, LLP, anno 6 n. 48, 27 novembre 1909, p. 2, coll. 2-3.

una conferenza della Camera del Lavoro nel piccolo centro cremasco: poiché Miglioli non era stato invitato, il prete di Romanengo ha cercato inizialmente di far sospendere la conferenza tramite il brigadiere. Non essendo riuscito ad ottenere il risultato sperato, il parroco decide di celebrare contemporaneamente al comizio una messa: tuttavia la conferenza viene preferita da parecchi lavoratori e altri, usciti dalla funzione religiosa, si spostano a sentirne la conclusione. Miglioli e i suoi corrono in canonica. Bombacci si considera soddisfatto della risposta di Romanengo e conclude il suo articolo scrivendo:

> il Migliolismo è peggiore di qualunque reazione, perché mistificando o sconvolgendo il movimento economico operaio, semina la discordia e l'odio fra la classe lavoratrice, tutto a vantaggio dei capitalisti. Noi speriamo che presto anche i contadini se ne accorgeranno, e lasciando da parte i santi e i preti che nulla hanno a che vedere con la redenzione economica e civile, si uniranno alla famiglia degli organizzati italiani che già conta 500 000 lavoratori. Il pane non ha né fede né partito.[10]

In generale la posizione bombacciana si pone in continuità con l'anticlericalismo che attraversa la storia del PSI[11]. Il peculiare carattere che qui sottolineiamo è il desiderio di evidenziare le lacune e la grossolanità dell'approccio dei cattolici alle lotte sindacali: il loro impegno appare al servizio di una causa superiore al miglioramento della situazione dei lavoratori sfruttati, ossia il rafforzamento dell'influenza della Chiesa sulle

[10] *Ibidem*.

[11] A questo proposito si richiamano alcuni contributi tesi a contestualizzare l'anticlericalismo bombacciano nell'atteggiamento del PSI nei confronti dell'egemonia della Chiesa sulle masse: S. Dominici, *La cultura socialista in Italia nell'età liberale: Lineamenti e indirizzi di ricerca* (in «Studi Storici», anno 33 n. 1, 1992, pp. 235-247) mette in evidenza la connessione tra anticlericalismo e positivismo. Per un inquadramento della questione nel più ampio contesto europeo, oltre che italiano, si rimanda a: G. Turi, *Aspetti dell'ideologia del Psi (1890-1910)*, «Studi Storici», anno 21, n.1, 1980, pp. 61-94; M. Viroli, *Socialismo e cultura*, «Studi Storici», anno 22, n. 1, 1981, pp. 179-197; A. Pepe, *Il socialismo italiano e il rinnovamento del capitalismo (1900-1922)*, «Studi Storici», anno 33, n. 1, 1992, pp. 353-365.

masse. Bombacci vorrebbe quindi porsi in alternativa al 'blocco cattolico' anche dal punto di vista sociale: presso l'Archivio storico Cremasco sono conservati alcuni documenti (datati 1910) relativi alla richiesta da parte della Camera del Lavoro Cremasca di locali in affitto per la creazione di un Circolo Famigliare. La richiesta, accolta dall'Amministrazione comunale, ha previsto la cessione di «locali al piano superiore del fabbricato del San Domenico, a sinistra del salone»[12] in prossimità della sede della Camera del Lavoro. Bombacci intende quindi estendere anche a Crema l'esperienza dei circoli ricreativi, che era già diffusa in Romagna. L'annuncio della costituzione di un Circolo degli operai viene pubblicato su «La Libera Parola» nel febbraio 1910:

> come abbiamo annunciato fra gli atti della Camera del Lavoro, fra non molto speriamo di dare ai nostri operai e alle loro famiglie un luogo di ritrovo e di istruzione. La bettola che avvelena l'anima e il corpo dev'essere disertata dal proletariato cosciente. [...] Il Circolo avrà pure una sala di ritrovo per la lettura e le discussioni. Così l'operaio potrà sempre meglio educare l'animo suo [...]. Svegliatevi, operai, e guardatevi intorno. Le automobili corrono veloci, gli aeroplani volano nell'aria, il progresso cammina, solo voi state fermi a contemplare la vostra miseria. È tempo di vivere anche per voi. Scuotetevi, perdio, e gettate il grido d'allarme e la borghesia gottosa tremerà![13]

Bombacci resterà a Crema ancora per pochi mesi e non riuscirà a vedere i frutti di questa nuova opportunità proposta ai lavoratori cremaschi.

Sempre dalle colonne del settimanale socialista Bombacci rendiconta a dicembre 1909 l'attività (parossistica) della Camera del Lavoro: sin dal suo insediamento, il Segretario ha mobilitato a Crema e dintorni

[12] Archivio Storico di Crema, Fascicolo 3634 Class. 1. 9. 2. 2, Atti relativi all'affitto alla Camera del Lavoro di locali presso il fabbricato di San Domenico, anno 1910 Classe IX Gestione del patrimonio. Fitti attivi. Fabbricati comunali di San Domenico, 1170 Locali in affitto alla Camera del Lavoro.

[13] *Circolo Operai fra i soci della Camera d. L.*, LLP, anno 7, n. 8, 19 febbraio 1910, p. 2, col. 4, senza firma.

tutte le categorie dei lavoratori, ossia Metallurgici, Panettieri, Tessitori, Zoccolai, Impiegati e Commessi, Tipografi, per arrivare ai Muratori. Saranno proprio la Lega dei Muratori e il rinnovo del loro contratto di categoria a segnare l'acme dell'esperienza bombacciana a Crema.

2. Avanti, in avanguardia, voi, o muratori!

Il 12 febbraio del 1910 dalle colonne de «La Libera Parola» Bombacci chiama a raccolta la categoria dei Muratori per il giorno 20 febbraio per discutere dell'imminente trattativa per il rinnovo delle tariffe. La riflessione proposta insiste sul «principio morale e civile dell'organizzazione»:

> voi lo sapete, o muratori, altre battaglie avete combattute nel campo del lavoro e se non furono sempre coronate di successo fu per la mancanza di organizzazione. A noi spetta parte di questa colpa [...]. Ma sbagliando s'impara. E se voi e noi abbiamo imparato che se il solo gretto egoismo e non qualche cosa di più alto e di più puro anima le nostre agitazioni, noi, passata la vampata dell'entusiasmo saremo più poveri e più cattivi di prima.[14]

Il Segretario della Camera del Lavoro cremasca chiarisce il carattere formativo della lotta: è rilevante non semplicemente l'incremento della paga (obiettivo immediato), ma soprattutto la coesione tra i lavoratori (la formazione della coscienza di classe, obiettivo di lunga durata). Solo attraverso l'organizzazione supportata da una reale comunione d'intenti è possibile lottare per la «trasformazione radicale dell'attuale società». Poco oltre aggiunge: «noi vogliamo risollevare a vita nuova e più feconda i lavoratori di questo cremasco: per l'aumento del salario oggi, per la

[14] N. Bombacci, *Le prossime agitazioni del nostro circondario. Agitazione Muratori*, LLP, anno 7 n. 7, 12 febbraio 1910, col. 2. A questo proposito, rimando al contributo di M. Ridolfi, *La parabola del partito di massa. Tradizioni, organizzazioni e identità politiche nella sinistra italiana*, «Studi Storici», anno 34, n. 2/3, Storia russa e storia sovietica nella "perestrojka" (Apr.-Sep., 1993), pp. 423-442.

manifestazione di carattere morale e intellettuale domani, per debellare il sistema infame che oggi vi schiaccia»[15]. Inserita in questo contesto, l'agitazione dei muratori diventa per Bombacci il banco di prova del suo lavoro di Segretario: egli coinvolgerà nella trattativa il Sindaco di Crema, Silvio Valdameri, rivolgendogli un ufficiale invito di partecipazione alla contrattazione[16], per scongiurare l'indizione dello sciopero e per risolvere in via amichevole il confronto. L'Amministrazione comunale organizza un primo incontro, ma solo tre capimastri si presentano in Comune (come scrive Bombacci il 12 marzo 1910 sul settimanale socialista). Per questo motivo il Segretario decide di indire per il 13 marzo un nuovo comizio nel cortile del complesso del San Domenico (dove aveva sede la Camera del Lavoro) e minaccia lo sciopero, proclamato il 20 marzo. Dalle colonne de «La Libera Parola» vengono presentate le ragioni che hanno indotto i rappresentanti sindacali e i muratori a procedere con lo sciopero: l'esiguità della paga e la stagionalità della professione di muratore impediscono a quanti la esercitano di sopravvivere e risulta perciò necessario un adeguamento delle tariffe rispetto al rincaro del costo della vita. La mancata partecipazione dei capimastri

[15] *Ibidem*.

[16] Trascrivo la lettera inviata da Bombacci al Sindaco di Crema in data 5 marzo 1910 (conservata presso l'Archivio Storico di Crema, Fascicolo 1798, Class. 1. 3. 33, Sciopero della Lega dei Muratori, anno 1910 Classe XIV Sicurezza pubb. etc Scioperi e agitazioni, Scioperi 547):
«Ill.mo Signor Sindaco di Crema,
il vivo desiderio di veder composta in via amichevole l'agitazione iniziata dalla Lega dei Muratori iscritta a questa Camera del Lavoro, per impedire la proclamazione dello sciopero, che è indubbiamente causa di perturbamento sulla cittadinanza, mi suggerisce giustamente di rivolgere preghiera alla S. V. Ill.ma, a cui sta a cuore l'interesse e la concordia di tutti i cittadini senza distinzione di classe, perché voglia gentilmente invitare, nel più breve termine possibile, i capi-mastri e la rappresentanza degli operai ad un primo abboccamento per iniziare pacificamente le trattative d'accordo.
I sentimenti umanitari che sono di guida a questa On. Amministrazione Comunale e alla S. V. Ill.ma particolarmente, mi danno sicuro affidamento dell'accettazione della mia proposta. Gradisca pertanto i miei più vivi ringraziamenti.
Con distinta stima,
Nicola Bombacci, Segretario della Camera del Lavoro».

alla contrattazione ha costretto i lavoratori a procedere con lo sciopero. La mobilitazione ha previsto anche l'organizzazione di un Comizio il 26 marzo, durante il quale è intervenuto l'On. Felice Quaglino, Segretario Generale della Federazione Nazionale Edilizia. L'Amministrazione comunale di Crema viene lodata per l'opera di mediazione: in data 27 marzo 1910 il Sindaco invia ai capimastri un altro invito per un incontro risolutivo, proponendo, dopo averle concordate con i rappresentanti dei lavoratori, le seguenti tariffe: 0,33 lire per ora ai muratori; 0,26 lire per ora agli apprendisti; 0,24 lire per ora ai badilanti e ai manuali; 0,14 lire per ora ai garzoni[17]. L'iniziale consenso all'accordo viene ritirato dai capimastri e i muratori reagiscono creando una cooperativa in data 15 aprile. Lo sciopero procede fino al 16 aprile, quando tutti i capimastri, ad esclusione di Giovanni Crivelli, accettano le nuove tariffe. La soddisfazione è tale che su «La Libera Parola» i muratori cremaschi vengono celebrati con tono enfatico:

> Solo così le conquiste economiche potranno essere di forte aiuto al movimento di trasformazione sociale. La vittoria vi sia dunque, o muratori, sprone a nuove battaglie civili. Voi avete bisogno non solo del pane, della casa; ma altresì dell'educazione della mente e del cuore. E quest'opera di redenzione non può essere compiuta che da voi, uniti nelle organizzazioni sindacali. Ricordatelo.[18]

«Parva favilla… gran fiamma seconda» scrive Bombacci: il successo dei muratori cremaschi sembra riaccendere le lotte dei lavoratori di altri settori (imbianchini e metalmeccanici, infermieri, accenditori del gas) e portare a nuovi accordi con i principali (come nel caso dei falegnami). Le celebrazioni del Primo Maggio saranno l'occasione in cui tirare le fila della mobilitazione e celebrare il movimento operaio: «Crema proletaria e socialista ha detto domenica con imponenza ai pasciuti

[17] Lettera del Sindaco Valdameri ai capimastri, conservata presso l'Archivio Storico di Crema, Fascicolo 1798 Class. 1. 3. 33, Sciopero della Lega dei Muratori, anno 1910 Classe XIV Sicurezza pubb. etc Scioperi e agitazioni, Scioperi 547.

[18] N. Bombacci, *Nuove vittorie. L'agitazione dei muratori è finita con la completa vittoria degli operai*, LLP, anno 7 n. 17, 23 aprile 1910, p. 1, coll. 3-4.

borghesi cremaschi che essa non dorme. La eco della riscossa dei compagni già lottanti per un migliore avvenire l'ha tolta da un profondo letargo»[19]. Ancora per poco Bombacci sarà Segretario a Crema: nel breve volgere di qualche settimana si sposta a Cesena, dove è nominato segretario della Federazione Socialista e direttore del settimanale «Il cuneo».

3. E il socialismo?!

Proprio nel vivo dell'agitazione dei muratori Bombacci il 19 marzo propone su «La Libera Parola» una riflessione di più ampio respiro: sulla politica, sul socialismo e sul ruolo che i militanti hanno nella lotta. Le parole bombacciane sono tanto più significative se inserite nel contesto del dibattito tra riformisti e massimalisti nel PSI:

> occorre ritornare alle fonti, ricominciare la seminagione delle masse socialiste, sovvertitrici dell'attuale ordinamento sociale ne' suoi cardini della proprietà, della religione, dello stato. [...] Vi è ancora nel mondo una massa inerte, di natura bruta, che si chiama popolo, che ha forte il bisogno di essere tratta dallo stato di abbiezione e di incoscienza in cui giace. Questa opera irta di ostacoli, faticosa è stata in gran parte dimenticata.[20]

Con queste considerazioni Bombacci sottolinea, da un lato, l'esigenza di un rinnovato rapporto con le masse e, dall'altro, l'opera di educazione necessaria affinché il popolo, *massa inerte di natura bruta*, possa elevarsi e diventare parte attiva del sovvertimento dell'attuale società. Tuttavia, l'ideale socialista sta attraversando una «crisi dolorosa»: proprio all'interno del movimento si diffondono disfattismo, tatticismo e opportunismo che rischiano di minare l'opera educativa condotta dai più sinceri militanti. In questo contesto è necessario riflettere sulla politica e sul suo significato:

[19] N. Bombacci, *Il Primo Maggio a Crema*, LLP, anno 7, n. 19, 7 maggio 1910, p. 1, col. 3.
[20] N. Bombacci, *E il socialismo?!*, LLP, anno 7, n. 12, 19 marzo 1910, p. 1, coll. 1-3.

> il socialismo è lotta continua, sacrificio permanente, azione virile; battaglia senza quartiere [...]. Avanti, o amici, la nostra parola, la nostra azione penetri nelle case, nelle officine, nei campi, nei paesi, nelle città, nei municipi, nei parlamenti, che sia parola socialista che sferzi a sangue sempre la borghesia predominante. E la nostra seminagione lasci traccia di sé creando leghe, cooperative, scuole, biblioteche, circoli in ogni località. E questa predicazione, e questi enti risollevino in alto la bandiera del socialismo, chiamando il popolo sofferente a nuove battaglie per la sua redenzione. Avremo così combattuto coll'opera, in quest'ora d'opportunismo, per l'ideale socialista. Così facendo noi vedremo una parte degli attuali compagni allontanarsi da noi; sarà questa la nostra prima vittoria.[21]

Nel complesso queste riflessioni mostrano in primo luogo il carattere passivo delle masse: queste ultime hanno bisogno del lavoro di propaganda dei militanti che con *leghe, cooperative, scuole, biblioteche, circoli* lascino un segno nel terreno brullo affinché avvenga quella *seminagione* degli ideali socialisti[22], opera necessaria per il coinvolgimento politico e l'avanzamento culturale delle masse. Esattamente come in occasione dell'appello ai contadini scritto qualche mese prima, Bombacci dimostra un atteggiamento ambiguo nei confronti della classe lavoratrice, certamente sofferente ma del tutto inabile a risollevarsi da sé. Il socialismo è *azione virile*, portata avanti da militanti attivi, consapevoli e capaci di diffondere la loro ideologia anche nei territori più ostili: con queste parole è come se Bombacci volesse elogiare indirettamente il suo instancabile lavoro di propaganda che ha portato all'agitazione dei muratori proprio nel cremasco, piazza più vicina al sindacalismo bianco che non al movimento socialista. Seminagione, ma non solo: la propaganda è anche *predicazione*, immagine molto rischiosa per chi, come Bombacci, si dichiara apertamente anticlericale. Ergersi su uno scranno e illuminare le masse: questo atteggiamento è tipico di quanti ritengono di avere in tasca la 'verità' (il Bombacci vicino, vicinissimo al Duce alla metà degli

[21] *Ibidem*.

[22] Si rileva un chiaro rimando al primo articolo scritto da Bombacci sul settimanale socialista cremasco intitolato *Incominciando* (30 ottobre 1909, p. 1, coll. 2-3).

anni Trenta userà questo termine come titolo per la rivista di cui sarà direttore[23]). Si tratta ovviamente di 'spie', di 'suggestioni' che ci inducono a riflettere sulla natura del suo massimalismo (a cui Bombacci tra il 1909 e il 1910 si sta avvicinando) e sulla *forma mentis* di questo uomo politico che troveremo nel 1921 a Livorno tra i fondatori del Partito Comunista d'Italia, alla metà degli anni Trenta direttore di una rivista durante il regime fascista, negli anni della RSI membro attivo del regime e, infine, arrestato e fucilato a Dongo insieme a Mussolini. Il trasferimento a Cesena di Bombacci nel maggio del 1910 è improvviso: la Camera del Lavoro di Crema resterà senza Segretario sino al mese di settembre. Nei mesi di vacanza della carica di Segretario le attività della Camera del Lavoro sul territorio si contraggono per numero e frequenza. Anche «La Libera Parola» risente negativamente della perdita della *vis* polemica di Bombacci, suo attivissimo redattore: ritornano ad essere numerosi i contributi senza firma o con pseudonimo e le trascrizioni di articoli da altre testate socialiste o da atti del PSI. L'opera di propaganda così incentrata su un'unica figura e l'incapacità di costruire nel tempo un reticolo di collaborazioni e relazioni, dentro e fuori la Camera del Lavoro cremasca, sono indice di un'attività politica parossistica che non mira a radicarsi sul territorio[24]. Nel caso di Bombacci a Crema, «parva favilla… gran fiamma *non* seconda»: non soltanto poiché i suoi successi sono un trampolino per raggiungere posizioni di maggior rilievo, ma anche perché l'accentramento e la mancanza di condivisione sono connessi (come la Storia, inascoltata, tristemente ci insegna) a temperamenti intolleranti con un approccio fideistico alla politica. Non vi sono altre vie per poter spiegare il tortuoso cammino (l'ambage) ideologico di Bombacci nel corso della sua esistenza e della sua militanza politica.

[23] Per un'analisi del sincretismo bombacciano, rimando a P. Chiantera-Stutte, A. Guiso, *Fascismo e bolscevismo in una rivista di confine: «La Verità» di Nicola Bombacci (1936-1943)*, «Ventunesimo Secolo», vol. 2, n. 3, marzo 2003, pp. 145-170.

[24] Ovviamente la Camera del Lavoro e la sezione cremasca del PSI hanno continuato a vivere ed operare, e così «La Libera Parola»: la loro storia fuoriesce dai limiti di questo contributo, dedicato alle attività bombacciane a Crema.

Note di ricerca

Christian Orsenigo*

Tre amuleti egizi del Museo Civico di Crema e del Cremasco

Abstract · This paper aims at presenting three objects from the ancient Collection of Carla Maria Burri, belonging to the Egyptian collections of the Museum of Crema. The first archaeological find is a faïence fragment of a statuette of Pataikos (inv. 2582), craftsman in the god Ptah's workshop, represented with the features of a dwarf. The second artefact is a pottery mould used to forge a magical amulet depicting a Bes head (inv. 2543), similar to an object already present in the Collection of Carla Maria Burri. Finally, the third find is a statuette, unfortunately broken into three pieces, of god Nefertum (inv. 2583), identified due to the headgear shaped like a lotus flower.
Keywords · Egypt, Egyptology, magic, collection, Pataikos, Bes, Nefertum.

Il Museo cremasco ha acquisito nel 2022 un secondo lotto di reperti provenienti dalla collezione di antichità di Carla Maria Burri, che va a integrare quello precedente – più consistente – già in possesso dell'Istituzione[1]. I reperti sono stati inventariati e attualmente sono in fase di studio. Si tratta principalmente di manufatti fittili, tra cui testine maschili e muliebri di epoca greco-romana, un'ingente quantità di lucerne, per lo più in ottimo stato di conservazione, risalenti all'epoca romana e bizantina – di cui molti esemplari del tipo a 'rana' – e un gran numero di filtri di brocche in argilla del Primo Periodo Islamico. Presentiamo qui tre reperti di Epoca faraonica che ci paiono particolarmente degni di nota.

* *Curatore scientifico della Sezione Egizia del Museo Civico di Crema e del Cremasco.* I nostri ringraziamenti vanno ad Alessandro Boni, Riccardo Serina, Francesco Tommaseo e Gabriele Valesi per la campagna fotografica.

1 C. Orsenigo, *Egitto Restituito: La collezione Carla Maria Burri*, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 2019.

1. Statuina raffigurante Pateco (Figg. 1a-1b)

Inv. 2582
Faïence
Alt.: 3,7 cm; Largh.: 3,4 cm; Spess.: 2,5 cm
Epoca Tarda o Posteriore

La figurina, ridotta al solo frammento superiore, riproduce un Pateco[2]. Nano ignudo, il Pateco era una divinità del focolare, la cui identificazione con nani adulti, artigiani orefici dell'atelier di Ptah, è ormai accreditata[3]. Sottoforma di amuleto, come nel caso del reperto in oggetto, conobbe grande diffusione soprattutto nel primo millennio a.C.[4].

[2] J.G. Griffiths, *Patäke*, in *LÄ*, IV, 1980, coll. 914-915; Y. Koenig, *Les Patèques inscrits du Louvre*, «Revue d'égyptologie», XLIII, 1992, pp. 123-132; R.H. Wilkinson, *The complete gods and goddesses of ancient Egypt*, London, Thames & Hudson Ltd, 2003, p. 123; A. Amenta, *Riflessioni sulla figura del Pateco: il "Grande Nano" dei testi magici egiziani*, «Studi e materiali di storia delle religioni», LXXI, 1, 2005, pp. 17-36.

[3] Cfr., *e.g.*, P. Montet, *Ptah Patèque et les orfèvres nains*, «Bulletin de la Société française d'égyptologie», XI, 1952, pp. 45-49.

[4] Cfr. lo studio di I. Matzker, *Gruppierung von Pataeken anhand von Merkmalsvergleichen*, in *Festschrift Jürgen von Beckerath zum 70. Geburstag am 19. Februar 1990*, a cura di J. von Beckerath, B. Schmitz, A. Eggebrecht, Hildesheim, Gerstenberg Verlag, 1990, pp. 199-220; cfr. anche C. Andrews, *Amulets of ancient Egypt*, London, British Museum Press, 1994, p. 39, fig. 36; H. Győry, *Changes in styles of ordinary pataikosamulets*, in *Egyptian Museum collections around the world 1*, a cura di M. Eldamaty, M. Trad, Cairo, Supreme Council of Antiquities, 2002, pp. 491-502; A. Amenta, *A proposito dell'iconografia dell'"Unione dei due tori" su un pateco da una collezione privata*, in *Faraoni come dei Tolomei come Faraoni, atti del V Congresso internazionale italo-egiziano* (Torino, 8-12 dicembre 2001), a cura di N. Bonacasa, A.M. Donadoni Roveri, P. Minà, Torino, Museo egizio - Palermo, Dipartimento di beni culturali, Sezione archeologica, Università degli studi, 2003, pp. 3-12; E. Bresciani, *Una statuina amuletica di pateco sui coccodrilli in faïence*, «Studi di egittologia e di papirologia», I, 2004, pp. 49-52; A. Amenta, *Iconografia del "pateco su coccodrilli" su una gemma magica*, in *Aegyptiaca et Coptica: studi in onore di Sergio Pernigotti*, a cura di P. Buzi, D. Picchi, M. Zecchi, Oxford, British Archaeological Reports, 2011, pp. 1-14; cfr. anche S. Connor, F. Facchetti, *Amuleti dell'Antico Egitto*, Torino, Fondazione Museo delle antichità egizie di Torino - Modena, Panini, 2016, pp. 134-135.

Fig. 1a e Fig. 1b.

L'esemplare, benché mutilo, denota una certa attenzione ai dettagli, che lo rende particolarmente intellegibile. La testa rasata, coperta da una calotta che rimanda al dio Ptah, con dorso sporgente, tipico di tali rappresentazioni del nano idrocefalo, è qui sormontata da uno scarabeo, simbolo della creazione solare e di rigenerazione. Due falchi si ergono su ciascuna spalla a inquadrare la figura. I tratti del viso sono ben modellati, con occhi, naso, orecchie delineati, e labbra pronunciate. Il retro della statuina è caratterizzato da una sorta di sottile pilastro dorsale, in forma di stele, arcuata all'estremità superiore, che presenta, nella parte conservata, la raffigurazione di un volto di una divinità femminile, verosimilmente Iside-Maat o Iside-Hathor, con il capo con corona di tipo hathorico, caratterizzato da corna di vacca e disco solare, e ureo. Questa decorazione non è insolita, ma accomuna l'esemplare a numerosi altri manufatti noti[5].

[5] I. Matzker, *Gruppierung von Pataeken*, cit., categoria F; cfr., tra i molti *comparanda*, *e.g.*, C.E. Loeben, A.V. Wiese, *Köstlichkeiten aus Kairo! Die ägyptische Sammlung des Konditorei- und Kaffeehaus-Besitzers Achille Groppi (1890–1949)*, Basel, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig - Hannover, Museum August Kestner, 2008, p. 140, cat. 93; C. Derriks, *Patèque sur les crocodiles*, in *Antiquités égyptiennes au Musée royal de Mariemont*, a cura di *Eadem*, L. Delvaux, Mariemont,

2. Stampo per amuleto raffigurante Bes (Fig. 2)

Inv. 2543
Terracotta
Alt.: 4,4 cm; Largh.: 4,8 cm; Spess.: 2 cm
Terzo Periodo Intermedio o Posteriore

Il presente reperto è uno stampo in terracotta finalizzato alla produzione di una protome del genio benevolo Bes. Si tratta di un dio appartenente alla sfera del culto popolare e familiare la cui funzione principale era quella di proteggere le partorienti e scacciare le forze del male[6]. Il presente reperto è da interpretarsi come una "forma femminile", ovvero una matrice che mostra una cavità in cui veniva versata la pasta di *faïence*, prima dell'essicazione e della cottura. Stampi in terracotta per la realizzazione di amuleti – così come di perle ed elementi decorativi appartenenti a diverse tipologie – sono attestati in numerosi scavi archeologici, e coprono un vasto arco cronologico che va dal Nuovo Regno sino all'epoca romana; tuttavia non è pos-

Musée royal de Mariemont, 2009, pp. 238-239 e Boston Museum of fine Arts inv. 86.709, per cui si veda il database online: https://collections.mfa.org/objects/131141/ [ultima consultazione: 18 novembre 2024].

[6] Cfr., da ultimi, *Bes* (Aegyptiaca Kestneriana, 2), a cura di C.E. Loeben, Rahden, Verlag Marie Leidorf, 2020 e *Bes: Demon God, Protector of Egypt*, a cura di T. Bagh, L. Manniche, Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, 2021; oltre allo studio fondamentale di J.F. Romano, *The Origin of the Bes-Image*, «Bulletin of the Egyptological Seminar», II, 1980, pp. 39-56, si aggiungano, tra i molti, M. Malaise, *Bès et les croyances solaires*, in *Studies in Egyptology presented to Miriam Lichtheim*, a cura di S. Israelit-Groll, Jerusalem, The Magnes Press-The Hebrew University, 1990, pp. 680-729; D. Meeks, *Le nom de Bès et ses implications mythologiques*, in *The Intellectual heritage of Egypt*, a cura di U. Luft, Budapest, La Chaire d'Égyptologie, 1992, pp. 423-436; Y. Volokhine, *Quelques aspects de Bès dans les temples égyptiens de l'époque gréco-romaine*, in *Isis on the Nile. Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt*, a cura di L. Bricault, M.J. Versluys, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 233-255; G. Capriotti Vitozzi, *Note su Bes. Le sculture del Museo Egizio di Firenze e del Metropolitan Museum of Art*, in *Aegyptiaca et Coptica*, a cura di P. Buzi, D. Picchi, M. Zecchi,Oxford, British Archaeological Reports, 2011, pp. 69-84.

sibile ricondurre l'esemplare in oggetto a nessuna area specifica[7]. Amuleti appartenenti alla presente tipologia sono infatti il risultato di una massiccia produzione in serie, particolarmente fiorente a partire dal Terzo Periodo Intermedio[8]. Il volto del dio è caratterizzato da un ghigno grottesco, lineamenti leonini, lunga barba, sopracciglio corrugato, naso camuso, orecchie tonde e testa coronata di piume. Le labbra che sono particolarmente pronunciate, si schiudono a mostrare una lingua sporgente. L'interpretazione ormai da molti condivisa è quella di ricondurre la visione frontale del dio caratteristica della sua consueta iconografia al valore magico della maschera della divinità[9]. Nella collezione Burri – primo lotto – è presente un amuleto ridotto a protome di Bes, così come molte altre raffigurazioni pertinenti alla stessa divinità[10].

Fig. 2.

7 Cfr., *e.g.*, C. Herrmann, *Formen für ägyptische Fayencen: Katalog der Sammlung des Biblischen Instituts der Universitat Freiburg Schweiz und einer Privatsammlu*, Freiburg-Gottingen, Universitätsverlag Freiburg - Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

8 Tra i molti paralleli cfr., *e.g.*, C. Herrmann, *Die ägyptischen Amulette der Sammlungen Bibel+Orient der Universität Freiburg Schweiz: Antropomorphe Gestalten und Tiere* (OBO 22), Freibourg-Göttingen, Academic Press-Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, catt. 470-474; *Bes*, cit., p. 55 (a colori); *Bes: Demon God*, cit., p. 120; Petrie Museum inv. UC69150, 69007, 69199, 69135 e 69148, per cui cfr. il database online del museo: https://collections.ucl.ac.uk/search/simple [ultima consultazione: 18 novembre 2024].

9 C.E. Loeben, *Bes masks: From household demon to head of all gods*, in *Bes: Demon God*, cit., pp. 61-71.

10 C. Orsenigo, *Una statuetta di "Bes-Sileno" nelle raccolte egizie del Museo di Crema*, «Insula Fulcheria», LI, 2021, pp. 353-358.

Fig. 3.

3. Statuina raffigurante Nefertem (Fig. 3)

Inv. 2583
Faïence
Alt.: 4,7 cm; Largh.: 1 cm; Spess.: 2 cm
Terzo Periodo Intermedio o Posteriore

La statuina antropomorfa, addossata a un pilastro dorsale, sfortunatamente in tre frammenti corrispondenti alla testa, al busto e ai piedi, riproduce Nefertem, il dio fanciullo che secondo un mito si era autogenerato per volontà del demiurgo Atum[11]. La divinità, considerata anche figlio di Ptah e Sekhmet, è identificabile grazie al caratteristico copricapo in forma di fiore di loto, che nell'esemplare in oggetto presenta brattee evidenziate tramite incisione. Dal momento che, secondo il mito, il sole sorgeva da un fiore di loto, Nefertem è spesso associato al dio-sole: da qui la sua menzione nei Testi delle Piramidi in cui è indicato come il «bocciolo di loto che sta davanti al naso di Ra»[12]. Sul viso della statuina, dai tratti delicati, è ancora riconoscibile parte della barba rituale, e il capo è incorniciato da una parrucca tripartita che lascia scoperte le orecchie e ricade in

[11] H. Schlögl, *Nefertem*, in *LÄ*, IV, 1982, coll. 378- 380; R.H. Wilkinson, *The complete gods and goddesses*, cit., 2003, pp. 133-135; cfr. anche R. Anthes, *Atum, Nefertem und die Kosmogonien von Heliopolis: ein Versuch*, «Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde», LXXXII, 1957, pp. 1-8; M. C. Guidotti, *Nefertum e Seshat, divinità legate alla bellezza*, in *La Bellezza Femminile nell'Antico Egitto*, a cura di E. Bresciani, M. C. Guidotti, A. Menghini, R. Pagiotti, F. Silvano, Sansepolcro, Aboca Museum, 2006, pp. 95-99; S. Connor, F. Facchetti, *Amuleti dell'Antico Egitto*, cit., pp. 122-123.

[12] TdP 266.

due bande sul petto. Il dio, che presenta le braccia distese lungo il corpo, indossa un gonnellino corto liscio, mentre il torso è nudo. La rappresentazione è di tipo incedente, caratterizzata dall'avanzamento della gamba sinistra, con piedi poggianti su una basetta in forma di parallelepipedo.

Enrico Borin

Dal carteggio agli archivi. Ipotesi di ricerca storica su Maria Savorgnan e la famiglia Griffoni Sant'Angelo

Abstract · Starting from the stimuli offered by the monographic volume *«Doppo tanti suspiri anchor so viva». Maria Savorgnan tra scrittura e vita*, an attempt is made to identify a number of alternative paths of research on Maria Savorgnan to those linked to her correspondence with Bembo and her life after marriage. In particular, an attempt is made to propose possible lines of investigation starting from Maria's family of origin, the Griffoni Sant'Angelo, and their settlement in Crema in the mid-15th century.
Keywords · Maria Savorgnan, Griffoni Sant'Angelo, Crema.

Il monografico *«Doppo tanti suspiri anchor so viva». Maria Savorgnan tra scrittura e vita*[1] va ad alimentare un già esistente e proficuo filone di studi che, partendo dallo scambio epistolare con Pietro Bembo, ha cercato e cerca di approfondire l'ancora in parte misteriosa figura di Maria Savorgnan[2]. Ulteriori dettagli su quest'ultima, parallelamente, sono andati emergendo anche da altri percorsi di ricerca aventi per oggetto la famiglia Savorgnan[3]. Per chiare ragioni crono-

[1] *«Doppo tanti suspiri anchor so viva». Maria Savorgnan tra scrittura e vita*, sezione monografica in «*Women Language Literature in Italy / Donne Lingua Letteratura in Italia*», a cura di E. Curti, F. Tomasi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, V, 2023.

[2] I. Walter, R. Zapperi, *Il ritratto dell'amata, Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 59-78; M. Marnetti, *Introduzione*, in *Maria Savorgnan, «Se mai fui vostra» lettere d'amore a Pietro Bembo*, a cura di M. Farnetti, Ferrara, Edisai, 2012, pp. 5-36; P. Pucci, *«Come vi mando a dire una cosa fatela»: individualità e iniziativa femminili nelle lettere della vedova Maria Savorgnan*, «NeMla Italian Studies», XXXV, 2013, pp. 72-99. Più in generale sull'intellettualità femminile dell'epoca segnalo M. Zancan, *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa*, «Annali d'Italianistica», VII, 1989, pp. 42-65; M. Favaro, *La trasparenza e l'artificio. Riflessioni sulle lettere amorose del '500*, «Italianistica», XXXXV, 2016, pp. 11-21.

[3] L. Casella, *I Savorgnan. La famiglia e le opportunità del potere (secc. XV-XVIII)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 131-132 e 142.

logiche, gli aspetti maggiormente messi in risalto sono quelli relativi al percorso esistenziale di Maria come madre, vedova e tassello della politica familiare del potente casato a cui si era legata per via matrimoniale.

Nonostante questa sfaccettata produzione, ancora molti risultano essere gli interrogativi concernenti la vita di Savorgnan. In generale, ci si è più volte chiesti quali elementi e in quale misura abbiano contribuito allo sviluppo di un profilo culturale così complesso. Dinanzi a una *performance* letteraria come quella da lei offerta nel carteggio con Bembo, è lecito porsi delle domande circa la formazione o meno ricevuta dall'autrice. Essendo questo aspetto a oggi completamente ignoto e difficilmente sondabile, si potrebbe quanto meno cercare di comprendere se il contesto di nascita e prima giovinezza possa averle offerto stimoli e opportunità per diventare quello per cui è ancora oggi un così affascinante oggetto di indagine. Nelle righe che seguiranno si tenterà di proporre alcuni spunti di ricerca in questa prospettiva, partendo dalla famiglia di origine di Maria, i Griffoni Sant'Angelo, e dalle motivazioni dietro il loro insediamento a Crema attorno alla metà del XV secolo.

Il responsabile del trasferimento della casata in terra cremasca fu il padre di Maria, Matteo, un condottiero, originario di Sant'Angelo in Vado, presso Urbino. La sua parabola professionale lo vide militare per la Repubblica di Venezia a partire dal 1447, venendo elevato al rango di capitano delle fanterie a partire dal 1453 e rimanendovi fino alla morte, sopraggiunta nel 1473[4]. Mentre serviva la Serenissima, negli anni successivi alla pace di Lodi, Griffoni fu di stanza nei pressi di Crema dove aveva acquartierato le sue truppe. La scelta di Matteo di stabilirsi nel cremasco potrebbe però non essere stata motivata solo da questioni militari, ma anche dalla presenza di altri interessi, sia eco-

[4] M.E. Mallet, *L'organizzazione militare di Venezia nel '400*, Roma, Jouvence, 1989, p. 103. Il rapporto privilegiato di Griffoni con Venezia trova riscontro non solo dal lungo servizio prestato alla Repubblica, ma anche per via dell'ottenimento del titolo di cavaliere di San Marco nel 1456. Per la nomina a cavaliere si veda in particolare il riferimento archivistico riportato in R. Zapperi, *Maria Savorgnan*, cit., p. 282.

nomici, sia familiari. Le informazioni riportate dalle cronache locali permettono di ricostruire i momenti principali dell'arrivo dei Griffoni a Crema, datato al 1455[5], a cui fece seguito l'ottenimento della cittadinanza il 4 marzo 1459, grazie a una delibera della comunità[6]. Il relativo documento rivela qualche informazione aggiuntiva sulle relazioni di Griffoni con il cremasco e sui suoi affari in città. Risulta infatti che Matteo fosse interessato a comprare degli immobili in zona Ponte Furio, ma che non potesse procedere a tale operazione in quanto, secondo gli statuti della comunità, l'acquisto di tali beni era permesso solo ai cittadini. A intercedere per il conestabile veneziano presso il Consiglio Piccolo fu uno dei provisori sindici, Compagno Benzone[7]. Costui, oltre a ricoprire una posizione istituzionale, era uno dei capitani al servizio di Sant'Angelo.

Allo stato attuale della ricerca, oltre ai rapporti con Compagno Benzone, non è possibile affermare con certezza se Matteo Griffoni potesse contare su una vera e propria rete clientelare presso Crema. I rapporti del conestabile con la vita politica e l'aristocrazia locale parrebbero piuttosto limitati[8], così come quelli dei suoi immediati discendenti, come vedremo in seguito. I santangioleschi, inoltre, non entrarono a far parte del consiglio cittadino di Crema prima dell'anno 1600[9]. I Griffoni

5 P. Terni, *Historia di Crema*, a cura di M. Verga, C. Verga, Crema, s.e., 1964, p. 217.

6 Archivio Storico di Crema (ASCr), parte prima, sezione *Registri* (1.2), sottoserie *Provisioni e Parti della Comunità*, n. 42. Ringrazio Francesca Berardi e Giampiero Carotti per la preziosa collaborazione nello svolgere le ricerche archivistiche.

7 Presumibilmente si trattava del padre di Soncino Benzone, cfr. P. Freddi, *Soncino Benzone traditore della Repubblica di Venezia*, «Insula Fulcheria», XXXIII, 2003, pp. 9-62, alle pp. 17-18.

8 «I Griffoni si imparentarono con le più cospicue famiglie di Cremona e di Brescia, riputando essi le donzelle del patriziato cremasco non abbastanza degne di salire il talamo dei Griffoni» (F.S. Benvenuti, *Dizionario Biografico cremasco*, Crema, Cazzamalli, 1888, pp. 163-164).

9 Ivi, p. 344. Il primo Griffoni attestato in consiglio fu Sforza, figlio di Giovanni Battista, di cui Matteo Griffoni era il trisavolo. Per i componenti del Consiglio della Comunità nella seconda parte del XV secolo rimando a E. Piacentini, *I primi libri provisionum del comune di Crema*, «Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica», nuova serie, XVIII, 2005, pp. 189-221. Sul tema segnalo anche un contributo di Francesca Berardi e Giampiero Carotti di prossima uscita.

potrebbero infatti essere stati percepiti dal patriziato locale come un elemento concorrente per via dei forti legami di Matteo con la Serenissima[10].

Si può ipotizzare, inoltre, che gli interessi economici di Sant'Angelo non fossero ristretti solo all'area urbana di Crema. La casata, infatti, risultava proprietaria di Castel Gabbiano almeno dal 1482[11], ma è possibile presumere che ne fossero stabilmente entrati in possesso in precedenza[12].

Il successo, o meno, nella costruzione di reti a supporto degli interessi di Griffoni a Crema, così come dell'inserimento della sua famiglia nelle dinamiche di potere locali, sono elementi sicuramente significativi al fine di comprendere il contesto in cui nacque e crebbe Maria Savorgnan e per questo meritevoli di essere approfonditi. Analogamente sarebbe opportuno chiarire, anche dal punto di vista strettamente cronologico, l'articolazione e consistenza delle alleanze familiari intessute da Matteo Griffoni e i loro sviluppi dopo la sua morte.

Nella sua *Historia di Crema*, Pietro Terni, nell'annunciare la scomparsa del Sant'Angelo, avvenuta il 26 settembre del 1473, registrava che egli lasciava quattro figli: due naturali Marcolino e Guerrino, e due legittimi, Angelo Francesco e Maria, avuti da Leonarda di Carpegna,

[10] L'insediamento dei Griffoni a Crema poteva rappresentare una forma di concorrenza all'aristocrazia locale funzionale ad agevolare il controllo veneziano, cfr. P. Freddi, *Rapporti tra Venezia e la nobiltà cremasca tra Quattrocento e Cinquecento*, «Insula Fulcheria», XXXVI, 2006, pp. 141-152.

[11] F.S. Benvenuti, *Dizionario*, cit., p. 164.

[12] È possibile che Matteo Griffoni avesse beneficiato dei regolamenti di conti tra le fazioni cremasche a metà del XV secolo. Tale aspetto meriterebbe un approfondimento. Si veda F.S. Benvenuti, *Storia di Crema*, I, Milano, Bernardoni, 1859, pp. 269-270. Un'altra ipotesi è l'ottenimento di Castel Gabbiano direttamente dalla Repubblica di Venezia, per cui sarebbe necessaria una ricerca archivistica presso l'Archivio di Stato di Venezia a partire dal fondo *Provveditori Sopra Feudi*. Si veda A. Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia indice generale, storico, descrittivo*, 1, Roma, Biblioteca d'Arte, 1937, p. 183. Per Villa Griffoni Sant'Angelo, sita presso Castel Gabbiano, e l'attigua torre di guardia si veda F. Conti, V. Hybsch, A. Vincenti, *I castelli della Lombardia*, 3, Milano, Regione Lombardia-Settore Cultura e Informazione, 1992, p. 38.

ancora bambini[13]. Questa configurazione trova una parziale conferma nell'albero genealogico della famiglia Griffoni Sant'Angelo, ricostruito all'interno del manoscritto 189, conservato presso la Biblioteca «Clara Gallini» di Crema[14]. Coerentemente con la tipologia di documento, redatto a fini fiscali ed ereditari, non compaiono i nominativi dei figli naturali, ma solo quelli di Angelo Francesco e Maria, a cui si aggiunge quello di *Domicilla uxor Augustini Martinenghi Brixiensis*. Questa figura non trova ulteriori riscontri nelle cronache locali e risulta attestata solo dal manoscritto 189. Si possono però formulare alcune ipotesi sulla sua età e sul suo ruolo nelle dinamiche familiari partendo dall'identificazione del marito. Un'ipotesi è che si trattasse di Agostino Martinengo Cesaresco, conte di Orzinuovi, capitano di fanteria e cavalleria[15]. Questi risulta sposato con una donna di nome Damisella, di cognome ignoto, da cui ebbe tre figli, un maschio e due femmine[16]. Un'unione matrimoniale tra Domicilla e il Cesaresco risultava coerente con le tradizioni delle due famiglie, entrambe appartenenti al medesimo *milieu,* quello militare, e garantiva a Griffoni un legame in quel territorio. Riuscire ad accertare e collocare cronologicamente il matrimonio tra Domicilla e Agostino Martinengo potrebbe fornire ulteriori informazioni circa la decisione del conestabile di stabilirsi a Crema, o per lo meno in Lombardia. Considerando la morte di Agostino, avvenuta nel 1465, è legittimo presumere che Domicilla fosse la maggiore dei figli di Matteo e che fosse nata molto prima dei fratelli. Rimane da comprendere se Domicilla fosse stata generata dall'unione di Griffoni con Leonarda di Carpegna, come affermato dal mano-

[13] P. Terni, *Historia*, cit., p. 221. Terni inserisce nella sua opera la data della nascita di Angelo Francesco, avvenuta l'8 maggio 1468, quindi alla morte del padre aveva cinque anni. Ivi, p. 220.

[14] Biblioteca Comunale «Clara Gallini» di Crema (BCCr), manoscritto 189, c. 30r. Del ms. è ora disponibile un'edizione facsimilare: *Genealogie. Il ms. 189 della Biblioteca Comunale «Clara Gallini» di Crema*, edizione e studi introduttivi a cura di N. Premi, F. Rossini, Crema-Cremona, Società Storica Cremasca-Fantigrafica, 2022. Ringrazio Nicolò Premi per la segnalazione.

[15] P. Guerrini, *I conti di Martinengo, una celebre famiglia lombarda. Studi e ricerche genealogiche*, Brescia, Geroldi, 1930, p. 412 e p. 404 per la tavola genealogica.

[16] *Ibidem*.

scritto 189, o se fosse stata concepita da un precedente sposalizio, oppure se fosse una figlia naturale del conestabile[17]. Qualora la nascita di Domicilla in seno alla casata dei Sant'Angelo e la sua alleanza matrimoniale con i Martinengo fossero ulteriormente comprovate, potrebbero aprirsi nuovi spiragli circa una certa sensibilità familiare rispetto alla formazione letteraria delle rappresentanti femminili del lignaggio. Infatti, tra le presunte discendenti di Domicilla è possibile individuare Damigella Trivulzio-Torelli, personaggio noto all'epoca per la sua cultura e la padronanza delle lettere, tanto volgari, quanto latine[18]. Allo stato attuale delle ricerche non sono ancora state individuate fonti che permettano di chiarire se tra Domicilla e Maria Savorgnan esistesse un qualche tipo di relazione, al di là della mera consanguineità. Non si può infatti trascurare la distanza anagrafica tra le due, basti pensare che alla nascita di Maria, Domicilla era già madre e vedova da qualche anno.

Se il legame che potenzialmente poteva unire Domicilla e Maria rimane completamente oscuro, qualche considerazione in più si può fare rispetto a quello presente tra la seconda e il fratello di poco più vecchio, Angelo Francesco. Rimasti orfani ancora in tenera età, è ipotizzabile che i due fossero posti sotto la tutela della madre Leonarda

[17] La figura di Leonarda di Carpegna risulta poco nota. Non è chiaro se ella fosse già sposata con Matteo al momento del suo insediamento nel cremasco, o se l'unione matrimoniale fosse successiva al 1455. Si segnala L. Benvenuti, *Di Leonarda de' conti di Carpegna moglie del cavaliere Matteo Griffoni di S. Angelo in Vado: racconto tratto dalla storia cremasca del secolo XV*, Crema, Rubbiani, 1856, pp. 7-22. L'autore fatica a inquadrare la provenienza di tale figura. Non sembra affidabile l'indicazione di Pompeo Litta circa la paternità di Leonarda: P. Litta, *Famiglie celebri italiane. Conti di Carpegna nel Montefeltro*, Milano, Ferrario, 1850, tav.I.

[18] Damigella Trivulzio-Torelli era figlia del senatore milanese Giovanni Trivulzio e di Angiola Martinengo, figlia di Agostino Martinengo e Domicilla di Matteo Griffoni Sant'Angelo, cfr. G. Boccaccio, *Libro di m. Gio. Boccaccio delle donne illustri, tradotto per messer Giuseppe Betussi*, Venezia, 1547, p. 176. L'autore rimarca l'importanza della figura di Domicilla come modello per la nipote. Di tale opera, nell'originale versione latina, si segnala l'edizione critica G. Boccaccio, *De Mulieribus Claris*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1970.

di Carpegna, la cui morte sopraggiunse attorno al 1483[19]. Non è dato sapere se in questo lasso di tempo la conduzione degli affari familiari fosse totalmente nelle mani di quest'ultima o fosse affidata ad altre figure. È possibile fare un discorso analogo rispetto alla negoziazione delle alleanze matrimoniali coinvolgenti tanto Maria, quanto Angelo Francesco. Entrambi si unirono a casate di tradizione militare, radicate tra il Friuli, i Savorgnan, e il trevigiano, i Collalto, e già saldamente impiantate a Venezia.

Considerando il precoce avvio alla carriera delle armi di Angelo Francesco[20], è presumibile che non fosse stato passivo rispetto alla costruzione di questi legami. Mentre per Maria il matrimonio con Giacomo Savorgnan si tradusse nello spostamento dei suoi orizzonti, personali e familiari, a Venezia e nei possedimenti friulani della famiglia del marito[21], per Angelo Francesco l'esercizio del mestiere delle armi e l'unione con Maria di Collalto non indebolirono il ruolo di Crema come fulcro degli interessi della casata di cui era a capo[22]. Oltre ai beni di famiglia vincolati per fedecommesso a discendenza maschile[23], Angelo Francesco aveva ulteriormente rafforzato dei legami con casate cremasche di primo piano, tra cui spicca quello con i Benzoni, manifestatosi tanto sul piano della collaborazione militare, quanto in ambito matrimoniale[24].

La storia di Maria Griffoni Sant'Angelo si lega quindi alle vicende che portarono la sua famiglia a stabilirsi a Crema, e al sistema relazio-

[19] P. Terni, *Historia*, cit., pp. 223-224.

[20] F.S. Benvenuti, *Dizionario*, cit., p. 164. Secondo l'autore, Angelo Francesco prese il comando di 300 fanti già nel 1483, a 15 anni.

[21] L. Casella, *I Savorgnan*, cit., pp. 131-132, in particolare le vicende relative al castello di Ariis in Friuli.

[22] La figura di Maria di Collalto è poca nota. Relativamente alla famiglia trevigiana, mi limito a indicare alcuni titoli: P.A. Passolunghi, *I Collalto: linee, documenti, genealogie per una storia del casato*, Villorba, Marini, 1987; P. Moro, *Collalto. Storia di un casato millenario*, Roma, Viella, 2018.

[23] ASCr, Archivio Benvenuti, serie 90 *Interessi estranei*, B.195, c. 2852; dal testamento di Angelo Francesco rogato nel 1508.

[24] *Genealogie. Il ms. 189*, cit., c. 30r. Una delle figlie di Angelo Francesco, Anna, era andata in sposa a Carlo Benzone.

nale costruito dalle scelte prima di Matteo, poi esteso e raffinato da Angelo Francesco e dai suoi discendenti. Tali dinamiche meritano di essere approfondite attraverso una ricerca sistematica negli archivi di Crema, o che conservano fonti di produzione cremasca[25], che potrebbe fornire preziosi elementi complementari a quanto emerso dagli studi condotti finora e contribuire a delineare un'immagine di Maria Savorgnan non ristretta al solo carteggio con Pietro Bembo.

[25] Si segnalano ulteriori fonti per una ricerca genealogica ricavabili dal saggio di F. Rossini, *Le tavole cremasche e la letteratura genealogica italiana d'età moderna*, in *Genealogie. Il ms. 189*, cit., pp. XVIII-XXX: *Codice Zurla*, BCCr, senza segnatura; G. Racchetti, *Storia genealogica delle famiglie cremasche* (1848-1850), BCCr, manoscritto 182, 1-2; G. Racchetti, *Famiglie cremasche*, BCCr, manoscritto 206; G. Racchetti, *Storia genealogica delle famiglie cremasche* (1848-1850), BCCr, manoscritto 292, 1-2-3; G. Solera, *Genealogie delle famiglie cremasche*, BCCr, manoscritto 6; G.B. Terni, *Genealogie delle famiglie nobili cremasche compilate l'anno 1670 sul codice Noli con aggiunte del Terni medesimo*, BCCr, manoscritto 8; A. Fino, *La Historia di Crema raccolta per Alemanio Fino da gli Annali di M. Pietro Terni. Al claris. Cavaliere et procuratore di San Marco, il S. Luigi Mocenico*, Venezia, Domenico Farri, 1566.

Simone Riboldi

Artigliere in Europa e in America. Il sergente generale James Pattison da Crema alla Guerra d'indipendenza americana

Sul finire della sua esistenza (come noto, la Serenissima sarebbe stata cancellata dalle carte politiche dell'Europa con i trattati di Campoformido del 1797) la Repubblica di Venezia si adoperò per realizzare alcune riforme del proprio strumento militare, al fine di renderlo più efficace e al passo con i tempi.

L'incarico di ammodernare l'arma di artiglieria veneta fu affidato al militare inglese James Pattison (1723 o 1724 – 1805)[1], all'epoca dell'accordo (1768) in servizio da 28 anni e incaricato, con il grado di tenente colonnello dell'esercito di Sua Maestà britannica, della gestione della Reale accademia militare di Woolwich. Pattison, nel 1764, si era già occupato della riorganizzazione di un'altra arma di artiglieria, quella del Regno del Portogallo[2].

Egli, nel novembre 1768, appena ricevuto l'incarico (con il grado di sergente generale e il ruolo di sovraintendente generale straordinario alle artiglierie), espose quelli che sarebbero stati gli assunti principali della sua attività in terra veneta. Pattison, infatti, «riteneva che la forza di un esercito non risiedesse nel solo numero dei pezzi, ma nella qualità dei mezzi, nella completezza di tutte le munizioni, in una composizione delle batterie adatta a una rapida progressione di fuoco e soprattutto nella presenza di cannonieri disciplinati, sotto il comando di abili ufficiali»[3].

[1] Per un approfondimento sulla figura di Pattison, con particolare riferimento al periodo trascorso al servizio di Venezia, rimando a A. Marzo, *La vicenda veneziana di James Pattison: un ufficiale britannico al servizio della Serenissima (1768-1772)*, «Studi veneziani», nuova serie, XIX, 1990, pp. 293-311. Ove non diversamente citato, la presenza di Pattison in terra veneta si basa sulle notizie riportate in questo lavoro.

[2] Cfr. ivi, p. 294.

[3] L. Porto, *Una piazzaforte in età moderna. Verona come sistema fortezza (secc. XV-XVIII)*, Milano, Franco Angeli, 2009, p. 283.

Vennero così create, al posto delle confraternite dei bombardieri, specifiche compagnie di artiglieria, una delle quali di stanza a Crema[4]; la riforma complessiva progettata da Pattison, però, non venne a realizzarsi compiutamente in quanto nella tarda primavera del 1772 il militare inglese lasciò Venezia, a causa di non noti motivi, per rientrare a Londra. Tale assenza, che avrebbe dovuto essere solo momentanea, in realtà divenne definitiva, dal momento che Pattison non rientrò più nella città lagunare[5].

Accanto all'attenzione alla riorganizzazione dell'arma di artiglieria e alla formazione delle sue componenti, Pattison effettuò da subito ispezioni in tutti i domini veneziani, giungendo anche a Crema nell'ottobre del 1769[6]: qui si occupò, oltre che dell'organizzazione della truppa, anche (e soprattutto) di addivenire alla soluzione della tribolata vicenda della nuova fabbrica delle polveri cittadina. La vecchia fabbrica, infatti, si era incendiata ed era esplosa il 13 aprile 1768[7], provocando anche alcune vittime: era pertanto necessario provvedere alla sua riedificazione per rendere di nuovo autosufficiente la piazzaforte cremasca per quanto riguardava la produzione della polvere da sparo, cercando però, allo stesso tempo, di realizzare l'edificio in un luogo in cui un'eventuale, nuova esplosione non avrebbe danneggiato la città e provocato lutti fra i suoi abitanti.

Il militare inglese prese dunque visione dello stato delle armi in dotazione alla piazzaforte, dell'efficienza delle truppe deputate alla loro

4 Cfr. ivi, pp. 285-286.

5 A. Marzo, *La vicenda veneziana di James Pattison*, cit., pp. 302-305. La riforma ipotizzata dal Pattison, almeno per quanto riguarda il nuovo organigramma dell'artiglieria veneta, basata non più sulle confraternite locali di bombardieri, a partecipazione volontaria, ma sulle compagnie di artiglieri professionisti divenne realtà solo nel 1773, grazie all'opera, peraltro in continuità con quella del militare inglese, del suo successore nel ruolo, Antonio Stratico (cfr. L. Porto, *Una piazzaforte in età moderna*, cit., p. 290).

6 «Dal settembre 1769 all'agosto 1770, con una pausa nei mesi più freddi» Pattison fu «impegnato nella visita delle opere militari e dei reggimenti di artiglieria di stanza nella Terraferma» (A. Marzo, *La vicenda veneziana di James Pattison*, cit., p. 301).

7 Cfr. V. Poloni, *Correva l'anno 1768. L'ultimo polverificio veneziano nel Capitanato di Crema*, Crema, Tipografia Locatelli, 2017, pp. 86 e seguenti, cui si rimanda per conoscere nel dettaglio il fatto testé ricordato.

gestione e delle modalità di produzione della polvere nera, ma ebbe anche parte attiva nella scelta del luogo in cui innalzare il nuovo edificio delle polveri, la cui costruzione era al centro di un fitto dibattito tra le autorità cittadine e quelle centrali della Serenissima.

Pattison, in particolare, nel suo rapporto del 1° novembre, inviato sia al podestà veneto di Crema Daniele Balbi sia al Senato della Repubblica, rigettava l'ipotesi di costruire il nuovo polverificio nella zona nota come «Levata di Bagnolo», in quanto troppo lontana dalla città, e suggeriva di edificarlo invece nelle terre a ponente di Ombriano, più prossimo alla città e, soprattutto, lontano dai confini con lo Stato di Milano[8]: tale idea venne alla fine fatta propria dalle autorità cittadine e successivamente validata anche da quelle centrali della Repubblica veneta[9].

Rientrato nel 1772 nella sua terra natia Pattison, nel 1777, fu chiamato a confrontarsi con il conflitto in corso in Nord America tra la corona britannica e i «ribelli» delle tredici colonie. Della sua attività in terra nordamericana durante la Guerra di indipendenza troviamo traccia in una raccolta di documenti denominata *The James Pattison papers 1777-1781*, disponibili presso la Royal Artillery Institution di Londra e che è possibile consultare tramite la biblioteca dell'Università del Nuovo Brunswick canadese, la quale ha realizzato una sezione dedicata alle fonti utili per conoscere la storia delle colonie britanniche del Nord America tra il 1750 ed il 1850[10]. Sull'esperienza americana di Pattison

[8] Cfr. ivi, pp. 149-164. Il nuovo polverificio venne edificato nelle campagne circostanti al tempietto dei Morti delle Tre Bocche, sacello dedicato alla memoria dei soldati dell'esercito austriaco caduti nel corso della battaglia di Cassano d'Adda del 1705 e trasportati a valle dalle acque di un canale; tale sacello è tuttora visibile e visitabile lungo la strada che porta a Lodi (chi voglia approfondire la storia di questo edificio religioso può consultare V. Poloni, *I morti delle Tre Bocche a Ombriano*, Crema, Parrocchia S. Maria Assunta di Ombriano, 2011). La nuova fabbrica delle polveri fu completata alla fine del 1771, ma iniziò a operare solo nell'estate del 1774 (cfr. V. Poloni, *Correva l'anno 1768*, cit., pp. 169-203).

[9] Cfr. ivi, pp. 155-161.

[10] Le notizie relative alle carte della «collezione Pattison», alla loro consistenza e alla loro tipologia sono consultabili a questo indirizzo web: https://loyalist.lib.unb.ca/node/4530. Alla figura del generale Pattison sono state altresì dedicate sia una tesi di laurea discussa presso l'Università della Carolina del Nord (relativa, precipuamente, al periodo trascorso in Nord America e che può essere scaricata dal

è anche disponibile una raccolta a stampa delle lettere da lui redatte in quel frangente[11].

La documentazione relativa al generale Pattison ci permette di conoscere l'ultima tappa della sua poliedrica carriera militare, quella appunto vissuta in Nord America tra il 1777[12] e il 1780, dove ebbe modo di partecipare alle vicende belliche tra gli Inglesi ed i futuri Statunitensi, divenuti indipendenti dalla madrepatria nel 1783, proprio a seguito di tale conflitto, e di essere responsabile della difesa di New York per un anno, tra il luglio del 1779 e l'agosto del 1780 quando, malato, chiuse la propria carriera militare, ritornando a Londra dove, all'età di 81 anni, morì il 1° marzo 1805.

Per una delle strane coincidenze della storia il generale Pattison, dopo aver progettato e, in parte, attuato la riforma dell'artiglieria veneta, cioè dell'arma di una repubblica destinata, di lì a poco, a scomparire per mano di Napoleone Bonaparte, si trovò a confrontarsi con le forze armate di quella che, nel breve volgere di un secolo, sarebbe diventata la nazione in grado di dominare la storia del XX secolo, gli Stati Uniti d'America.

seguente indirizzo: https://cdr.lib.unc.edu/downloads/t148fj042). La raccolta delle carte del generale Pattison riguarda ovviamente gli aspetti bellici del conflitto fra Inglesi e coloni, con particolare riferimento all'organizzazione dell'artiglieria inglese presente in quel teatro di operazioni e ai fatti d'arme in cui essa fu coinvolta.

[11] *Official letters of Major General James Pattison, Commandant of Artillery*, con una prima parte contenente le missive redatte in qualità di comandante dell'artiglieria inglese in Nordamerica e una seconda relativa alla sua guida della piazza militare di New York (il volume è reperibile, ad esempio, presso la Library of Congress di Washington). L'opera fu pubblicata nel 1876 dalla New York Historical Society.

[12] In quell'anno Pattison venne nominato *Commander in chief of the Royal Artillery in America* (cfr. A. Marzo, *La vicenda veneziana di James Pattison*, cit., p. 311).

Antonio Mazzotta*

Sulla provenienza cremasca del *Cristo al Limbo* della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera

Abstract · The extraordinary *Christ in Limbo*, a canvas now part of the collections of the Alte Pinakothek in Munich, was owned in the mid-19th century by the Terni family from Crema. The changes of ownership between the 19th and 20th century are reconstructed here through the sources describing the work.
Keywords · *Christ in Limbo*; Alte Pinakothek; Terni family; Crema.

Credo che il grande e purtroppo sciupato *Cristo al Limbo* (fig. 1), acquistato esattamente cento anni fa dalla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, sia uno dei dipinti più sottovalutati della storia dell'arte italiana[1]. La quantità di idee grandiose, i riferimenti ai prodromi della Maniera Moderna, gli effetti luministici nella notte infuocata del Limbo, parlano di un capolavoro *sui generis*, che tuttavia giace non visto dai più nei depositi del museo tedesco (anche perché, per renderlo esponibile, necessiterebbe di un complesso intervento conservativo). Da circa trentacinque anni la tela è stata collegata a un nodo alquanto ingarbugliato degli studi, ovvero al coeso gruppo stilistico del «Monogrammista HIR-TV» che per Roberto Longhi rappresentava la giovinezza di Giovan Girolamo Savoldo, mentre per altri è assimilabile alla fisionomia artistica di Girolamo da Treviso il Giovane (1497/1498-1544), pittore documentato a Bologna dal 1523 e morto a Boulogne-sur-Mer nel 1544; una terza via è stata aperta sin dal 1966 da Sandro Ballarin, che ha costruito un ulteriore Girolamo da Treviso, detto «Girolamo III», ben distinto da quello 'bolognese' (e ovviamente

* *Università degli Studi di Milano*. Si ringrazia Ginevra Terni de' Gregory per l'aiuto e la disponibilità.

1 Inv. 9217; tela, 173,6 × 213,5 cm.

Fig. 1. Monogrammista HIR-TV, *Cristo al Limbo*, tela, 173,6×213,5 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.

dal più antico dei presunti tre Girolami, che ha una storia tutta dentro il Quattrocento)[2].

Ora, non volendo entrare nel merito della delicata questione, offro in questa sede una serie di elementi incontrovertibili che riguardano invece la provenienza ottocentesca della tela monacense, già segnalati in gran parte da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa una decina di anni fa ma non recepiti dalla successiva bibliografia perché nascosti in una nota

[2] La complessa questione è ricostruita e discussa nel dettaglio nel recente volume, a cui si rimanda anche per tutta la vasta bibliografia precedente, di M. Tanzi, *La Nuda dormiente. Problemi di anticlassicismo padano*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2024 (in merito all'opera, cfr. pp. 30-31, 59, 62, 87, nota 135; qui, tuttavia, non è conosciuta la provenienza Terni del *Cristo al Limbo*).

di una scheda di un dipinto di Vincenzo Foppa della raccolta Berenson a Villa I Tatti[3].

Procedendo sul filo degli anni, la prima menzione della tela spetta a Paolo Braguti, che nel 1859 scrive nel suo manoscritto dedicato a «Civerchi Vincenzo»[4]:

> Finalmente altro nostro nobilissimo lavoro che si conosca in Crema del Vincenzo si è un quadro grandissimo con istupenda cornice dei suoi tempi, fatica non s'ha dubbio del medesimo pittore, e il cui tema si è Gesù Cristo negl'Inferi. Dal sinistro lato vedi Adamo ed Eva, grandi al vero, nel centro il Divin Redentore che piegasi nel basso del quadro o a meglio dire su d'una voragine di fuoco la quale serve come di apertura o di una specie d'ingresso al Purgatorio, d'onde veggonsi uscire dal petto all'insù parecchi di que' suoi crucciati abitatori sogguardanti speranzosi al Messia che uno di loro prende per mano; dall'atteggiamento e dalla espressione degli occhi e delle labbra sembra quasi che favelli e dica: "vi ho redenti, o anime benedette". Che se volgi sempre a destra e più in fondo lo sguardo, oltre un atrio tu miri che mette allo inferno dei dannati; il qual atrio è tutto coperto da vampe di fuoco alquanto oscurate, da dense nubi di fumo, dalle quali escono sbalorditi e vomitanti igneo veleno orren-

[3] G. Agosti, J. Stoppa, scheda 34, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di C.B. Strehlke, M. Brüggen Israëls, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 257-260, a p. 260, nota 4.

[4] Crema, Biblioteca Comunale «Clara Gallini», MSS. 38, ff. 7r-8r. Ringrazio la Biblioteca Civica di Crema per l'invio della scansione. Questa trascrizione è stata offerta in larga parte da M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, Il Vaglio Cultura Arte, 1986, p. 151; lo studioso, non avendo collegato il passo con il dipinto di Monaco, immagina che la composizione descritta da Braguti possa essere simile a quella che si vede in un bel *Cristo al Limbo* attribuito correttamente (come mi conferma anche Jacopo Stoppa) da Francesco Frangi al cremasco Bernardino Fusario nella parrocchiale di Offanengo, nei pressi di Crema, su cui si veda, da ultimo: F. Cavalieri, *Tra Ferrario e Fusario: qualche riflessione sull'identità di un pittore cremasco del primo Seicento*, in *La pieve di Palazzo Pignano nella storia e nell'arte*, atti della giornata di studi (Palazzo Pignano, 29 ottobre 2016) a cura di M. Casirani, S. Caldano, M. Facchi, Milano, Scalpendi, 2017, pp. 139-151, a pp. 140, 150 fig. 11.

> dissimi mostri simboleggianti i demonii; questo quadro che il suo autore non condusse a tutto il termine che avrebbe desiderato, né si conosce il vero motivo di ciò, sarebbe però sempre, e non ostante il terrore e lo spavento che in noi ridesta dal destro suo lato lo mirando, un vero capo d'opera se non fosse stato disgraziatamente guastato dal sig. D. Sacchi di Milano al quale il suo possessore nobile D. Ferrante Terni caldissimo amatore dell'arti belle e larghissimo mecenate di chi le coltivava e davaci eccellenti produzioni in argomento lo affidava da ristaurare ingannato non dico tanto dalla sua ciarlataneria quanto lo fu da lettere di raccomandazione pervenutegli da persone di merito e credute di non dubbia coscienza. Buono però che questa volta il presuntuoso e cattivo biancheggiator di pareti non giunse a tempo di far uso della sua confusa e irragionevol tavolozza, e non convertì quello del Civerchio, come di molti altri quadri ha fatto, in un dipinto cattivo ancor più di quello che scelleratamente pennelleggiava un nostro Silani [?], essendo che alla buon'ora avvertito il nobile possessore della imperizia del detto ciarlatano, fu a Milano e feceselo restituire; ma ahi! pur troppo alleggerito di velature dal lavacro a cui lo si volle sciaguratamente dannato. Questo dipinto è di presente proprietà del signor Marabotti Cremasco.

Nella descrizione di Braguti la sinistra e la destra vengono un po' confuse, ma è fuori di dubbio che si riferisca alla tela di Monaco. L'attribuzione a Civerchio dell'opera è chiaramente da intendere come una forzatura dettata dalla provenienza cremasca dell'opera, e non certo dallo stile, completamente incompatibile con quello visibile sulla tela[5].

Di Ferrante Terni si conoscono gli estremi biografici (1803-1855) e l'anno di matrimonio (1843) con Ortensia Rosaglio; un suo ritratto, forse opera del bergamasco Francesco Coghetti (1802-1875), è conservato a palazzo Terni de' Gregory a Crema[6].

[5] Per questo non credo sia stata nel palazzo milanese dei Terni, come ipotizzato in G. Agosti, J. Stoppa, scheda 34, in *The Bernard and Mary*, cit., p. 260 nota 4.

[6] La data del matrimonio si recupera dall'opuscolo *Per le fauste nozze del nob. Signor Don Ferrante Terni colla nob. Donna Ortensia Rosaglio di Crema*, Lodi, Tip. C. Pallavicini, 1843. Le date di nascita e di morte si ricavano da: *Genealogie. Il ms. 189 della Biblioteca*

Non è detto che il Sacchi menzionato da Braguti non possa essere collegato con l'illustratore e pioniere della fotografia Luigi Sacchi (1805-1861). Non si scioglie invece, per ora, l'identità del «Marabotti» di Crema.

In un manoscritto di Pellegrino Grioni, di difficile datazione ma probabilmente redatto in una data non distante dal 1859, è riportata la proprietà cremasca dell'avvocato Orazio Rosaglio, padre della moglie del defunto Ferrante, Ortensia Rosaglio[7], che è detto possedere «una bella tempera - Cristo disceso al Purgatorio»[8]. Orazio Rosaglio sembra essere morto nel 1860, e dunque il manoscritto di Grioni dovrebbe precedere questa data[9]. Fatto sta che la storia successiva del dipinto si svolge a Milano, e possiamo ricostruire i passaggi - anche dell'uscita dalla raccolta Terni - grazie a Michele Caffi, che nel 1883 scrive nel suo contributo su Vincenzo Civerchio[10]:

> La discesa di Gesù agl'inferi, una gran tela (metri 2,10×1,60) di molto merito benché leggera nel colore, non finita e con notabili pentimenti specialmente nella figura del Gesù, compresa in lignea cornice intagliata finemente nello stile del secolo XVI, fu in Milano argomento a molti discorsi alcuni anni sono quando essa figurava nel famigerato Museo Cavalleri d'onde poi ignorasi ove sia passata. Vedesi al centro di essa il Signore ignudo che piega verso una vora-

Comunale «Clara Gallini» di Crema, edizione facsimile a cura di N. Premi, F. Rossini, Cremona, Edizioni Fantigrafica, 2022, p. 59r; A. Tira, *Considerazioni su alcune carte di casa Terni dei secoli XVII e XVIII*, «Insula Fulcheria», XLII, 2012, pp. 33-64, a p. 37; ringrazio Ginevra Terni de' Gregory per l'informazione sul ritratto. Coghetti, nel 1844, dipinge, probabilmente in connessione con il recente (1843) matrimonio di Ferrante, le *Nozze di Amore e Psiche* (F. Mazzocca, *Francesco Coghetti*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, 4 voll., Bergamo, Bolis, 1992, vol. I, pp. 102-144, in particolare p. 122).

7 Per la parentela tra Orazio e Ortensia Rosaglio si veda G. Racchetti, *Storia genealogica delle famiglie cremasche*, ms. [1848-50], Crema, Biblioteca Comunale «Clara Gallini», MSS 182/3, p. 82.

8 Crema, Biblioteca Comunale «Clara Gallini», *Fondo Grioni*, cart. XXXII, *Vincenzo Civerchio*, p. 6r. Ringrazio la Biblioteca Civica di Crema per l'invio della scansione.

9 Nell'Archivio storico degli Istituti di ricovero di Crema, b. 668, a data 1860 si trovano gli «Atti relativi al legato Rosaglio nobile Orazio».

10 M. Caffi, *Vincenzo Civerchio: notizie e documenti*, «Archivio Storico Italiano», s. 4, XI, pp. 329-352, a p. 341.

> gine di fuoco per liberare i reclusi del purgatorio e ne ha già preso a mano uno per estrarnelo [sic] fra vortici di fiamme, altri infelici protendono le palme in atto supplice verso il liberatore. Vuolsi che il Civerchio dipingesse anche questo quadro per la famiglia Terni di cui era amico e in cui il quadro rimase fino al 1855.

Caffi circoscrive l'anno d'alienazione della tela da parte della famiglia Terni, il 1855, che coincide proprio con la morte di Ferrante. I problemi conservativi della tela, interpretata da Caffi come non finita, sembrano percepiti solo in parte da Girolamo Luigi Calvi, che nel 1865 scrive, parlando di Civerchio: «Un dipinto abbozzato della Discesa di Cristo agli Inferi, che gli si attribuisce, merita lode per la composizione, ed è benissimo conservato»[11].

Caffi, in ogni caso, riporta la notizia che la tela ha fatto parte del famoso Museo Cavaleri, l'esibizione pubblica a Milano, «in un locale terreno della casa al n. 36, presso la Porta Magenta», tra il 1871 e il 1873, della raccolta di Michele Cavaleri, la quale in quegli anni era in lizza per essere acquistata dal Comune, cosa poi mai avvenuta; il 12 aprile 1873 avviene invece la cessione della raccolta Cavaleri al milanese, esule a Parigi, Enrico Cernuschi, i cui eredi venderanno in blocco la collezione a un'asta Petit, a Parigi, il 25-26 maggio 1900 (anche se il *Cristo al Limbo* non compare in quest'ultima vendita)[12].

Un'altra voce di quegli anni è Matteo Benvenuti, che nel 1874 ci conferma che nel frattempo la tela monacense è passata a Cernuschi[13]:

[11] G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, Milano, Tipografia Pietro Agnelli, 1865, p. 214.

[12] M. Caffi, *Museo Cavalleri*, «L'Arte in Italia», 4, 3 aprile 1871, p. 56. Sul Museo Cavaleri, si veda, da ultimo: S. Mara, *Il Museo Cavaleri: il mancato acquisto del Comune di Milano (1870-1873)*, «Annali di Critica d'Arte», IX, 2013, pp. 313-328. Sulla raccolta Cernuschi si veda, da ultima (e in attesa della pubblicazione dei suoi ulteriori studi): S. Davoli, *Comparing East and West: Enrico Cernuschi's Collection of Art Reconsidered*, in *Collecting East and West*, a cura di S. Bracken, A. M. Gáldy, A. Turpin, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2013, pp. 41-60.

[13] M. Benvenuti, *Vincenzo Civerchio e le sue opere*, «Il Raffaello», VI, 1874, pp. 112-113, 120-121, a p. 121. Ringrazio Silvia Davoli per avermi indirizzato verso questa pubblicazione.

> Un dipinto abbozzato immaginoso possedeva anni sono la nobile famiglia Ferni [sic]. Il Civerchio ideò Cristo che discende al Limbo. La composizione è stupenda. Di questa tela ignorandosi il valore, fu venduta al pubblico incanto a prezzo vilissimo dagli amministratori dei minorenni proprietarj. Passò dall'uno all'altro a poco prezzo e pervenne in Milano ad arricchire il Museo Cavaleri. Ora a Parigi adorna la pinacoteca del signor Enrico Cernuschi da Monza.

Risulta di un certo interesse l'affermazione che l'alienazione dell'opera dalla famiglia Terni sarebbe stata gestita «dagli amministratori dei minorenni proprietarj». Forse tra questi c'erano il «signor Marabotti Cremasco» e l'avvocato «Orazio Rosaglio» sopracitati? Nel 1855 gli eredi di Ferrante, Caterina, Sforza e Sofia, nati rispettivamente nel 1846, nel 1848 e nel 1851, sono in effetti minorenni, e Marabotti e Orazio Rosaglio, il loro nonno, potrebbero aver agito negli anni successivi al 1855 come tutori[14]. Tutte domande che potrebbero trovare risposte in ulteriori documenti che sinora non sono emersi dall'archivio della famiglia Terni de' Gregory.

Le prime tracce novecentesche della tela si trovano grazie a Bernard Berenson, che possedeva cinque fotografie dell'opera (in una si vede anche una vecchia cornice, forse la stessa ricordata da Braguti e Caffi, fig. 2)[15]. Una fotografia è ricevuta da Berenson il 16 ottobre 1913 dal gallerista veneziano Antonio Salvadori, che risiedeva a Palazzo Moro Lin a San Samuele; sul retro, il grande conoscitore scrive «with Leonardo»[16]. Nell'ottobre 1919 riceve invece altre fotografie dal conservatore delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen August Mayr, e questa volta Berenson le archivia «with Bramantino». Il museo monacense acquista poi l'opera dal «Prof. F. Nager» di Monaco il 21 agosto 1924[17].

[14] Per le date di nascita dei figli di Ferrante Terni: A. Tira, *Considerazioni*, cit., p. 37.

[15] Le fotografie e le informazioni sono discusse nel dettaglio già da G. Agosti, J. Stoppa, scheda 34, in *The Bernard and Mary*, cit., p. 260, nota 4.

[16] Il nome di Salvadori si ricava da: «L'Antiquario. Rivista d'arte», V-VI, 1912, p. 8.

[17] Informazioni presenti nel dossier dell'opera negli archivi del museo; il prezzo d'acquisto sarebbe stato di 3.500 marchi.

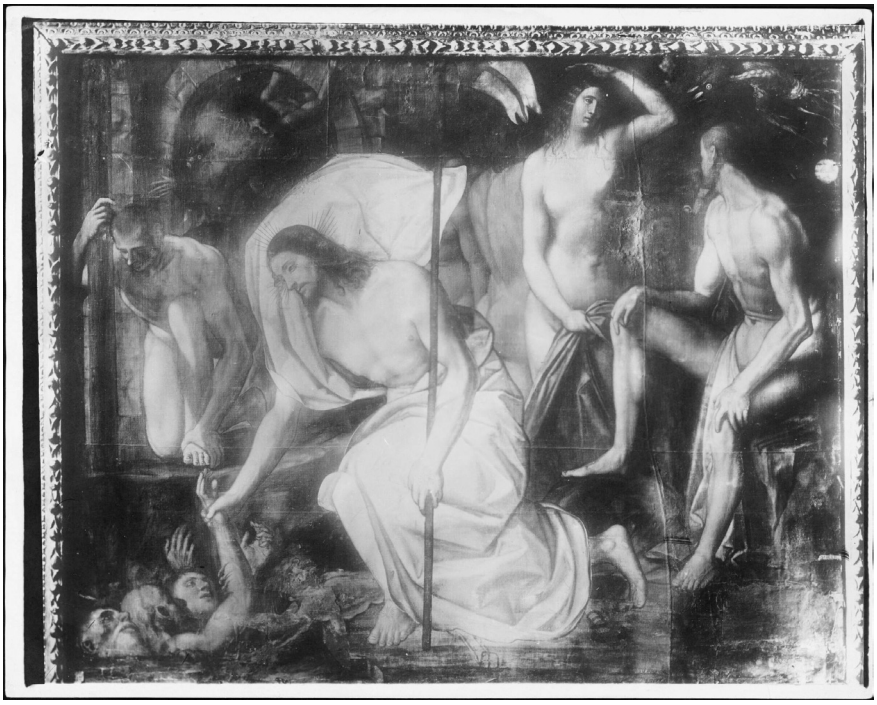


Fig. 2. Monogrammista HIR-TV, *Cristo al Limbo* (fotografia di inizio Novecento), Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.

Per concludere, mi pare rilevante menzionare il fatto che nel contesto collezionistico veneziano del Seicento Carlo Ridolfi collochi, nella *Vita* di Giovanni Cariani, un perduto *Cristo al Limbo* che ci piacerebbe molto immaginare a confronto con il nostro per un presumibile *humus* comune di carattere giorgionesco: «si ritiene opera del Cariano il Salvatore, che trae dal Limbo i Santi Padri, ove sono alcune buone teste, in casa del nostro Giovanni de' Stefani Calzolaro»[18].

[18] C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte. Ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [1648], a cura di D.F. von Hadeln, 2 voll., Berlin 1914-1924, vol. I, p. 147.

Luigi Zambelli

Due lettere di Silvio Pellico alla Biblioteca Comunale di Crema: trascrizione e nuovi apporti critici

Abstract · At the Municipal Library of Crema (issue MSS 147) two autograph letters by Silvio Pellico are preserved. A conservative transcript is provided here with some critical notes that help to insert them into Pellico's intellectual development.
Keywords · autograph letters, Silvio Pellico, Giulia Colbert Falletti di Barolo, Andrea Ighina, history of medicine.

1. Introduzione

Per chi si avvicina per la prima volta allo studio della figura di Pellico, è sorprendente una discrasia quasi ossimorica tra la prima e la seconda fase della sua vicenda umana e politica, considerando come ipotetico spartiacque la reclusione presso la fortezza dello Spielberg. Nell'adolescenza e nella prima età adulta è un fine letterato, conoscitore eclettico della letteratura classica e moderna, soprattutto francese, che vive intensamente lo scenario geopolitico di una Milano *à la mode*, ma di spirito sciovinista, che anela indipendenza dall'oppressione asburgica, dopo la delusione di fronte alle conseguenze del Congresso di Vienna. In quel periodo così vivace stringe proficui rapporti con le personalità che segnano indelebilmente il romanticismo italiano, come Madame de Staël, Federico Confalonieri, Gian Domenico Romagnosi e Giovanni Berchet; arriverà, in seguito, a fondare insieme a quest'ultimo, nel 1818, la rivista bisettimanale *Il Conciliatore*, sulla scia ottimistica degli ultimi fulgori dell'età illuminista appena conclusasi con la disfatta napoleonica. Gli anni Venti saranno determinanti nella sua maturazione, poiché repentini furono gli eventi che stravolgeranno completamente la sua vita. Entrato a far parte, insieme ad altri milanesi di spicco, della società segreta dei Federati, viene arrestato il 13 ottobre 1820 insieme a Melchiorre Gioia e Piero Maroncelli, con l'accusa di cospirare contro il governo austriaco. Verrà trasferito da

Milano prima a Venezia, nella prigione dei Piombi, e poi nell'isola lagunare di Murano. Nel 1822 giungerà la sentenza definitiva: quindici anni di carcere presso l'inespugnabile fortezza dello Spielberg, a Brno, nell'odierna Repubblica Ceca. Le ristrettezze e le privazioni della reclusione sono occasione per riflettere a posteriori sulla sua parabola umana[1].

Sarà, quindi, per Pellico un silenzio poetico gravoso e a tratti umiliante, ma prodromico al romanzo autobiografico *Le mie prigioni*, pubblicato nel 1832, due anni dopo la scarcerazione. Questo darà un indubbio sprone alla lotta risorgimentale che si dipanerà nei decenni successivi, ma Pellico decide di osservare a debita distanza tali sconvolgimenti geopolitici. Per questo, deliberatamente si ritira al sicuro, nella sua terra natale, il Piemonte sabaudo, e propende per una vita morigerata e meno politicamente esposta, riscoprendo al contempo la fede cattolica – quasi una conversione – , alla quale sua madre Maria Margherita Tournier era così tanto devota. Nel 1834 è assunto come segretario e bibliotecario presso Palazzo Barolo, a Torino, dai marchesi Carlo Tancredi e Giulia Falletti di Barolo (nata Colbert de Maulevriér). Di conseguenza, nell'arco di un ventennio, sino alla sua morte, giunta nel 1854, Pellico conduce un'esistenza diametralmente opposta a quella antecedente l'amara reclusione: è influenzato, per l'appunto, dalla spiritualità spiccata della Marchesa Giulietta, che diviene paladina assieme al marito (egli morirà anzitempo nel 1838) delle donne carcerate, delle reiette e delle bisognose, fondando nella Torino di metà Ottocento diversi enti caritativi. Pellico, così, da convinto carbonaro, diviene terziario francescano, mantenendo il laicato, allontanandosi definitivamente da azioni sovversive o filo-rivoluzionarie, osservate semmai nostalgicamente, con cauto distacco.

Al suddetto arco temporale, al quale afferisce la fase più raccolta e meditativa di questo scrittore, appartengono due lettere cartacee, au-

[1] Per quanto riguarda l'attività politica del Pellico si segnala A.A. Mola, *Silvio Pellico. Carbonaro, cristiano e profeta della nuova Europa*, Milano, Bompiani, 2005. Cfr. anche l'esaustiva voce *Pellico, Silvio* a cura di Stefano Verdino nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma, Treccani, 2015.

tografe, conservate alla Biblioteca Comunale «Clara Gallini» di Crema: la prima è datata 11 gennaio 1849 e l'altra 26 giugno 1853. Entrambe le lettere sono nel fascicolo MSS. 147 e hanno numero di inventario 3450 e 3451. La lettera del 1849, scritta su quattro facce di un solo foglio di cm 21,5x26,8 piegato in due, vergata in inchiostro bruno, è danneggiata e sgualcita nella parte mediana destra, in corrispondenza della piega orizzontale del primo foglio. Sono presenti, altresì, diverse gore di umidità brune per tutto il secondo foglio. La lettera del 1853, invece, che consta di un foglio di cm 22,4x35 piegato in due e scritto su tre facce, è in buono stato di conservazione, eccezion fatta per una sgualcitura in corrispondenza della piega orizzontale del primo foglio; il secondo foglio presenta qualche macchia di umidità. L'inchiostro, bruno, è sbavato sul verso in corrispondenza dell'indirizzo del destinatario. Entrambe le lettere non sono filigranate. Medesimo, per entrambe, è il destinatario: si tratta del canonico Andrea Ighina, dottore in Teologia, professore e rettore del piccolo seminario di Mondovì, conosciuto dal Pellico poiché precedentemente cappellano dei marchesi presso i quali era bibliotecario. Ighina, in lettere precedenti non pervenuteci, aveva auspicato due favori al Pellico, affinché intercedesse, con ogni probabilità, presso la benevolenza della marchesa Giulia Falletti di Barolo. Nel 1849 aveva richiesto l'ammissione di una giovinetta presso la scuola di Sant'Anna di Torino; il responso di Pellico nella propria lettera è positivo: la ragazza può iscriversi, a patto che venga pagata una modica retta e fornito un corredo all'educanda, a carico della famiglia; nel 1853, al contrario, il prelato aveva pregato che una ragazza affetta da linfadenite cervicale (da scrofole, nell'accezione popolare) venisse accolta nell'Ospedaletto di Santa Filomena; stavolta, la risposta di Pellico è negativa: vengono accettate nell'istituto pazienti più sanabili e vengono escluse ragazze scrofolose, tignose o epilettiche. Nella lettera del 1853, inoltre, si legge un curioso spaccato di vita della marchesa Giulia, che, espletando zelantemente i doveri cristiani e imbattutasi in un «temporalaccio» durante la processione del *Corpus Domini* di Torino, supera un raffreddore utilizzando dei «globuletti» omeopatici.

Come si deduce dal registro di ingresso della Biblioteca Comunale di Crema, tali lettere sono state donate il 28 aprile 1908 dal prof. Antonio Mondino, nativo di Mondovì, allora docente ordinario di Lettere italia-

ne presso l'Istituto Magistrale Statale di Crema, che le avrà acquistate a sua volta – forse proprio nella sua città natale? – nel mercato antiquario, al costo di 5 Lire l'una. Tali lettere avevano già attirato l'attenzione del prof. Ferruccio Monterosso, che aveva fornito una trascrizione delle stesse, corredandola di interessanti note linguistiche ed esegetiche, in un suo lucido articolo pubblicato sul quotidiano «La Provincia» il 10 maggio 1964[2]. A sessant'anni esatti di distanza, il presente lavoro si propone di fornire una nuova trascrizione delle lettere, per proseguire e arricchire in una prospettiva storica, linguistica e filologica le linee di ricerca precedentemente stabilite. Ad esempio, degna di nota è l'interpretazione qui fornita sulla parola *globuletto*, termine tecnico omeopatico ricorrente più volte nell'epistolario dell'autore, semplicemente interpretato da Monterosso come *granuli*: in realtà, tale termine è da inscriversi in un contesto storico e socio-culturale più complesso, che contempla la diffusione dell'omeopatia in una Torino sabauda che strizza l'occhio alle mode francesi[3].

2. Criteri di trascrizione

La seguente trascrizione è di tipo conservativo: viene rispettata largamente la grafia originale. Si è deciso di mantenere le maiuscole e le minuscole così come esse compaiono nelle missive, allo stesso modo, rimangono inalterate le grafie latineggianti, le forme scempiate o geminate che differiscono dall'italiano *standard* dell'uso. Sono state mantenute le sigle, soprattutto quando sono di facile intuizione, ma sono stati sciolti i *tituli*: in tal caso, il materiale fonetico sotteso è stato trascritto con carattere corsivo. Sono stati altresì mantenuti i paragrafi come ideati dall'autore nelle lettere. Le formule di apertura e di chiusura sono state giustificate a destra o a sinistra esattamente come compaiono nello specchio di pagina del manoscritto.

[2] F. Monterosso, *Due lettere autografe e inedite di Silvio Pellico ritrovate nella Biblioteca Comunale di Crema*, «La Provincia», 10/5/1964, p. 6.

[3] Fondamentale, a tal proposito, è stata la lettura di F.E. Negro, *Grandi a piccole dosi. La parentesi omeopatica di vite famose*, Milano, Franco Angeli, 2005.

3. Trascrizione

[Lettera n. 1]

[*verso*]
Al chiarissimo
Sig. Teol. Andrea Ighina
Professore
Mondovì[4]

[*recto*]
Chiarissimo Sig. Professore[5]

Gli augurii de' cuori benevoli non sono mai fuori di stagione, e come qui graditi sono quelli che V. S. Ch.ma esprime nella sua lettera del giorno 8 così voglia gradire gli auguri della sig.a Marchesa ed i miei per la sua felicità e per quella di tutta la sua degnissima famiglia.
La giovinetta di cui mi scrive, può esser ricevuta in educazione a S. Anna[6].

[4] Accanto alla dicitura Mondovì, uno sgorbio, sopra Mondovì, un timbro postale (TORINO TO. CEN.).

[5] Si tratta di Andrea Ighina, colto e rispettato dottore in Teologia, destinatario anche della seconda lettera. Andrea Ighina è stato cappellano dei marchesi Felletti di Barolo, per poi essere richiamato dal vescovo di Mondovì, Giovanni Tommaso Ghilardi (1800-1873), per dirigere il Piccolo Seminario. Lì tenne gli insegnamenti di Storia Ecclesiastica ed Eloquenza Sacra. Il giovane Ighina, presso il salotto dei marchesi di Barolo, poté entrare in contatto con Silvio Pellico e apprezzare la sua statura culturale, tanto da intrattenere con lui un nutrito scambio epistolare dal 1842 al 1852 (come dimostra l'*Epistolario di Silvio Pellico, raccolto e pubblicato per cura di Guglielmo Stefani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1855). Maria Adelaide d'Asburgo-Lorena, regina di Sardegna, moglie di Vittorio Emanuele II, fu musa ispiratrice del prelato: in una lettera del 1852, Silvio Pellico, infatti, si congratula con lui per un sonetto composto in onore della regina. Sarà lo stesso Ighina, tre anni dopo, a scrivere l'elogio funebre di Maria Adelaide in occasione dei funerali solenni tenutisi a Morozzo per cura del marchese Stanislao di Pamparà.

[6] Carlo Tancredi Felletti di Barolo acquista un terreno a Torino, sulla strada che porta al santuario della Consolata. Lì eresse un convento intitolato a Sant'Anna, con annesso Asilo, con l'obiettivo di formare professionalmente e istruire le ragazze

Vedrà[7] qui unite le condizioni.
La sig.a Marchesa prega la S.V. di presentare i suoi ossequi a Monsignore
Piacciale altresì di non dimenticarmi presso di Lui. Stia bene, caro Professore, e trovi modo, anche in tempi sì gravi[8], di conservare la sua amabile allegria. La riverisco distintamente e mi pregio d'essere

Di V. S. Ch.ma

Devotissimo servo e amico
Silvio Pellico

Torino, 10 genn. 49.

Per ammissione fra le educande di S. Anna

Condizioni

L'annua pensione è di lire 180, da pagarsi a quartieri anticipati. Si pagano inoltre annualmente, ed a quartieri anticipati, lire 20 per la biancheria e per soppressarla[9]. Sono pure a carico de' parenti libri, carta, penne medicine. Gratuite sono le visite ordinarie di medico

povere o della media borghesia, a un prezzo modico. Tali allieve verranno chiamate *giulie* o *giuliette*. Nel 1834 Carlo Tancredi fondò ufficialmente la Congregazione delle Suore di Sant'Anna. Come ci informa lo stesso Pellico nella biografia della marchesa Colbert di Barolo, fu la stessa Giulia Colbert di Barolo a fissare la retta annua a 15 lire al mese, quando altri istituti piemontesi richiedevano la spesa di 30 lire. Questa missiva, pertanto, è una fonte diretta per conoscere i criteri di ammissione delle educande nel suddetto istituto. Cfr. S. Pellico, *La marchesa di Barolo nata Colbert*, Torino, Marietti, 1864.

7 Sopra *Vedrà* lettere cancellate.

8 Pellico scrive questa missiva nel bel mezzo della prima guerra d'indipendenza italiana.

9 Il *Gran dizionario piemontese-italiano compilato dal cav. Vittorio di Sant'Albino*, avverte che la 'soppressa' è un «arnese per distenderle, senza stirarle, le grosse biancherie ponendole e tenendole per qualche tempo piegate fra due assi (detti soppressa) caricandoli di pesi o stringendoli con vite». Cfr. *Gran dizionario piemontese-italiano compilato dal cav. Vittorio di Sant'Albino*, Torino, UTET, 1859, *s.v. soppressa*.

e chirurgo; ma qualora i parenti desiderassero un consulto, sarà a carico loro.

Corredo

6. lenzuola. 8. camicie. 6. salviette. 1. tovaglia, lunga rasi 6 ed alta 1 ¼ . 6. asciugatoi. 1. idem, lungo rasi 5 altezza della tela. 4. fazzoletti da collo. 6. idem per la notte. 12. fazzoletti da naso. 6. cuffie da giorno: tre delle quali, di zacconè[10], due di tullo[11], una di lana. 6 idem da notte. 2. fodere di guanciale ed un guanciale di lana. 8. paia di calze, cioè 4. bianche, 2. bigie, e 2. di fibretto[12]. 3. vesti da portare in casa. 4. grembiuli di colore oscuro. 3. sottane in colore. 2. camiciuole di basino[13] bianco con maniche di maglia. 1. camicietta da inverno. 1. catalogna[14] e 2. trapunte. 2. paja di scarpe nuove. 3. pettini ed una setolina[15] per essi. 1. guancialetto da lavoro.

Uniforme

2. vesti, una di lana, colo[r] cannella, l'altra di percallo[16] lilla, colle pellegrine[17] dello stesso. 2 grembiuli di lana nera. 3 veli di mussola unita, di rasi tre ciascuno. 6 colletti di zacconé con picò[18]. 2 paia di guanti di pelle, di cui l'uno con pelliccia e l'altro senza.

[10] Indiscutibilmente è un tessuto, del quale non si trova riscontro altrove. Zacconè, come già avverte Ferruccio Monterosso, deriva dal francese *jaconas* ed è piemontesizzazione dell'italiano *giaconetta*: un tessuto leggerissimo in cotone, adatto per vestiti della stagione estiva. Cfr. F. Monterosso, *Due lettere*, cit., p. 6.

[11] Vale per *tulle*.

[12] Si tratta di seta non di prima scelta.

[13] Tessuto simile al fustagno. Cfr. *Gran dizionario*, cit., *s.v. basin*.

[14] Sorta di coperta di lana.

[15] Vale per *setolino*, altrimenti *spazzolino*.

[16] Deriva dal francese *percal* e indica un tessuto fine di cotone di mano liscia; *percallo*, come *tullo*, è forma piemontese.

[17] Significa in questo caso *mantelline*.

[18] Forma piemontese per la parola francese *picot*: è «una sorta di trina bassa e ordinaria di cui le donne si servono talora per guarnizione delle camicie, delle cuffie da notte, e simili» (*Gran dizionario piemontese-italiano*, cit., *s.v. picot*).

Ultima condizione

Chi mette un'educanda in Sant'Anna, dovrà sottoscrivere una dichiarazione incaricandosi del suddetto eseguimento.

[Lettera n. 2]

[*verso*]
All'Ill*ustrissi*mo e Reve*rendissi*mo Sig.
il Sig. Canonico Andrea Ighina
Rettore del Piccolo Seminario
Mondovì

[*recto*]
Reve*rendissi*mo ed amat*issi*mo Sig. Canonico

Non mi stupisco che M*onsign*or Vescovo[19] Le abbia dato buone nuove della salute della sig.a Marchesa[20]; l'aspetto infatti è con-

[19] È il vescovo di Mondovì Giovanni Tommaso Ghilardi.

[20] Juliette Colbert de Maulevriér, nata il 27 giugno del 1785, era un'aristocratica vandeana che visse da giovanissima la Rivoluzione francese, subendone in prima persona le estreme conseguenze (i suoi avi avevano ricoperto cariche prestigiose nell'*Ancien régime* di Luigi XIV e Luigi XV). Dopo essere rimasta orfana, fu inserita tra le damigelle d'onore di Giuseppina Beauharnais, prima moglie di Napoleone Bonaparte. Alla corte francese conobbe il marchese Carlo Tancredi Falletti di Barolo, governatore di Torino, per il quale Napoleone nutriva profonda stima. Si sposarono nel 1806 e, dopo un breve soggiorno parigino, nel 1814 si trasferirono a Torino, presso il prestigioso palazzo Barolo, che divenne nel giro di pochi anni centro nevralgico dell'*élite* culturale piemontese. A Torino Juliette, chiamata Giulia o, affettuosamente, Giulietta, apprese l'italiano, l'inglese e il greco. Per la sua filantropia, il suo slancio caritativo e la sua devozione, la marchesa di Barolo è considerata venerabile dalla Chiesa Cattolica. Uno studio poderoso sulla sua figura è stato condotto da Ave Tago, che ha approntato una biografia della Colbert evidenziandone la caratura spirituale (A. Tago, *Giulia Colbert di Barolo, madre dei poveri: biografia documentata*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2007). Un altro saggio che pone in parallelo la vita di Silvio Pellico e quella della Colbert

solantissimo, e sebbene ella sia visitata al solito da qualche patimento, sono incomodi che sopporta con forza. Sia ringraziato il Signore che ce la conserva! Ho temuto assai di vederla ammalare, per aver essa voluto andare ella alla Processione nel giorno del Miracolo[21]. La risoluzione era degna del suo piissimo cuore; ma il temporalaccio sopravvenuto colse tutta quella santa moltitudine processionante; la sig.a Marchesa quando potè avere finalmente la sua carrozza per ritornare a casa, non venne subito, ma andò prima a condurre una brava donna alla sua abitazione che stava in luogo lontano. L'aspettavamo a casa[22] con inquietudine. Arrivò colle vesti bagnate e con brividi di freddo. Un'altra si sarebbe messa a letto. Prese vesti asciutte, rimontò in carrozza e ritornammo alla Vigna[23]. Ebbe più giorni di raffreddore ma i globuletti[24] furo-

è il volume di G. Zavatti, *Vita di Silvio Pellico e di Juliette Colbert marchesa di Barolo*, Milano, Simonelli, 2004).

[21] Si tratta della processione del *Corpus Domini*, che si teneva a Torino ogni anno il 6 giugno, per ricordare a mo' di anniversario, il miracolo eucaristico di Torino (6 giugno 1453).

[22] Vale a dire a Palazzo Barolo, a Torino.

[23] Villa Vigna-Barolo, oggi villa Silvio Pellico, venne edificata nel XIX secolo dai marchesi Felletti di Barolo, nei pressi di Moncalieri. Lì i marchesi soggiornavano due o tre mesi all'anno, per sfuggire all'arsura estiva di Torino, ricercando la mitezza del clima collinare. Come suggerisce il nome, i campi adiacenti alla villa erano destinati alla coltura della vite, destinata a una produzione vinicola. Silvio Pellico, che era divenuto nel 1838 bibliotecario e segretario presso i marchesi di Barolo, seguì i coniugi (soprattutto Giulia) nei loro soggiorni in villa Vigna, nonché in altre città italiane ed estere (Roma e Parigi). Cfr. S. Pellico, *La marchesa di Barolo*, cit., pp. 30-37.

[24] Si tratta di globuli medicamentosi omeopatici, introdotti in Piemonte dal dottor Vincenzo Chiò dalla Francia meridionale. In diverse lettere Silvio Pellico parla del dottor Chiò, dell'assunzione di «globuli» o «globuletti» e degli effetti benefici che ne deriverebbero. Emblematica, in tal senso, è una lettera indirizzata al malato fratello Luigi nel febbraio del 1839, nella quale Pellico afferma la propria stima nei confronti della medicina omeopatica («Fra qualche giorno tornerò a molestarti con l'omeopatia . Non ho un'immensa fede a questa medicina, ma pur ne ho. Bensì immenso è il desiderio che ti giovi»). Come promesso, torna all'attacco nelle missive seguenti del medesimo anno, adducendo esempi di come i globuli ristabiliscano i malati («non v'ha dubbio che ad assai malati di varii generi

no il suo rimedio, si ristabilì facilmente e sta meglio di prima. Si direbbe proprio ch'è ringiovanita.

Quanto a me, non fo tali prodigi, ma sono simile a Pagliaccio[25] che procura d'imitare le bellissime destrezze ch'egli vede operate da altri. Me la cavo come posso e mi tengo benino in piedi, né pretendo di più.

La povera fanciulla inferma di cui S.S. Rev*erendissi*ma scrive, non può, pur troppo, essere ricoverata nell'Ospedaletto[26]. Ne rincresce sommamente alla sig.a Marchesa, ma ivi non s'ammettono né scrofolose, né tignose, né affette da epilessia. Questa esclusione è necessaria, per dar luogo a tante altre che hanno malattie più sanabili. Il caso di fare questi rifiuti, tanto[27] penosi alla signora Marchesa, è disgraziatamente frequentissimo, sopratutto per malattie di scrofole che sono così comuni.

Il felice andamento di codesto Piccolo Seminario dee confortare la S. V. nelle sue nobili fatiche; me ne congratulo assai. Un sì degno Rettore non può mancare di cogliere egregi frutti delle sue cure.

l'omeopatia giova»), finché saluta con trasporto l'apertura a Torino di una farmacia omeopatica: «D'ora innanzi Torino avrà una spezieria omeopatica, forse te l'ho già detto, ed è la spezieria Blengini». Cfr. *Lettere famigliari inedite di Silvio Pellico, pubblicate dal sac. Prof. Celestino Durando*, Milano, Guigoni, 1879, pp. 126-132. Per una storia dell'omeopatia nel Piemonte sabaudo si rimanda a F.E. Negro, *Grandi a piccole dosi*, cit., pp. 29-31.

[25] La maschera del *pagliaccio* è propria della Commedia dell'arte italiana ed è assimilabile alla figura dello *zanni*, vale a dire il *servus callidus* di derivazione classica. In questo contesto è qui da intendere, come suggerisce lo stesso Monterosso, come servo devoto. Cfr. F. Monterosso, *Due lettere*, cit., p. 6.

[26] Come ci riferisce lo stesso Pellico nella biografia della marchesa di Barolo pubblicata postuma, Giulia Colbert Falletti aveva fondato a Torino nel 1843 l'Ospedaletto Santa Filomena, un ente caritativo che raccoglieva al suo interno delle fanciulle inferme e storpie di bassa estrazione sociale. Di conseguenza, si deduce che il canonico Andrea Ighina chiese a Pellico e alla Marchesa in una lettera precedente di poter ricoverare una fanciulla affetta da scrofole, ossia linfadenite cervicale, assai comune e diffusa in bambine malnutrite e che vivevano in pessime condizioni igienico-sanitarie. Cfr. S. Pellico, *La marchesa di Barolo*, cit., pp. 46-49.

[27] Pellico scrive prima *tanti*, poi ricalca una *o* sulla *i*.

Pregandola di porgere a Monsignore gli omaggi della signora Marchesa e di volervi aggiungere i miei, mi confermo con sensi d'alta stima ed amicizia
Di Lei, caro Sig. Canonico,

Dev*otissi*mo af*fezionatissi*mo servitore
Silvio Pellico

Vigna, 26 giugno 1853.
I miei rispetti in casa Vassallo[28]

[28] Si tratta del canonico Felice Vassallo.

Vittorio Dornetti, Franco Gallo

Un poeta e la sua città. Osservazioni sulla poesia dialettale di Federico Pesadori

Abstract · Federico Pesadori (1849-1923), a distinguished poet in the dialectal tradition of Crema, exemplifies the late 19th-century struggle to balance the use of national and local languages. Pesadori ascribed to the vernacular the role of conveying life experiences with immediacy and directness. His dialect poetry, rather than indulging in idyllic nostalgia or sentimentality, aims to capture vivid depictions of environments and lifestyles. Beyond local themes, Pesadori exhibited a remarkable capacity for social commentary and critique, occasionally venturing into political issues. His dialectal works thus extend the expressive possibilities of local speech, adopting a tone that is satirical and critical rather than strictly ideological, with a focus on examining social behaviors and customs.
Keywords · Federico Pesadori, dialect poetry, 19th Century poetry, vernacular, satirical poetry, italian national language

1. Dall'oralità alla scrittura, dalla lingua al dialetto e viceversa

Un amico parte da Crema per un'altra, ben più illustre, destinazione. Federico Pesadori, poeta in dialetto[1] che ormai la città ha eletto come

[1] Forniremo i riferimenti ai testi di Pesadori mediante sigle, contrassegnando con **A** l'edizione più recente F. Pesadori, *Poesie dialettali cremasche. Raccolta completa anno 2000 con manoscritti e il «Contratto di locazione» in versi*, Crema, Leva Artigrafiche, 2000; con **B** *Poesie dialettali cremasche*, Crema, Tipografica Leva, 1974; con **C** *Poesie dialettali cremasche. Seconda edizione*, Crema, La Moderna, 1954; con **D** *Poesie dialettali cremasche*, Crema, La Moderna, 1930. Faremo così seguire alla sigla del volume direttamente il numero di pagina dove si trova il componimento citato. In nota verrà inoltre proposta una versione in lingua italiana dei versi citati. Rimandando ad **A** per la cronologia degli scritti pesadoriani editi in vita e per l'anastatica dei relativi frontespizi, oltre che di qualche inedito, presentiamo qui di seguito una sintetica biografia dell'autore. Nato nel 1849 a Vergonzana, oggi frazione di Crema e al tempo facente parte del comune di San Bernardino con Vergonzana (cfr. https://www.lombardiabeniculturali.

suo portavoce ideale, gli rivolge un saluto caloroso, mescolando, com'è tipico della poesia dialettale ma anche del carattere giocoso dell'autore, malinconia e scherzo: «Va pör luntá, va pör da lá dal mar, / traèrsa fora töte le muntagne, / spáchet la crapa cuntra 'n paracár». Anche se particolarmente ben riuscita, *Commiato all'amico Rossi*[2] (qui vv. 6-8) è solo una delle composizioni d'occasione (per partenze, ritorni, banchetti, cerimonie ufficiali) che il poeta scrisse e molto probabilmente recitò di fronte all'interessato, in una cerchia d'amici o in occasioni pubbliche, secondo un costume tradizionale, ancora ben vivo per tutto l'Ottocento, e quasi obbligatorio per i rimatori in dialetto.

La composizione, però, si distingue a causa dell'elegante quartina finale, nella quale Pesadori, verosimilmente sollecitato dall'occasione della partenza dell'amico per Firenze, introduce un brioso accenno al contrasto fra lingua e dialetto (tema allora dibattutissimo), con una definizione del cremasco che è rimasta celebre:

Pròsper, sö l'Arno quand ta sentaré
chele armunée dal bèl parlá tuscá
pensa a i'amis söl Sère che i ta ol bé, 15
che i parla bröt, ma i gh' á 'n sincer parlá.[3]

Nella sua elegante semplicità, la strofa trova la sua spiegazione più profonda in un nodo di allusioni e di problemi, che bisogna dipanare paziente-

it/istituzioni/schede/4000416/, consultato il 25.07.2024), morto a Bolzano nel 1923, Pesadori era figlio di Ranunzio Pesadori, noto cantante d'opera (1800-1871); esercitò la professione di notaio, alla quale si dedicò nonostante i prevalenti interessi musicali e poetici manifestati sin da giovane. Visse prevalentemente a Crema e a Ricengo, paese confinante dove disponeva di proprietà agricole e immobiliari. Lo studio di riferimento, alla data odierna, è V. Dornetti, *Dentro i confini della piccola patria. Ambiente naturale e famigliare nella poesia dialettale di Federico Pesadori*, «Insula Fulcheria», XXXVIII, 2008.

[2] Cfr. **A** 123, **B** 155, **C** 40, **D** 40 (vv. 6-8; «Vai pure lontano, vai pure al di là del mare / attraversa tutte le montagne, / rompiti la testa contro un paracarro»). Varianti: **C-D** *spachet*.

[3] *Ibidem* (vv. 13-16; «Prospero, sull'Arno quando sentirai / l'armonia del bel parlar toscano / pensa agli amici sul Serio che ti vogliono bene / che parlano una lingua brutta, ma sincera»!). Varianti: **C-D** *j'amis, brött*.

mente, se si vuole entrare nel laboratorio (e nell'ispirazione) del maggior poeta dialettale cremasco. Appare difficile infatti ipotizzare che, al momento della stesura, Pesadori ignorasse la complessa problematica riguardante la scelta e le modalità di diffusione della lingua nazionale, dopo che l'unità si era finalmente compiuta. La stessa contrapposizione fra Arno e Serio, infatti, a parte un possibile, malizioso, accenno al celebre cenno manzoniano al risciacquo in «Arno» della propria prosa[4], sembra voglia alludere al fatto che, se il fiorentino è diventato a buon diritto il modello linguistico vincente (la parlata toscana, infatti, è bella ed armoniosa), questo non comporta l'annullamento delle altre realtà linguistiche locali, che pure fanno parte dello spirito e della cultura dell'Italia.

Coloro che formarono la nazione, e la fondarono dotandola di stabilità e di istituzioni proprie, affrontando una congerie di problemi che inizialmente sembravano insormontabili, capirono ben presto che la scelta di una lingua comune rappresentava il primo, e necessario, passo perché la nuova aggregazione di stati autonomi si trasformasse in una nazione unitaria. L'esigenza politica venne indicata fin da subito con *Il sovrano* di Angelo Camillo De Meis (1868), uno dei testi principali della riflessione sulle strategie e le finalità della compattazione in senso nazionale della nuova unità politica italiana:

> [...] risulta con evidenza il conferimento di una funzione costitutiva alla lingua e alla cultura, funzione da articolarsi necessariamente nel quadro organizzativo dello Stato. Per la prima volta dunque nella storia d'Italia la lingua divenne materia sottoposta a disciplina legislativa ovvero subordinata a scelte di indirizzo politico: di fronte alla congerie di idiomi e dialetti che ciascuna regione offriva, si attuò un provvedimento per il quale l'individuazione di un'unica lingua venisse a rafforzare la compagine della rinnovata comunità statale.[5]

[4] Si veda la lettera di Alessandro Manzoni a lettera a Tommaso Grossi del 17.09.1827 in A. Manzoni, *Carteggi letterari*, introduzione di G. Tellini, a cura di L. Diafani e I. Gambacorti, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2016, lettera n. 92, pp. 252-259.

[5] F. Sberlati, *Filologia e identità nazionale*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 115. Su De Meis cfr. G. Sorgi, *Angelo Camillo De Meis. Dal naturalismo dinamico alla teoria del sovrano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.

Ovviamente una simile lingua unitaria non era facile da definire; e, una volta riconosciuta, doveva necessariamente fare i conti con la realtà linguisticamente franta, per non dire dispersa, dell'Italia unita. La soluzione verticistica, forse inevitabile e comunque del tutto coerente con l'impostazione politica dirigistica ed unilaterale dell'azione di governo, consistette, sotto la direzione del ministro Broglio, nell'istituzione di una commissione a cui venne invitato anche il Manzoni, in quel momento la maggiore autorità in campo linguistico[6]. Quest'ultimo contribuì con una *Relazione* (1868) aderente ai principi linguistici cui aveva dato forma concreta con il suo romanzo. Subito dopo, nel 1870, venne dato inizio alla compilazione di un *Novo vocabolario della lingua italiana*, in più volumi, che doveva fornire il modello a cui uniformarsi perché le nuove generazioni, attraverso un efficace sistema scolastico, potessero esprimersi nella lingua della nazione che tutti fossero in grado di capire.

Tuttavia, il modello di un fiorentino radicale proposto dall'alto incontrò varie resistenze e critiche, che svariavano dall'insofferenza verso un modello percepito come troppo libresco (seppure ciò non fosse intenzione specifica della proposta manzoniana)[7], alla scarsa importanza assegnata alla lingua viva, all'inevitabile declassamento dei dialetti che, da lingua (e spesso lingua illustre corroborata da fulgidi esempi letterari) si abbassavano a parlata locale e volgare, con quel tanto di spurio e illegittimo che causava vergogna e senso di inferiorità a quanti li usavano abitualmente.

In molti casi i dialetti resistevano alle nuove norme per una sorta di inerzia, per la difficoltà di accogliere nella grafia e nella pronuncia la nuova regolamentazione, ma anche a causa della consapevolezza del loro valore intrinseco, delle qualità espressive del vernacolo che la lin-

[6] Si rimanda all'introduzione ad A. Manzoni, *Scritti linguistici editi*, a cura di A. Stella, M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, pp. I-XX.

[7] Si pensi solo alle critiche, che hanno mantenuto il loro indiscutibile valore, di Graziadio Ascoli: «D'altronde la tenace resistenza dei dialetti, ben nota all'Ascoli e anzi celebrata dai romantici e dal Cattaneo, costrinse a riconoscere una dimensione socio-culturale impossibile da trattare nella misura della toscanità, per via di certe istanze contaminanti...» (F. Sberlati, *Filologia e identità nazionale*, cit., p. 36).

gua, con la sua eleganza e politezza, finiva per smarrire. Il caso estremo di resistenza alla toscanizzazione venne dalle regioni del Sud, in aspra polemica col potere centrale: per queste ultime la conservazione del dialetto era anche un modo per conservare la propria identità, e farla valere all'interno di una strategia politica che mirava a privarle della loro storia e della loro cultura. Napoli, capitale di livello europeo prima dell'unificazione, costituiva un caso limite, ma non unico, e non limitato agli ex stati regionali; ed è sufficiente indicare le voci di un poeta nel complesso allineato come Salvatore Di Giacomo e soprattutto quella filoborbonica e crudamente polemica di Ferdinando Russo[8].

Un ostacolo non trascurabile era dato anche dalla resistenza, in molte regioni, delle parlate locali, che non di rado si mescolavano con la lingua imposta dall'alto, con involontari effetti comici ed un ulteriore tasso di confusione. Documenta questo fenomeno una brillante pagina di Edmondo De Amicis, nel suo ruolo di giornalista di costume, che aveva dedicato al problema della lingua un libretto ricco di *verve*, *L'idioma gentile* (1905), in cui, da una prospettiva vicina a quella auspicata da Manzoni, rivelava la grande varietà, e il carattere vischioso, di tante parole che nelle diverse regioni esprimevano significati diversi: così i torinesi «chiamano *tiretto* il cassetto, *robinetto*, la chiavetta, *comò* il cassettone, *sopanta* il *palco morto*, cioè «la soffitta» o «il solaio». A Roma invece si sente dire *al contrario* per «d'altra parte», *apposta* per «appunto per questo», *imbottatore* «imbuto», *tiratore* per «cassetto» e così via[9]. Proprio a causa delle difficoltà causate dai dialetti nel garantire la comprensibilità ed evitare la prevedibile confusione nei parlanti, De Amicis sosteneva la necessità di trovare un modello comune, un fiorentino di base, spogliato degli idiotismi più volgari e aperto al parlato, alle voci più comuni e vive. Non proponeva certo una mescolanza di dialetti, come qualcuno

[8] *La poesia in dialetto*, a cura di F. Brevini, Milano, Mondadori, 1999, tomo secondo, pp. 3035-3036; si rimanda a p. 2868 per le denunce del Sud, che si caricavano di rancori antiunitari.

[9] P. Trifone, *Una lingua per l'Italia unita*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. 15, *La letteratura dell'Italia unita*, Milano, Edizioni Il Sole 24ore, 2005, p. 231.

pure sosteneva, sulla falsariga delle cinquecentesche teorizzazioni del Trissino[10].

Queste considerazioni, non tese a ricostruire completamente lo *status quaestionis*, ma solo a far meglio intendere il complesso di discussioni, anche piuttosto accalorate, di cui il poeta cremasco poteva aver avuto notizia, sia direttamente, sia attraverso le discussioni con i suoi corrispondenti, ci permettono allora di ritornare alla quartina finale di *Commiato*. Se ne coglie meglio la sostanza, al di là del tono faceto e della *boutade*, che erano del resto connaturati alla poesia in dialetto e d'occasione, in particolare quando intendevano esplicitare con la massima forza la loro *ars poetica* (e valga per tutti l'esempio illustre de *Il Romanticismo* di Carlo Porta, poeta carissimo a Pesadori, e spesso suo modello).

Non pare dubbio, infatti, che il poeta cremasco accetti senza polemiche la primazia del fiorentino-toscano (*tuscá*, probabilmente per ragioni di rima), come si può comprendere anche da altre sue composizioni: sono proprio le *armunée dal bèl parlá tuscá* a garantirgli il primato (senza escludere, è lecito ipotizzarlo, il magistero del Manzoni). Ma anche il dialetto cremasco, parlato lungo il Serio, conserva una sua dignità, non certo in virtù del suono sgraziato e della cadenza poco musicale (tratti riassunti nel «brutto parlare»), ma per il suo parlare sincero, e cioè anche «schietto», «espressivo», vicino al cuore di chi parla. Colpisce come una simile conclusione della poesia (felicissima nella sua concentrazione e nella sua espressività epigrammatica) coincida con lo scritto di un intellettuale e studioso che proveniva da tutt'altra regione, come appunto De Amicis, ma che a sua volta non era disposto, almeno per il momento, a privarsi del valore espressivo delle parlate locali (ma conta, verosimilmente, anche la comune predilezione per il Romanticismo, per la sua estetica e le sue istanze innovatrici).

Francesco De Sanctis, nel suo saggio del 1879 su Émile Zola (in un periodo, quindi, non molto lontano da quello in cui Pesadori scriveva – e recitava – il suo *Commiato*), scriveva: «Le lingue dotte, le lingue comuni trattate dall'arte e quasi esaurite, sentono anch'esse il bisogno di ritemprarsi nella lingua del popolo, più vicino alla natura, che ha passioni più

[10] F. Sberlati, *Filologia e identità nazionale*, cit., pp. 212-213.

vive, che ha impressioni immediate, e che deriva il suo linguaggio non dalle regole, ma dalle sue impressioni». Siamo vicinissimi al *sincer parlá* del poeta cremasco. Si coglie infatti l'esigenza di avvicinare la lingua *in fieri* e colta, all'espressività dei dialetti (tendenza che del resto è riscontrabile in tutto l'Ottocento): «L'artista cercherà e si approprierà», proseguiva De Sanctis, «di tutto quel tesoro d'immagini, di movenze, di proverbi, di sentenze, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida che è nei dialetti»[11]. Non sarà certo un caso che, in qualità di ministro della Pubblica Istruzione della nuova Italia, De Sanctis caldeggerà, nei giovani maestri addestrati al compito dell'alfabetizzazione, anche l'uso del dialetto per rendere più efficace l'insegnamento. Si tratta quindi di una scelta rigorosa di un uso della lingua nazionale basata sul fiorentino, a cui si può accostare anche un apprezzamento, sia pure momentaneo e in maniera strumentale, della «naturalezza» del dialetto, concetto già caro al Romanticismo[12].

Pesadori chiedeva dunque che la sua opera avesse piena cittadinanza nella grande casa della poesia, non perché scriveva in dialetto, ma in forza della sua scelta di esprimersi in una lingua sincera e pura, minacciata dai tempi; e si tratta forse anche di un modo per superare quel complesso di inferiorità, la consapevolezza di essere un minore, che traspare talvolta nel suo *corpus* poetico. E valga per tutte *O 'l me Giuaní car*[13], in cui affida ad un amico, la responsabilità di pubblicare i suoi versi postumi, non senza intenzioni ironiche nei confronti di coloro ai quali sono diretti. Ma la loro sostanza è presto detta: «Te toi sö pör e pòrtiti con té, / curègega i sprepòset che gh'è sö, / e po, se atentament ta i lesaré, / che genio síe ta 'l credaré mai pö» (vv. 5-8). Del resto, sono

[11] Il testo, discusso da F. Brevini, *La poesia in dialetto*, cit., pp. 2862-2863, deriva dalla conferenza *Zola e l'«Assommoir»*, tenuta al Circolo Filologico di Napoli il 15 giugno 1879 (cfr. F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 432-456, qui p. 448).

[12] P. Trifone, *Una lingua per l'Italia unita*, cit., p. 225: «A giudizio di intellettuali come De Sanctis e Ascoli i dialetti erano portatori di valori culturali degni di essere difesi e costituivano un patrimonio capitalizzabile nell'insegnamento della lingua nazionale, attraverso opportuni confronti da cui far emergere analogie e differenze».

[13] Cfr. A 105, B 129, C 47, D 47.

versi umili, tutti «spantegát an funt a l'òrt» (v. 3), come gli ortaggi di stagione[14].

Anche qui, inoltrandosi in una strada comune ad altri poeti dialettali, Pesadori esaltava il valore e la freschezza dell'oralità nella sua condizione più pura, sempre attratto dalle possibilità mimetiche del dialetto, che riproduce i modi della realtà in maniera meno convenzionale ed artefatta. Cosicché giustamente si è concluso che

> Divenute lingue provinciali e familiari, i dialetti danno vita ad una poesia minore, che dà voce alle tante Italie decise a testimoniare la loro originalità, in un rapporto diversamente conflittuale con il centralismo omologante del nuovo stato. Nella produzione dialettale trovano dunque spazio il tipico, il colore d'ambiente, l'idillio campestre, la macchietta, il bozzetto, la gnomica e la satira.[15]

2. Poeta di una città

Il poeta cremasco si sarebbe certamente riconosciuto in questo ritratto complessivo del suo ruolo e della sua produzione; tuttavia occorre precisare che, all'interno di un sia pur modesto *corpus* di temi, egli privilegi l'esaltazione della sua città, come risulta da una delle sue composizioni più significative, *A Crèma*, in cui i versi finali si trasformano in una maledizione, con minacce di passare a vie di fatto, ai danni di quelli che ne parlano male: «E adés se argü da Crèma urá sparlá / i aarà a che fa con me, i aarà a che fa»[16].

[14] «Tu prendili pure e portali con te / correggi gli spropositi che ci sono / e poi, se li leggerai con attenzione, / non crederai mai più che io sia un genio»; «Sparsi in fondo all'orto». Varianti: **C**-**D** *spantegat*.

[15] F. Brevini, *La poesia in dialetto*, cit., p. 2865.

[16] Cfr. **A** 25-27, **B** 29-31, **C** 34-35, **D** 34-35 (vv. 59-60; «E adesso se qualcuno vorrà parlare male di Crema / avrà a che fare con me, avrà a che fare»). Della composizione esistono due versioni quasi identiche; una, manoscritta, venne inviata ad un amico bergamasco, nel settembre del 1917, testimonianza di come poteva avvenire la diffusione di questo tipo di poesia. Varianti: **B** unisce **D** 34, 131-132 e 133-134 secondo un'indicazione manoscritta dell'autore, riportata in **A** 24. **C**-**D**: *i vurá*, i *gh' aará*. Alle

Protagonista della composizione (introdotta da un'invocazione lirica in tono minore[17]) è ancora il Serio, la cui acqua chiara testimonia, come già s'è visto, la sincerità delle parole della gente[18]. E sempre il fiume, che sfiora altri paesaggi ritratti con una tecnica che si direbbe impressioni-

pp. 34-35, nella prima delle versioni poi unite, si legge in **C-D** *Pör se* invece di *E adès*; su altra versione della stessa poesia, **C-D** 133-134 ha *E adèss* e *j' aará*.

17 Cfr. *ibidem*, vv. 1-4: «O cara Crèma, la me Crèma cara, / col Sère co la so bel'aqua ciara, / ma pias i cios, i prat, le stradeline / doe che canta i rosgos, le speransine» («O cara Crema, la mia Crema cara / con il Serio con la sua bell'acqua chiara, / mi piacciono i campi [o cespugli], i prati, i viottoli / dove cantano i pettirossi e le cinciallegre»). Varianti: **C-D** *bèl*, *rosgozz, speranzine* oltre a altre varianti sia lessicali sia grafiche nelle versioni alternative. Brevemente giustifichiamo l'incertezza su *cios*. Escluso di tradurre con *brolo*, perché la voce compare poco dopo proprio come *brol* (**A** 25, **B** 29, **C-D** 131-133), resta da chiedersi se si tratti di *ciòs* (crocchio, stormo, ma anche e opportunamente cespuglio) o di *ciós* (campo chiuso, cintato). Notiamo in primo luogo che le due voci sono entrambe attestate da L. Geroldi, *Vocabolario del dialetto di Crema con premessa morfologica*, p. 127, Crema, Leva Artigrafiche, 2013, per cui facevano parte entrambe del lessico urbano al quale si ascrive la poesia pesadoriana. La grafia atona, conservata da 1930 al 2000 in tutte le edizioni, non aiuta molto; è vero che nel 1930 don Augusto Cambié, che curò la prima edizione, redigendo *Note per l'ortofonia del dialetto cremasco nella presente pubblicazione* (**D** 19, p. non numerata), segnalava che *o* atona stesse per vocalismo stretto e *ò* per vocalismo aperto, ma quali fossero i criteri effettivi di distinzione è difficile capire visto che come terzo caso indicava un *ö* equivalente al francese *eau*, quindi percepibilmente prossimo alla *o* atona e diverso solo per quantità (in ipotesi). Piero Erba, non a caso da maestro del dialetto, fu il primo a porsi il problema del *cios*, perché pur assumendo la medesima grafia del Pesadori a stampa del 1930, nella sua *Cinquant'ann dopo* (raccolta come paratesto in **A** 153), apponeva in nota la differenza tra *cios* e *ciòs*, attribuendo però a quest'ultimo solo il senso di *stormo di passeri*, e al primo quello di *campo cintato*. Se Geroldi (*Vocabolario* cit., p. 15) ha fissato il punto per cui *o* atona ha suono chiuso, ciò ovviamente impegna la proposta di normalizzazione, scientificamente fondata, da lui avanzata a partire dall'inizio degli anni Duemila. Resta dunque a nostro giudizio irrisolto ciò che il poeta intendesse effettivamente, anche perché nella discesa «*a zich zach, cume n'arzent* [...] *atraèrz i cios*» del Serio (**D** 113 = **A** 26) non si capisce come potesse riferirsi esclusivamente a un tragitto tra sole terre coltivate e non anche tra vegetazione spontanea di prossimità alle rive.

18 Non può andare sottaciuta qui la pristina affermazione della genuinità del dialetto rispetto alla lingua colta di C.M. Maggi, *Il teatro milanese*, a cura di D. Isella, 2 voll., Torino, Einaudi, 1964, sul quale cfr. almeno D. Isella, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984.

stica, si trova al centro di una piccola Arcadia paesana, un mondo solitario, fatto di cose minute e dolci, che avrebbero destato l'ammirazione del Pascoli:

> *Ch'em miga 'l mar co l'aqua túrbia e amara*
> *ma 'l Sèrre co la sò aqua dulsa e ciara,*
> *che 'l ve zo, a zich zàch, cume 'n arzent,*
> *coi sò paesét anturne töcc splendént,*
> *traèrs i cios, i prat, le stradeline*
> *doe che canta i rosgos, le speransìne.*[19]

Tuttavia, l'orgoglio per la sua città del cuore non diventa mai, in Pesadori, autore di tendenze democratiche, un rinchiudersi in sé stesso, in un isolamento antistorico: la composizione non trascura di citare i palazzi e gli archi della gloriosa terra di San Marco, ma soprattutto i «tanc màrter dal nòst Risurgiment», versi che sembrano scritti proprio in opposizione a quanti deploravano l'unità e sognavano un ritorno all'*ancien régime*.

In definitiva, quello che garantisce la bellezza e l'autenticità di questo *locus amoenus* è la lingua (abbinata non a caso al fiume), al punto che chi la tradisce, tradisce anche la sua città. Lo rivela il ritratto, polemico e umoristico insieme, di tale Librì, che trasferitosi da soli tre mesi a Milano per imparare a fare il parrucchiere, non parla più il dialetto delle sue parti, ma storpia quello milanese, e sparla con acredine di quello di Crema. Si prende quindi, meritatamente, un catartico insulto, «vis da càs», nella chiusa epigrammatica del sonetto[20]. Sembra davvero che qui Pesadori abbia ricalcato, adattandolo al nuovo contesto, la satira, diffusa in tanta poesia dialettale, di quanti, trovatisi lontano dalla loro città «giocano la carta di uno snobistico riscatto in primo luogo linguistico»: solo che qui non si tratta di adottare un linguaggio nuovo e proiettato

[19] («Non abbiamo il mare con l'acqua torbida e amara / ma il Serio con la sua acqua dolce e chiara, / che viene giù, a zig zag, come un argento / con i suoi paesetti attorno tutti splendenti, / attraverso i campi [o cespugli], i prati, i viottoli / dove cantano i pettirossi e le cinciallegre»). Su questa parte le varianti in **C-D** 133 sono *turbia*, *gh'em al Sèrre co l'aqua*, *zàch*, *co i so paesètt*, oltre alle già citate.

[20] *Oh, che passòt*, **A** 28, **B** 32, **C** 50, **D** 50. Varianti: **C-D** titolo *Oh che pazòt...*; *cazz*.

verso il futuro, ma ancora un dialetto, il milanese, che a sua volta non può vantare la stessa dignità dell'italiano[21].

In gran parte della sua produzione, Pesadori non può che cantare coerentemente le persone e i luoghi più cari e suggestivi della sua piccola patria, quelli che più sollecitano il ricordo e la commozione: la cerchia degli amici che partono per una nuova destinazione, quelli che ritornano illesi e decorati dalla guerra per la gioia dei genitori, i vecchi e venerandi insegnanti, che costituivano, tutti, il primo nucleo di ascoltatori delle sue composizioni[22]. Allo stesso modo risaltano nei suoi versi i luoghi e i suoni della sua terra, in un tono lirico che molto deve al Pascoli, il vero nume tutelare di questi poeti dialettali tardo-ottocenteschi:

Suna a la Cesa töte le campane
e sèt o vòt ansèm sbara i murtér:
[...]
Töta parada, an Cesa, te ta nase
l'udur da stala, stòfe, e incens ansèm;
da fora gh'è parat töte le case
da cuèrte con sö i fior da pedersèm.[23]

Neppure si dimentica, Pesadori, dei poeti tradizionali di cui si sente l'erede, come il quasi mitico Materna, poeta e cantore cieco di Scannabue a cui si deve il più famoso inno di celebrazione della sposa di tutto il repertorio folclorico cremasco («Mama mia, la spusa l'è chè...»). Obbedendo poi ad un'ispirazione *larmoyante*, di cui esistono testimonianze anche in altri autori lombardi in dialetto o lingua, come Emilio De Marchi, scrive in ricordo sia dei benefattori cittadini, che hanno contribuito alla

[21] F. Brevini, *La poesia in dialetto*, cit., p. 2866.

[22] «Non c'era riunione o banchetto cui non fosse caldamente invitato a partecipare e, alla fine, non poteva esimersi dal recitare i suoi versi, spesso anche improvvisandoli...» (I. Torrisi Mandricardi, *Pesadori e la sua opera*, introduzione a F. Pesadori, *Poesie dialettali cremasche*, Crema, Tipografica Leva, 1974, p. 5) (=**B**).

[23] Cfr. **A** 29, **B** 33, **C** 47, **D** 47 («Suonano in chiesa tutte le campane / e a sette o otto insieme sparano i mortaretti (...) nella chiesa tutta parata, annusi / l'odore di stalla, di stoffa e insieme d'incenso / fuori tutte le case sono parate / con coperte con sopra fiori di prezzemolo»). Varianti: **C**-**D** *sètt*, *quèrte*.

costruzione di ospedali ed ospizi, sia dei «poveri onesti» o dei diseredati, come *L'òrbo Vailat*[24], un mandolinista e liutista morto nel ricovero di mendicità di Crema, e i *crònech* che «Nüssün aiöt i gh'á, nüssün cunfòrt, / e 'l duì fa gnent per lur l'è 'na turtüra»[25].

In un *corpus* poetico così concepito non possono mancare composizioni ispirate a luoghi di divertimento, quelli nobili e portatori di cultura alta, come il teatro cittadino, i cui spettacoli sono peraltro funestati dallo schiamazzo e dalle critiche dei soliti *rumpacuiù*, oppure semplici e popolari, che offrono un ristoro e un luogo d'incontro per viandanti e contadini assetati. Nel delizioso bozzetto *Ai casòt d'ingürie*, la voce del poeta borghese si trasforma, con un gustoso effetto di mimesi, in quella spiccia e gioiosa del venditore di angurie, abile nel decantare la sua merce: «– L'è granida, l'è rossa, l'è söl fior! / Do fète 'na palanca! Ardé, ardéla! / Fioi, fioi, curí. Ardé che toch da cor! / Varda che *sangue*, ardé cume l'è bèla!»[26].

Seguendo questa direzione, viene spontaneo celebrare le glorie cittadine anche attraverso i negozi dove si possono comprare i cibi più prelibati:

Me
ma sèrve sot i pòrtech da Gaiàrd
da butér e furmái, salám e lard;
ma
da óle, cafè, söcher e silápa
so sempre andát a servem lé da Ciapa.[27]

[24] Cfr. **A** 47, **B** 48, **C** 36, **D** 36.

[25] Cfr. **A** 48, **B** 50, **C** 38, **D** 38, vv. 5-6 («Non hanno nessun aiuto, nessun conforto / e il non dover fare niente per loro è una tortura»), dove si riscontra anche una sensibilità e un'empatia che preludono comunque alla volontà di sensibilizzare i lettori-benefattori in merito al problema. Varianti: **C-D** *nüsün*, *ajöt*, *gh'a*. Titolo: **A** *Pore Crònech!*, **B-C-D** *Pore crònech!*.

[26] *Ai casòt d'ingürie* vv. 1-4 (**A** 69, **B** 81, **C** 154, **D** 154) («È granulosa (?), è rossa, è matura / Due fette, una palanca. Guardate, guardatela / Ragazzi, ragazzi, correte. Guardate che pezzo di cuore / Guarda che sangue, guardate com'è bella»). Varianti: **C-D** *casòtt*. **C-D** porta anche *ardela*, ma è certo refuso perché si perde la rima.

[27] *La tessera di Materna* (**A** 84, **B** 102, **C** 150, **D** 150). «Io / mi servo sotto i portici da Gaiardi / di burro e formaggio, salame e lardo; / ma / di olio, caffè, zucchero

dove si può gustare la correlazione «Me» - «ma», isolati nel rigo, ad apertura di strofa, grazie alle edizioni più recenti.

Un profilo gradevole e raffinato del poeta e della sua tematica più ricorrente è riscontrabile nella composizione più famosa di Pesadori, *Al nòl da Risénch*, lunga canzone a mo' di filastrocca, costruita su ritmo saltellante di strofe di quattro versi in rima baciata (facilissima, dunque, da ricordare e recitare). La poesia è stata tramandata in una duplice versione, una più antica, *Cansú*, e un'altra, definitiva, pubblicata nel 1920[28].

Attraverso il velo di un umorismo raffinato e gentile, il poeta evoca la vettura a nolo che realmente fungeva da corriera fra Ricengo e Porta Serio: una vettura sgangherata, non esattamente un modello di pulizia, guidata da un vetturino irascibile ed implacabile verso i suoi avversari politici (a cui negava addirittura il passaggio), tirata da un cavallo imbolsito, ma dal passo lento e rassicurante. L'ironia diffusa, e il fuoco di fila di *calembour* consegnano il testo alla vena più scherzosa e divertita del poeta cremasco; ma forse non si sono ingannati quanti hanno voluto scorgere nella «canzone» una sorta di rimpianto per un tempo andato, «quando il polverone delle automobili non infestava ancora le strade»[29]. Alla luce del ritratto che Pesadori ha voluto lasciare di sé e dei suoi affetti, rimane il valore inestimabile di questa carrozza male in arnese, che sfila liberamente da Ricengo a Crema, e viceversa, attraverso fossi, campi coltivati, cascine.

e purgante / sono sempre andato a servirmi da Chiappa». La misteriosa «silápa» sembra essere la più nota 'gialappa', o anche scialappa (*jalapa*, in spagnolo), che veniva usata anche per il bestiame. Forse significava anche 'donna leggera' o 'chiacchierona' nel dialetto più corrente, anche se in realtà la voce dialettale specifica per 'chiacchiera inutile' e poi anche 'chiacchierona' è *farlàpa*. Sta al lettore ipotizzare se nella composizione ci sia qualche tocco malizioso (lo farebbe pensare anche l'accostamento di *silápa* con *Ciapa*). Varianti: **C-D** *sott*, *butèr*, *furmai*, *lart*, *ole*, *silapa*, *andàt*. **C-D** inoltre non isolava *Me* e *ma* in versi singoli, ma unendoli agli attuali vv. 2 e 4 produceva una semplice quartina.

[28] *Al nòl da Risénch*: **A** 39, **B** 42, **C** 113, **D** 113; *Cansú*, **A** 30, **B** 35, **C** 62, **D** 62. Variante: **C-D** titolo *Canzú*.

[29] Cfr. **A** 33 nota 4, **B** 38 nota 4; la nota, ragionevolmente, manca nelle prime due edizioni.

3. Un tratto minore: polemista politico

«Porta poeta *bosin*, insomma, e Pesadori, erede o addirittura *alter ego* di Giovanni Materna, esprimono in questo modo la loro volontà di porsi dentro una cultura popolare e locale di cui il dialetto è l'espressione più schietta e la sincerità, la spontaneità, l'odio verso l'affettazione i caratteri più distintivi, più amabili»[30]. Così si concludeva anni fa l'inquadramento della personalità poetica di Pesadori nel più ampio contributo monografico disponibile.

Nell'edizione a cura della Pro Loco di Crema, stampata da Leva Artigrafiche[31], riprodotta in soli 500 esemplari per lo più fuori commercio, una breve nota di F. Perolini[32] ricorda appunto quale determinante il gesto di Pesadori di dichiararsi epigono ed editore del «poeta popolare e cantastorie» Giovanni Materna (Scannabue 1832 - Crema 1895), che «girovagava guadagnandosi il pane con le sue canzoni che accompagnava con la chitarra». Osserva Perolini come Pesadori da un lato affermi nel proprio primo testo del 1897 (*L'eco della patria lontana*) di aver corretto e rivisto gli scritti di Materna, e comunque, anche se quel testo era sottotitolato «rime inedite di Giovanni Materna», ne avesse già aggiunte di sue personali già precedentemente pubblicate a proprio nome.

Pesadori, comunque, non era uno sterile ripetitore di una tradizione versificatrice, prevalentemente legata all'esecuzione orale e alla variazione formulistica: ciò si coglie bene esaminando il suo lessico, che è significativamente costellato di imprestiti dall'italiano come L2 (seconda lingua appresa a scuola, poi praticata per motivi professionali e per necessaria contiguità culturale).

Perfino nel celebre *Al nol da Risénch*, vers. 1920, compare l'improbabile *serviziéol*, v. 90; e in *L'òrbo Vailat*, dedicata come già ricordato al famoso strumentista di Santo Stefano in Vairano (1815-1890), si leggono un *imputent* e un *ümanità*, vv. 15-16, o in *I restauri dal Dòm*, v. 13, una *iniquità* o ancora un

[30] V. Dornetti, *Dentro i confini della piccola patria* cit., p. 18.

[31] F. Pesadori, *Poesie dialettali cremasche. Raccolta completa anno 2000 con manoscritti e il «Contratto di locazione» in versi*, Crema, Leva Artigrafiche, 2000 (=**A**).

[32] Ivi, F. Perolini, *Pesadori visto da Perolini*, p. 9.

eloquent al v. 10 di *Sente 'l grí*[33]. Diversi poi sono i casi in cui il vocabolario del dialetto cremasco di L. Geroldi, punto di riferimento scientifico della parlata, cita espressamente Pesadori come luogo di *hapax*, attestazione del termine unica nel *corpus*: per lo più avverbi, connettivi, sostantivi che permettono di ampliare il lessico puntuale ma non generalizzante del dialetto[34].

La cultura della L2, dello stato nazionale e delle sue nuove dimensioni identitarie, filtra anche tra i temi poetici appunto con l'emergere della dimensione politica. Un interessante blocco di 4 poesie riunite dall'edizione del 2000 in paginazione contigua (pp. 98-100) si riferisce appunto a tale questione[35].

In queste poesie a tema politico la riflessione appare mossa, come vedremo, più che da considerazioni ideologiche, da una precisa analisi del tratto caratteriale di chi se ne fa portatore, esprimendo così quel tratto di concretezza proprio della parlata e della visione del mondo popolare, che non ha posto per astrazioni.

Osserviamo prima di tutto che fin dalla raccolta del 1930 non vi erano dubbi per i curatori sulle tendenze profonde del Pesadori, descritte come democratiche e testimoniate dalla poesia del 1905 *A dì la verità...*, nella quale il poeta esprime il suo rifiuto della monarchia, istituto al quale imputa la guerra tra imperatori del suo tempo (guerra russo-giapponese del 1904-1905: vv. 5-6), ma soprattutto si diffonde contro l'orientamento clericale. Tiene in alto pregio Mazzini, ma la conclusione del componimento, più che un panegirico dell'una o dell'altra posizione, rimanda alle deprecabili possibili conseguenze dell'influsso dell'ideologia politica su una vita di provincia fatta di sincerità e di relazione diretta:

Doca me saró sempre da chèi tai
che aleanse mai fará coi clericái.

[33] Cfr. rispettivamente **A** 50, **B** 52, **C** 109, **D** 109 (Varianti: **C**-**D** titolo *da 'l Dom*) e **A** 75, **B** 89, **C** 30, **D** 30 (Varianti: **C**-**D** titolo *Sente 'l gri...*).

[34] Per esempio, vedi *defàt*, *degnament* o *strözament* (strascicamento): L. Geroldi, V*ocabolario del dialetto di Crema* cit., *ad voces*.

[35] Per i quattro componimenti i riferimenti sono: *A dì la verità...* (**A** 98, **B** 118-119, **C** 69, **D**69); *Liberal...* (**A** 99, **B** 120, **C** 75, **D** 75); *Prima delle elezioni* (**A** 100, **B** 121, **C** 127, **D** 127); *Per i contrari al blocco. Dopo le elezioni* (**A** 100, **B** 122, **C** 128, **D** 128).

Spere che a sta dichiarasiú sincera
i'amis nu i ma fará la bröta cera.

Se però a vègn an vòsta cumpagnéa
argü credès che vore fa la spéa,
al sif cusa farò?... Sto a casa méa.[36]

Dello stesso anno, una poesia dal titolo *Liberal...* dimostra l'avversione di Pesadori per i radicalismi, e per la loro strumentalizzazione da parte dei professionisti della politica per spiccare e farsi largo presso un elettorato facilmente abbindolabile; anche qui l'occhio cade più sulle conseguenze della politica e delle sue dinamiche sui comportamenti concreti delle persone, sulla loro moralità.

Un agitatore politico, nel sapido quadretto, è sì *democratico*, ma come Robespierre: sempre pronto a vagheggiare l'azione, la rivoluzione, la sommossa e la violenza, sparandole sempre più grosse se c'è qualcuno vicino. E se poi andrà in Parlamento, stiamo sicuri che finirà come un cagnolino, tenuto a bada dai navigati politici d'esperienza e ammansito dagli onori. Il tono rimane quello comico-realistico schiettamente innervato nella poesia dialettale locale, tono del quale Pesadori sarà maestro per più generazioni poetiche[37].

Le ultime due poesie di matrice esplicitamente politica di Pesadori sono costituite dal dittico del 1920 *Prima delle elezioni* e *Per i contrari al blocco. Dopo le elezioni*, da collegare alle elezioni comunali del 10 ottobre 1920. I due testi si riferiscono alle vicende del blocco dei «partiti dell'ordine», che si contrapposero al partito socialista in quella tornata elettorale, e furono sconfitti per circa venti voti di differenza, in uno scenario segnato da un forte astensionismo (1296 elettori su 3380 aventi

[36] «Dunque io sarò sempre tra quei tali / che alleanze non faranno mai con i clericali. / Spero che a questa dichiarazione sincera / i miei amici non metteranno giù il muso. // Se però a venire in vostra compagnia / qualcuno credesse che voglia far la spia / sapete che farò?... Sto a casa mia».

[37] Cfr. la ricca sezione dedicata a questa vena della scrittura poetica dialettale in C.A. Sacchi, *Profilo della produzione poetica contemporanea in dialetto cremasco, dal Pesadori ai giorni nostri*, Crema, Leva Artigrafiche, 2013, pp. 229-263.

diritto[38]). Le elezioni amministrative del 1920, nella nostra zona, videro sostanzialmente una grande vittoria popolare con la maggior parte dei comuni e dei delegati provinciali appannaggio del neocostituito partito cattolico, ma Crema e altri comuni (Santa Maria della Croce, Salvirola, Offanengo, Pianengo, Ricengo, Casale Cremasco, Vidolasco, Casaletto Vaprio e Pieranica) furono invece conquistati dai socialisti[39].

Il vecchio poeta guarda con preoccupazione al pericolo bolscevico, così come nel 1905 vedeva nel radicalismo democratico tendenze robespierriane; ma il sapore del dittico poetico sta soprattutto nella costruzione delle due conclusioni a specchio sul medesimo registro greve-volgare, la prima a descrivere il rischio ipotetico corso dal galantuomo che con altri patrioti e spiriti civici può incorrere nel danno e nella violenza in quella temperie; nel secondo caso, invece, i «liberai disertur», stolidi astensionisti, finiscono così etichettati:

Liberai disertur sif sudisfát
adès da l'éset da le elesiú?
È sucès pròpe quèl che gh'ìe pensát!

Ma vari son degli uomini i capricci:
a chi piaccion le torte e a chi i pasticci,
a chi i turtèi, le frégule o i bigné,
chi la fritada e chi… a ciapál dadré![40]

[38] Per un resoconto a livello locale della vicenda, da parte dei liberali facenti capo a F. Marazzi, cfr. presso la Biblioteca Comunale di Crema il settimanale «Il Paese» (in microfilm), 1920, nn. 41-42, richiamato anche nell'edizione del 1930 delle opere di Pesadori in riferimento a queste due poesie.

[39] Cfr. per un commento S. Riboldi, *I cattolici e la politica a Crema e nel Cremasco: dall'Opera dei Congressi all'avvento del regime fascista (1879-1926)*, «Bollettino dell'archivio per la storia del Movimento Sociale Cattolico in Italia», XLVII, 2, 2012, pp. 133-169, alle pp. 151-153. Alle successive elezioni politiche del 15 maggio 1921, nel Cremasco si sarebbe registrata comunque l'affermazione dei socialisti con 8.662 voti, seguiti dal Partito Popolare con 7.649 e dal Blocco Nazionale con 6.391.

[40] «Liberali disertori siete soddisfatti / adesso dell'esito delle elezioni? / È successo proprio quello avevo pensato» (vv. 4-5 in L2); «a chi i tortelli, le castagnole o i bigné / chi la frittata e chi [completi da solo il lettore…]». Varianti di quest'ultima: **C-D**

Invece del consueto uso del dialetto come coloritura, che adoperiamo frequentemente nell'oralità dei nostri tempi, qui i due forbiti versi 4-5 in L2 (italiano) formano un preziosismo comico rispetto alla matrice diretta e corporale del vernacolo che segue. E anche qui la politica, più che oggetto di analisi ideologica e culturale, viene riportata agli atteggiamenti e alla moralità, all'indole e al temperamento degli individui.

sudisfatt; **C** *i figatelli* (dove gli altri hanno *la fritada*); **C** *chi 'l fricandò, 'l regò o j'entremé*, al v. 6. Inoltre, al v. 3 **C**-**D** legge diversamente e aggiunge un v. 4 producendo così due quartine invece della terzina (*È sucès pròpe quèll che ò dett me*: / *Però se si cuntent la va benú*). In **C**-**D** la medesima espressione comico-volgare del verso finale è omessa in entrambe le poesie. Per i riferimenti alle quattro poesie politiche, riprodotte contigue e nell'ordine citato in **A** e **B**: **A** 98-101, **B** 118-121, **C** 69, 75, 127-128, **D** 69, 75, 127-128.

Relazioni

Franco Gallo, Alberto Mori

Poesia e pratica poetica a Crema in età contemporanea: *addendum* VI

In questo *addendum* (sesto dei sette previsti, che uniti al pristino intervento del 2018[1] formeranno l'annunciata serie di otto) procediamo, come da programma, a toccare alcuni poeti del passato ancora non trattati e a lumeggiare aspetti della scena cremasca più recente. Il percorso si articola in tre paragrafi, il primo commemorativo della figura di Giovanni Morandi, pittore e poeta, nel centenario della sua nascita, mentre il secondo sviluppa una riflessione sulla realtà poetica locale più recente e il terzo trascrive una tavola rotonda con alcuni dei suoi protagonisti, che illustra fermenti e intenzioni di queste autrici e di questi autori. L'ultimo *addendum*, destinato al 2025, chiuderà il percorso con le ultime spigolature e correzioni su autori ancora da trattare dell'area montodinese e cremasca[2] e con una riflessione sui luoghi della *performance* e della pratica poetica.

Questo articolo sia dedicato, inoltre, alla memoria di Luisa Agostino, persona nobile, autrice valente, organizzatrice culturale lungimirante e amica della poesia, a trent'anni dalla sua scomparsa.

1. Giovanni Morandi, poeta della preghiera

Per lumeggiare la creatività di Giovanni Morandi (1924-2012), nell'occorrenza del centenario della nascita ricordato da una mostra antologica

[1] F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema in età contemporanea: ipotesi e materiali per una fenomenologia*, con la collaborazione di T. Guerini, «Insula Fulcheria», XLVIII, 2018, pp. 97-175. Del presente articolo F. Gallo è autore di questa premessa e del primo paragrafo, mentre gli altri due sono co-firmati con Alberto Mori.

[2] Citiamo fin da ora gli autori la cui poesia italiana tratteremo certamente, per i quali l'estensione ammessa del presente contributo non permette quest'anno di scrivere: Maurilio Guercilena, Gino Stanga, Fausta Donati de Conti, Elide Zuccotti, Maria Grazia Intra, Anna Panigada, Dario Dolci, Lorenzo Pavesi, Gianfranco Geroldi, Barbara Donida Maglio, Valeria Groppelli, Luciana Groppelli, Benedetto Cottone.

personale presso la Pro Loco di Crema (29 giugno-7 luglio 2024), non può che essere fin dal principio sottolineato il doppio canale della sua espressione artistica, pittorica e poetica[3].

Della ricerca grafico-pittorica di Morandi, oltre a quanto visto nella mostra testé menzionata, chi è interessato può esaminare anche la tarda cartella di *Studi Grafici*[4], che testimonia un segno fortemente modernistico, molto efficace nella resa del volume anche con notevoli effetti distorsivi ed espressivi, confermando la piena cittadinanza del pittore in un orizzonte figurativo che non è mai esornativo, ma sempre terrigno, essenziale e ispirato alla pienezza della materia e del corpo come istanze vive[5].

Dal punto di vista poetico, Morandi pubblica le sue prime raccolte, per quanto abbiamo potuto ricostruire, nel 1965-1968. L'editore è quel Rebellato di Padova, a sua volta poeta, che darà spazio a tante voci poetiche sia già note sia meno conosciute, godendo della fiducia di autori non certo secondari nel panorama nazionale come Lalla Romano, Bonaventura Tecchi, Andrea Zanzotto, Giovanni Comisso o Dino Buzzati. Delle tre raccolte, la più interessante è forse *La componente essenziale*[6], volume privo di paratesto, le cui poesie sono semplicemente introdotte nell'antiporta come Poesie di Giovanni Morandi. Si tratta di dieci componimenti, in una prima sezione non titolata, e di altri ventinove in una sezione intitolata Fondali, quattordici con un proprio titolo e di seguito altri quindici che sono raccolti in indice dal verso capostipite.

[3] Questo testo è stato in parte anticipato nell'occasione dell'inaugurazione della mostra stessa, la cui locandina chiude questo paragrafo. L'occasione permette di correggere anche il refuso sui dati biografici in cui eravamo incorsi nel *locus* di cui alla nota 6, *infra*.

[4] G. Morandi, *Studi Grafici*, Trezzi, Crema, 2010.

[5] Di ciò danno esemplarmente conto i quattro dipinti scelti da Morandi per accompagnare, come riproduzioni, la sua raccolta G. Morandi, *Le spalle curve della terra. E dipinti dell'Autore*, Trezzi, Crema, 2010.

[6] G. Morandi, *La componente essenziale*, Rebellato, Padova, 1966. Le altre due raccolte sono: *Senza cielo* (ivi, 1965); *Si apre un altro giorno* (ivi, 1968). Morandi fu ricompreso da A. Aschedamini nell'*Antologia di poeti cremaschi*, s.l. (verosimilmente Crema), s.a. (ma verosimilmente 1979), di cui al primo articolo di questa serie, F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema in età contemporanea*, cit., pp. 101-104, quando già trovammo l'occasione di menzionare Morandi.

Si tratta dell'inizio di una lunga e continua sequenza di scritture che è ricca di altri episodi prefati e commentati spesso da interpreti autorevoli e persino illustri, da Claudio Toscani che introduce *Ricorrenze (appunti termolesi)*[7] a Claudio Betocchi, al quale spesso Morandi dedicava le proprie opere (come ancora *Le spalle curve della terra*, del 2010, rivolto «a un grande cuore: Carlo Betocchi»)[8].

La componente essenziale fissa fin dalla sua prima sezione quel senso panico che sarà proprio di tutto Morandi, sia come profondità dell'esperienza dell'apertura all'altra nell'amore, sia come bisogno di essere riflesso della vita universale e del suo ciclo; i due amori e amplessi si scambiano e si tramutano l'uno nell'altro, perché fatti della stessa sostanza[9]:

Ti ho chiamata
dalla mia profondità e ti ho offerto
il mio fiore limpido
senza che tu sapessi
di essere il mio destino.
Tutto so di te
mi ha parlato il vento
che lega le cose terrene
e ti ha portato
la mia attesa.

Questo unirsi nel vento, nella motilità, segna un senso del personale percorso terreno che non è soltanto dionisiaco, ma ben consapevole della finitezza e del dolore, di *Tristezza* e *Indugi*[10]. Se Morandi, infatti, percepisce «l'aspra presenza del destino»[11], un «gemito persistente» che «imbruna i sentieri / ed è come uno svanire / di immagini, / un addio»[12],

7 Cfr. C. Toscani, *La poesia di Giovanni Morandi*, in G. Morandi, *Ricorrenze (appunti termolesi)*, Jovine, Termoli, 1984, pp. 7-9 (non numerate).

8 Cfr. G. Morandi, *Le spalle curve della terra*, Trezzi, Crema, 2010, p. 3, non numerata.

9 G. Morandi, *Ti ho chiamata*, vv. 1-10 (in *idem*, *La componente essenziale* cit., p. 16).

10 Cfr. G. Morandi, *La componente essenziale*, cit., pp. 25-26.

11 Cfr. ivi, *Autunno*, v. 15 (p. 28).

12 Cfr. ivi, *Pioggia nel pomeriggio*, vv. 9-13 (p. 29).

ancor più forte è il tema del necessario dissolversi di ogni identità nel corso del cosmo, e quindi della provvisorietà della nostra condizione. È negli ultimi componimenti senza titolo che Morandi fissa a sé stesso il compito del ricordo, della speranza, dell'affermazione del *munus* del canto poetico e artistico come dovere e destino.

Se leggiamo così[13]:

Eccomi qui
in questo punto del sempre
per una sola, unica volta
cisterna vuota, galleggiante
nel fumo senza rive 5

nondimeno la raccolta si chiude nell'assunzione della «follia» del cuore che «canterà il suo oblio»[14], e Morandi la suggella con questi commoventi versi conclusivi[15]:

Ritorna l'anima insonne
a vagare la sua eternità
e raccoglie sogni dorati
che aspettavano in ardenti fondali

Il percorso di Morandi, dunque, ci ha portato a cogliere la poesia come luogo manifestativo di una dimensione onirica che sorge dalla natura e dalla vita, e non è opera delimitata e progettata dall'uomo, al punto che sono scomparsi i titoli nella seconda parte di questa sezione della raccolta, e le poesie registrate per versi capostipiti sono *trouvailles* di un'esperienza che, forse, non può giustificare il nostro travaglio esistenziale per i limiti della condizione umana, ma che al tempo stesso ci sollecita a pensare in modo oltreumano a dare voce a sogni senza soggetto che popolano il reale, fondale tutt'altro che monocorde ma brulicante e ardente di potenziale e sempre nuova semiosi.

[13] Cfr. ivi, *Eccomi qui*, p. 46 (intero componimento).
[14] Cfr. ivi, *Domani te ne andrai*, vv. 7-8.
[15] Cfr. ivi, intero componimento, p. 49.

Evolvendo da queste posizioni, attraverso una elaborazione sempre più attenta dei propri registri linguistici, e trovando poi nella vicinanza alla tradizione e al vivere popolare un ambiente finalmente consono al proprio creare, Morandi perviene dopo altri apprezzati volumi[16] alle prime pubblicazioni, che hanno come scenario la sua residenza elettiva molisana; la città di Termoli.

Fig. 1. Locandina della mostra del centenario.

In una ricerca condotta a quattro mani su *I detti di Soncino*, Morandi aveva ricordato, citando Pagliarani e Ortega y Gasset, la forza del vernacolo per la sua plasticità intrinseca e la sua vigorosa inclinazione metaforica; spostandosi in altra terra, certo per lui non vernacolare, anche se nei suoi confronti visse una vera simbiosi, rifuggendo dalla dialettalizzazione della propria poesia, Morandi andò alla ricerca di un'altra strada per un linguaggio che fosse «non visione oggettiva ma irreale e quindi artistica»[17].

L'irrealtà della trilogia termolese[18] affonda nel mistico. In modo assai inconsueto, in *Ricorrenze* e *La Parola e il Gesto*, i componimenti sono solo numerati nel decorso del libro, senza essere divisi in sezione; il lettore scopre solo dagli indici che l'autore ha però pensato per loro

[16] G. Morandi, *Eternità piccola*, Città di vita, Firenze, 1970; Idem, *Il senso dell'uomo*, Milano, Laboratorio delle Arti, 1973; Idem, *La stirpe dell'angelo*, Città di vita, Firenze, 1976.

[17] G. Morandi, A. Morandi, *Detti di Soncino*, Soncino, Pro Loco Soncino, 1978; per la successiva citazione, cfr. pp. 7-8 e p. 8 n. 1.

[18] G. Morandi, *Saggi termolesi*, Termoli, Jovine, 1980; *Ricorrenze*, cit.; *La Parola e il Gesto*, ivi, 1989; *Parole sulla fronte*, ivi, 1993.

un titolo che non coincide con il verso capostipite. Un ritorno della soggettività si ha, in effetti, nella ricorrente esigenza soteriologica e anche nella certa soddisfazione che di quest'ultima, sia pure con toni drammatici, Morandi preconizza. Le composizioni si sono rarefatte nella punteggiatura: frequentemente si trova soltanto il punto finale del testo, talvolta qualche segno di due punti per scandire un pensiero. Il piccolo formato delle *plaquettes* ha imposto talvolta l'a capo forzato del verso, forse anche per l'impostazione grafica, ma l'autore ha anche voluto spaziature ampie e non convenzionali tra le parole conferendo al decorso un andamento comunque fratto e solenne. Ne vediamo un esempio da *Ricorrenze*[19]:

La strada inondata di campane
voci di donne affidate a vecchie trame di muri
i cui segreti inascoltati celano paure che
invano il tempo dimentica.

Le nostre ombre terrestri alte sopra le grate
fino alle astratte regioni del suono che
la campana inonda
i nostri nomi senza vittoria fino al cielo.

Ma il tema dominante, oltre alla vivissima attenzione al dato sensoriale sempre nel senso panico e mistico che lo contraddistingue, sta diventando quello del ricomporsi del senso della propria storia personale, guidata dalla «[...] speranza / arcana madre invisibile»[20]. E non a caso sia *Ricorrenze* sia *La Parola e il Gesto* finiscono con apostrofi a un Tu divino, uno con toni di certezza da rito pentecostale, l'altro con più acuto senso della nostra natura non angelicata.

Li mettiamo qui di seguito a confronto (alla sinistra del lettore il brano da *Ricorrenze*):

[19] G. Morandi, *17 Termoli (al paese vecchio)*, in Idem, *Ricorrenze*, cit. (pp. non numerate, intero componimento).

[20] G. Morandi, *3 Esausti prodigi d'acqua*, in Idem, *La Parola e il Gesto*, cit., vv. 10-11, pp. non numerate.

Quando mani amiche avranno ricomposto i vani
frammenti dell'uomo
e tutto il tempo sarà trascorso
e gli alberi e le pietre non avranno più voce
quando la memoria del dolore sarà dispersa
e l'assenza totale fascerà il cuore nella sua notte
e sgretolerà i sogni
fra bagliori di paura
salirò al centro dell'Eterna Pietà
senza voce
senza la memoria della mano che mi ha percosso
l'anima.

In solitudine arde esausto il mio tempo
Fermati ti prego Dio nei miei occhi
perché possa risalirti in questo notturno
crocevia
ristori il tuo specchio scrutatore la febbre
la povertà la cenere
di questa notte perduta in altre mille notti
riassunta

Il confronto può estendersi a una delle ultime composizioni dell'autore, tratta dal testo del 2010 *Le spalle curve della terra* (qui, p. 34):

PREGHIERA

Notturna preghiera penetrante
prodigio primario forza che torce
il cuore
Poi la fiaba a smisurare gli anni
inevitabile ritorna come luna
sulle cose
dove tutto è vastità e spirito
anelante quiete penombre

Lasciamo al lettore il percorso in questo mondo di una mistica ostinata, dove perfino la soggettività della preghiera sembra essere lasciata alle spalle, in vista di una voce che sia comune con l'intero desiderio di Dio del reale[21].

Sembra infine doveroso ricordare il contributo di Morandi come studioso di arti applicate, di cui questa rivista ha ospitato un saggio nel 2008[22].

[21] Altre opere di Giovanni Morandi: *Una manciata essenziale + 7 dipinti*, Crema, Trezzi, 2008; Idem, *Una spallata di vento*, Crema, s.e., 2012.

[22] G. Morandi, *Esemplari di un'arte minore. Gli altari in scagliola colorata sopravvissuti nel Cremasco*, «Insula Fulcheria», XXXVIII, 2008, vol. B, pp. 135-150.

2. La scena cremasca dal 2005 ad oggi: una prima approssimazione

2.1 Una generazione e una nuova scena

Già nel 2018, tratteggiando la generazione più recente di Ed Warner, Puccio Chiesa, Angelo Gasperini, erano sorti alcuni problemi nodali: in primo luogo menzionavamo la relativa rarefazione, rispetto alla generazione precedente, di densità dell'esperienza su scala locale, con il solo Warner attivo specificamente allora in sede cremasca (Chiesa mossosi altrove e, purtroppo, precocemente mancato un Gasperini comunque identificantesi in altri più ampi scenari).

In secondo luogo, evidenziavamo la ricerca di una trasmissione a praticanti più giovani, dentro canali diversi da quelli in fondo ancora novecenteschi, pur se talora avanguardistici, scelti originariamente da "Correnti" e dal suo gruppo (rivista, *happening*, *performance*, *reading*), con una frequentazione selettiva del web e la domanda, pertanto, sulla funzionalità della sua colonizzazione da parte della poesia.

In terzo luogo, comunque, la poesia continuava a essere percepita come fatto socializzabile sul territorio, dunque proponibile per una comunità di ascolto tutta da identificare e costruire interpolando alla comunicazione via web spazi fisici di presentazione, contatto e condivisione.

Se all'altezza del 2018 *Alice nella città* (Castelleone, quindi un Cremasco per così dire putativo) rimaneva lo spazio essenziale della promozione poetica nello scenario locale, magari con un *pendant* all'altro lato del comprensorio nel *Calisto Café* di Vailate, da allora ad oggi, raccogliendo anche qui i frutti di iniziative seminali di "Correnti", la città si è ricostituita con spazi riconoscibili dove la pratica poetica contemporanea ha una sua centralità (ricordiamo a chi legge che si parla qui della sola poesia in lingua nazionale).

Fu infatti nel 2010 che, nel contesto di *ArtShot*[23], Correnti iniziò un dia-

[23] La storica manifestazione, non sempre digerita da parte della città e teatro di scandali politici vari per la sua forte carica esplicita nei primi anni (si ricordano il caso Nemo sulla pedofilia nel 2009 o un'esperienza di *Iparkart* che trovò l'incomprensione della vigilanza urbana), si è alla fine consolidata come festival indipendente e *no profit* (prima edizione nel 2004, ultima edizione, mentre scriviamo, nel 2022).

logo fecondo con il movimento della *poetry slam*[24] proponendo con *versiumani* l'organizzazione di una competizione nei Chiostri del Teatro San Domenico, svoltasi il 24 giugno di quell'anno: un dialogo poi sviluppatosi fino a portare in una recente edizione di *Poesia A Strappo* (2021) alla presentazione, in seno alla storica manifestazione, di *Poetry Slam. Il manuale*, il volume di P. Agrati, D. Passoni e C. Rigoli che funge oggi come uno dei più autorevoli punti di riferimento e di sintesi dell'arte della poesia orale e del suo rapporto con le altre arti della *performance*.

L'interesse per la poesia orale, prima ancora che contemporaneo, è proprio della tradizione versificatoria, dall'improvvisazione in ottava rima[25] ad altre pratiche tradizionali che vivono la forma poetica come improvvisazione estemporanea su schemi ritmico-accentuativi standard, dentro un *flow* melodico ripetitivo che è noto a monte sia al pubblico sia al *performer*. La poesia orale, dunque, è gioco conviviale di abilità e destrezza sia verbale e ritmica, sia tematica e intellettuale, perché (per esempio nella pratica dell'ottava in Italia centrale) l'organizzatore dell'incontro poetico assegna temi sui quali i partecipanti, a gruppi di tre o quattro, entrano in un *contrasto* del cui esito sarà giudice il pubblico. La profondità del *setting* delle regole e della corretta organizzazione, ai fini del miglior esito dell'improvvisazione, della credibilità del contrasto e della sollecitazione del pubblico, delinea la presenza di una deontologia dell'improvvisare e organizzare[26] che è stata individuata non

[24] Ci atterremo alla convenzione per cui *poetry slam* è il contesto organizzato dell'evento poetico-performativo, con le sue regole e i suoi vari formati; *slam poetry*, invece, è la pratica della poesia estemporanea orale che in quel contesto si pratica e varia di genere, dalle forme affini alla *stand-up comedy*, a quelle imparentate con la *spoken word*, il *rap*, o il teatro. Sulla peculiarità estetica della *slam poetry* cfr. E. Fisco, *La risposta estetica nel poetry slam. Frame analysis e fenomenologia della performance*, Monza, Mille Gru, 2022, e reso disponibile gratuitamente in pdf a https://millegru.org/wp-content/uploads/2022/04/01_QS_fisco_rv.pdf [ultima consultazione: 03.07.2024].

[25] Cfr. M. Agamennone,"*Cantar l'ottava*", in G. Kezich, *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986; *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a cura di M. Agamennone, F. Giannattasio, Padova, Il Poligrafico, 2002.

[26] Cfr. G. Tiezzi, *L'improvvisazione del contrasto in ottava rima incatenata in Toscana: "dono di natura" o etica del conflitto?*, in P. Clemente, A. Fanelli (a cura di), *L'albicocco e la rigaglia. Un ritratto del poeta Realdo Tonti*, Iesa, Gorée, 2009, pp. 307-327.

solo come eredità di una tradizione cortese, ma come vero e proprio nomos, luogo dotato di regole che appare concretizzazione di un'Arcadia o Parnaso non più idealizzati ma esito di mediazione sociale e di tecniche precise di produzione e consumo culturale, dove si bilanciano edonismo della fruizione e prassi esecutiva, riflessione e artigianato artistico[27].

Tutti questi elementi sono riconoscibili nella pratica del *poetry slam*, dove troviamo, allo stesso tempo, l'elemento competitivo, la presenza di un organizzatore, la tendenza alla schematizzazione ritmico-accentuativa, l'individuazione, a volte, di temi attorno ai quali la poesia estemporanea debba nascere. Arte dunque nuovissima, di origine chicagoana, la *poetry slam* ha in Italia un terreno fecondo dove pratiche analoghe già attecchirono in passato e ancora prosperano.

Era il 12 settembre 2021, quando il libro di Agrati e soci venne presentato a Crema, ma già nel 2010, quando ad *ArtShot* Correnti aveva presentato M. Borroni come *Master of Ceremonies* (arbitro) dell'evento, una delle autorità sulla pratica estemporanea degli *incastRIMEtrici*[28], erano state poste le basi per una scena cremasca del *poetry slam*, che si è successivamente concretizzata, nel tempo, grazie all'impegno di giovani e ormai affermati organizzatori e performer, trovando la propria casa elettiva all'Arci di Ombriano, in Stefano Goldaniga e Alice Andreoli, figure di *performer* e di *M.C.* (*Master of Ceremonies*, regolatrice e organizzatrice della *performance*) ormai riconosciuti al livello dell'ampia comunità nazionale del *poetry slam*[29].

Non va dimenticato, comunque, il ruolo giocato da *Alice nella Città* tra il 2010 e il 2013, per garantire il primo radicamento del *poetry slam* nel contesto locale, così come il crescente interesse di *Poesia a Strappo* per le

[27] Per il concetto di *nomos* come norma, uso e spazio in riferimento all'Arcadia, cfr. M. Ferrando, *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, pp. 66-67.

[28] Cfr. il suo omonimo contributo seminale con P. Ornaghi, per ARCIpelago Edizioni, Milano, 2006, ma anche in parte online a https://it.scribd.com/doc/256674998/IncastRIMEtrici-Vol-1-a-cura-di-Marco-Borroni-e-Paolo-Ornaghi-Indice-e-Bibliografia [ultima consultazione: 30.06.2024].

[29] Per comprendere l'ampiezza del movimento e le sue articolate sfaccettature, rimandiamo al sito ufficiale della *Lega Italiana Poetry Slam*, http://www.lipslam.it/, consultato il 02.07.2024.

pratiche di *open mic* (cioè di spazi di libera recitazione per le/gli astanti interessati), modalità con la quale la storica manifestazione di scritture consegnate ha aperto un altro canale di relazione con il suo pubblico storico e con nuovi interessati[30].

Stefano Goldaniga si è reso inoltre protagonista a livello mediatico in quanto vincitore, nel 2023, dello *Zelig Poetry Slam*, evento ampiamente ripreso dai media locali e nazionali[31], a riprova del *crossover* dell'interesse per la poesia estemporanea verso un pubblico vasto e decisamente diverso da quello della poesia autoriale tradizionale. Basti controllare oggi i canali *social* di ARCI Ombriano per rendersi conto della continuità del fenomeno e dell'importanza della piazza locale nella sua diffusione, grazie all'opera dei menzionati e alla partecipazione di tanti altri[32].

2.2 Nuovi autori oltre e attraverso la poetry slam

In sé indipendente da un orizzonte politico specifico, il movimento *slam* ha tuttavia al suo interno un ideale di regola, autodisciplina, organizzazione e accettazione del giudizio che è fortemente prosociale e soprattutto sposta la poesia, un po' come il *jazz*, verso un duplice livello di apprezzamento, sia da parte del *connaisseur* che ha già interiorizzato riflessivamente le forme della composizione estemporanea, sia verso un pubblico che è continuamente sollecitato a mettersi alla prova e a partecipare.

La crisi della parola scritta, la solitudine del poeta nello scenario dell'affabulazione bibliografica contemporanea, fatta di lettori voracissimi e spesso strettamente quantitativi, si supera con la presenza della poesia come offerta vocale e corporea, in azioni anche multicanale: un'esperienza per la quale anche gli altri giovani autori locali per lo

[30] Per ricapitolare il ruolo di *Correnti* nella storia della differenziazione iper- e intermediale della poesia a Crema, cfr. F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema in età contemporanea*, cit., pp. 129-135.

[31] Cfr. per esempio https://www.laprovinciacr.it/news/cronaca/417014/stefano-goldaniga-espugna-zelig-con-la-*magia*-di-parole.html [ultima consultazione: 01.07.2024].

[32] Si ringraziano vivamente S. Goldaniga e A. Andreoli per averci concesso una conversazione su questi temi, molto chiarificatrice e ricca di informazioni.

più sono passati, senza che per questo molti di loro abbiano rinunciato alla pubblicazione dei loro versi.

Se la rivoluzione del *poetry slam* ha avuto un effetto, è stato quello di costringere anche la generazione di Warner, Chiesa, Gasperini a confrontarsi con il tema della comunità poetica come luogo di ascolto e di produzione della poesia; una generazione che ha reagito con la videopoesia – una dimensione che rimane fortemente di nicchia pur nei suoi alti valori estetici (Chiesa) –, con il recupero del calligramma (in Gasperini), con l'approccio diretto e la partecipazione al movimento *slam*, almeno come esperienza, per Warner e per il gruppo che, da tramite generazionale, egli ha provato a spingere verso il protagonismo.

Mentre di Warner, sul quale comunque torneremo nel prossimo paragrafo, abbiamo già detto altrove[33]; dei giovani autori originariamente sotto i suoi auspici organizzatisi, Gabriel G. Pavesi, Gianluca Bissolati e Vera Recanati[34], proviamo a dare brevemente conto in riferimento al loro rimanere, nonostante tutto, debitori all'idea della parola scritta e quindi del libro.

[33] Cfr. F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema in età contemporanea*, cit., pp. 169-170. Come altri autori di questa scena più redente, Warner attualmente sembra altrettanto interessato alla prosa, dove ha pubblicato *Magazzino 21*, Crema, Gagio Edizioni, 2021. Anche Paola Vailati (*alias* Petite Paulette), già sua partner di scrittura, si è mossa verso la prosa con il volume a quattro mani A. Vailati, P. Vailati, *Testa o croce*, Belgioioso, Divergenze, 2020.

[34] Raccolti come *Giovin/Astri* prima e *Poem/Astri* poi, cfr. F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema in età contemporanea*, cit., p. 170 e infra, §3. Ci ha personalmente dichiarato in merito G.G. Pavesi: «Per quanto riguarda la partecipazione a letture pubbliche, è iniziata tra il 2010 e il 2013 grazie ai primi tornei di *poetry slam* organizzati da Puccio Chiesa in quel del circolo *Alice nella città* di Castelleone. Da lì mi è capitato di frequentare poi eventi simili tra l'ARCI *Battaglie* di Treviglio e, successivamente in vari luoghi del Cremasco (come alla libreria *Chinaski* di Soncino), attraverso l'organizzazione di Ed Warner. Grazie alla volontà aggregativa di Ed Warner era stato creato il gruppo di *Giovin/Astri* (2016/17) poi diventato *Poem/Astri*, coi quali abbiamo realizzato diverse letture ed eventi, fino a concludersi con la pandemia del 2020. Negli ultimi anni ho partecipato a un paio di edizioni di *Poesia A Strappo* e a un paio di eventi organizzati da Stefano Goldaniga e Alice Andreoli, che riescono a richiamare molti poeti-*performer* anche da fuori provincia (con la LIPS). Il confronto tra i differenti stili, tematiche e modalità performative sono stati sempre stimolanti e divertenti, un modo che da almeno 10 anni crea aggregazione e cultura».

Gabriel G. Pavesi, oggi più noto come promotore e imprenditore culturale grazie al suo marchio Gagio Edizioni, è autore di *Una scusa per restare nella terra di desolazione* (autopubblicazione del 2019), un volume che raccoglie testi anche destinati all'oralità (come si coglie dalle strutture talvolta ripetitive), certamente orientato a una forte idea di intervento culturale della poesia, e volenteroso custode di una idea di polemica sociologica e morale.

Si legga questo componimento, *Gente robbosa* (ivi, p. 24):

Quant'è bella la parola nefandezze…
Quant'è bella la parola sbugiardare…
Ti piacciono gli Area?
Quant'è bella la parola disadorno

Gente robbosa tende vivere di tendenze
Con tante tende grigie davanti alle finestre
che tirano dentro alle casette di provincia
con cassetti pieni di grana e di sogni semi usati

Ascolti Battiato?!
A occhio e croce sembra il tuo caso!

Caos calmo strade quiete quintessenza del borghese
uh un poco assente dall'impegno senza pretese
Gente robbosa apparentemente sembra viver bene
ma non sai mai come si sente se ha noia o si risente
Di gente robbosa ce n'è a iosa

Il vivace neologismo «robbosa» rimanda alla diagnosi di una *Lombardia apatica* (componimento precedente) dove il consumo dell'intrattenimento spinge sulla continua esperienza emotiva, mai reale, tutta interiore e quindi di nuovo vittima del consumo (cfr. gli ultimi quattro versi di *Noi no*, ivi p. 22: «e le pure emozioni / che cantan nelle canzoni / rimangon televisioni / finché non esci e le provi»).

Scrittore anche potente, conscio di essere insieme «esule e residente / nella terra di desolazione» (da *Terra di desolazione (animali acquatici)*, ivi, p. 16, vv. 9-10), Pavesi è approdato oltre la scrittura e la *performance* alla gestione di

un'operazione culturale alternativa, probabilmente percepita come più incisiva, con il suo marchio imprenditoriale. Di questa lettura autocritica della poesia è testimone il componimento *Per non saper né leggere né scrivere*:

Scrivo perché non so parlare
Parlo perché non so spiegare
spiego perché non so capire
capisco perché non so sentire
sento perché non so vedere
vedo perché non so udire
odo perché non so odiare
odio perché non so amare
amo perché non so recitare

recito perché non so essere
quello che non so scrivere
ma che posso dire, spiegare, capire,
sentire, vedere, udire, odiare,
amare e fingeremo

che termina su un *fingere*, amaro esito, comunque vada, della finzionalità del testo.

Gianluca Bissolati (1992) è autore di un volume di poesie *Acqua su bici scoperte* (Vignate, Officine Editoriali, ebook 2015, a stampa 2017; copertina dell'autore, testi organizzati in tre sezioni, *Relazioni*, *Società* e *Umano*), ma anche di scritti in prosa per Gagio Edizioni e altri editori[35]; è stato attivo su LogAloud con poesie e storie brevi (cfr. http://logaloud.blogspot.com/, dove ha pubblicato anche Juliao Vanazzi, altro personaggio collegato al gruppo).

Anch'egli partecipe a volte delle esperienze di *reading* e di *poetry slam*, Bissolati è però più a suo agio con un'idea che diremmo didattica della

35 G. Bissolati ha pubblicato il romanzo *La banda del cortile* (e-book, Vignate, Officine Editoriali, 2014). Nel 2019 dà alle stampe un romanzo distopico/fantascientifico, *Discrimination* (Castellina Marittima, Casa Editrice Il Puntino); nel 2020 realizza la raccolta di racconti (genere *low fantasy*) *La foresta dei pesci volanti* (Pomezia, Argento Vivo Edizioni,); nel 2023 per Gagio Edizioni (Crema) pubblica *Gli spiriti del mare*.

poesia, improntata a testi molto lineari, che curano al massimo grado la trasparenza e la semplicità dello stile.

Per esempi leggiamo il seguente *Pensiero ecologico*:

Cemento.
Costruzioni.
Un verso di rane
mi riporta alla realtà ormai persa.
La natura chiama
nel silenzio
di una notte stanca.
È lontana;
come quel verso di rane
a cui somiglio,
ma mi ero scordato.
Ricordiamo la natura
solo quando ricordiamo
che me siamo parte
senza più saperlo.
Pensiamo alla natura.
Pensiamo alle rane
un tempo padrone
ed ora lontane[36].

Il testo esprime perfettamente la poetica di Bissolati, che avrebbe potuto chiudere senza perdita di densità semantica al v. 11, ma sente tipicamente il bisogno del corollario, della chiarezza, della certezza di un messaggio non ambiguo.

Lo stesso accade nella seguente *Colui che mi cerca*, dove anche qui la quartina finale, esornativa per il lettore professionista, appare aggiunta per essere certi di far cogliere la similitudine:

Quel giorno ero seduto
tirando un poco il fiato,

[36] G. Bissolati, *Acqua su bici scoperte*, cit., p. 56.

quand'arrivò un uomo
chiedendo sacrifici.
Mi chiese di sudare,
di rinunciare a molto
ma senza tanti indugi
risposi alla chiamata.

Non rifiutai quell'uomo
anzi lo dissi amico
che dava in cambio doni
da tanto ricercati.

Vedendolo di nuovo
onorato fui alla vista
e a testa alta dissi:
"Ci son Signor Impegno"

Anche altri testi particolarmente impegnati operano con la stessa cautela della completezza, come per esempio *Dea* (un inedito propostoci gentilmente dall'autore, che per ragioni di spazio riportiamo in nota[37]). Bissolati, tuttavia, sa essere più incisivo in certi *sketch* di vita a due, o di esperienza vissuta, dei quali per esigenze di spazio possiamo leggere solo questo *Per salvarti* (p. 31), che personalmente ci ha fatto pensare a Cattafi:

Mi odi,
sei la prima della fila.

[37] «E s'alza la nebbia pian piano / sul campo gelato d'inverno, / è il solito giorno padano / che ritorna ogni giorno in eterno. // Le macchine corrono forti / su lastre di ghiaccio ormai nero; / la polvere cade sugli orti / che sembrano un po' un cimitero. // Mi entra nel naso quel freddo, / se vado sul presto in cortile, / e prendo una sedia e mi siedo / tra l'erba che segue a dormire. // Mi entra nel naso, e si trema, / sta nebbia che tarda a salire; / ho un brivido lungo la schiena: / un fremito come svenire. / Un verso proviene da un ramo: / mi sembra un grido di allocco. / Sulla spalla già sento una mano / è la morte, che su tutto, mette il suo tocco». Anche qui l'accumulo delle immagini forse potrebbe ridursi a vantaggio di una maggiore perspicuità, pur se l'ipermetro dell'ultimo verso introduce una variazione di qualche interesse e arriva a contestualizzare il senso altrimenti oscuro del titolo.

E quest'odio più sincero
è collaterale
alla necessità.
Odiami
finché di te avrò cura,
perché quando smetterai
mi sarò arreso,
e nulla rimarrà.
Troppo faticoso
salvarti la vita.

C'è da chiedersi se, con la consolidata maggiore attenzione alla prosa, l'autore abbia ancora un interesse strutturato per l'approfondimento dei suoi strumenti formali.

Vera Recanati (1990) è autrice di *Rime in Laude – La Giostra – Il ciclo Miuringio*, per le Edizioni Rossopietra di Castelfranco Emilia (2021).

La scrittrice ha qui raccolto tre diverse sillogi, di natura molto diversa e anche assai differenti per forma ed estensione. Le *Rime in Laude* sono composte in linguaggio duecentesco, e constano di nove componimenti in forme e schemi ritmico-rimici vari; il complesso esercizio, tuttavia, è meno ardito di quello del secondo blocco di testi. Infatti qui Recanati realizza dodici magnifici acrostici (liberi da vincoli metrici e uno, come vedremo, spurio) sul tema della giostra cavalleresca, dedicati alle armi e ai protagonisti del torneo bellico-sportivo; ne scegliamo due:

VI. SPADA

***S**odalizio gemello di*
***P**arate e*
***A**ffondi varco alla ferita*
***D**egna d'ogni*
***A**ffetto.*

XII. RESTA

***R**espiro*
***E**sterrefatta reduce da*
***S**terminate campagne*
***T**emi il gutturale «Lancia!»*
***A**ddosso mi scaglio a cuore aperto,*
non ho niente da perdere

Si noi al secondo verso di *VI. Spada* la pausa con forte arresto che si determina nella lettura per la posizione della congiunzione, a suggerire nel rit-

mo lo stesso arresto della parata (la mossa di combattimento con la spada); fortissima poi la posizione isolata del verbo *perdere* nell'ultimo acrostico *XII. Resta*, che tratteggia, se si vuole, il dramma della sconfitta di un tronfio concorrente, spostando l'intera raccolta sul comico; oppure, con più interessante accento, sembra rimandare all'autoconsapevolezza poetica di Recanati che con l'inarcatura/spezzatura («[...] non ho niente da / perdere») separa tra i versi la locuzione che descrive il suo animoso rapporto di rischio con la scrittura, una lotta armoniosa e minuziosamente attenta alla forma, nella quale l'esito finale sarebbe allora la rottura dell'ordine, la sconfitta? Difficile dirlo; certo il blocco di queste poesie è tanto equilibrato e ricercato quanto ambiguo e soddisfacente per il lettore.

Molto più lungo è *Il Ciclo Miuringio* (immaginiamo, come anche il lettore comprenderà, dedicato all'esperienza della scrittrice come docente nel quadro dell'allora Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca)[38]. Se alcune battute rimandano con ironia a esperienze (apparentemente) di concorsi e abilitazioni o esami e interrogazioni (cfr. per esempio LVI), Recanati tenta piuttosto qui una poesia spesso in tensione tra una fortissima tendenza autoricostruttiva e autocritica, ricca di introspezione e ascolto di sé, e un bisogno contestuale di formalizzazione e strutturazione culturale del dettato poetico. Gli esiti sono vari, spesso funzionali come nella seguente (LI, pp. 63-64):

Vapore acqueo,
ora trasparente.
Dedita
a medicare
gli inciampi, le veglie,
l'apprensione, i lampi bendati,

[38] Tema ansiogeno e quindi latore di poesia per l'autrice, da questa prima lirica della silloge: «Lei, / quella cattedra da cui non distogli, / sospesa qui / nel nuovo Millennio / è giunto il tempo di cedere. / Si è accorta / di te che non osi, / di te che non speri. Lei sa perché / l'angoscia ti si legge / attraverso. / Quella cattedra da cui / non distogli / viene verso di te. / Non c'è difesa che tenga. /Lasciala entrare. / Lei sa. / L' angoscia ti si legge attraverso. / Quella cattedra da cui non distogli, / viene verso di te. / Permettile di entrare. / L'angoscia ti si legge attraverso, / trasparente. / Lasciala entrare.» (V. Recanati, *Rime in Laude*, cit., p. 24).

i confini della sordità,
me ne sto raccolta
sotto un'artefatta e battente fiottata
di vapore acqueo
di lì a poco per sfinimento
mi raggiungerà
lo sparuto frinire
della farfalla notturna,
la confusione del cinematografo
dentro la testa.
Ho un'infinità di innominati spaventi
e paralumi oscurati
da tranquillizzare
«Per inerzia» mi hai detto
così reale che adesso
tra più di migliaia
netta l'avverto.

o più selettivi nei confronti del lettore, come questa apprezzabile lirica (LXVII, pp. 72-73):

Mi diletto della spensierata animalità
dei ruderi delle cascine
sperduti
come i lunotti fluorescenti
degli strigidi
nell'oscurità.
Postridie Kalendas Maias
scrosciava di pollini
e sgargianti frottages
curioso contrasto.
Sono nata ignara
Cavaliere di Fiori,
canina e spontanea,
ho contato i rimanenti soffioni
esprimo lo stesso desiderio
nello spazio di eoni.

dove i *frottages* surrealisti, gli strigidi zoologici, la locuzione latina che sembra rimandare a Cicerone (*Ad Atticum*, 4.12.1.6) producono un *pastiche* di sapore eliotiano.

L'orizzonte di queste esperienze di ricerca non potrebbe colmarsi senza un confronto del nostro approccio critico-estetico con chi tra questi *novi* e *novissimi* della realtà locale ha tentato di condividere un percorso: lo facciamo mediante lo strumento di una tavola rotonda che mette al centro la percezione da parte di questi autori del loro essere locali e aperti, creativi ed epigoni rispetto a un ambiente e a una realtà: la nostra[39].

3. Un'idea di poesia: ideazione, promozione e rapporto con il territorio in una scelta di giovani autrici e autori. Una tavola rotonda e le sue prospettive[40]

Gallo. Grazie di essere presenti stasera. Cominciamo dalla circostanza, in sé non scontata, che, come autori di poesia, siete tutte e tutti vicine e vicini alla prosa e anzi ne producete di vostra; e in fondo anche gli amici che si occupano di *slam poetry* di fatto praticano una prosa ritmica.

Warner. In realtà, dal mio punto di vista, la questione della scelta tra prosa e poesia ha a che fare con la prevalenza, quando si comin-

[39] Solo di passaggio possiamo menzionare tra questi *novissimi* l'ancor più giovane Camilla Pasquali (2004), autrice di due volumi, *Diversi ma uguali* (2021) *e Non sentirti mai solo* (2022), entrambi per l'editore Linee infinite di Lodi, che non abbiamo potuto leggere, pur apprendendo da notizie online che la riguardano come miri a una poesia fortemente orientata alla specifica fase della vita che la interessa (cfr. https://www.culturacrema.it/eventi/incontro-camilla-pasquali/ [ultima consultazione: 01.07.2024]; https://ilnuovotorrazzo.it/2022/11/01/camilla-pasquali-la-giovane-poetessa-cremasca-presenta-non-sentirti-mai-solo/ [ultima consultazione: 03.07.2024]). Certamente ne scordiamo altri, che tenteremo di recuperare nelle spigolature che accompagneranno l'ultimo *addendum* di questa serie dedicato inoltre ai luoghi della poesia nello spazio locale (cfr. *supra*, nota 2).

[40] Tavola rotonda tenuta il giorno 19.06.2024 presso il Circolo poetico Correnti (Crema). Organizzazione a cura di Alberto Mori; trascrizione degli autori.

cia a scrivere, di un blocco di significato rispetto a una struttura predeterminata della disposizione del significante. La cristallizzazione della scelta di una forma inversi è cosa più tarda. Può anche non avvenire, ma il materiale originariamente prosastico resta, ed è disponibile e ricomponibile.

Recanati. La scelta della prosa dipende talvolta anche dall'estemporaneità dell'individuazione del tema, della necessità di fissare un'idea per poi poterla riconnettere… e qui talvolta l'elaborazione poetica riesce e ha senso, oppure si perde; e quanto fissato allora effettivamente trova spazio all'interno del decorso più ampio della prosa. Insomma, non ogni tema individuato si lascia rendere in poesia.

Mori. Questa relazione tra una facilità dell'intuizione del tema rispetto alla delicatezza e fragilità della fissazione poetica era propria di Alda Merini.

Recanati. Direi anche di Pavese, soprattutto per la sua attenzione alla scelta della parola specialmente come traduttore; ed è per questo che io poi come autrice sento il bisogno di una particolare meticolosa fissazione formale, perché la facilità della parola ha senso solo nel contesto di un'organizzazione, di una contestualità di struttura.

Bissolati. La mia prospettiva invece è più caratterizzata della ricerca della semplicità sia semantica sia formale. Preferisco di solito termini meno carichi dal punto di vista semantico, con minore spessore, purché sia più facile fare arrivare il messaggio, cercando appunto un livello di comunicazione che includa piuttosto che respinga.

Warner. Io vedo la prosa, ma soprattutto la poesia, come un processo a togliere per cui…

Mori. *Less is more*, certo: però questo però apre anche a riorganizzazioni minimaliste, molto compresse, il cui equilibrio rispetto al rapporto con il lettore, se ci interessa, non è così scontato.

Warner. La maggior parte delle cose che apprezzo devono essere sintetiche, e la stringatezza è una qualità che cerco.

Gallo. Quindi a monte, al livello della vostra ideazione, è più facile pensare in prosa che in verso.

Recanati. Non necessariamente: anzi, la composizione nasce da moduli ritmici che sgorgano da sé, che ti vengono spontanei.

Mori. E quindi c'è alla base della poesia una sensibilità psicoritmica, anche sulla base della posizione del corpo nel quadro del momento del lavoro poetico.

Warner. La poesia è un'arte del fare che non può essere realizzata a partire da una ricerca prettamente letteraria, il momento ideativo è cumulativo e corporeo e la fase della fissazione è quella in cui ci sia chiede se valga davvero scrivere di queste cose, se ci sia un interesse per un altro rispetto a questa comunicazione.

Recanati. Tuttavia, questa dimensione comunicativa è importante, ma non essenziale. Io prediligo scrivere testi complessi, con terminologia ricercata, che corrispondono a una mia scelta dettata da un bisogno di vivere la poesia come produzione di bellezza e di eleganza, offerta a tanti. Ma offerta, non mediata e diffusa a monte secondo il loro gusto.

Gallo. Siccome un altro tema che vorremmo affrontare è se la vostra ricerca di scrittura e performance passi prevalentemente per la parola scritta e la lettura, o per la *performance* e la multimedialità o intermedialità, sentirei su quest'ultimo punto e sulla riflessione di Recanati quanto ha da dire Bissolati, che prima era intervenuto a favore di una semplificazione, un'urbanizzazione divulgativa del testo.

Bissolati. Appunto perché ritengo necessario curare la diffusione e comunicazione e raggiungere una cerchia vasta, ho provato con il video. In effetti si tratta di una forma di promozione dello scritto, che però ha la capacità come videoproiezione dal vivo, o come recitazione trasmessa in video, di aggiungere qualcosa alla poesia. Non lo vedo come un atto creativo autonomo. Di sicuro la viva voce e immagine dell'autore che legge e sottolinea gli snodi del testo aumenta la capacità comunicativa.

Recanati. Ho trasposto anch'io qualche *reading* in video, ma non era e non è una dimensione che mi appartenga. Alla fine ho rinunciato.

Warner. Sono interessato alla multimedialità e intermedialità; mi piace anche la recitazione accompagnata con un musicista come ho fatto con *Poesia A Strappo*. Rispetto al fenomeno odierno della *slam poetry*, pur essendomi provato anche in questo genere, non sono un appassionato dei suoi sviluppi recenti. Penso che vada

un po' troppo verso l'intrattenimento, o il cabaret, o comunque comandi la composizione in modo troppo rigido piegandola sotto un *format* preconfezionato, che il pubblico già aspetta.

Recanati. La chiusura nel *format* è grave.

Mori. In ogni caso la *slam poetry* permette il rimontaggio anche di citazioni e temi importanti; tuttavia è chiaro che le prevalenti strutture pentasillabiche sono destinate a comandare sui contenuti, risultando troppo iterative. E poi ricordiamoci anche che la dimensione ludica e l'esposizione su grandi *mass media* hanno il loro peso nel fenomeno.

Bissolati. Io credo che l'aspetto ludico e competitivo sia vitale, ma condizioni molto gli esecutori, spostando la loro performance verso l'interesse del pubblico da sollecitare.

Recanati. Io ho apprezzato solo alcuni autori, per esempio le *Poesie brutte* di Paolo Agrati.

Warner. Certo, lì i testi non sono un *collage* ma hanno alle spalle una ricerca.

Mori. E di sicuro non mirano a una performance da *stand-up comedian*...

Warner. ... e Agrati comunque porta all'attenzione molti testi di altri autori anche importanti e canonici durante le sue *performance*, e quindi ha una funzione di divulgazione, di avvicinamento.

Gallo. Dunque questa esperienza della *slam poetry* non vi è indifferente, viste le numerose osservazioni che avete avanzato, ma nemmeno del tutto congenere. Quindi la vostra autopromozione e presenza pubblica passa per canali più tradizionali come letture, serate, *recital* (come si diceva una volta).

Bissolati. Esatto, nella mia storia la parte della presenza pubblica è essenzialmente legata a letture in contesti che abbiamo cercato e sollecitato a partire da nostre reti sociali disponibili o via via createsi. Solo per fare qualche esempio sono stati stretti i rapporti con il *Centro San Lorenzo* in via Medaglie d'Oro a Crema.

Recanati. Poi siamo stati a *ChinaSki* a Soncino, a *Mucca sul tetto* a Offanengo.

Gallo. Ma esiste un effettivo interesse dei promotori?

Warner. Per lo più direi una politica dei proprietari, o la presenza di certi obblighi di servizio come nella precedente gestione del *Bar*

del Museo. Contano molto anche i diretti rapporti personali con gestori amici; comunque l'ultimo evento in cui mi sono presentato in pubblico era una *slam poetry* del tipo *dead or alive*.
Bissolati. Il *Centro San Lorenzo* era interessato a svolgere eventi culturali.
Recanati. Ci siamo stati il 1 aprile 2022.
Bissolati. Ma anche lì il contatto era stato per conoscenza personale.
Warner. Siamo stati anche al *Bar Parko* a Ombriano, quando c'era ancora la precedente gestione.
Bissolati. Sì, attorno al 2018-19…
Recanati. … quando siamo stati anche all'*Arci* di Ombriano…
Bissolati. … che però è più sulla direzione della *slam poetry*.
Warner. Ad *Alice nella Città* a Castelleone anch'io ho svolto attività di *slam poetry* tempo fa, con soggetti importanti e noti come Agrati e come Puccio Chiesa.
Mori. *Alice nella Città* merita una storia a sé.
Gallo. Certo, così come la questione della generazione poetica locale di Chiesa, di Gasperini e di Warner, che è qui con noi, e che si è ridotta a Crema nella presenza dell'amico Warner che ha fatto da *trait d'union* con autrici e autori più giovani cpon i quali questa sera conversiamo. Vi chiediamo però anche quali siano i rapporti, se ci sono, con precedenti generazioni o esperienze di autori locali e non.
Bissolati. Io ho cominciato a interessarmi di poesia parlandone con un amico della mia stessa età. Sono arrivato a scrivere non per imitazione o per rapporto con una generazione precedente (semmai l'ho incontrata dopo). Ricordo la mia prima poesia su *L'ombra del fumo di una sigaretta*. Un passaggio spontaneo, non un esercizio letterario. Ecco il testo:

L'ombra sul fumo di una sigaretta

Sono afflitto
dall'incapacità
di gestire la solitudine
di mezzanotte.

Solo,
mi facevo male a rate.
Nell'ombra
stagliata sul fumo di una sigaretta
ho visto l'ombra
del bisogno.
Dovevo parlare con qualcuno,
ma avevo solo un foglio.
Sono io
quello a cui devo parlare.
Ed ora,
nella solitudine di mezzanotte,
in silenzio
mi parlo.

C'è un'altra mia poesia sulla sigaretta in *Acqua su bici scoperte*, ma questa raccoglie quella mia prima esigenza di comunicare tramite la scrittura[41].

Recanati. Io ho cominciato a 13 anni scrivendo su un foglietto verde, che raccoglieva quel mio primo segreto; non volevo né avrei dovuto condividerlo. Ho incontrato poi Warner e Bissolati, Vanazzi e Pavesi, più tardi, a scelta poetica già maturata.

Mori. Insomma, poesia nata da un impulso personale, indipendente all'origine dal contesto locale. Mi chiedo, vi chiedo: c'è il mondo locale nel vostro universo poetico, o anche solo semplicemente poesie sulla e della città?

Bissolati. Io non ho dedicato alcuna poesia a Crema. Diverse però sono riferite alla pianura, all'ambiente padano in cui viviamo, preso nel suo insieme.

Recanati. Io per Crema ho scritto una poesia: *Oligarca Marciana*, inedita. Ve la leggo:

Crema la Magnifica
Dischiuso scrigno

[41] Cfr. G. Bissolati, *Acqua su bici scoperte* cit., p. 72 (*Sigaretta*).

Gerundo
più rara del puro
sorniona Venezia
oligarca marciana sulla piazza incassata
gemma leonina tra il municipio e il pastorale.

Gallo. Una poesia di tema locale che non rinuncia a qualche preziosismo tipico del tuo approccio.
Warner. Io non ho mai esplicitato il tema locale in modo descrittivo, diretto. Non si può dire però che i suoi riflessi manchino. Sta anche al lettore trovarli.
Gallo. Mori e io veniamo dall'esperienza di "Correnti", che ha tentato di mettere la poesia al centro di un progetto culturale di sintesi che per alcuni anni ha costituito un ponte tra esperienza locale, scene *off* e di avanguardia e per un certo periodo anche la politica culturale di matrice pubblica. Eventi ed esperienze permettevano la correlazione e la trasmissione tra generazioni e autori (da Elio &C. a noi, dalla nostra a Chiesa e Gasperini). Siamo consapevoli...
Warner. ... che il territorio è cambiato e quel canale non esiste più.
Bissolati. C'è poi oggi il rischio che insistere sul territorio locale non permetta di raggiungere un pubblico importante, articolato, che sta oltre e al di là.
Warner. Scusa, non solo e c'è altro. C'è che la mia generazione (certo, Chiesa, Gasperini ed io) è stata una generazione inascoltata, segnata dal G7 di Genova, non considerata. Siamo stati portati a credere di non poterci esprimere dentro canali ufficiali e abbiamo visto cambiare la matrice delle politiche culturali in senso settario, partigiano. Quando collaboravo con Petite Paulette (come sapete *nom de plume* di Paola Vailati, che per un certo tempo fu assessore alla Cultura in città) la stessa promozione del nostro libro era resa difficile dalla sua figura pubblica. Paola era correttissima, semplicemente a volte gli organizzatori di eventi non volevano impegnarsi per non apparire a loro volta di parte.
Recanati. Personalmente ho una visione della poesia meno pubblica. Conservo la libertà di scrivere quello che mi pare e questo significa, naturalmente, anche incontrare meno attese, dispiacere a

un certo numero di potenziali interessati. In effetti non me ne curo troppo: privilegio la coerenza del mio discorso.

Bissolati. Io direi che scrivere *politico* e scrivere *sociale* sia diverso: il *politico* va su questioni dirette, puntuali; individua soluzioni, le propone o le critica. Invece il *sociale* è una dimensione di valore.

Mori. Se dovessi segnare un confine nella storia della politica culturale, lo porrei all'altezza del passaggio dagli anni Ottanta ai Novanta, quando (secondo me a cavallo di tutti gli schieramenti politici) si determinò il superamento dell'idea sociale della città a favore di un'idea promozionale e imprenditoriale della città. Dopo *orme*, *La città ritrovata*, dove collaborammo in diversi tra G. Benelli, I. Ceruti, C. Bruschieri, oltre a me, fu l'ultima manifestazione del rapporto tra la visione estetica e la visione sociale nel dibattito politico, l'ultima che avesse un posto anche per la poesia[42].

Gallo. Dunque siete autori deterritorializzati? È un'esagerazione definirvi così?

Bissolati. Scrivere di valori e non di politica è pensare a un altro orizzonte.

Recanati. Dove ci si confronta con l'assenza di risorse e la mancanza di relazioni.

Warner. Personalmente non vedo né politica né territorio, cioè non colgo una rappresentazione globale dei bisogni comunitari nel dibattito pubblico, ma solo la dialettica di tanti gruppi di interesse, ai quali peraltro non mi sento vicino. E quindi penso che un vero intervento politico non sia tanto sui temi vicini al territorio, strettamente locali, ma su quelli di ordine generale (assistenza, lavoro, migrazione) che dimentichiamo troppo facilmente. Insomma sui fondamentali umani.

[42] *Una città ritrovata*, Sellino, Milano 1989 (cfr. F. Gallo, *Poesia e poeti a Crema in età contemporanea*, cit., p. 114, nota 39, anche a correzione di un refuso ivi riportato). Il testo è comunque portatore di un'idea estetica e mediatamente politica della città, al di là della valorizzazione monumentale, attraverso conttibuti poetici tutt'altro che enfatici o strettamente celebrativi, dove gli spazi del poetico urbano vanno dal manufatto storico alla vita del ricovero, dallo scorcio paesistico al flusso isordinato del quotidiano.

Gallo. Vorrei portarvi ora a discutere sul vostro interesse autoriflessivo. Da quanto avete finora detto è uscito un intreccio di poetiche tra loro dialoganti: sentite anche il bisogno di muovervi verso un territorio estetico più generale, di raccordarvi con teorie e filosofie dell'arte?

Bissolati. Non sento questo bisogno: troppa estetica e arte del XX secolo è complessa, cervellotica e il prodotto effettivo invece è povero. Lo sviluppo retorico e formale non è un valore in sé stesso.

Recanati. Però anche mediare troppo e raggiungere tutti o piacere a tutti significa non aver valore per nessuno. È meglio essere qualcuno che offre una poesia che sia un sacrificio proprio che ne richiede anche uno piccolo ad altri che qualcuno che solo intrattiene, superficialmente.

Bissolati. L'obiettivo della comprensibilità per me è centrale.

Recanati. Io invece ho bisogno della puntualità della ricerca della parola, che è la stessa cosa della ricerca della mia libertà espressiva personale.

Mori. Avete posto il problema tipico della poesia contemporanea: da una parte poeti che si sentono obbligati tematicamente e poeti che rivendica la loro libertà personale. Vorrei suggerirvi che comunque, quando la poesia *fait la différence* rispetto al mondo in cui si trova, sta sempre o più avanti o più indietro.

Warner. Il mio interesse non è tanto rivolto al ricevente, ma all'emittente e al codice: insomma, alla mia scrittura perché sia idonea come tale a far nascere domande. Così mi concentro sulla dimensione riflessiva che mi permette di strutturare il medium rispetto all'oggetto. Io anzi cerco di avere una forma che nasconda qualcosa e che obblighi, infine, il lettore a pensare.

Recanati. Tanti poeti del XX secolo sono stati segnati dai drammi della storia, anche più pesanti di quelli che stiamo vivendo oggi e qui. Hanno dovuto pertanto compiere sforzi comunicativi esagerati. Può anche essere che tale concentrazione formale, necessaria a compattare il dolore, passi ai nostri occhi per mancanza di attenzione comunicativa e assenza di sensibilità, ma è solo disciplina della parola.

Mori. Il poeta è gratificato dall'opinione pubblica, ma messo in un angolo, come se fosse soltanto un intrattenitore di breve periodo,

un personaggio della scena pubblica che ha il suo proscenio per un certo tempo ma poi viene inevitabilmente sostituito. Ma il poeta passa: bisogna parlare della poesia e non dei poeti; e la poesia resta come forma strutturata, come opera, come azione disseminata che dissemina... e questa è la sua materialità.

Warner. Direi però che non esiste una poesia *bella* come un albero. Ma la poesia è delle persone, circola non per la bellezza, che è della materialità delle cose, ma perché trasla, va dall'uno all'altro di noi come segno.

Mori. È l'erranza della poesia; è Jabès, la ricerca del nome dell'altro.

Warner. Io mi sono dato un nome d'arte. Ed Warner è il portiere acrobatico del *manga/anime* «Holly e Benji». Insomma sono ospite di me stesso.

Gallo. Il che ci riporta al *Libro dell'ospitalità*, visto che parliamo di Jabès.

Recanati. Penso che sia bello quello che ciascuno ha realizzato con i propri sforzi, che si sono spesso intrecciati con quelli degli altri, ma che quella vastità che cerchiamo sia sempre ulteriore rispetto a quanto abbiamo fatto. Il nostro sforzo non arriverà a destinazione.

Bissolati. Lo sforzo di concludere, di raggiungere la meta, è comunque uno sforzo dovuto: per me va perseguito.

Recanati. Anche per me, perché, per esser chiara, senza questo sforzo non si può concretizzare il dono della poesia.

Warner. Dono che può anche essere scioccante o provocatorio, e soprattutto a lunga distanza, libero da rapporti vincolanti di tradizione e di generazioni. Io ho mandato il mio nome e un distico a lunga distanza con un evento della NASA[43]. Chissà che effetti avrà!

Gallo. Apprezzo quest'idea, anche perché vedo quella libertà iconoclasta che oggi sento molto necessaria e vicina a me.

Recanati. Io invece mi riconosco nella tradizione, nel suo rapporto con la verità: ma ho anche appena finito una scrittura su una mia possibile personalità alternativa.

[43] Cfr. https://europa.nasa.gov/message-in-a-bottle-webby/ [consultato il 16.07.2024].

Gallo. L'alternativa è la dimensione fondamentale della scrittura e della creazione, è il rifiuto che le cose possano stare solo così. Vi ringraziamo, come amiche e amici, e come appassionate e appassionati della poesia, di aver condiviso con noi questo scorcio delle vostre esperienze su come viviate e pensiate il vostro essere poetesse e poeti qui e oggi, nel territorio al quale la rivista che ci ospita è dedicata.

Alberto Bugari*

La riproduzione digitale delle mappe catastali più antiche del territorio cremasco

L'Istituto Centrale per gli Archivi (ICAR) ha avviato nel 2018 il progetto per la realizzazione di una libreria digitale dedicata agli Archivi di Stato e alle Soprintendenze archivistiche e bibliografiche, utilizzando la piattaforma open source per la gestione integrata dei beni culturali MetaFAD.

L'Archivio Digitale così configurato prevede un'infrastruttura tecnologica coordinata centralmente dall'ICAR per la conservazione, la gestione e la pubblicazione online delle riproduzioni digitali, che si articola nei diversi istituti aderenti, dotati ciascuno di un accesso personalizzato e autonomo.

Garantendo agli utenti la fruizione integrata da un unico punto di accesso, l'Archivio Digitale intende rendere disponibili per la consultazione online risorse archivistiche digitalizzate e relative descrizioni[1].

L'Archivio di Stato di Cremona ha recentemente reso disponibili in Archivio Digitale le più antiche rappresentazioni cartografiche catastali conservate nell'istituto, realizzate in momenti diversi tra il XVIII e il XIX secolo.

Il territorio dell'attuale provincia di Cremona in età moderna apparteneva principalmente a due diversi stati: lo Stato di Milano per il territorio corrispondente all'antico contado cremonese e la Gera d'Adda e la Repubblica di Venezia per il cremasco.

Nel territorio del Contado di Cremona le prime mappe catastali furono elaborate tra il 1722 e il 1723 in vista della preparazione del nuovo sistema censuario secondo le disposizioni emanate nel 1718 dall'imperatore Carlo VI. Il complesso lavoro di mappatura e censimento, che

* *Archivio di Stato di Cremona*.

[1] https://www.archiviodigitale.icar.beniculturali.it/it/165/progetto [Ultima consultazione: 23 luglio 2024].

richiese tempi notevoli, fu interrotto nel 1733 per cause politiche e avvenimenti di vario genere, tra cui la Guerra di successione austriaca. Le operazioni ripresero con la salita al trono di Maria Teresa d'Asburgo nel 1740 (è questo il motivo per cui si parla di 'catasto teresiano') e l'affidamento dell'incarico a una nuova Giunta del censimento nel 1749. Ne sono prova, infatti, le Tavole d'estimo (elenchi dei numeri mappali con accanto il nome del possessore e la qualità del terreno) datate attorno al 1755, correlate alle mappe. Il catasto milanese fu definitivamente approvato nel 1757 ed entrò in vigore nel 1760.

Nel territorio cremasco, invece, la realizzazione del primo catasto si ebbe soltanto agli inizi del XIX secolo. Fino ad allora era utilizzato l'Estimo Veneto del 1685, uno strumento di natura puramente descrittiva non corredato da mappe che consisteva in una serie di registri, uno per ciascuna località, contenenti descrizioni e stime delle proprietà immobiliari e delle rispettive rendite, in base alle quali venivano calcolati gli obblighi contributivi dei proprietari. L'Estimo non stabiliva direttamente quanto un possessore dovesse pagare, bensì la sua quota rispetto a una cifra che veniva fissata dalle autorità.[2]

La registrazione delle singole proprietà nell'Estimo avveniva attraverso le polizze d'estimo, con le quali i cittadini stessi denunciavano il proprio reddito: si trattava di dichiarazioni compilate e firmate dai soggetti titolari di beni, in cui erano elencati tutti i loro possedimenti siti nel territorio del comune.

Nel 1797, con la caduta della Serenissima e la brevissima parentesi della Repubblica Cremasca, Crema entrò a far parte della Repubblica Cisalpina che, nel 1802, divenne parte delle neo-proclamata Repubblica Italiana, dal 1805 Regno d'Italia.

Nel contesto di suddivisione e di riorganizzazione amministrativa del nuovo Regno d'Italia, entità politica molto ampia, formata da territori appartenuti a stati diversi, si rendeva pertanto necessaria la realizzazione di un unico strumento censuario che subentrasse a quelli locali fino all'epoca in uso, cioè un catasto che attraverso una serie di mappe e di registri correlati documentasse in modo cartograficamente esatto e

[2] Cfr. B. Mori, *L'elaborazione dei dati dell'Estimo Veneto del 1685 (Offanengo Maggiore e Minore)*, in «Insula Fulcheria», L, 2020, pp. 65-78, in particolare p. 66.

attendibile la forma e la scansione dei lotti, i limiti e la posizione degli edifici, le utilizzazioni dei terreni e l'assetto di altre opere urbane come ponti e strade, al fine di interpretare l'evoluzione fisica dei territori e soprattutto di applicare un'equa tassazione sui contributi fondiari tra i cittadini, riaffermando il principio di sovranità dell'autorità statale su tutta la popolazione, ispirato dagli ideali post-rivoluzionari, in contrapposizione a privilegi, autonomie e immunità riconosciuti dall'*ancien régime* ad alcuni ceti[3].

Il territorio cremonese, già interessato dal catasto teresiano, non fu coinvolto dalla realizzazione del nuovo catasto napoleonico e continuò a essere applicato quanto realizzato nel Settecento.

Nel territorio cremasco, dove invece era utilizzato il non più adeguato Estimo Veneto, per cercare di superare le criticità degli antichi estimi, fu realizzato un primo strumento denominato 'Catastro dell'estimo' completato nel 1805. Come suggerito dal nome, detto 'catastro' si componeva di una serie di registri graficamente organizzati in forma tabellare e traeva i dati non da nuove operazioni censuarie, bensì dall'estimo secentesco parzialmente aggiornato, di cui riproponeva il limite di non essere corredato da mappe. Nella prima colonna un numero progressivo contraddistingue i nomi dei possessori, riportati nella seconda colonna e ordinati alfabeticamente; nella terza sono inserite le denominazioni dei fondi riferiti a ciascun proprietario e, nella quarta, il riferimento alle descrizioni dell'Estimo Veneto secondo la numerazione delle singole unità descrittive, aggiunta proprio ai registri dell'estimo nel contesto di questa operazione. Le colonne successive riportano i dati numerici relativi all'estensione dei possedimenti (pertiche), alla loro stima e valore capitale.

Con decreto del 12 gennaio 1807[4] fu finalmente dato avvio ai lavori per la realizzazione del Catasto generale del Regno (titolo VII, art. 37),

[3] Sulle trasformazioni del sistema fiscale e amministrativo tra antico regime e età napoleonica si veda il contributo di I. Pederzani, *Bergamo e la Bergamasca tra antico regime ed età napoleonica,* in «Bergamo e il suo territorio», *Cariplo*, Milano, 1997, pp. 11-33.

[4] Decreto 12 gennaio 1807, n. 16 «Decreto sulle finanze per il 1807», titolo VII «Catastro generale del Regno».

di tipo geometrico-particellare, il cosiddetto 'catasto napoleonico' che, nel Dipartimento dell'Alto Po (per la parte corrispondente al territorio cremasco già appartenente alla Repubblica di Venezia), come pure nei dipartimenti del Mella (bresciano) e del Serio (bergamasca), poneva definitivamente fine al sistema basato sull'Estimo secentesco ormai superato e non più in linea con la mutata coordinazione fiscale.

Le indicazioni tecniche da seguire per la realizzazione del nuovo catasto furono rese note nella legge del 13 aprile 1807[5]. Il testo si componeva di alcuni articoli introduttivi cui faceva seguito un elenco di regole pratiche da rispettare nella realizzazione conforme di detto catasto, suddivise in due capitoli: uno relativo alla misurazione dei terreni e alla realizzazione delle mappe (art. 1-26) e uno al metodo di compilazione dei relativi Sommarioni (art. 27-40).

Successivamente, con decreto reale del 10 febbraio 1809, furono indicate le modalità di denuncia delle proprietà e, in particolare al Titolo I, art. 5, fu fissato quale termine ultimo per la loro presentazione il primo maggio 1809.

Questi decreti furono integrati con le note operative necessarie all'avvio della campagna di rilievo del territorio attraverso le «Istruzioni della Direzione Generale del Censo ai Geometri incaricati della misura dei terreni e formazione delle mappe e dei sommarioni», pubblicate in una prima edizione nel marzo 1810, per essere presto aggiornate e riviste nell'aprile 1811: si trattava, tuttavia, di una versione perfezionata e integrata delle norme del 1807[6].

I concetti fondamentali fissati furono i seguenti:

- la mappa doveva rappresentare il territorio di un solo comune censuario;
- la mappa doveva mostrare quanto compreso nel territorio del comune e che lo caratterizzavano, come fondi di varie tipologie, strade,

[5] Decreto 13 aprile 1807, n. 62 «Decreto relativo alla formazione del Catasto del Regno».

[6] Vd. *Istruzioni della Direzione generale del censo ai geometri incaricati della misura dei terreni, e formazione delle mappe e dei sommarioni, in esecuzione del R. decreto 13 aprile 1807*, ristampa anastatica dell'edizione 1811 a cura di M. Repele, M. Rossi, E. Tonetti, Arzignano, Officina Topografica, 2011.

corsi d'acqua, opere o edifici pubblici e luoghi di culto, per quanto questi ultimi fossero esenti da imposizione fiscale[7];
- la particella costituiva l'unità fondamentale della rilevazione: i pezzi di terra erano distinti secondo i loro confini naturali o artificiali e i rispettivi proprietari; la distinzione veniva mantenuta anche in caso di appezzamenti appartenenti a un medesimo proprietario;
- gli oggetti geografici, naturali e artificiali, dovevano essere restituiti giusta proporzione e in scala, nonché a colori: «il rosso per la sola parte [degli edifici] che resta coperta a tetto [...] il verde per gli orti e giardini [...] il color d'acqua per i laghi, i fiumi, i canali e simili [...] in colore di fuliggine chiaro le strade nazionali, le comunali e le consorziali»;
- la mappa doveva essere «orientata in vera tramontana» (nord) tenendo conto dell'inclinazione «dell'ago magnetico»;
- la nuova unità di misura era la pertica censuaria, al posto dei molteplici sistemi tradizionali in atto, variabili da zona a zona, con lo scopo di rendere più agevole la perequazione fiscale tra le diverse realtà geografiche.

A corredo di ogni singola mappa catastale, fu redatto il Sommarione, un registro organizzato in forma di tabella che ne costituisce la chiave di lettura poiché riporta le informazioni dettagliate di tutte le particelle. Su ciascuna riga sono disposti i dati di una singola particella, a loro volta omogeneamente incolonnati per tipologia:
- numero di particella (mappale);
- subalterno (eventuale);
- nome del possessore;
- denominazione dei pezzi di terra/toponimo;
- destinazione d'uso del terreno/qualità (ad es. orto, aratorio, casa da massaro, boschina dolce, ecc.);
- classe;
- superficie[8].

[7] Cfr. A. Bianchi, *Una terra tra due fiumi: Il sistema informativo sul Catasto Lombardo Veneto per l'Isola Brembana*, «Insula: Rassegna di studi sull'Isola Brembana», II, 2, 2006, pp. 148-157, a p. 150.

[8] I. Bianchi, *Una terra*, cit. pp. 150-151.

Le operazioni di misura e stima del Catasto napoleonico furono condotte precipitevolmente a causa della necessità da parte del governo di poter disporre di questo nuovo strumento. Senza entrare nei dettagli si può riscontrare, infatti, nei sommarioni, che le informazioni di classamento e classificazione delle proprietà sono spesso tralasciate o poco dettagliate, mentre le mappe non risultano immuni da 'resistenze' esecutive dei disegnatori, i quali non trattano la cura dei dettagli con intensità costante. Le mappette del 1815 sono disegnate da tecnici diversi che non applicano sempre rigorosamente le indicazioni previste dalle norme prima citate.

Le mappe versate dall'Ufficio distrettuale imposte dirette di Crema nel 1973 riguardano quindi località oggetto di rilevazioni effettuate in tempi e contesti diversi. Le località afferenti al distretto di Crema, infatti, appartenevano fino all'inizio del secolo XIX a più stati preunitari diversi.

Le mappette più antiche che rappresentano la parte più cospicua della serie, sono perlopiù quelle dei territori appartenuti alla Repubblica di Venezia, poi al Dipartimento dell'Alto Po del Regno d'Italia. La loro elaborazione avvenne nell'ambito dei lavori del catasto napoleonico, poi interrotta in seguito ai rovesci militari subiti dai francesi che portarono alla fine del Regno d'Italia. Le mappette furono riprese immediatamente sotto la dominazione austriaca e completate nel 1815 dall'Amministrazione generale provvisoria del censo e delle imposizioni dirette, come indicato in calce alle stesse laddove si specifica che sono copia conforme a quelle presso l'«Amministrazione generale del censo» o «Direzione Generale del censo», a riprova del fatto che i primi esemplari erano già stati realizzati negli anni precedenti.

Le località in questione sono: Azzano, Bagnolo, Bottaiano, Campagnola, Campisego, Capralba, Casale, Casaletto Ceredano, Casaletto Vaprio, Cascine San Carlo, Cascine Gandini, Ca' de' Vagni, Castelnuovo, Chieve, Credera, Cremosano, Izano, Madignano, Monte, Montodine, Moscazzano, Offanengo, Ombriano, Palazzo, Passarera, Pianengo, Pieranica, Porta Ombriano (sezione di Crema), Portico, Quintano, Ricengo, Ripalta Arpina, Ripalta Vecchia, Ripalta Nuova, Ripalta Guerina, Ronchi di Scannabue, Rovereto, Rubbiano, Salvirola Cremasca, San Bartolomeo dei Morti, San Michele, Sergnano, Saragosa, Torlino, Trescore, Trezzolasco, Vairano con Santo Stefano, Vergonzana, Zappello.

Datate al 1812 sono invece le mappette dei comuni di Camisano, Castelgabbiano e Vidolasco, località del cremasco di dominio veneziano

che, con l'avvento del Regno d'Italia, furono incluse nel Dipartimento del Serio, come riportato nell'intestazione delle stesse. Per il comune di Camisano possediamo tuttavia anche una mappetta del 1784 redatta allo scopo di evidenziare il confine tra lo Stato Veneto e lo Stato di Milano, situato tra Camisano e i comuni (oggi appartenenti alla provincia di Bergamo ma, nel XVIII secolo parte del Contado di Cremona e quindi della Lombardia austriaca) di Barbata e Isso.

All'interno della serie troviamo anche alcune mappette del 1825 relative ad alcune località già appartenute alla delegazione III del Contado di Cremona dello Stato milanese per le quali disponiamo anche delle mappette settecentesche del Teresiano: si tratta di Albara, Romanengo, Romanengo del Rio, Ronco Todeschino e Salvirola de' Vassalli.

Anche per altre località già dello Stato milanese, alcune incluse nel Vescovato superiore del contado lodigiano come Fracchia, Gradella, Nosadello e Spino d'Adda e altre nella Gera d'Adda inferiore come Agnello, Rivolta d'Adda, Pandino, Roncadello e Vailate, disponiamo o delle mappe settecentesche (Agnadello, Rivolta d'Adda e Spino d'Adda) o delle mappe del 1825 o addirittura di entrambe.

Nelle intestazioni delle mappette del 1825 si fa sempre comunque riferimento alla precedente appartenenza delle varie località alle relative suddivisioni territoriali dello Stato di Milano, pur essendo queste rappresentazioni postume: «Vescovato Superiore / Contado di Lodi» per Fracchia, Gradella e Nosadello, «Gera d'Adda / Ducato di Milano» per Roncadello e per «Pandino con Nosadello e Gardella», indici del fatto che tali mappette sono frutto di rielaborazioni del teresiano con l'applicazione di criteri cartografici più moderni.

Tutte queste mappette hanno il loro riferimento nelle tavole d'estimo del catasto teresiano.

Vi sono infine alcune mappette realizzate durante il periodo del Regno lombardo-veneto: nel 1839 quelle di Casaletto di Sopra e di Fiesco, nel 1844 quelle di Moscona e Santa Marta. Anche in questo caso sono rielaborazioni delle mappette settecentesche e fanno riferimento al Teresiano.

Chiude la serie la mappa settecentesca del «Circondario dei territori della Delegazione III della Provincia Superiore di Cremona».

Attività del Museo

Come di consuetudine, anche nel 2024 sono state numerose le attività svolte dal Museo Civico di Crema e del Cremasco per la conservazione, lo studio e la valorizzazione delle opere delle proprie collezioni.

Prima della fine del 2023 sono stati recuperati due cippi identificativi del confine tra lo Stato di Milano e la Repubblica di Venezia. I cippi, contrassegnati dai numeri 362 e 371, sono stati identificati come termini di confine posizionati nel Cremasco, più precisamente, il numero 362 era posto presso i territori di Bottaiano e Casaletto di Sopra, a est del fontanile Zemia di Ricengo, mentre il numero 371 si trovava presso i territori di Camisano e Barbata, all'intersezione delle rogge Schigazzina e Fontanone di Corte Madama[1]. Le pietre, che erano poste sotto sequestro, sono state assegnate dal Tribunale di Bergamo al Museo Civico di Crema e del Cremasco; quindi, prelevate e trasportate con l'ausilio di personale e mezzi del Comune di Crema presso il Centro Culturale Sant'Agostino. Sono state collocate in posizione verticale in CremArena, interrando la parte grezza del manufatto e lasciando visibile la parte iscritta, così come disposte in origine. In particolare, il numero 362 è stato sotterrato per oltre 70 centimetri, mentre il numero 371, che era spezzato, è stato ricoperto per circa 40 centimetri, lasciando comunque ben visibili le iscrizioni e collocando a lato la parte grezza, in modo da avere un'idea della parte del manufatto che normalmente non è visibile. È stato anche recuperato dai depositi museali e collocato nella stessa area un Indicatore stradale in pietra della seconda metà del XIX secolo, originariamente ubicato a Crema all'intersezione dell'attuale via Capergnanica con via Carlo Urbino.

[1] Cfr. S. Domenighini, *I termini del confine austro-veneto del Cremasco: recupero e musealizzazione dei cippi confinari n° 362 e n° 371*, «Insula Fulcheria», LII, 2022, pp. 284-290.

L'attività di studio, ricerca e valorizzazione dei reperti della sezione egizia è proseguita durante tutto il 2024; in particolare, sono continuati gli studi relativi al secondo lotto di reperti provenienti dalla collezione di antichità di Carla Maria Burri, acquisito dal Museo nel 2022. Si tratta principalmente di manufatti fittili di età greco-romana, un'ingente quantità di lucerne risalenti all'epoca romana e bizantina e un gran numero di colini frammentari in argilla del Primo Periodo Islamico. Tre reperti di età faraonica, appartenenti allo stesso lotto – nello specifico un frammento in *faïence* di una statuetta di Pateco, uno stampo in terracotta per una protome di Bes e una statuetta raffigurante il dio Nefertem – sono pubblicati in questo numero della rivista[2]. Collateralmente, si è proseguito con lo studio e con la pubblicazione di alcuni reperti del MAR - Museo Archeologico Regionale della Valle d'Aosta, secondo un protocollo di collaborazione firmato nel 2022 con il Museo Civico di Crema e del Cremasco. Si tratta di manufatti egizi appartenenti alla Collezione Carugo, acquisita dal MAR nel 2014 a seguito di una donazione effettuata da un collezionista privato. È stato ultimato lo studio relativo agli amuleti[3], così come quello sugli *ushabti* e alcuni altri reperti particolarmente significativi[4]. Le attività della sezione egizia del nostro Museo sono state inoltre presentate nel mese di settembre dal curatore scientifico Christian Orsenigo, in occasione dell'incontro annuale del CIPEG - Comitato Internazionale per l'Egittologia presso il Museo Archeologico Nazionale di Madrid[5].

All'inizio del 2024 il Museo di Crema, ancora una volta, è stato scelto come depositario di opere provenienti da collezioni private e, nello specifico, di sette dipinti di Gianetto Biondini (Crema, 1920 - 1981) che

[2] C. Orsenigo, *Tre amuleti egizi del Museo Civico di Crema e del Cremasco*, nella sezione *Note di ricerca* di questo volume.

[3] C. Orsenigo, *Gli amuleti egizi della Collezione Carugo presso il MAR*, «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione autonoma Valle d'Aosta», 2024, c.s.

[4] C. Orsenigo, *Le antichità egizie del Museo Archeologico Regionale della Valle d'Aosta*, in *Atti del XXI Convegno di Egittologia e Papirologia*, a cura di A. di Natale, C. Basile, Siracusa, 2024, c.s.

[5] *Making the old new again, refurbishing museum spaces* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 23 - 27 settembre).

sono entrati a far parte del patrimonio museale grazie a una donazione. Le opere provengono dalla collezione appartenuta alle sorelle Polenghi. Ed è proprio grazie all'altruismo di Giulia Polenghi (Crema, 1935 - 2024) che è stato possibile acquisire i dipinti che erano pervenuti alle sorelle tramite la madre, Antonia Manenti (Lodi, 1906 - Crema, 1994), che a sua volta li aveva ricevuti in eredità dal fratello Bruno Manenti (Crema, 1908 - 1989), noto imprenditore e mecenate cremasco. Le opere provenienti dalla donazione Polenghi, insieme a quelle del 2023 della donazione Crotti e del comodato Bozzo, hanno ispirato una riflessione sulle modalità di fruizione dei nuovi dipinti, sfociata nella pianificazione e nella successiva realizzazione della mostra *Angelo Bacchetta, Eugenio Giuseppe Conti, Gianetto Biondini*. Con tale esposizione, aperta al pubblico sabato 18 maggio 2024 presso la Pinacoteca in concomitanza della Giornata Internazionale dei Musei, è stata dunque inaugurata la prima edizione di *Nuove acquisizioni*, una rassegna pensata per avere una cadenza periodica e con la quale il Museo di Crema ha inteso mettere in luce il continuo incremento delle proprie collezioni, accresciute costantemente attraverso donazioni, comodati o acquisti. L'iniziativa è stata l'occasione per offrire uno sguardo privilegiato sulle recenti aggiunte, che ha permesso di apprezzarne il valore artistico e culturale, nonché di ringraziare pubblicamente chi con tanta generosità ha contribuito ad arricchire le raccolte civiche.

Come anticipato, tra il 2023 e il 2024 il nostro Museo è stato scelto come depositario di alcuni notevoli dipinti di famiglia, giunti tramite un comodato e ben due donazioni, a riprova della scientificità e della serietà con cui l'istituzione cremasca esercita le sue funzioni di salvaguardia e valorizzazione, confermando al contempo il proprio ruolo di referente culturale. Con la prima edizione di *Nuove acquisizioni* sono state introdotte alla pubblica fruizione tre distinte collezioni artistiche che includono significative opere del panorama pittorico ottocentesco e novecentesco cremasco. Nel primo nucleo della mostra si potevano ammirare numerosi dipinti provenienti da Genova, concessi nel 2023, mediante un comodato gratuito, da Vittorio Bozzo. Si tratta di undici lavori di Angelo Bacchetta (Crema, 1841 - 1920) che, attraverso il percorso cronologico dell'allestimento, hanno permesso allo spettatore di seguire i progressi stilistici dell'artista. Le prime due opere, dal titolo *Ritorno dal pascolo, ricordo della campagna romana* (inv. B0619) e *Cucina, studio dal vero* (inv.

B0618), appartengono al periodo post-accademico del pittore; mentre la *Carità - Dar da bere agli assetati*, *I due frati vinattieri* (inv. B0623) e le *Due monache in un chiostro* (inv. B0624) sono l'espressione più romantica dello stile dell'artista. Altri quattro dipinti sono ascrivibili alla sua fase naturalista e a quella realista e di questi fanno parte la *Donna che stende i panni* (inv. B0616), le *Galline nell'aia* (inv. B0617), la *Dama vestita di bianco con levriero* (inv. B0620) e la *Dama con fiori seduta sotto un glicine* (inv. B0621). Appartenevano al nucleo anche due interessanti studi preparatori: il primo raffigurante la *Gloria di santa Teresa d'Avila* (inv. B0625), composizione in seguito adattata all'iconografia dell'*Assunzione della Vergine*, eseguita da Bacchetta ad affresco nella cupoletta meridionale del santuario di Santa Maria della Croce di Crema; il secondo bozzetto rappresenta invece la *Gloria dei santi Vito, Modesto e Crescenzia* (inv. B0626), affrescata nella volta della navata della chiesa parrocchiale di Civate (LC). Il nucleo intermedio della mostra era costituito da quattro opere giunte da San Felice Circeo (LT), donate nel 2023 da Cristina Crotti. Tre di esse sono state eseguite da Eugenio Giuseppe Conti (Crema, 1842 - Milano, 1909), mentre la quarta dalla figlia – anch'essa pittrice – Noemi Conti (Crema, 1878 - Sergnano, 1942). Del padre, oltre a un *Autoritratto giovanile* (inv. B0615), spiccava sicuramente *Domani in collegio* (inv. B0612), un dipinto da cui emerge tutta l'abilità ritrattistica del pittore cremasco, in grado di rendere con assoluta maestria l'introspezione psicologica dei personaggi effigiati: in questo caso i due figli, Gineria e Renzo, colti impensieriti tra le fronde di un giardino. Con *Ore tranquille* (inv. B0613) l'artista volge uno sguardo al Settecento e a certi temi arcadico-galanti messi in scena dalla cosiddetta pittura rococò; in particolare, la grande tela risulta una fedele ripresa da un'opera del pittore francese Jean-Antoine Watteau intitolata *Le bal champestre* oggi perduta, nota a Conti attraverso una stampa di traduzione. Per un suggestivo raffronto è stata esposta una versione del 1921 di questa incisione da Watteau appositamente acquistata per la mostra. Della figlia Noemi si poteva osservare il dipinto *Fiori* (inv. B0614), un'elegante composizione floreale rientrante in un genere particolarmente congeniale alla pittrice. In chiusura, nell'ultima sezione, hanno trovato spazio le opere novecentesche di Gianetto Biondini, arrivate da Crema, come sopraccennato, all'inizio di quest'anno attraverso la donazione di Giulia Polenghi. Si tratta di sette dipinti che coprono un arco temporale piuttosto ristretto, che va dagli anni Sessanta ai primi anni Settanta del

secolo scorso. La prima opera del gruppo, di ampie dimensioni, *Il platano* (inv. B0635), così come pure l'ultima, *Il tronco del platano* (inv. B0636), si discostano dalla ricerca espressiva e dagli esiti compositivi che caratterizzano il percorso artistico del pittore cremasco; mentre *Fabbriche* (inv. B0634) e *Paesaggio urbano* (inv. B0630) si inseriscono a pieno titolo in quella sua fase geometrizzante nella quale il dato oggettivo viene reinterpretato in una direzione più immaginaria e meno improntata a un approccio realistico. Altri tre dipinti, denominati *Composizioni floreali* (inv. B0631 - B0633), costituiscono una serie e sono ascrivibili alla sperimentazione già matura degli anni Settanta, contraddistinta da un'essenzialità del tratto e da un'atmosfera cromaticamente morbida. La mostra, curata dal conservatore Alessandro Barbieri, da Alessandro Boni e da Gabriele Valesi, è stata accompagnata da un catalogo edito dalle Edizioni Museo Civico Crema, nel quale ciascun gruppo di dipinti viene introdotto da un capitolo che ne delinea le vicende collezionistiche, seguito da schede utili all'approfondimento di ogni singola opera[6]. Durante il periodo di apertura della rassegna sono state organizzate delle visite guidate gratuite in occasione delle quali i partecipanti sono stati condotti dai curatori alla scoperta delle opere e della loro vicenda collezionistica. La chiusura della mostra, inizialmente prevista per il 28 luglio, è stata prorogata a domenica 29 settembre 2024.

Lo stesso sabato 18 maggio, in occasione della Notte europea dei Musei, in seguito all'inaugurazione di *Nuove acquisizioni*, il Museo Civico di Crema e del Cremasco è rimasto aperto e visitabile sino alle ore 23:30.

Nel mese di giugno è stato possibile sostituire la porta a vetri del vecchio ingresso del Museo. La nuova apertura, realizzata in vetro temperato antisfondamento, è stata dotata di ante più grandi e di maniglione antipanico.

Il 25 settembre sono stati effettuati degli esami diagnostici non invasivi sull'opera *Ostaggi di Crema* (inv. B0261) di Gaetano Previati (Ferrara, 1852 - Lavagna, 1920), dipinto di proprietà della Pinacoteca di Brera

[6] *Angelo Bacchetta, Eugenio Giuseppe Conti, Gianetto Biondini*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 18 maggio - 28 luglio 2024), a cura di A. Barbieri, A. Boni, G. Valesi, (*Nuove acquisizioni*, 1), Crema, Museo Civico Crema, 2024.

depositato presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco dal 1961. Le analisi di fluorescenza ultravioletta, di infrarosso falso-colore 500-950 nm, di infrarosso bianco-nero 1510-1700 nm, di radiografia digitale (lastre 35x43 cm) e di fluorescenza a raggi X sono state eseguite dal Laboratorio di restauro e analisi di Thierry Radelet di Torino. I risultati serviranno da supporto a uno studio specifico sull'opera condotto da Elisabetta Staudacher, responsabile dell'Archivio storico della Permanente di Milano, con la collaborazione del conservatore del nostro Museo Alessandro Barbieri, per una pubblicazione monografica che possa garantire una più adeguata valorizzazione del dipinto, che rappresenta uno degli episodi più noti, simbolici e cruenti della storia di Crema: l'assedio della città messo in atto dall'imperatore Federico Barbarossa tra il 1159 e il 1160.

Domenica 29 settembre il Museo ha aderito alle Giornate Europee del Patrimonio, iniziativa promossa a partire dal 1991 dal Consiglio d'Europa e dalla Commissione Europea con l'intento di potenziare e favorire il dialogo e lo scambio in ambito culturale tra le nazioni europee. Per l'edizione 2024 il tema italiano scelto è stato *Patrimonio in cammino* riprendendo lo slogan europeo *Routes, Networks and Connections*, designato dal Consiglio d'Europa. Considerata la tematica, il Museo ha offerto una visita guidata gratuita alla mostra *Angelo Bacchetta, Eugenio Giuseppe Conti, Gianetto Biondini*, in concomitanza con il suo ultimo giorno di apertura, con l'intento di sottolineare come le opere esposte abbiano 'viaggiato', costruendo relazioni fra le persone e diffondendo l'arte cremasca ben oltre i confini territoriali, per poi fare ritorno a 'casa' grazie alla generosità dei donatori.

Il mese di ottobre ha visto l'avvio del cantiere volto al risanamento dei sottotetti e delle coperture danneggiate dal maltempo del complesso museale, in particolare in corrispondenza della sala Cremonesi.

Sabato 19 e domenica 20 ottobre, negli spazi del Centro Culturale Sant'Agostino, si è tenuta *Scripta. Mostra mercato del libro di pregio, della grafica e della stampa*, manifestazione giunta alla ventinovesima edizione prodotta e organizzata dall'Assessorato alla Cultura, in collaborazione con il Museo della Stampa e Stampa d'Arte a Lodi "Andrea Schiavi". Pur mantenendo ferma la sua tradizione, *Scripta* si rinnova ponendo accanto alla prestigiosa mostra-mercato del libro di pregio, la grafica e la stampa come ambiti di approfondimento tra passato e presente, di indagine

tra tradizione culturale e nuove forme dell'arte. Ad accompagnare la mostra-mercato, si sono svolti alcuni eventi sui temi della bibliofilia, dell'illustrazione, della letteratura e della poesia.

Il 19 ottobre, presso la Pinacoteca del Museo, sempre nell'ambito di *Scripta*, è stata inaugurata la mostra *Vampiri. Illustrazione e letteratura tra culto del sangue e ritorno dalla morte* a cura di Lidia Gallanti, Silvia Scaravaggi ed Edoardo Fontana, in programma fino al 12 gennaio 2025. La mostra ha inteso indagare il fenomeno e la figura del vampiro, dalla sua genesi, tra antichi miti e credenze, fino all'icona *pop* della contemporaneità, illustrandone le implicazioni culturali e artistiche attraverso oltre 200 opere provenienti dal patrimonio di 20 biblioteche pubbliche italiane e di collezionisti privati, tra testi letterari e poetici, incisioni, fogli sciolti, edizioni originali e materiale iconografico. Il termine 'vampiro', nella letteratura europea, fu utilizzato per la prima volta attorno al 1730, sebbene l'origine di questa figura sia radicata in tempi lontani: nasce in culture e religioni distanti tra loro, ma accomunate dall'esigenza di trovare una spiegazione ai fenomeni esoterici del ritorno dalla morte, e quindi un riferimento simbolico alla lotta tra il bene e il male. Con il passare del tempo e il mutare della società e dei costumi, si trasforma in un'icona ambivalente e ineffabile, cristallizzandosi in un poliedro di multiformi presenze che, nel corso dei secoli, si ammanta di un fascino ambiguo, oscuro, incerto. Il vampiro è un essere fluido, privo di una connotazione sessuale precisa, sospeso tra vita e morte, che subisce malvolentieri le leggi della natura e le sovverte, incarnandosi in corpi sempre differenti e contaminando i generi e le forme di arte e di letteratura. Dal mito mesopotamico di Lilītu (Lilith), demone della notte, si guarda ai culti ellenici: la controversa vicenda della *nèkyia* omerica, rito necromantico che risveglia gli spiriti dal mondo dei morti. In mostra se ne è tenuta traccia con le illustrazioni di John Flaxman, di William Russell Flint, nel testo di Remy de Gourmont, illustrato da Henry Chapront, e nel ciclo contemporaneo di Edoardo Fontana che ne porta il titolo. Nel percorso espositivo si è risalito ai primi trattati esoterici e pseudoscientifici del Settecento, come il seminale *De masticatione mortuorum in tumulis* di Michael Ranfft, pubblicato a Lipsia nel 1725 (Biblioteca Manfrediana di Faenza). Dalla medesima vicenda prendono avvio le *Dissertazioni* dell'abate francese Augustin Calmet (Biblioteca Queriniana di Brescia, Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza e Collezione Bianchessi di Cre-

ma). L'esistenza di *upiri*, *vrikolaki*, *strigoi* è stata confutata da personalità come il medico olandese Gerard Van Swieten, nel suo *Vampirismus* (1787, Biblioteca Manfrediana, Biblioteca Passerini-Landi) e dall'arcivescovo di Trani Giuseppe Davanzati (*Dissertazione sopra i Vampiri*, 1789, Biblioteca Passerini-Landi). Lo stesso approccio scettico si trova anche nella raramente considerata *Lettera di un Amico ad una Dama sopra i Vampirj*, pubblicata nel 1765 a Venezia ed esposta in mostra dalla Collezione Biancardi di Milano. Sul finire del XVIII secolo, il positivismo illuminista ha ceduto il passo a una letteratura più intima ed emotiva che ha introdotto il primo Romanticismo, ove fa la sua apparizione la figura della *belle dame sans merci*. È facile riconoscere in questa donna misteriosa e letale il presupposto su cui si baserà l'idea di vampiro moderno. Ecco Lilith raffigurata nel celebre, omonimo dipinto ottocentesco di Dante Gabriel Rossetti, ed ecco *Lamia* di John Keats, *Christabel* di Samuel Taylor Coleridge, che sarà illustrata anche da Lucien Pissarro (Eragny Press, 1904). In mostra sono state esposte la litografia dal *Disegno preparatorio per Lamia* di John William Waterhouse (1905); le illustrazioni di Gerald Metcalfe, la litografia a colori e oro *Christabel* (1898) di George Frampton e infine le acqueforti déco di Frank Sepp per *La sposa di Corinto* di Johann Wolfgang von Goethe (1925, Collezione Proverbio, Milano e Lisbona). Nel 1816, presso Villa Diodati, sul lago di Costanza, si incontrarono Lord George Gordon Byron, il suo segretario, John William Polidori e Percy Bysshe Shelley, con la moglie Mary Wollstonecraft Godwin. Il gruppo di amici decise di sfidarsi nella stesura di racconti di terrore. Mary Shelley concepì qui il suo capolavoro *Frankenstein,* di cui in mostra è stata esposta la prima edizione italiana (de Luigi, 1944). Dalla suggestione di un abbozzo di racconto di Lord Byron, *A Fragment* (sono state esposte una copia tardo-ottocentesca del testo e una delle sue prime traduzioni italiane), William Polidori ideò *The Vampyre* (1819), di certo il primo racconto moderno sul tema. Lord Ruthven, figura ispirata da Byron, è una creatura crudele che agisce all'interno di una società alto-borghese. In Italia appare con il titolo *Il vampiro* in una rivista di geografia e viaggi «Il Raccoglitore» (1821, Biblioteca di Lovere). Negli stessi anni Ernst Theodor Amadeus Hoffmann scrisse lo straordinario *Vampirismus*, oscura e terrificante vicenda di cui in mostra sono state esposte la prima traduzione italiana (Battistelli, 1923, Biblioteca Statale di Cremona) e le illustrazioni di Franz Wacik. Dopo Charles Baudelaire,

protagonista di arte e letteratura diventa la «musa corrotta dall'estetica del male», le donne non-morte e ritornanti di Edgar Allan Poe, di Joseph Sheridan Le Fanu e di Rudyard Kipling. La sublimazione della bellezza terribile supera l'immaginario romantico per trasformarsi nella *femme fatale*. In mostra erano presenti libri con illustrazioni tratte dai racconti dell'orrore di Poe, tra cui le immagini per *Ligeia* e *Berenice*, come quelle realizzate all'acquaforte da Wogel, pubblicate nel 1884 (Collezione Bandirali di Crema). A Poe si ispirarono anche artisti come Harry Clarke, Byam Shaw, Edmund Dulac e Alberto Martini. È interessante notare come il vampiro, a un certo punto della sua storia, sia stato raffigurato anche mediante continue decontestualizzazioni: può esserne un esempio la litografia nella quale Martini ritrae la Marchesa Casati come una *vamp*. *Carmilla* di Joseph Sheridan Le Fanu, pubblicato per la prima volta sulla rivista «The Dark Blue», in mostra, con la sua vittima, Laura, rappresentò da principio le contraddizioni dell'Inghilterra perbenista, per divenire poi simbolo di una sessualità sempre più libera. Fu illustrata negli anni Ottanta del Novecento da Leonor Fini. Completamente diverso è il personaggio, a cavallo tra realtà e finzione, di Erzsébet Báthory. L'artista postimpressionista ungherese István Csók, di cui è stata esposta un'acquaforte, la ritrasse spesso ed ebbe per lei una sorta di infatuazione. La figura di Giuda, come suicida, è spesso associata a quella del vampiro. Aubrey Beardsley ideò, nel 1893, *A Kiss of Judas*, realizzandolo per la rivista «Pall Mall Magazine» per accompagnare l'omonimo racconto di Julian Osgood Field. A Beardsley si ricollega Marcus Behmer: su tutte le immagini pubblicate nella sua *Salomè* si impone la mostruosa farfalla-vampiro che ci riconduce al suo simbolo di tramite tra mondo terreno e ctonio. Qualche anno prima era stata pubblicata la traduzione francese del *De Demonialitate* di Ludovico Maria Sinistrari, il cui manoscritto, risalente agli ultimi anni del Seicento, fu riscoperto da un editore di Parigi. Sinistrari considerava il vampiro come tutti quei demoni, talvolta nemmeno troppo sgraditi, che animavano di fantasie licenziose il dormiveglia. Degli stessi anni è anche *Olalla* (1885), la vampira spagnola di Robert Louis Stevenson che, tra sensi di colpa e perbenismo vittoriano, fu banco di prova per un esperimento di traduzione pubblicato da Alfred Jarry sul «Dossiers acénonètes du Collège de Pataphysique», nel 1958. Nel 1897 Bram Stoker pubblicò a Londra *Dracula*: titolo suggeritogli dal soprannome affibbiato al principe Vlad III di Va-

lacchia. In teca a Crema, sono state esposte alcune edizioni originali inglesi e americane, tra le quali spiccano quelle edite nel primo Novecento. Ad accompagnarle si trovavano la rara anastatica del libretto xilografico che contiene il ritratto di Vlad III, alcune mappe della Transilvania e illustrazioni naturalistiche di pipistrelli, parte del materiale che avrebbe ispirato Stoker. Nel 1922 Sonzogno pubblicò a Milano *Dracula. L'uomo della notte* (Biblioteca Manfrediana). Questa traduzione parziale tenne banco in Italia per più di due decenni: la prima edizione integrale vide infatti la luce solo nel 1945 dai Fratelli Bocca (Biblioteca Manfrediana). La figura del vampiro è approdata anche nel paese del Sol Levante e si ritaglia un posto nell'immaginario giapponese, assolutamente autonomo rispetto alle armate di *yōkai* autoctoni, ma al tempo stesso nipponizzandosi e ammantandosi di nuovi livelli di lettura. In mostra erano presenti la prima edizione di *Dracula* di Stoker in lingua giapponese tradotta da Teiichi Hirai nel 1956, il raffinato cofanetto *Vampire's Box* (2022) di Takato Yamamoto e altre interessanti illustrazioni e pubblicazioni. Non mancano, in area italiana, alcuni testi, scritti tra fine Ottocento e inizio Novecento: *Vampiro*. Una storia vera di Franco Mistrali (1869, Biblioteca Minguzzi-Gentili di Bologna), le novelle di Francesco Ernesto Morando, Luigi Capuana, Giuseppe Tonsi (*Il vampiro*, 1904, Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo), Daniele Oberto Marrama e la poesia *Il vampiro* di Amalia Guglielminetti. Gli artisti cechi di area simbolista si sono raccolti intorno alla rivista «Moderni Revue», la cui più iconica copertina, realizzata da Karel Hlaváček nel 1896, raffigurava proprio una donna-vampiro. Lo stesso Hlaváček è anche l'autore di *Upír*, malinconica poesia pubblicata nella raccolta *Tardi verso l'alba*, che avrebbe suggerito a František Kobliha uno dei suoi straordinari cicli di xilografie. Lo *strigoi* romeno è lo spirito non pacificato di un defunto che esce di notte dalla tomba per recare danno ai vivi. Una donna-vampiro è la protagonista del romanzo *Signorina Christina* di Mircea Eliade, esposto nella prima, rara, edizione romena nonché nella prima italiana e francese. All'interno del romanzo, Eliade cita Mihai Eminescu, presente in mostra con la prima traduzione italiana della poesia *Calin* e con la rivista «Convorbiri Literare», in cui fa la sua comparsa la poesia *Strigoi*. Devono la propria genesi al romanzo gotico di Stoker il film *Nosferatu* di Friedrich Wilhelm Murnau (1922) e il suo *remake*, diretto da Werner Herzog e interpretato da Klaus Kinski e dalla giovane Isabelle Adjani, di

cui in mostra era presente una copia del manifesto nell'edizione belga del 1979, opera di David Palladini. Il film muto di Murnau deve buona parte del suo impatto culturale e seduttivo al genio, un po' picaresco, del produttore, scenografo e grafico Albin Grau. Questi concepì innumerevoli versioni del Conte Orlok, ispirandosi al lavoro di Alfred Kubin e, soprattutto, di Hugo Steiner-Prag, illustratore del *Golem* di Gustav Meyrink. In mostra un confronto tra i due artisti. *Intervista col Vampiro* di Neil Jordan (1994) è tratto dall'omonimo libro di Anne Rice pubblicato nel 1976 e capostipite di una fortunata serie di storie che raccontano una complessa genealogia di vampiri. L'anno precedente, Stephen King aveva pubblicato una delle sue novelle più emblematiche, *'Salem's Lot* esposta in mostra con il dirompente *I am legend* di Richard Matheson che, per la prima volta, ha attribuito il vampirismo alla diffusione di un virus. A partire dall'antologia curata da Elinore Blaisdell nel 1947, e illustrata dalla stessa eclettica artista, tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento, sono stati pubblicati numerosi studi letterari e raccolte. È certamente *I vampiri tra noi* di Ornella Volta e Valerio Riva la prima esauriente collezione di respiro internazionale. Volta ci dà inoltre, forse, la più visionaria ed eccentrica lettura dell'immaginario vampiresco, con *Le vampire*, dapprima pubblicato in francese – di cui era presente in mostra la prima edizione – e quindi tradotto in italiano. Su questa scia si colloca il testo del giornalista milanese Emilio de' Rossignoli *Io credo nei vampiri*. Sul tema sono stati visibili, per larga parte dalla collezione fiorentina di Emanuele Bardazzi, opere dei più rappresentativi artisti di fine Ottocento e inizio Novecento, mostrando il talento luciferino di Henry Chapront per M.me Chantelouve, immagine-guida della mostra, l'estro di Félicien Rops e le immagini esoteriche di Marcel-Lenoir, Alméry Lobel-Riche, Valère Bernarde Carl Schmidt-Helmbrechts. La delicatissima puntasecca *Immagini della sera* di Raoul Dal Molin Ferenzona (1932) parla di quella capacità evocativa, di quelle visioni simboliche e del potere immaginifico della letteratura e dell'arte, che tanta parte hanno avuto nell'opera degli artisti italiani. Evocano invece il male due litografie del francese Georges De Feure: *Les vices entrent dans la ville* (1894) e *L'amour aveugle, l'amour sanglant* (1893-1894). Edvard Munch dedicò ai vampiri più di un'incisione, raffigurandoli in un gesto ferino, teso tra amore e dolore: in mostra è stata esposta una vignetta del 1906. Si passa per le linee tormentate dell'espressionista austriaco Oskar Kokoschka

(Collezione Fiori di Bologna), le illustrazioni surrealiste di Max Ernst per i *collage* di *Une semaine de Bonté*, fino alla sintesi pop di Andy Warhol, che elesse Dracula tra le dieci icone della storia dell'umanità. In mostra si è potuta ammirare la litografia a colori dalla serie *Myths Suite* (1981). La litografia di Roland Topor, autore anche della novella *I denti del vampiro*, realizzata nel 1968, si discosta dall'immaginario comune e ci conduce in una dimensione onirica obliqua tra ironia e spavento. I vampiri conquistano anche le copertine dei fumetti *Alan Ford* e *Dylan Dog* e s'insinuano tra le pagine di *Corto Maltese*, con *Dracula* di Guido Crepax. La narrazione si fa poi più ambigua nelle opere di alcuni artisti contemporanei: archetipiche versioni del mondo dei *revenants* emergono nei disegni simbolici di Agostino Arrivabene e di Edoardo Fontana. Figure femminili sono protagoniste dell'incisione *Spose sorelle* di Andrea Lelario e delle calcografie di Sonia De Franceschi. Evocano le atmosfere di *Nosferatu* le chine di David Fragale e le xilografie di Stefano Grasselli, così come le architetture rarefatte di Jacopo Pannocchia. Giungono, infine, a tracciare altri ponti tra passato e futuro, le fotografie di Agnese Cascioli, l'inafferrabilità dell'acquerello *Carmilla* di Simona Bramati, il segno esoterico di Irene Di Oriente e la tavola originale *Carfax per Dracula*, raccontato e illustrato da Marco Furlotti.

Realizzata in collaborazione con Associazione Culturale *Aretè* e *Alla fine dei conti* di Mantova, la mostra è stata accompagnata da un catalogo edito da Museo Civico Crema con prefazione di Antonio Castronuovo e testi di Elena Alfonsi, Paolo Battistel, Carla Caccia, Marius-Mircea Crişan, Mario Finazzi, Edoardo Fontana, Lidia Gallanti, Roberto Lunelio, Silvia Scaravaggi ed Elena Vismara[7]. Durante il periodo di apertura sono state organizzate delle visite guidate gratuite in occasione delle quali i curatori hanno accompagnato i partecipanti alla scoperta delle opere esposte.

[7] *Vampiri. Illustrazione e letteratura tra culto del sangue e ritorno dalla morte*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 19 ottobre 2024 - 12 gennaio 2025), a cura di E. Fontana, L. Gallanti, S. Scaravaggi, Crema, Museo Civico Crema, 2024.

Attività didattica del Museo

Il Museo Civico di Crema e del Cremasco, anche per l'anno scolastico 2023/2024, ha confermato la volontà di proporre alle scuole del territorio un'ampia offerta di attività didattiche, ormai consolidata, nonostante qualche anno di stop dovuto all'emergenza sanitaria.

Infatti, la risposta da parte degli insegnanti durante l'anno precedente ha dimostrato l'esigenza e l'interesse verso la proposta didattica museale e più in generale verso il patrimonio culturale.

Ciò che guida da sempre la progettazione didattica è la convinzione che il museo debba essere un luogo di scoperta e conoscenza, ma soprattutto un luogo aperto a tutti e nello specifico ai più piccoli, che possano così sperimentare in modo diretto la vicinanza con quadri e reperti antichi, che sono il miglior veicolo per stimolare in loro l'interesse verso la storia, l'arte e il proprio passato. Ecco perché da anni proponiamo visite e laboratori per portare in museo bambini dalla scuola dell'infanzia sino alla scuola secondaria di 1° grado.

Inoltre, ci siamo resi conto che spesso la visita scolastica rappresenta una delle prime occasioni di conoscenza del museo per i bambini che si fanno, per così di dire, promotori culturali e con il loro entusiasmo contagiano gli adulti. Quindi, ancor di più, si fa forte la necessità di una proposta didattica per le scuole stabile e continuativa.

L'organizzazione dell'attività didattica

L'offerta didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco da diversi anni vanta due tipologie di proposte: visite interattive con 4 opzioni differenti (*Alla scoperta di terrecotte e ceramiche*; *Guardiamo i quadri attraverso i sensi*; *Esploratori e catalogatori*; *Una casa d'altri tempi*) e visite laboratorio con ben 11 possibili attività (*I magici animali degli Egizi*; *A scuola di geroglifici*; *Alle prese con le tessere di mosaico*; *Piccoli artigiani*; *Artigiani si diventa*;

Abili incisori; *Bestiario: animali fantastici*; *Cartografi d'altri tempi*; *Apprendisti miniatori*; *Giovani scultori*; *Tableau vivant*).

La prenotazione delle attività è partita dal mese di settembre, dopo l'incontro con gli insegnanti organizzato presso la sede museale per illustrare loro le diverse possibilità di scelta; l'Amministrazione Comunale ha confermato la gratuità per le scuole del territorio e per accontentare il maggior numero di alunni possibili, ormai da diversi anni, ogni classe ha la facoltà di prenotare una sola visita/laboratorio.

Le visite realizzate da settembre a maggio sono state 74, di cui 7 visite brevi e 67 laboratori, quindi 74 classi differenti coinvolte, per un totale di 1.438 bambini, divisi in 408 dell'infanzia, 773 primaria e 257 scuola secondaria di primo grado.

Il totale delle scuole che hanno aderito è 23 di cui 8 dell'infanzia, 11 della primaria e 4 della secondaria (numerosi Istituti hanno portato tutte le classi delle diverse annate).

L'attività più richiesta è stata "Alle prese con le tessere di mosaico" (ben 19 classi) seguita da "Bestiario animali fantastici" (10 classi) e "Artigiani si diventa" (8 classi).

Per il primo anno si è prevista la possibilità di partecipare alle attività anche a scuole fuori territorio (si intende extra area omogenea dei comuni del cremasco) a fronte del pagamento di una quota a bambino; una scuola secondaria di 1° grado di Fontanella ci ha chiesto di poter aderire all'iniziativa. Questo dimostra che la qualità dell'offerta del Museo di Crema attira scolaresche anche da fuori territorio.

Il riscontro rispetto all'apprezzamento dell'offerta didattica ci arriva dai questionari sottoposti agli insegnanti al termine della visita, che permettono anche di calibrare le attività e verificare l'operato. Quanto emerso è che il 91% dei docenti si è detto molto soddisfatto dell'attività svolta e il 9% soddisfatto, il 78% ha giudicato l'attività molto partecipata e attiva, mentre il 22% partecipata. Tutti gli insegnanti hanno ribadito l'intenzione di ripetere l'esperienza durante l'anno scolastico successivo. La maggior parte (78%) parteciperebbe anche se le visite e i laboratori fossero a pagamento.

Interessante la richiesta arrivata da diversi insegnanti rispetto alla possibilità di partecipare a una seconda attività con la stessa classe a fronte del pagamento della quota. I docenti hanno infatti espresso l'esigenza di esperienze sul territorio, come richiesta fatta dagli stessi ge-

nitori; sicuramente è uno spunto su cui lavoreremo per i prossimi anni, cercando, soprattutto a livello burocratico, le modalità per gestire queste possibili visite.

Pronti e già attivi per il nuovo anno scolastico ci auguriamo di poter sempre garantire questo servizio fondamentale e imprescindibile per la natura stessa del museo; sperando di ampliare il numero di visite che riusciamo a offrire coprendo la totale richiesta delle scuole.

Di seguito, si riportano i numeri inerenti le attività a cui si è fatto riferimento nell'articolo:

n° classi coinvolte 74;
n° alunni coinvolti 1438;
n° laboratori svolti 74;
n° scuole coinvolte 23.

Ester Tessadori

Rubriche

Segnalazione di alcune sottoscrizioni di interesse cremasco in manoscritti del XV secolo

> The one minute. The soldier's minute. In a battle, that's all you get. One minute of everything at once. And anything before is nothing. Everything after, nothing.

Segnalo quattro manoscritti (due in volgare e due in latino), posseduti o copiati da cremaschi, o di cui è dimostrabile l'antica presenza a Crema, su cui ritengo interessante attirare l'attenzione, sia perché finora trascurati dagli studiosi, sia come integrazione di studi precedenti su materie affini. Questi codici, annoverati qui come reperti occasionali o, se si vuole, *incidental findings*, sono meritevoli di approfondimento, in particolare in relazione al contesto cremasco a cui rimandano.

1. Codici volgari

1.1 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.IV.117

Il primo codice consente di confermare l'interesse dei membri della famiglia Benzoni per la letteratura toscana – in particolare per le tre corone – già da me illustrato a partire dallo studio dell'attività del copista Nicolò Benzoni[1]. Si tratta del ms. Città del Vaticano, Biblioteca

[1] Cfr. N. Premi, *Appunti su Nicolò Benzoni da Crema*, «Medioevo letterario d'Italia», 18, 2021, pp. 155-165.

Apostolica Vaticana, Chig. L.IV.117, un codice cartaceo datato 1462 che conserva l'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio. A c. 108v si legge la seguente sottoscrizione: «Quivi finiscie il libro chiamato Ellegia di madona Fiammetta da lei ad le inamorate donne mandato e scritto per mano di Johanne alvise di benzoni di crema adi XXII Luio 1462». Giovanni Alvise Benzoni, come Nicolò Benzoni, fu probabilmente un copista per passione di opere toscane che avrà coltivato interessi e gusti letterari affini a quelli di Nicolò. Il codice è stato segnalato da Antonio Ezio Quaglio che, per la presenza di una segnatura diversa, ipotizza che anticamente non appartenesse al fondo chigiano[2]. Il testo della *Fiammetta* presenta rubriche «talvolta più ampie delle solite»[3].

1.2 Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, A.IV.15

Un altro codice cartaceo datato 1464 ci mette sulle tracce di un copista cremasco di cui non si conosce che il nome. Il ms. Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, A.IV.15 conserva un volgarizzamento della *Chirurgia magna* di Bruno da Lungobucco e varie ricette mediche. Da una sottoscrizione al termine del trattato medico (c. 107r) si apprende che esso fu copiato da un certo Giovanni Ferrando, che cita anche il committente e possessore del libro, il *barbere* Giovanni Bianchi: «Iohannes de Ferrandis scripsit». La sottoscrizione è ripetuta a c. 107v dove si trova la datazione cronica e topica della copia, avvenuta a Borgo San Donnino (oggi Fidenza):

> Questo libro si è sta facto de l'anno del 1464 acomenzando al mezo meso de aprilo in fina per tuto el meso de mazo per mi Zohanno Ferando, in casa del reverendissimo misero don Zohanno de Methe preposito de Borgo san Donino, el quale sia fato a honore e reverencia de Dio e de la soa madre Madona sancta Maria e de la corte celestiale e del beato miser sam Domino e a utilitate de maistro Zohanno barbere Bianchi e di soi che ano a vegnire.

[2] A.E. Quaglio, *Per il testo della "Fiammetta"*, «Studi di filologia italiana», 15, 1957, pp. 5-206.
[3] Ivi, p. 28.

Prima di questa sottoscrizione, a c. 107r, il copista Ferrando copia anche la sottoscrizione dell'antigrafo in cui compare il riferimento a Crema:

> Qui se finisse per la gratia di Dio la Cirogia de magistro Bruno Longoburgese, finita per quello al anno dela incarnatione del nostro signor Dio MºCCºLII de lo mise de zenaro e scripta e asempiata e finita in Crema per Bonadeo de Tirabuschi de Serina in lo anno chi core MºCCCCºLV a dì IIIIº del mise de decembro. Lo quale libro de cirogia magistro Francischo cyroycho de Honita scrivere me l'à fato ad honore di Dio e dela sua madre virgine Maria e de tuta la corte celestiale e de san Donino padre Borgesso. Amen.

Il codice bresciano è dunque una copia di un codice a sua volta copiato a Crema nel 1455 (la trascrizione terminò il 4 dicembre) da Bonadeo de Tirabuschi de Serina. La copia fu commissionata a Bonadeo da un «magistro Francischo cyroycho de Honita», sicuramente un cerusico, probabilmente originario di Borgo San Donnino dove poi l'antigrafo fu portato per essere copiato da Giovanni Ferrando[4].

2. Codici latini

2.1 Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Nazionale, VIII.D.81

Un interessante manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli documenta il passaggio di mano in mano di appunti di lezioni uni-

[4] Una descrizione del codice si legge nel catalogo *I manoscritti datati della Biblioteca Queriniana di Brescia*, a cura di N. Giovè Marchioli, M. Pantarotto, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2008. Il manoscritto è stato studiato nell'ambito della tradizione manoscritta della *Chirurgia magna* di Bruno da Lungobucco in volgare, di cui è uno dei sette testimoni: cfr. E. Ventura, *La «Chirurgia Magna» di Bruno da Longobucco in volgare. Edizione del codice Bergamo MA 501, commento linguistico, glossario latino-volgare*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2020, pp. 105-107.

versitarie padovane alla fine del XV secolo[5], processo a cui Crema non fu estranea. È noto che due manoscritti conservati a Crema, entrambi recanti opere di logica, documentano la circolazione di codici tra il centro universitario padovano e Crema: il ms. 190 della Biblioteca comunale e il codice M.V.11 della Biblioteca diocesana[6]. Il ms. Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Nazionale, VIII.D.81 è una raccolta cartacea di trascrizioni calligrafiche e di appunti corsivi di alcune *lectiones* tenute dal filosofo Pietro Pomponazzi sul *De anima* di Aristotele, nel secondo periodo del suo insegnamento all'università di Padova (1499-1509). A c. 76r si legge la seguente sottoscrizione vergata dal copista Antonio Surian, studente:

> Et sic finit liber tertius de anima secundum expositionem magistri petri quem habui a domino Ioanni benedicto de Carevagiis de Crema habuit autem ipse a domino basilio Troiano qui habuit a domino marco hydruntino: et fuit lectura eiusdem magistri petri anno 1050 Ã ~ Anno vero hoc 1504 iterum ipse legit hunc librum sed non interfui quia audire volui dominum antonium fracantianum Concurrentem suum Hec autem que adiunxi sunt quedam ex eisudem lectura anno 1504.

Dal testo si apprende che Surian ricevette i suoi appunti dal cremasco Giovanni Benedetto Caravaggio da Crema, il quale li avrebbe ottenuti, a sua volta, da Basilio Troiano, e quest'ultimo da Marco d'Otranto, ossia da Marco Antonio Zimara di San Pietro in Galatina, anch'egli discepolo di Pomponazzi a Padova intorno al 1500. Benché l'interpretazione della datazione «1050 Ã» non sia pacifica, si può ipotizzare con buona probabilità che il corso di Pomponazzi di cui il codice conserva gli appunti risalga probabilmente all'anno accademico 1499-1500[7]. Surian copia gli

[5] Sul bisogno di libri da parte degli studenti che condizionò lo sviluppo e le forme dell'editoria universitaria nel Medioevo si veda, ad esempio, P. Rosso, *La scuola nel Medioevo*. Secoli VI-XV, Roma, Carocci, 2018, pp. 251-254.

[6] Su questi mi permetto di rimandare a N. Premi, *Ipotesi di lavoro sulla circolazione di manoscritti medioevali a Crema*, «Insula Fulcheria», LII, 2022, pp. 141-152: alle pp. 148-150.

[7] Cfr., B. Nardi, *Studi su Pietro Pomponazzi*, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 65; P. Pomponazzi, *Corsi inediti dell'insegnamento padovano*, «*Quaestiones physicae et animasticae X*» *(1499-1500; 1503-1504)*, introduzione e testo a cura di A. Poppi, Padova,

appunti del corso seguito da Zimara tre anni prima: egli seguirà infatti il corso di Pomponazzi nel 1503, ricopiando nel codice i propri appunti. Come si dice al termine della sottoscrizione, Surian abbandonerà quindi il corso pomponazziano all'inizio del 1504 per seguire il 'contro-corso' tenuto da Antonio Fracanziano. La compilazione del manoscritto è avvenuta certamente dopo il *post-quem* del 1506, data in cui Surian sostenne la propria discussione dottorale di cui poi fece un dettagliato resoconto nel manoscritto.

Ciò che interessa qui mettere in rilievo è la figura di Giovanni Benedetto Caravaggi da Crema, coinvolto nel passaggio di mano in mano di appunti del corso pomponazziano del 1499-1500. Posto che il primo *reportator* delle *lecturae* del *De anima*, testimone a Padova delle lezioni pomponazziane ed estensore materiale degli appunti in seguito ricopiati, è identificabile con Marco Antonio Zimara[8], filosofo e medico, lettore di Aristotele e Averroè a Salerno, il passaggio degli appunti nelle mani di Giovanni Benedetto Caravaggi documenta il rapporto tra due illustri allievi di Pomponazzi: anche il cremasco infatti, laureatosi nel 1507, professò filosofia all'università di Padova di cui divenne in seguito anche rettore. Il Caravaggi fu per altro ritratto tra il 1518 e il 1520 dal pittore Giovanni Busi detto il Cariani in una tela, probabilmente eseguita a Crema, oggi conservata all'Accademia Carrara (Bergamo)[9].

2.2 Bruxelles, Biblioteque Royale*, IV 185*

Infine, un codice pergamenaceo del XV sec., che conserva le commedie di Terenzio, reca il nome di un possessore cremasco: Bruxelles, Biblio-

Antenore, 1970, p. XI; M.R. Pagnoni Sturlese, *I corsi universitari di Pietro Pomponazzi e il Ms. Neap. VIII D 81*, «Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, ser. III, 1977, vol. VII, 2, pp. 801-842: alle pp. 817-821.

[8] Cfr. la voce *Marco Antonio Zimara* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020, *s.v.*

[9] Sul dipinto si veda la scheda SIRBeC: OARL - C0050-00675; sulla famiglia Caravaggi si veda F.S. Benvenuti, *Dizionario*, cit., p. 81. Giovanni Benedetto Caravaggi è citato in A. Fino, *Scelta degli uomini di pregio, usciti da Crema dal principio della Città fino ai tempi nostri*, in *Storia di Crema. Raccolta per Alemanio Fino dagli Annali di M. Pietro Terni*, II, a cura di G. Solera, Crema, Luigi Rajnoni Libraio, 1845.

teque Royale, IV 185. Una nota di possesso che si legge al f. 86v indica infatti che il manoscritto fu acquistato, per mezzo ducato, nel 1471, da Ioannes Maria de Gogis de Crema, ovvero Gian Maria Goghi di Crema, il cui nome compare anche al f. 3r subito sopra il titolo. Notizie sulla famiglia Goghi, patrizi cremaschi al soldo dei Veneziani nel XV secolo, si leggono in Francesco Sforza Benvenuti[10]. Un ex-libris al f. 1r ci informa che il codice appartenne precedentemente a Leonardo Mocenigo[11]. Acquistato in seguito presso l'antiquario L. Lubrano di Napoli, nel Novecento finì nella collezione di C. S. Ascherson. Venduto poi nel 1952, fu acquistato dalla Biblioteca Regia Albertina di Bruxelles nel 1962.

La presenza di un manoscritto con le opere di Terenzio a Crema nel Quattrocento si spiega con l'interesse per questo autore da parte della scuola umanistica del bergamasco Gasparino Barzizza. Sappiamo infatti dell'esistenza a Crema nella prima metà del Quattrocento di una scuola laica di grammatica di derivazione barzizziana nella quale si trascrivevano opere grammaticali, ortografiche e retoriche (tra cui l'*Ars poetica* di Orazio), in cui si leggeva Lucano e si svolgevano esercizi di volgarizzamento in cremasco di frasi tratte dalle commedie terenziane in linea con l'interesse del Barzizza per la lingua dei comici (Plauto e Terenzio). Lo testimoniano in particolare due manoscritti: il ms. Cremona, Biblioteca Governativa, Fondo civico A A 2.50, contenente testi latini classici e medievali, esercizi di traduzione da Terenzio e da Cicerone e opere umanistiche di precettistica retorica, epistolare e ortografica, appartenuto a un allievo del *magister* di grammatica cremasco Bettino da Pandino, e il ms. Budapest, Biblioteca del Museo Nazionale, ms. 199, contenente la *Pharsalia* di Lucano, ugualmente appartenuto al suddetto *magister*[12].

[10] F.S. Benvenuti, *Storia di Crema*, II, Milano, Giuseppe Bernardoni di Gio., 1859, pp. 356-358 e Idem, *Dizionario biografico*, Bologna, Forni editorie, 1888, p. 160.

[11] Sul manoscritto si vedano C. Villa, *La "Lectura Terentii". I. Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1984, p. 306 e G. Tournoy, J. IJsewijn, *I codici del Petrarca nel Belgio*, Padova, Antenore, 1988, p. 59.

[12] Segnalo che un Bettino da Pandino è menzionato ben cinque volte nella *Comparticio et divissio* (1361) edita da Giuliana Albini in *Crema nel Trecento. Conoscenza e controllo del territorio*, a cura della Biblioteca Comunale di Crema, Crema, Leva Artigrafiche, 2005, pp. 201-239. Annuncio qui che ho in preparazione l'edizione degli

Nello *studium* del Convento di Sant'Agostino di Crema, inoltre, erano presenti un manoscritto con opere grammaticali barzizziane e un manoscritto con le commedie di Terenzio «ad usum fratris Hieronymi de Crema».[13]

Nicolò Premi
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Sei tavolette da soffitto dal Palazzo Benzoni di Crema

Un collezionista privato cremasco è riuscito ad aggiudicarsi sei tavolette da soffitto che sono state presentate all'asta organizzata da Dorotheum a Vienna il 24 giugno 2024 (fig. 1)[14]. I dipinti sono parte di un numeroso gruppo di tavolette provenienti dal Palazzo Benzoni, Scotti, Martini, Donati de' Conti a Crema (via Marazzi 7)[15]. La costruzione dell'edificio fu avviata nel 1491 da Socino Benzoni (Crema?, 1465 circa - Padova, 1510) e non era ancora terminata nel 1500. Nel 1501 il nobile cremasco sposò Angela Martinengo di Cesaresco e nel 1509 ospitò nel palazzo il re di Francia Luigi XII, entrato trionfalmente a Crema dopo la vittoria di Agnadello.

Gli studi di Paola Venturelli hanno chiarito come le tavolette provenienti da Palazzo Benzoni decorassero probabilmente due ambienti; si possono infatti dividere in due cicli differenziati per la diversa quinta che incornicia le figure principali: il primo prevede un arco trilobato rosso sostenuto da pilastri scanditi da mensole nere e sfondo nero, il

esercizi di versione da Cicerone contenuti nel citato manoscritto cremonese nonché uno studio complessivo del codice.

[13] Cfr. per approfondimenti N. Premi, *La biblioteca conventuale di Sant'Agostino di Crema tra XV e XVI secolo*, «Augustiniana», 67/3-4, 2017, pp. 229-251: alle pp. 248-249.

[14] L'asta on line è priva di catalogo. La scheda, presente sul sito internet, reca le seguenti informazioni: «Lotto n. 5, School of Crema, late 15th Century, a group of six portraits in profile, bust-length, oil on panel, 41 x 42 cm and smaller, framed, a set of six» (https://www.dorotheum.com/it/l/9086810/, consultato il 06/06/2024).

[15] M. Perolini, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, 2ª edizione rivista dall'autore, Crema, Levi, 1995, pp. 227-232.

Fig. 1. Bottega cremasca, tavolette da soffitto da Palazzo Benzoni, 1500-1510 circa, tempera su tavola, 41 x 42 cm, Crema, collezione privata.

secondo uno sfondo blu o rosso circondato da rami con foglie e fiori[16]. Riguardo agli autori dei manufatti, Winifred Terni de Gregory aveva notato che «tutte le teste in questa serie [...] hanno la stessa linea di profilo e così pure il ritratto di Margherita Colleoni di Bernardino de' Conti (a Berlino). Sarebbe perciò forse lecito attribuire queste tavolette alla bottega del de' Conti. Databile attorno al 1490»[17]. Gli studi successivi, pur mantenendo il riferimento alla cultura figurativa del pittore milanese, hanno indicato come possibile esecutrice una bottega cremasca e proposto una datazione compresa tra il 1500 e il 1510[18].

[16] P. Venturelli, *Tavolette da soffitto cremasche di inizio Cinquecento. Dame e cavalieri da un antico palazzo lombardo*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020, p. 84.

[17] W. Terni de Gregory, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, introduzione di E. Arslan, 1ª edizione, Milano, Cassa di risparmio delle Provincie Lombarde, 1958, p. 36.

[18] P. Venturelli, *Una tavoletta da soffitto del Museo Civico di Crema (inizi del XVI secolo). Tra gli artisti cremaschi e i leonardeschi milanesi*, in «OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», 2014, 9, pp. 37-50, a pp. 43-44; P. Venturelli, *Tavolette*, cit., p. 35.

A seguito di vari passaggi di proprietà, nel 1765 il Palazzo Benzoni fu acquistato da Giovanni Martini, quindi passò per via ereditaria prima a Francesco Martini (1755-1833), figlio di Giovanni e Giovanna Zumolli, poi ad Alberto (1819-1873), figlio di Francesco e Virginia Giovio della Torre di Rezzonico Lattuada (1798-1843), e infine a Emilia (1854-1953), figlia di Alberto e Antonietta Landriani. Emilia sposò il genovese Gerolamo Rossi (1848-1921) e nel 1932 i coniugi decisero la cessione del palazzo al notaio Francesco Donati de' Conti. In precedenza, probabilmente all'inizio del Novecento, i Rossi Martini avevano già asportato le tavolette da soffitto che lo decoravano e le avevano in parte trasferite nella villa che Gerolamo Rossi possedeva a Sovico. La coppia ebbe cinque figli - Antonietta Caterina (detta Pimpa), Antonio, Alberto, Giuseppe e Virginia - che alla morte della madre Emilia vendettero la villa brianzola, insieme alle tavolette ivi conservate, all'ingegner Pier Luigi Tagliabue.

Come hanno ricostruito gli studi di Paola Venturelli, un significativo numero di opere fu alienato nel corso del tempo: infatti, nel 1907 erano presenti nella villa di Sovico più di trecento tavolette, negli anni sessanta erano già diminuite a duecentoventi, nel 1981 se ne contavano centottantasette e nel 2020 centottantacinque[19]. Fra il 1906-1907 e poi nel 1923 ventinove di queste tavolette furono reimpiegate nei soffitti della Casa del Podestà a Lonato, diciotto nello 'Studio del Senatore' e undici nell'atrio della biblioteca[20].

Alcune tavolette rimasero nel Cremasco e furono oggetto di studio a partire dagli anni cinquanta del Novecento. I primi esemplari furono pubblicati da Winifred Terni de Gregory nel 1955: un ritratto di dama di profilo inquadrata da un arco trilobato, indicato come proveniente dal palazzo Benzoni senza specificazione della collocazione attuale, e un ritratto di uomo di profilo con quinta di rami e foglie (fig. 2), descrit-

[19] P. Venturelli, *Tavolette da soffitto*, cit., pp. 27, 34, 73.

[20] P. Bonfadini, *Colori di legno. Soffitti con tavolette dipinte a Brescia e nel territorio (secoli XV-XVI)*, Brescia, Starrylink, 2005, pp. 88-90 figg. 32-34; S. Lusardi, *Tra restauro d'ambiente e collezionismo: il caso delle tavolette cremasche da soffitto nella Casa del Podestà di Lonato*, in *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano, Skira, 2015, pp. 155-161. Nell'atrio sono anche presenti 5 tavolette realizzate nel 1923 in 'stile cremasco' per completare gli spazi vuoti del soffitto.

Fig. 2. Bottega cremasca, tavoletta da soffitto da Palazzo Benzoni, 1500-1510 circa, foto tratta da W. Terni de Gregory, *Crema monumentale e artistica: con 45 tavole ed una pianta della città*, 1ª edizione, Crema, s.e., 1955, p. 73 fig. B.

to come presente nel palazzo Marazzi a Crema (via Marazzi 14)[21]. Quest'ultimo non fu riconosciuto dalla studiosa come appartenente ai cicli di Palazzo Benzoni, probabilmente perché all'epoca conosceva solo la serie con sfondo architettonico[22]. Nel 1957 Andrea Bombelli rese nota una tavoletta raffigurante un giovane di profilo inquadrato da un arco trilobato conservato in una collezione privata di Vaiano Cremasco[23]. Nel 1958 Winifred Terni de Gregory pubblicò la monografia *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, in cui per la prima volta le tavolette da soffitto furono studiate come specifica tipologia di manufatto. In questo fondamentale volume inserì tre esemplari provenienti da Palazzo Benzoni: l'uomo di profilo, già reso noto da Bombelli (indicato come proprietà della contessa Vimercati Sanseverino, cioè Pimpa Martini, moglie di Gaddo Vimercati Sanseverino); la donna di profilo che già aveva pubblicato nel 1955 e un'altra donna di profilo inedita, sempre inquadrata dall'arco[24]. Nel 1964 l'ingegner Tagliabue, da poco entrato in

[21] W. Terni de Gregory, *Crema monumentale e artistica: con 45 tavole ed una pianta della città*, 1ª edizione, Crema, s.e., 1955, pp. 72, 73 figg. A, B; W Terni de Gregory, *Crema monumentale e artistica: con 49 tavole, 24 illustrazioni nel testo ed 1 pianta della città*, 2ª edizione, Crema, s.e., 1960, pp. 98, 99 fig. A, B.

[22] Non mi risulta che gli studi successivi abbiamo mai inserito questo esemplare fra quelli provenienti da Palazzo Benzoni.

[23] A Bombelli, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano, Ceschina, 1957, p. 17 fig. 1.

[24] W. Terni de Gregory, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, introduzione di E. Arslan, 1ª edizione, Milano, Cassa di risparmio delle Provincie Lombarde, 1958, pp. 35 tav. III, 36, 101 fig. 64.

possesso della villa e della collezione di Sovico, donò al Museo Civico di Crema e del Cremasco un esemplare della serie con sfondo architettonico[25]. Nel 1986 altri due esemplari del ciclo con arco trilobato furono resi noti da Lidia Ceserani Ermentini[26].

Il salto di qualità negli studi su queste due serie di tavolette si ebbe a partire dal 2014 con i contributi di Paola Venturelli che raggruppò le tavolette già rese note dagli studi e aggiunse alla serie alcuni esemplari in collezioni private[27] o transitate sul mercato, come le cinque tavolette presentate all'asta Finarte a Milano il 11 giugno 1996[28], le sei tavolette battute all'asta organizzata da Semenzato a Pergallo di Lesmo il 2-6 ottobre 1998[29] e le due presentate all'incanto organizzato da Hampel Fine

[25] Inventario di sezione n. B0210, L. Oliva, *Attività al Civico Centro Culturale S. Agostino*, «Insula Fulcheria», III, 1964, pp. 82, a p. 73; S. Colombetti, *La serie di tavolette da soffitto del Museo Civico di Crema*, «Insula Fulcheria», XXV, 1995, p. 83, 103 nota 9; S. Colombetti, *A proposito di tavolette da soffitto del Quattrocento lombardo: botteghe cremonesi e cremasche*, «Arte Cristiana», n.s., LXXXIV, 1996, p. 188; P. Venturelli, *Una tavoletta*, cit., pp. 37-50.
Un'immagine della tavoletta, non riconosciuta, è presente nella Fototeca della Fondazione Zeri di Bologna, scheda 44403.

[26] L. Ceserani Ermentini, *Le tavolette da soffitto rinascimentali (2)*, «Insula Fulcheria», XVI, 1986, pp. 97-138, a p. 122 figg. 46-47; L. Ceserani Ermentini, *Tavolette rinascimentali. Un fenomeno di costume a Crema*, Crema, Banca Popolare di Crema, 1999, p. 177 figg. 180-181; P. Venturelli, *Tavolette da soffitto* (cit.), pp. 44-45 fig. 23.

[27] P. Venturelli, *Una tavoletta*, cit., pp. 37-50; P. Venturelli, *Tavolette da soffitto a Crema: maestri, personaggi e qualche caso*, in *Rinascimento cremasco* (cit.), pp. 91-109, tavv. XIX-XX; P. Venturelli, *Tavolette da soffitto*, cit., pp. 33-35 fig. 4-7, pp. 38-39 figg. 18-19, p. 82 nota 30. È possibile vedere due di queste opere consultando la Fototeca della Fondazione Zeri di Bologna, schede 22194, 24404 (seppure di medesimo soggetto, questa tavoletta è probabilmente un altro esemplare rispetto a quello conservato a Sovico, pubblicato da P. Venturelli, *Tavolette da soffitto*, cit., p. 37 fig. 17).

[28] Asta Finarte, Milano, 11 giugno 1996, nn. 13 a-f. La provenienza da Palazzo Benzoni è stata resa nota da P. Venturelli, *Tavolette da soffitto*, cit., p. 82 nota 30. Le immagini si possono vedere consultando la Fototeca della Fondazione Zeri di Bologna, schede 22185, 27441, 27461, 27476, 27490.

[29] *Asta in Perogallo. Le collezioni d'arte di villa Sala già progetto museale*, Milano, Semenzato Casa d'aste, 1998, nn. 984-986 (foto conservate nella Fototeca Zeri di

Fig. 3. Bottega cremasca, tavoletta da soffitto da Palazzo Benzoni, 1500-1510 circa, ®Fototeca della Fondazione Zeri di Bologna, 59149.
Fig. 4. Bottega cremasca, tavoletta da soffitto da Palazzo Benzoni, 1500-1510 circa, ®Fototeca della Fondazione Zeri di Bologna, 59150.

Art Auctions il 28 marzo 2014 a Monaco di Baviera[30]. La studiosa ha così portato a 55 il numero delle tavolette note a cui da ultimo ha aggiunto il numeroso nucleo di centottantacinque tavolette inedite ancora conservate nella villa di Sovico[31].

Bologna, schede 12804, 14840, 16991, 19382, 22164, 22195). Le opere sono state rese note da P. Venturelli, *Tavolette da soffitto* (cit.), pp. 83 nota 87.

[30] *Dipinti XVI-XVIII secolo*, lotti nn. 1027 e 1028. Le schede presenti sul sito internet recano le seguenti informazioni: «Pittore di scuola veneta/lombarda della seconda metà del XV secolo/ Bonifacio Bembo, 1420 circa Brescia – 1477/82 circa. Il singolare pittore lavorò alla corte dei duchi di Milano ed è noto anche per i suoi affreschi nella chiesa di San Agostino a Cremona» (https://www.hampel-auctions.com/a/Maler-der-venezianischen-lombardischen-Schule-der-zweiten-Haelfte-des-15-Jahrhunderts-Bonifazio-Bembo-um-1420-Brescia-um-1477-82-zug.html?a=96&s=377&id=518602&q=bembo# e https://www.hampel-auctions.com/a/Maler-der-venezianischen-lombardischen-Schule-der-zweiten-Haelfte-des-15-Jahrhunderts-Bonifazio-Bembo-um-1420-Brescia-um-1477-82-zug.html?a=96&s=377&id=518603&q=bembo).
Le opere sono rese note, con errato riferimento alla data dell'asta, da P. Venturelli, *Tavolette da soffitto* (cit.), pp. 83 nota 87.

[31] P. Venturelli, *Tavolette da soffitto*, (cit.), pp. 32, 73 fig. 68, 82 nota 25.

Agli esemplari finora resi noti dagli studi se ne possono aggiungere tre appartenenti al ciclo con sfondo di verzura: due busti di profilo noti grazie a fotografie conservate nella Fototeca della Fondazione Zeri di Bologna (fig. 3-4)[32] e un *Homo selvaticus che regge uno stemma*, appartenente a una collezione privata cremasca[33].

Anche le sei tavolette da poco tornate a Crema da Vienna fanno parte del ciclo con sfondo di verzura. Di questa serie a Sovico rimangono oggi una quarantina di esemplari raffiguranti uomini illustri, caratterizzati da corone d'alloro per i letterati e di metallo per i sovrani e per le scritte presenti sui colletti di alcuni personaggi che li identificano come imperatori romani[34]. Curiosamente nella collezione brianzola non si conservano ritratti femminili con sfondo di verzura che sono, invece, documentati sia dagli esemplari 'viennesi' sia da altri transitati sul mercato, citati in precedenza.

Matteo Facchi

Il modelletto per la pala della Santissima Trinità a Crema di Gian Domenico Cignaroli*

All'asta organizzata da Wannenes a Genova il 18 giugno 2024 un collezionista cremasco è riuscito ad acquistare il bozzetto per la pala del *Re-*

[32] Fototeca della Fondazione Zeri di Bologna, scheda 22187 «Anonimo lombardo sec. XV/ XVI, *Figura maschile di profilo*, E. and A. Silberman Galleries, Vienna», l'esemplare sembra molto ridipinto sia nel volto che soprattutto nell'abito; scheda 22188 «Anonimo lombardo sec. XV/ XVI, *Figura femminile di profilo*, asta Christie's, New York, Stati Uniti d'America, 5 giugno 1980, n. 179».

[33] Una fotografia della tavoletta è pubblicata, senza citazione nel testo, nel saggio P. Venturelli, *Le tavolette dipinte da soffitto a Crema*, in *Le vite del San Domenico. Inquisitori, nobili, artisti e musici*, catalogo della mostra (Crema, 18 ottobre - 1° dicembre 2024), a cura di C. Solzi, G. Strada, Crema, Fondazione San Domenico, 2024, pp. 62-67, a p. 65.

[34] P. Venturelli, *Tavolette da soffitto*, (cit.), pp. 130-141 tavv.126-164.

* Ringrazio Alessandro Barbieri e Fabien Benuzzi per i preziosi suggerimenti nella stesura di questa segnalazione.

Fig. 1. Gian Domenico Cignaroli, *Cristo con i santi Francesco di Sales, Egidio e Gaetano Thiene*, bozzetto preparatorio, 1764 circa, olio su tela, 43,5 x 65 cm, Crema, collezione privata.

dentore e santi della Santissima Trinità a Crema di Gian Domenico Cignaroli (fig. 1)[35]. La piccola tela comparve per la prima volta sul mercato antiquario alla vendita organizzata da Minerva Auctions tenutasi a Roma il 26 maggio 2016[36]. Nel catalogo era presentata come opera di scuola romana del secolo XVIII raffigurante *Cristo risorto, santo vescovo, san Benedetto, san Nicola da Tolentino ed anime purganti*, senza indicazione della provenienza del dipinto. Nell'occasione Angelo Loda riconobbe la tela come bozzetto preparatorio per la pala di Gian Domenico Cignaroli raffigurante *Cristo con i santi Francesco di Sales, Egidio e Gaetano Thiene*, realizzata per la parrocchiale della Santissima Trinità a Crema nel 1764, in deposito presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco dal 1960 (fig. 2)[37]. Il funzionario della Soprintendenza provvide a informare il Comune di Crema per tentare di acquistare il bozzetto per la pinacoteca cittadina, ma l'operazione non riuscì. L'anno seguente la piccola tela fu pubblicata da Cesare Alpini sulle pagine di questa rivista con

35 Wannenes, *Dipinti antichi e del XIX secolo*, catalogo dell'asta 515-516 (Genova, 18 giugno 2024), lotto 49, pp. 62-63. La tela misura 43,5 x 65 cm.

36 Minerva Auctions, *Dipinti antichi, arte del XIX secolo*, catalogo dell'asta (Roma, 26 maggio 2016), lotto 117, p. 47.

37 Inventario Generale di Carico n. 887, Inventario di sezione 0229 B, olio su tela, 191 x 270 cm. La pala reca sul verso l'iscrizione: «Iconem hanc/ elemosijnis pictam ann[o] MDCCLXIV/ auctore I[ohanne] D[ominico] Cignarolo veronen[si]/ praeposito A[ntonio] M[aria] Gozzono».

la corretta identificazione come bozzetto preparatorio per la pala di Gian Domenico Cignaroli[38].

Nel 2018 l'opera ricomparve all'asta organizzata da Pandolfini a Firenze il 15 maggio, ormai riconosciuta come modelletto per la pala della chiesa cremasca[39]. Rimase invenduta per poi essere ripresentata nella già citata asta genovese del 2024.

Fig. 2. Gian Domenico Cignaroli, *Cristo con i santi Francesco di Sales, Egidio e Gaetano Thiene*, 1764, olio su tela, 191 x 270 cm, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco (in deposito dalla parrocchiale della Santissima Trinità di Crema).

Gian Domenico Cignaroli (Verona, 1724-1793), figlio di Leonardo e Maddalena Vicentini, era fratello minore del più celebre pittore Giambettino (Verona, 1706 - Verona, 1770), nato dal precedente matrimonio del padre. Data la grande differenza d'età, Gian Domenico fu istruito nell'arte del dipingere dal fratello nella cui bottega rimase a lungo impegnato anche nella realizzazione di copie delle opere di Giambettino. Fu attivo principalmente a Verona, inviando dipinti nel Bergamasco, nel Mantovano, nel Bresciano, nel Vicentino, in Trentino e Austria. Nel 1766 fu a Torino.

Del fratello maggiore, Giambettino, restano a Crema due opere[40]. La prima è la pala con la *Presentazione di Gesù al tempio*, realizzata per

[38] C. Alpini, *Nuovi studi di Storia dell'Arte*, «Insula Fulcheria», XLVII, 2017, pp. 223-238, a pp. 237-238.

[39] Pandolfini, *Dipinti antichi*, catalogo dell'asta (Firenze, 15 maggio 2018), lotto 40, pp. 88-89.

[40] Si veda L. Carubelli, *Presenze veronesi a Crema: Giambettino e Giandomenico Cignaroli*, «Verona illustrata», II, 1989, pp. 71-75.

l'Oratorio della Purificazione della Vergine detto Santa Maria di Porta Ripalta nel 1745 e ora nella parrocchiale di Santa Maria Assunta di Ombriano[41].

Di questo dipinto sono noti il disegno preparatorio conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano[42], un modelletto dipinto a olio su tela conservato nell'Holburne Museum of Art di Bath[43], una copia realizzata da Gian Domenico Cignaroli in collezione privata a Milano[44] e una copia in formato ridotto e di modesta qualità esposta nell'oratorio della Madonna del Pozzo di Offanengo[45].

La seconda opera cremasca di Giambettino Cignaroli è la pala con i *Santi Andrea Avellino, Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka*, realizzata per la parrocchiale di San Giacomo nel 1749-1752 circa[46]. Anche di questa tela Licia Carubelli ha rintracciato il disegno preparatorio conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano[47]. Il pittore aveva dipinto o forse solo progettato un'altra opera per la nostra città, oggi perduta o mai realizzata. Infatti, nell'inventario dei modelletti rimasti nella sua bottega al momento della sua morte è elencato un «Cristo deposto di croce colle Marie a Crema, 175...»[48]. Anche se manca l'anno

41 Si vedano L. Carubelli, *Presenze veronesi a Crema*, cit., pp. 71-75; A. Miscioscia, *La chiesa di Santa Maria Assunta in Ombriano*, Crema, Parrocchia Santa Maria Assunta in Ombriano, 2019, pp. 62-66.

42 L. Carubelli, *Presenze veronesi a Crema*, cit., p. 73, fig. 101.

43 A. Tomezzoli, *"Verona, madre e nutrice d'eccellenti Pittori"*, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, catalogo della mostra (Verona, 26 novembre 2011 - 9 aprile 2012), a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, pp. 30-53, a pp. 38 e 39 fig. 13.

44 D. Tosato, *L'uso dei modelli nell'industria artistica dei fratelli Cignaroli*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, atti delle giornate di studio (Padova, 29-30 maggio 2008), a cura di C. Caramanna, N. Macola e L. Nazzi, Padova, CLEUP, 2011, pp. 99-103; 333-335, a pp. 100, 334 fig. 2.

45 Fu donata nel corso del Novecento da Celeste Codeleoncini vedova dottor Ferrè (G. Zucchelli, *Le ville storiche del cremasco. Primo itinerario*, Crema, Il Nuovo Torrazzo, 1997, p. 277).

46 L. Carubelli, *Presenze veronesi a Crema*, cit., pp. 71-75.

47 L. Carubelli, *Presenze veronesi a Crema*, cit., p. 74, fig. 103.

48 L'inventario conservato nell'archivio del Museo di Castelvecchio a Verona, redatto dal nipote Saverio della Rosa - uno degli ultimi epigoni cignaroliani - nel 1798, è

esatto, il bozzetto si colloca in un momento prossimo alla tela di San Giacomo.

La prassi operativa di Giambettino che prevedeva disegni[49] e modelletti dipinti su tela[50] sembra essere stata adottata anche dal fratello e allievo Gian Domenico che nella nostra città ha lasciato una sola opera, la pala della Santissima Trinità[51]. La tela fu realizzata per la cappella collocata lungo il fianco sud all'altezza della terza campata. Quando la parrocchiale fu ricostruita tra il 1736 e il 1740 l'altare fu dedicato a sant'Egidio dei Morti[52]. Al culto di questo santo si aggiunsero presto quello di Gaetano Thiene e di Francesco di Sales. I tre santi furono dunque rappresentati nella pala realizzata nel 1764. Già nel 1885, però la tela fu rimossa e sostituita con quella di Federico Bencovich raffigurante *San Francesco di Paola*. Infine, nel 1922 fu posta sull'altare la *Natività* di Callisto Piazza che ancora vi si trova. Il dipinto di Gian Domenico Cignaroli fu appeso prima in controfacciata, a destra della bussola d'ingresso, poi in sagrestia, per giungere infine al Museo Civico negli anni sessanta del Novecento.

Fra modelletto e pala si notano varie differenze a cominciare dal Cristo che nella prima versione oltre al globo terrestre recava una croce di legno che nella redazione finale è posta sotto la nuvola. Muta anche

pubblicato da A. Tomezzoli, *L'inventario dei modelletti di Giambettino Cignaroli*, in *Il Settecento a Verona*, cit., pp. 256-259, a p. 257.

[49] Si vedano F.R. Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, «Arte lombarda», IV, 1959, 1, pp. 126-130; R.R. Coleman, *The Ambrosiana albums of Giambettino Cignaroli (1706 - 1770). A critical catalogue*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2011; A. Tomezzoli, scheda 51, in *Il Settecento a Verona*, cit., pp. 178-180.

[50] Sulla prassi lavorativa si vedano: D. Tosato, *L'uso dei modelli*, cit., pp. 99-103; 333-335; L. Ievolella, scheda 50, in *Il Settecento a Verona*, cit., pp. 177-178; F. Benuzzi, *Appunti sulla formazione e sul percorso artistico di Giandomenico Cignaroli*, «Proporzioni», n.s. XIII/XIV, 2012/2013, pp. 162-183, figg. 1-25.

[51] Si vadano: L. Carubelli, *Presenze veronesi*, cit., pp. 74-75; M. Belvedere, *Crema 1774. Il Libro delli Quadri di Giacomo Crespi*, supplemento a «Insula Fulcheria», XXXIX, 2009, p. 64; S. Dell'Antonio, scheda 28, in *Il Settecento a Verona*, cit., p 148; F. Benuzzi, *Appunti sulla formazione*, cit., pp. 162-183, figg. 1-25.

[52] G. Zucchelli, *Architetture dello Spirito. Le chiese della città di Crema*, III, Crema, Il Nuovo Torrazzo, 2005, pp. 134, 140-141.

la collocazione di san Francesco di Sales che nel bozzetto appare in primo piano rivestito da un piviale con il pastorale in mano, mentre nell'opera definitiva è in secondo piano, indica Cristo e regge un cuore trafitto da una freccia. Il pastorale si trova alle sue spalle appoggiato a un muro o retto da un angelo. Di conseguenza cambia anche la posizione di sant'Egidio che nella prima invenzione appare seduto in secondo piano, rivestito di un abito monastico chiaro mentre regge un libro e rivolge lo sguardo a Cristo che indica con un dito. Il pastorale è appoggiato a terra vicino alla fossa da cui escono i defunti. Nella versione definitiva il priore benedettino è seduto in primo piano, regge sempre un libro e volge lo sguardo al Salvatore, ma tiene la mano accostata al petto e reca il pastorale. Se nella prima idea i defunti sembrano raffigurati al momento della resurrezione dei corpi mentre escono dai sepolcri per essere giudicati, nella disposizione finale, sono avvolti dalle fiamme e sembrano quindi anime purganti per le quali Gaetano Thiene sta intercedendo presso Cristo. Minori trasformazioni subisce la figura del fondatore dei Teatini che è sempre presentato inginocchiato mentre contempla il Redentore e tiene tra le mani un giglio. Nell'ultima versione all'abito talare è stata aggiunta una stola rossa. La disposizione dei personaggi è una chiara derivazione della *Trinità e Santi* licenziata pochi anni prima dal maggiore dei Cignaroli per la chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma.

Matteo Facchi

Recensioni

Valerio Ferrari, *Pellegrini, greggi e traditori lungo l'antica* Via Regina, (*Tessere di geostoria cremasca e dintorni*, 3), Cremona, Edizioni Fantigrafica, 2023.

Pietro Terni nella sua *Historia di Crema* ([1557], edizione a cura di M. Verga, C. Verga, (*Quaderni di storia e d'arte cremasca raccolti da Corrado Verga*, 3), Crema, s.e., 1964, pp. 47-48) descrive il territorio cremasco in epoca antica come ampiamente occupato da paludi alimentate sia dalle acque delle risorgive che da quelle dei fiumi Adda a Serio i cui alvei non erano ancora profondi a sufficienza da contenerli. Quest'idea è fatta propria da Alemanio Fino nella prima storia di Crema pubblicata a stampa (*Storia di Crema raccolta per Alemanio Fino dagli Annali di M. Pietro Terni, ristampata con annotazioni di Giuseppe Racchetti per cura di Giovanni Solera*, [2ª edizione Venezia 1571], vol. I, a cura di G. Solera, Crema, Luigi Rajnoni, 1844, pp. 1-2) e si è tramandata agli storici successivi fino a Francesco Sforza Benvenuti (*Storia di Crema*, [Milano, Giuseppe Bernardoni, 1859], ristampa anastatica, vol. 1, Bologna, Atesa, 1968, pp. 11-17). Era dunque diffusa la convinzione che fino all'epoca medievale, quando queste paludi sarebbero state progressivamente bonificate, il Cremasco fosse scarsamente popolato e aggirato dalle grandi vie di comunicazione.

A partire dagli anni sessanta del Novecento i ritrovamenti archeologici, lo studio dei toponimi e soprattutto il riconoscimento delle tracce della centuriazione romana hanno permesso di ricostruire una realtà ben diversa. In particolare gli studi di Pierluigi Tozzi (*Storia padana antica. Il territorio fra Adda e Mincio*, Milano, Ceschina, 1972) hanno dimostrato che l'area fu oggetto di due centuriazioni: la prima riguardante l'*Ager cremonensis*, eseguita durante l'epoca triumvirale (60-33 a.C.), interessò i suoli a est del Serio Morto; la seconda, risalente al periodo augusteo (27 a.C. - 14 d.C.), relativa all'*Ager bergomensis*, riguardò le terre comprese

tra l'Adda e il Serio Morto. Una panoramica aggiornata sugli insediamenti presenti nel territorio tra l'epoca preistorica e quella tardoantica è stata offerta dalla mostra *La terra delle acque* (Crema, 18 marzo - 21 maggio 2023, a cura di N. Cecchini e C. Longhi, Museo Civico Crema, Crema 2023) a cui si è aggiunto nell'aprile di quest'anno l'importantissimo ritrovamento a Crema, in località Pierina, di un villaggio dell'età del bronzo. Finora non erano mai state individuate tracce di insediamenti così prossimi al luogo dove attorno al 1000 sarebbe sorta la città.

In epoca romana, dunque, il Cremasco non era sommerso dalle acque, se non limitatamente alla palude del Moso, ma era abitato, coltivato e attraversato da strade come hanno messo in luce gli scritti di Carlo Piastrella (*Il sistema viario del territorio cremasco. Storia ed evoluzione*, in «Insula Fulcheria», XXVIII, 1998, pp. 37-104), Maria Verga Bandirali (*Su una "via publica romea" nel Cremasco*, «Insula Fulcheria», XXIX, 1999, pp. 33-48) e Roberto Knobloch (*Il sistema stradale di età romana: genesi ed evoluzione*, «Insula Fulcheria», XL, 2010, vol. B, pp. 8-29). In particolare passavano per il nostro territorio la *Brixia - Laus Pompeia - Ticinum* (una diramazione di questa strada, si originava a Ombriano, raggiungeva Pandino, puntava verso l'Adda e, attraversato il fiume, si dirigeva a Melegnano dove intersecava la *Laus Pompeia - Mediolanum*), la *Placentia-Bergomum*, la *strata Vaprii per quam itur Vaylatem* e la *Cremona-Mediolanum*. Al tratto di quest'ultima strada compreso tra Serio Morto e Adda è dedicato il volume di Valerio Ferrari, oggetto di queste righe, pubblicato dal Museo della Civiltà Contadina di Offanengo. A differenza della maggior parte delle vie romane il cui tracciato è ricalcato dalla viabilità ancora oggi in uso, la *Cremona-Mediolanum* durante il Medioevo fu progressivamente abbandonata a favore di altre strade. Solo alcuni tratti, come la Strada Provinciale 5 tra Casaletto Ceredano e Credera, sono ancora utilizzati. Il suo percorso va dunque ricostruito grazie ai segni che ha lasciato nel paesaggio e nella toponomastica, sia viva che riportata dai documenti. Non è chiaro quando fu costruita questa strada, anche se il toponimo «Augusta» che ricorre in tre documenti del XII secolo relativi al territorio di Chieve induce a circoscrivere l'epoca se non al tempo di Augusto, almeno all'età imperiale. Il primo elemento utilizzato da Valerio Ferrari per identificare il tracciato della strada sono i segni ancora oggi leggibili nel paesaggio. Nel tratto compreso tra l'Adda e San Bassano si nota, sia dalle foto aeree che dalla cartografia IGM, un'i-

nequivocabile allineamento di elementi in successione continua, quali strade, tratti di rogge, confini di campi che permettono d'individuare con precisione l'andamento della strada. Il secondo elemento utilizzato sono le tracce toponomastiche. Alcuni nomi di luogo hanno una chiara matrice 'stradale' come: Quarto, Quinto, Sesto, Settimo… cioè i numeri ordinali indicanti la distanza in miglia da un centro urbano; *strata/strada*, *agger* (argine), *levata* (sopraelevata), *petrosa/predosa*, *publica*, *silice/silicata* (lastricata), *callis* (viottolo), *carraria*, via Regina, pilastrello (pietra miliare) ecc.. Relativamente all'area in esame il toponimo più antico oggi noto - «Strata» - è attestato da un documento del 1051 relativo al territorio di Ripalta Arpina. Un altro esempio è un documento del 1361 che riporta il nome «via Regina» in relazione a tre ponti che si trovavano nel territorio di Credera. Una «strada Regina» e una «stradella della Raina» sono documentate nel territorio di Moscazzano rispettivamente nel 1473 e nel 1546 e ancora oggi è in uso la denominazione «strada vicinale della Ragna» per una via che coincide con l'antico tracciato della viabilità romana. Una «strada della Raijna» è documentata anche a Casaletto Ceredano nel 1523.

Individuato il tracciato della strada, il volume propone alcune storie e curiosità su località, edifici e persone legati all'antica via, soprattutto relative al territorio di Castelleone, San Bassano e Gombito. A titolo d'esempio, rimanendo in territorio Cremasco, segnaliamo l'identificazione della località scomparsa di 'Auliano', situata presso Saragozza (frazione di Ripalta Arpina) dove si trovava un ospizio per i pellegrini intitolato a San Benedetto.

Matteo Facchi

Marco Scansani, *Il fuoco sacro della terracotta. Giovanni de Fondulis tra Lombardia e Veneto*, Mantova, Tre Lune, 2024.

Enorme è la gratitudine che i Cremaschi devono esprimere a Marco Scansani per aver restituito al nostro concittadino Giovanni de Fondulis (Crema, 1430 circa - Padova, ante 1491) il posto che gli spetta nella storia dell'arte italiana. La prosa chiara, avvincente come un poliziesco,

del giovane storico dell'arte mantovano, ricostruisce *in primis* la sfortuna critica dello scultore che cominciò già pochi anni dopo la sua morte. Nel 1504, infatti, fu pubblicato il *De sculptura* di Pomponio Gaurico [ed. a cura di P. Cutolo, (*Le arti sorelle*, 1), Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1999], il primo libro a stampa a occuparsi di arte figurativa, che non fece menzione del plasticatore cremasco. Probabilmente questo silenzio fu dovuto al fatto che a Padova, quando venne composto il volume, non restavano in vita allievi diretti del maestro lombardo, mentre il figlio Agostino si era già da tempo, trasferito prima a Milano (1482) e poi a Crema (1490). Giovanni fu quindi ignorato anche dalla critica successiva finché gli eruditi della fine dell'Ottocento cominciarono a far riemergere il suo nome dagli archivi. Il vero killer della fama del nostro fu però Giuseppe Marino Urbani de Gheltof, controversa figura di studioso che nelle sue pubblicazioni mescolava documenti veri con altri inventati. In una pubblicazione del 1883 [G.M. Urbani de Gheltof, *Gli artisti del rinascimento nel Vescovado di Padova*, Padova, Tipografia del Seminario, 1883, p. 18 e nota 31] egli creò un documento falso con cui attribuiva allo scultore Giovanni Minelli (Padova, 1440 circa - 1528) tre statue in terracotta provenienti dal Palazzo Vescovile di Padova, in realtà opera di Giovanni de Fondulis. Partendo da queste sculture, considerate opere certe di Minelli, per oltre un secolo gli storici dell'arte hanno costruito un *corpus* di opere stilisticamente omogenee, tutte attribuite al maestro padovano, anche se i più avveduti non hanno mancato di segnalare come le opere in terracotta differissero stilisticamente dalle opere in pietra documentate di Minelli. Solo nel 2006 Giuliana Ericani [scheda, in *La scultura al tempo di Mantegna. Tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007) a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, Electa, 2006, pp. 92-95] rese noto un documento che indicava in Giovanni de Fondulis l'autore della pala d'altare conservata al Museo Civico di Bassano del Grappa, già inserita nel gruppo di opere attribuite a Minelli, e quindi permetteva di riassegnare al Cremasco questo corpus di sculture fittili. Da allora gli studi sulle sculture in terracotta in area padovana, veneziana e vicentina sono rifioriti e i risultati delle ricerche son stati divulgati in varie mostre tra cui, da ultima, *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio* [(Padova, 15 febbraio - 2 giugno 2020), a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, Verona, Scripta, 2020]. Ciò che ancora mancava era una monogra-

fia dedicata a Giovanni de Fondulis, lacuna colmata dal volume oggetto di questa recensione.

Marco Scansani, dopo aver ripercorsa le vicenda critica nel primo capitolo, nel secondo analizza le tappe fondamentali della biografia dello scultore, documentato a Crema a partire dal 1445. Limitandoci ai fatti essenziali, Giovanni nacque da Fondulino de Fondulis che fu orefice, ingegnere, scultore e ricoprì vari incarichi amministrativi nel Consiglio Generale della Comunità di Crema. Al 1456 risale un documento da cui apprendiamo che Fondulino si era fatto agostiniano a Bergamo con il nome di fra' Germano. Morì prima del 1468. È probabile che Giovanni si sia formato presso il padre e questo rafforza l'ipotesi - purtroppo non ancora confermata dai documenti - che Fondulino possa essere il cosiddetto Maestro degli Angeli cantori, nome convenzionale con cui si designa un artista attivo tra il 1440 e il 1460 circa in area cremasca: infatti, la *Madonna col Bambino* della parrocchiale di Rubbiano sembra porsi come anello di congiunzione tra l'anonimo plasticatore e le prime opere padovane di Giovanni de Fondulis. Subentrato al padre nel Consiglio Generale di Crema a partire dal 1455, lo scultore svolse numerosi incarichi amministrativi e si occupò anche della manutenzione dell'orologio del campanile maggiore del Duomo (1458-1464). Fra il 1464 e il 1467 fu probabilmente attivo a Pavia nel chiostro piccolo della Certosa e in quello di San Lanfranco. A partire dal 1468 è documentato a Padova, dove risiedette fino alla morte. Fra il 1469 e il 1471 eseguì tre pale d'altare per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Este, purtroppo perdute. Fra 1474 e 1475 modellò il già ricordato dossale per la chiesa di San Giovanni Battista a Bassano del Grappa. Nel 1480 realizzò il monumento funebre di Carlotta di Lusignano nella chiesa padovana di Sant'Agostino, ora a Boston. Nel 1484 l'artista ebbe la più prestigiosa opportunità lavorativa della sua carriera: fornire un rilievo bronzeo per la decorazione della parte esterna del coro della Basilica del Santo. Gli fu però preferito la scultore padovano Bartolomeo Bellano. Per quanto oggi noto, questa sarebbe stata la prima opera in bronzo realizzata dal Cremasco che nel 1488 fu incaricato da Nicolò de Castro di realizzare in questo materiale il sepolcro di famiglia per la chiesa di Santa Maria dei Servi a Padova. Lo scultore morì entro il 1491 e il monumento fu terminato l'anno seguente dalla sua bottega.

Il terzo capitolo è dedicato alle tecniche e alle modalità operative impiegate da Giovanni per realizzare le sue terrecotte. Il volume è com-

pletato da quarantanove schede delle opere di Giovanni de Fondulis con fotografie a colori, da centotrentaquattro immagini di confronto in bianco e nero e dal regesto di trentatré documenti riguardanti l'artista.

Matteo Facchi

Elisa Curti, Franco Tomasi, *«Doppo tanti suspiri anchor so viva». Maria Savorgnan tra scrittura e vita*, sezione monografica in «*Women Language Literature in Italy / Donne Lingua Letteratura in Italia*», V, 2023, pp. 13-117.

Dalla scoperta del suo nome (cfr. R. Zapperi, *Chi era Maria Savorgnan?*, «Studi Veneziani» XLIX, 2005, pp. 281-283), Maria Savorgnan ha attirato nel corso del tempo l'interesse di svariati studiosi che, con sguardi diversi, si sono orientati di volta in volta alla ricostruzione del profilo biografico della donna, allo studio del carteggio da lei intessuto con Pietro Bembo e più in generale alla comprensione della condizione femminile nella storia (per una sintesi della storia editoriale di Maria Savorgnan e del carteggio con Bembo si rinvia al contributo di Gregorio Grasselli nella sezione *Articoli* del presente volume). Sulla scia di queste ricerche è possibile collocare i saggi raccolti nella sezione monografica della rivista *Women Language Literature in Italy / Donne Lingua Letteratura in Italia*, *«Doppo tanti suspiri anchor so viva». Maria Savorgnan tra scrittura e vita,* curati da Elisa Curti e Franco Tomasi. Il volume si articola in otto saggi, ciascuno dei quali contribuisce alla ricostruzione e comprensione del complesso profilo culturale di Maria Savorgnan attraverso l'analisi, da prospettive differenti, dello scambio epistolare tra costei e Bembo.

Il primo saggio *Tra Venezia, Ferrara e altre città. Intrecci amorosi sulla scena urbana del primo Cinquecento*, di Marco Folin ed Elena Svalduz, si concentra sull'orizzonte urbano della relazione amorosa tra Maria Savorgnan e Pietro Bembo, proponendo una serie di più ampie riflessioni sul ruolo assegnato alle vedove nel Cinquecento e un parallelismo con la coeva storia d'amore tra Ludovico Ariosto e Alessandra Benucci. Nel carteggio, la città di Venezia emergeva come un elemento che agevolò la *liason* tra i due amanti, ne propiziò gli incontri clandestini grazie ai suoi

angoli nascosti, offrì sicure vie di fuga, sia di terra che d'acqua, e ospitò una piccola rete di complici. L'approccio all'area urbana, così come emerge dal carteggio, offre agli autori lo spunto per riflettere in maniera più ampia sui luoghi che accolsero un complesso sistema di relazioni non circoscrivibile entro le sole mura dei palazzi gentilizi, ma necessariamente esteso a tutta Venezia e oltre i limiti della laguna stessa fino a Padova, a Ferrara e al Friuli.

Il contributo di Marcello Mazzetti e Livio Ticli, dal titolo *«Perché voglio cose vostre da cantar, non mi fate corociare». Tracce sonore nel (e intorno al) carteggio Savorgnan-Bembo (1500-1501)*, coglie gli aspetti musicali rinvenibili nella corrispondenza tra i due amanti e compone un'ipotesi di paesaggio sonoro del carteggio. Gli autori propongono alcune ricostruzioni di musiche accostate a una selezione di testi di Maria Savorgnan. Tale operazione è accompagnata da un'approfondita spiegazione tecnica e del contesto culturale dell'epoca, e restituisce un quadro più completo del livello culturale di Maria Savorgnan.

Il saggio *Appunti per una rilettura del carteggio tra Maria Savorgnan e Pietro Bembo* di Claudia Berra discute la particolare storia editoriale della corrispondenza tra i due amanti, offrendo spunti e suggerimenti significativi per una nuova edizione annotata del carteggio. L'autrice nota come nello scambio epistolare il rapporto tra Savorgnan e Bembo risulti asimmetrico, a causa dei differenti scopi che diedero origine alle lettere dei due attori. Se le epistole bembiane furono oggetto di revisione da parte dell'autore prima di essere utilizzate per la redazione degli *Asolani*, quelle di Savorgnan rimasero invece nella loro forma originale, finalizzata principalmente a una funzione comunicativa. Da una parte quindi ci troviamo dinanzi a un romanzo epistolare, che fa ricorso a un linguaggio appositamente ricostruito dall'autore a posteriori, dall'altra, invece, a delle lettere reali.

La ricerca di Ida Caiazza, dal titolo *«Nel Bianco della carta». Retorica affettiva e memoria letteraria nel carteggio Savorgnan-Bembo*, affronta i meccanismi simbolico-letterari dello scambio epistolare tra i due amanti, individuando una serie di oggetti metonimici (di per sé o resi tali) e la loro funzione affettiva, non mancando di precisare i sistematici riferimenti a Petrarca. Non potendo stare insieme, infatti, gli amanti dovettero fare ricorso a una serie di surrogati destinati alla ricezione o manifestazione del proprio vissuto emotivo. Tali sostituti, che si trattasse di persone,

luoghi, animali o cose, comparivano nello scambio epistolare tra i due e venivano caricati di significati emotivi. In questa dinamica ebbero particolare rilievo gli elementi che costituirono la corrispondenza, sia quelli fisici, come la carta, le penne e i caratteri, sia quelli gestuali, come i diversi atti della scrittura. Tali elementi sembravano quasi personificarsi nelle lettere, assumevano significati specifici e diventavano dei tramiti privilegiati per la reificazione dello stato d'animo dei due amanti.

Di Paolo Zaja è il saggio *Le passioni dell'eros tra verità esperienziale e verità letteraria nel carteggio d'amore di Maria Savorgnan e Pietro Bembo*, che affronta la relazione tra emozioni e letteratura nel rinascimento italiano tramite l'interpretazione del caso di studio del carteggio Savorgnan-Bembo e alla luce del concetto di «comunità emotiva». La componente sentimentale dello scambio epistolare si manifesta attraverso il filtro pervasivo del modello culturale letterario dell'epoca. In particolar modo, la tradizione petrarchesca, a cui gli scriventi facevano frequenti riferimenti, fornì ai due non solo mezzi linguistici e stilistici, ma anche una serie di strumenti e di modelli per l'espressione e l'interpretazione delle proprie emozioni e di quelle dell'amato. Le lettere di Maria Savorgnan si prestano particolarmente a questo approccio in quanto, per la loro natura di testi comunicativi, come si è detto, mostrano con maggior chiarezza quanto tale modello letterario fosse utilizzato nella quotidiana espressione e condivisione delle emozioni.

Il contributo di Marco Cursi, *«Se avese carta, scriverei sino dimane». Alcune considerazioni sulla scrittura delle lettere di Maria Savorgnan*, propone una riflessione sul grado di istruzione femminile nel rinascimento italiano partendo dall'analisi delle caratteristiche morfologiche della grafia di Maria. Cursi si occupa della sua scrittura in quanto atto concreto, allo scopo di acquisire nuove informazioni per una più puntuale ricostruzione del profilo culturale dell'autrice. Il ruolo di donna scrivente di Savorgnan risulta essere inusuale, distinto da quello di altre figure femminili portate come esempio dallo studioso. La scrittura di Maria diviene quindi uno strumento utile per cercare di comprendere tanto le aspirazioni calligrafiche della donna, quanto per inquadrare il grado e tipo di formazione da lei ricevuta, che Cursi suggerisce possa essere stato di tipo pratico.

La ricerca di Alessio Cutugno *Il 'carteggiamento' amoroso di Maria Savorgnan, appunti di lingua e stile*, si occupa dell'aspetto linguistico e

stilistico della prosa delle lettere di Maria, passando anche attraverso il confronto con le corrispondenti epistole di Bembo. Il linguaggio di Savorgnan, sempre per via degli aspetti spontanei, comunicativi e circostanziali che ne caratterizzavano l'atto della scrittura, appare come un volgare essenzialmente toscanizzato a cui si sovrapponevano elementi fonetici, morfologici e lessicali propri dei dialetti dell'Italia settentrionale.

A chiusura del volume si trova il contributo di Francesco Amendola intitolato *La lettera di Bembo inviata a Maria Savorgnan pubblicata nell'antologia di Paolo Gherardo (1544) e la tradizione del quarto volume dell'epistolario dell'autore*. Attraverso la complessa storia editoriale delle epistole, il saggio affronta il processo di revisione delle lettere operato da Bembo, concentrandosi, in particolare, sul caso di studio dell'epistola n. 126 a Maria Savorgnan. Il confronto tra diverse versioni della lettera in oggetto, reso possibile dalle modalità di circolazione delle opere bembiane, tanto per via manoscritta, quanto tramite edizioni non autorizzate dall'autore, permette di evidenziare la profonda rielaborazione subita da tali testi prima della loro pubblicazione.

Nel complesso degli studi dedicati alla figura di Maria Savorgnan, il volume curato da Curti e Tomasi affronta il carteggio con Bembo da una prospettiva originale e multidisciplinare, contribuendo a svelare nuove sfumature della scrivente che fino ad oggi erano ancora celate tra le righe della corrispondenza tra i due amanti.

Enrico Borin
(PhD, Università di Teramo)

Municipalia Cremae. Studi e percorsi di ricerca sugli statuti di Crema in età veneziana, con edizione della fonte, a cura di Daniele Edigati, Elisabetta Fusar Poli, Alessandro Tira, Torino, G. Giappichelli Editore, 2024.

Tra le diverse compilazioni di norme statutarie della storia di Crema, gli unici testimoni giunti fino ai nostri giorni sono l'incunabolo del 1484 e la redazione del 1535. Queste due compilazioni sono state pubblicate

a stampa in tre distinti momenti: la prima nello stesso anno 1484; la seconda in una edizione cinquecentesca (1536) poi riedita con minime variazioni a distanza di quasi due secoli (1723). Il volume *Municipalia Cremae, Studi e percorsi di ricerca sugli statuti di Crema in età veneziana* nasce anche per commemorare i trecento anni dall'ultima edizione degli statuti cittadini, ricorrenza che ha dato spunto ai curatori per proporre al pubblico di studiosi e lettori un inedito approccio al panorama della storia giuridica e istituzionale della città lombarda.

Oltre alla trascrizione degli statuti del 1535/1723, l'opera contiene una serie di interessanti saggi di carattere multidisciplinare che mirano alla valorizzazione dello studio del diritto statutario oltre i confini temporali del medioevo. Detti saggi, infatti, abbracciando un'ampia serie di tematiche e valicando gli strumenti di analisi propri della storia del diritto, riescono a dare una rappresentazione complessiva dell'articolata realtà giuridica e istituzionale cremasca dei secoli XV-XVIII. Il lavoro degli studiosi coinvolti nell'opera si segnala, in tale modo, come un contributo rigoroso alla tradizione editoriale degli statuti italiani e costituisce una preziosa risorsa per storici, linguisti ed anche filologi. È infatti opportuno segnalare, per quanto riguarda la trascrizione dei testi, che l'intervento di riduzione dei segni critici, l'armonizzazione della punteggiatura e l'introduzione di riferimenti interni numerati e progressivi sono tutti interventi volti a migliorare la leggibilità del documento, rendendolo altresì accessibile anche in formato elettronico per future ricerche lessicografiche.

La prima parte del volume si compone di sette saggi che esplorano la storia e l'evoluzione degli statuti della città di Crema attraverso l'analisi che tali norme ebbero nel plasmare e riflettere la vita urbana e le dinamiche politiche locali dalla fine del Medioevo a tutto il Settecento. Il saggio di Marco Castelli (*La conversazione della città con le sue norme. I Municipalia del 1535 e la vita civica cremasca*) mette in evidenza come gli statuti di Crema – all'epoca non ancora elevata al rango di città *pleno iure* – abbiano incarnato le tensioni tra autonomia locale e influenze esterne, così come sono stati poi testimoni e banco di prova del lento declino delle normative municipali tradizionali, dinanzi alla centralizzazione statale e alle esigenze di uniformità giuridica.

Il saggio di Enrico Valseriati, *Gli statuti di Crema in tipografia. Dalla princeps del 1484 ai Municipalia Cremae del 1536*, affronta il tema dal

punto di vista della storia editoriale, soffermandosi sulla prima edizione del 1484, pubblicata a Brescia dal libraio e stampatore Miniato Del Sera per giungere fino all'edizione della compilazione cinquecentesca, nel 1536. Valseriati conclude il suo lavoro descrivendo il lungo periodo di stagnazione editoriale successivo a quella data, dovuto alle difficoltà istituzionali del tempo, che condusse, infine, alla ristampa degli statuti nel XVIII secolo senza sostanziali revisioni, fornendo, in tale modo, un prezioso e completo quadro della materia.

Elisabetta Fusar Poli (*I Municipalia Cremae e le magistrature cittadine: note su statuti e governo del territorio ai tempi della Serenissima*) saggia il contesto storico-giuridico degli statuti e del governo della città di Crema durante il dominio veneziano. Si sofferma in particolare sull'evoluzione del diritto particolare, dimostrando come gli statuti cremaschi configurino un caso esemplare di diritto locale di età moderna, con la loro capacità di adattarsi ai cambiamenti sociali e politici senza mai perdere la propria identità e rilevanza. Si evidenzia poi come essi, rivisti e pubblicati sotto il titolo di *Municipalia Cremae* (passaggio lessicale, questo da *statuta* a *municipalia*, che denota anche la nuova sensibilità e apertura del ceto dei giuristi locali verso le correnti colte e classicheggianti del diritto comune) diventassero un simbolo dell'autonomia locale, in quanto riflettevano le dinamiche di potere tra la città e Venezia. Lo studio mette in luce come la realtà cremasca abbia cercato di mantenere i propri spazi di autogoverno, nonostante le spinte centripete della Dominante. Inoltre, il saggio analizza minuziosamente il sistema delle magistrature cittadine, descrivendo come queste funzioni si adattassero alle esigenze locali pur rispondendo alle autorità lagunari. L'autrice conclude il suo lavoro con una riflessione sull'importanza degli statuti del 1535 quale ponte tra tradizione e cambiamento, nell'ottica di una comprensione diacronica e complessiva della vicenda statutaria cremasca.

Il saggio di Claudia Passarella, *Un'exclave veneziana in territorio milanese: i Municipalia Cremae e il sistema delle fonti nella Serenissima Repubblica*, si inserisce nella linea di quello di Elisabetta Fusar Poli, prendendo in esame il rapporto tra la città di Crema e la Repubblica di Venezia, con un *focus* sugli statuti municipali come strumento di mediazione giuridica e politica. Il saggio descrive come i rettori veneziani mediassero tra la città e la Dominante, operando da garanti dell'ordine costituito e della corretta attuazione dei patti di dedizione. Venezia, per evitare conflitti,

preferì in linea generale non uniformare la legislazione della Terraferma, affidando l'interpretazione e le riforme dei diritti statutari alle realtà locali e al loro ceto di giuristi. Il saggio evidenzia, ancora, l'importanza dei dispacci e delle lettere ducali, utilizzate per comunicare decisioni amministrative e giudiziarie tra Venezia e Crema. Infine, analizza il tema delle fonti giuridiche: oltre agli statuti, la normativa includeva il diritto comune e il *diritto veneziano*, integrati tra loro in modo da preservare l'autonomia locale pur armonizzandola con la sovranità di Venezia.

Procedendo nella lettura, il volume contiene un ricco e interessante lavoro sul processo civile cremasco. Si tratta dello studio di Alan Sandonà: *Vicende e forme del processo civile cremasco in età veneta*. L'autore analizza le vicende dei secoli del dominio veneziano, concentrandosi sulle modifiche apportate agli statuti nel Cinquecento per migliorare l'efficienza e arginare abusi procedurali. Il processo civile cremasco subì adattamenti per evitare lungaggini e cavilli, come gli stessi *Municipalia* affermano, con lo stilema della classica motivazione che i legislatori d'*Ancien Régime* adducevano all'atto di riformare d'imperio le norme processuali. Benché Venezia, tendenzialmente, rispettasse l'autonomia locale in tema di procedure giudiziali, cercava di limitarne i tempi, rafforzando il processo sommario come alternativa rapida al più complesso rito ordinario. Sandonà evidenzia il progressivo affermarsi, nonostante le contrarie raccomandazioni provenienti da Venezia, di prassi rettorali e vicariali orientate alla disapplicazione di alcune norme processuali statutarie, in particolare quelle relative al cosiddetto «Consiglio di Savio».

Daniele Edigati è autore del saggio *Il Libro Terzo: appunti sulla parte criminalistica dei Municipalia cremaschi*, che appronta un'analisi dettagliata delle norme criminali e approfondisce le radici storiche e giuridiche degli statuti cremaschi in questo campo, osservando come la sezione criminalistica della compilazione sia rimasta quasi immutata dal precedente periodo visconteo. L'autore descrive, inoltre, l'influenza del diritto veneziano e il ricorso all'*arbitrium* come strumento per adattare e applicare le leggi in un sistema giudiziario apparentemente assai rigido. Il saggio di Edigati un viaggio attraverso le trasformazioni testuali minime che hanno interessato i *Municipalia* cremaschi tra il periodo visconteo e quello veneziano e ne mette in luce, da un lato, la forte staticità normativa, lasciando intuire, dall'altro lato e a compensazione, il continuo sforzo di adattamento compiuto dalla prassi.

Infine, il lavoro di Alessandro Tira, *Spiritus Sancti invocato suffragio. Elementi religiosi nei Municipalia Cremae*, indaga la presenza di elementi religiosi negli Statuti cinquecenteschi. L'autore rileva come la religione e le sue estrinsecazioni, più che essere positivamente disciplinate, permeino implicitamente le statuizioni del diritto cremasco; pone inoltre particolare enfasi sull'integrazione tra diritto civile e diritto canonico e prospetta in tale modo una visione unitaria in cui aspetti religiosi e secolari si intrecciano profondamente. Tira evidenzia la natura sfumata dei confini tra sfera civile e religiosa, tipica dell'epoca, e colloca in tali dinamiche la vicenda storica dell'erezione della Diocesi di Crema, come epifenomeno del controllo veneziano sulle questioni religiose locali e italiane. L'autore non solo illumina l'interazione tra i *Municipalia* e il diritto canonico, ma suggerisce anche spunti di ricerca per approfondire il ruolo delle istituzioni civili e religiose. È un lavoro che non si limita alla narrazione storica, ma fornisce una base critica per studiare le prassi amministrative e il giurisdizionalismo dell'epoca, che vedevano il Consiglio e le magistrature cittadine, oltre alle autorità centrali di Venezia, impegnate in un attivo controllo della vita ecclesiale.

Per concludere, i saggi sopracitati offrono al lettore un quadro d'insieme che amplia le possibilità di ricerca comparativa e interdisciplinare, analizzano il ruolo delle autorità governative e le loro pratiche amministrative. Nel complesso l'opera rappresenta un importante contributo alla comprensione del sistema giuridico della realtà cremasca, bilanciando ottimamente l'accuratezza storica e la riflessione critica, offrendo altresì al lettore le chiavi di lettura necessarie per raggiungere una piena comprensione delle dinamiche tra potere centrale e autonomie locali.

Betsabé Ximena Illescas Mogrovejo
(Università di Perugia)

Massimo Novelli, *Bella e infelice donna. Maria Canera di Salasco. La Contessa Garibaldina*, Boves, Araba Fenice, 2024.

Negli ultimi anni vari studi hanno permesso di conoscere meglio i tre figli del conte cremasco Francesco Martini e della contessa milanese Vir-

ginia Giovio della Torre: Enrico, Alberto ed Emilia. Tralasciando per un attimo il primogenito, le vicende di Alberto, di sua moglie Antonia Landriani e della loro figlia Emilia sposata con Gerolamo Rossi sono state ricostruite sia da Pietro Martini (*Gerolamo Rossi (1846-1921)*, «Insula Fulcheria», LI, 2021, pp. 213-232) per quanto riguarda le vicende storiche, sia da Pier Luigi Tagliabue (*Personaggi e storie della villa Rossi Martini di Sovico*, in P. Venturelli, *Tavolette da soffitto cremasche di inizio Cinquecento. Dame e cavalieri da un antico palazzo lombardo*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020, pp. 7-25) per quanto riguarda le opere d'arte trasferite dal palazzo Benzoni di Crema alla villa di Sovico. Da alcuni accenni presenti negli studi sui fratelli, appare meritevole di assai maggiori approfondimenti anche Emilia, sposata con il conte milanese Lorenzo Taverna, che a lungo animò uno dei più prestigiosi salotti letterari a Parigi.

Tornando al primogenito e detto che il *Fondo Enrico Martini* conservato presso le Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Moriggia a Milano consentirebbe ampi approfondimenti, alcuni contributi di Pietro Martini (*Enrico Martini*, [https://www.societanazionale.it/pagine.php?page=Liv2&id_scheda=287&prod=Personaggi]; *Il Governo provvisorio di Lombardia (marzo-agosto 1848)*, Crema, Leva Artigrafiche, 2011 a pp. 125-130, 147-194; *Il cavallo nero*, «Insula Fulcheria», XLIV, 2019, pp. 245-252; *Le Memorie di Enrico Martini*, «Cremona Sera», 31 ottobre 2022, [https://cremonasera.it/la-storia/le-memorie-di-enrico-martini]) hanno permesso di rinnovare l'attenzione su questa figura chiave del Risorgimento italiano accantonata dagli studi nazionali degli ultimi decenni.

A questi contributi di ambito locale quest'anno si è aggiunta la documentatissima monografia di Massimo Novelli dedicata a Maria Canera di Salasco che, per meno di due anni, fu la seconda moglie di Enrico. Nata nel 1834 dal generale piemontese Carlo Felice Canera di Salasco, fin dall'infanzia si dedicò ad attività considerate poco femminili come la scherma e l'equitazione. Il 27 gennaio 1851, diciassettenne, sposò a Torino il trantaduenne Enrico Martini. Alla fine dell'anno diede alla luce la figlia Virginia. Già al termine del 1853 i coniugi ottennero l'annullamento del matrimonio. Il 10 maggio 1854 Maria incontrò, non è chiaro se a Genova o a Londra, Giuseppe Garibaldi di cui s'innamorò e con cui rimase per tutta la vita in rapporto epistolare. Fu il Nizzardo a definirla «bella ed infelice donna» in una lettera del 1865. Fervente sostenitrice dell'Unità d'Italia, s'impegnò a sostenerla sia con raccolte fondi sia con

varie pubblicazioni, tra cui *Episode politique en Italie de 1848 à 1858 par madame la comtesse M. Martini Giovio della Torre*, London, W. Jeffs, 1859 e Turin, Gianini et Fiore, 1859; *Non si venda Savoia e Nizza. Appello agli Italiani della signora contessa M. M. G. Della-Torre*, Torino, Tip. Sarda, 1860; *Dangers crée par le papisme*, Turin, Gianini et Fiore, 1860. Parlava correntemente italiano, francese, inglese e tedesco. Mantenne scambi epistolari con i più importanti politici dell'epoca tra cui Cavour, Urbano Rattazzi, Bettino Ricasoli, Francesco Crispi, Giuseppe Mazzini… e con lo scrittore Eugène Sue. Nelle lettere offre spesso lucide e profetiche analisi della situazione politica del momento. Ebbe sempre uno stile di vita dispendioso, sia per le somme devolute alle cause patriottiche e umanitarie sia per il lusso. Questo la portò a innumerevoli condanne e reclusioni per debiti. Il suo momento di massima gloria fu nel 1860 durante la spedizione dei Mille. Ufficialmente addetta alla gestione dell'ambulanza e quindi al soccorso dei feriti, si distinse anche in azioni di guerra come a Villa San Giovanni dove richiamò ai cannoni gli artiglieri in fuga o durante la battaglia del Volturno quando cavalcando sciabola in pugno radunò un reggimento d'Inglesi sbandati. Probabilmente fu di nuovo sul campo di battaglia al fianco di Garibaldi a Bezzecca nel 1865, durante la Terza guerra d'indipendenza, e con certezza nel 1867 a Mentana quando i garibaldini furono sconfitti. Nel 1870-71 a Versailles assistette i feriti prussiani durante l'Assedio di Parigi. Negli anni seguenti visse tra la capitale francese, Londra e Lugano impegnandosi nella protezione degli animali, ma sempre inseguita dalle denunce dei fornitori non pagati. Dopo lunghe cause giudiziarie i parenti suoi e dell'ex marito, morto nel 1869, riuscirono nel 1879 a farla dichiarare «inabilitata» dal Tribunale di Torino in modo da non dover più rispondere dei suoi debiti. Nel 1902, infine, fu rinchiusa nel manicomio di Casvegno a Mendrisio dove morì ottantacinquenne nel febbraio del 1919. Fino alla fine le spese del suo mantenimento furono pagate dalla famiglia Martini.

Nel volume (a pp. 161-163) trova spazio anche un'altra vicenda che vide protagonista un Cremasco. Se Maria rimase ferita emotivamente dal suo incontro con un nostro concittadino, a suo fratello Luigi toccò una pallottola. L'ufficiale del Regno d'Italia, nel 1861, a Torino sfidò a duello il commilitone Antonio Riboli (San Bernardino, 1834-1913, cfr. M. Marazzi, *I decorati al valor militare di Crema e territori limitrofi*, Crema, Grafin, 2013, pp. 276-281; P. Martini, *Fu il cremasco Antonio Riboli,*

uno dei più celebri duellanti, «Cremona Sera», 10 ottobre 2021, [https://cremonasera.it/la-storia/fu-il-cremasco-antonio-riboli-uno-dei-pi-celebri-duellanti]) rimanendo gravemente ferito a un braccio e al torace, ma riuscendo infine a sopravvivere. A scatenare la sfida erano state le offese rivolte a Garibaldi da Luigi e altri graduati, mentre Riboli, che aveva partecipato all'impresa dei Mille, aveva preso le parti dell'Eroe dei Due Mondi. L'episodio non impedì a Luigi Canera di ricoprire l'incarico di direttore del Regio Deposito Stalloni di Crema nel 1867.

Matteo Facchi

Bollettino bibliografico di interesse cremasco

a cura della Biblioteca Comunale «Clara Gallini» di Crema

Ambiente

R. Groppali, F. Pallavera, *Storie di fiume. I quarant'anni del Parco Adda Sud tra Lodigiano, Cremasco e Cremonese*, Calendasco, Le piccole pagine, 2024.

E. Pini, *Atlante fotografico dei funghi della pianura lombarda. Oltre 400 spece descritte*, Crema, Gruppo Micologico AMB di Crema, 2024.

Antropologia e sociologia

V. Cappelli, *Il natale nella tradizione di Crema e del Cremasco*, Crema, Édition Later, 2023.

V. Ferrari, *Giochi, giocattoli e passatempi del territorio cremasco e dintorni (provincia di Cremona, Lombardia) prodotti con materiali vegetali non convenzionali*, «Pianura. Scienze e storia dell'ambiente padano», 42, 2023, pp. 98-111.

T. Moruzzi, *La Capitalina ovvero vicissitudini di una città di un territorio di un confine che hanno dato antico ordinamento e costante indole ad una piccola patria nella ricerca di affermazione del proprio stato di autonomia*, Crema, Tipografia Trezzi, 2021 [2024].

Nei panni degli altri. Vita e teatro nel Cremasco, Crema, Gruppo Antropologico Cremasco, 2023.

Nei pascoli del Cremasco: transumanza e tradizione pastorale di casa nostra, Offanengo, Museo della civiltà contadina «Maria Verga Bandirali», 2023.

Dialetto

A. de Saint-Exupéry, *Al prìncipe picèn an dialèt cremàsch. Tradusiù e piturìne dai bagài da la Scola média «Dante Alighieri»*, Crema, Fondazione Carlo Manziana, 2023.

Filosofia

P. Carelli, *Europa 2.0. Utopie da seminare*, Crema, Leva Artigrafiche, 2023.

P. De Capua, *Cristianesimo al tramonto? Soliloqui di una misscredente*, Farina, 2024.

L. Lunardi, *La Crema del Caffè filosofico II. Venti anni dopo: il secondo decennio 2014-2023*, Crema, Caffè filosofico, 2023.

Geostoria

V. Ferrari, *Note di archeoidrografia cremonese da documenti dei secoli VII-I-XII*, in *Cremona felix. Omaggio a Maria Luisa Corsi*, a cura di V. Leoni, M. Morandi, [Roma], Ministero della Cultura, Direzione Generale Archivi, 2024, pp. 55-64.

Linguistica

V. Ferrari, *Alcune proposte etimologiche pertinenti al dialetto cremasco*, in *Fluidità ed evanescenze dialettali in Lombardia tra XX e XXI secolo. Il dialetto vigevanese e l'areale del Lombardo Occidentale*, atti del I Convegno Internazionale di Dialettologia (Vigevano, 20 maggio 2023), a cura della Società Storica Vigevanese, Vigevano, Società Storica Vigevanese, 2023, pp. 127-152.

Storia

A. Cagni, *Uomini, soldati, eroi. Gruppi d'onore e altri gruppi dei comuni e*

frazioni della Provincia e Diocesi di Cremona, a cura della Sezione di Castelleone in collaborazione con la Federazione Provinciale di Cremona, Cremona, Alessandro Cagni, 2023.

D. Delfanti, *Mie Memorie*, a cura di E. Benzi, (*Lettere e diari*, 3), Crema, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, 2023.

Evoluzione storica dell'educazione dei sordi Crema e Cremasco. La storia di un uomo che ha saputo distinguersi nella nostra società, fondatore della sottosezione E.N.S. di Crema, Crema, PGraphic, 2023.
Francesco Vailati (1919-1983).

G. Grassi, *Un po' di tutto nella prigionia*, a cura di E. Benzi, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, Crema, 2024.

Il cimitero di Santa Maria. Storia, memorie, devozioni, testimonianze, a cura di P.L. Farrari e S. Guerini, (Quaderni del Santuario, 15), Crema, s.e., 2024.

Municipalia Cremae. Studi e percorsi di ricerca sugli statuti di Crema in età veneziana, con edizione della fonte, a cura di D. Edigati, E. Fusar Poli, A. Tira, Torino, Giappichelli, 2024.

M. Novelli, *Bella e infelice donna. Maria Canera di Salasco. La Contessa Garibaldina*, Boves, Araba Fenice, 2024.

M. Prignano, *Antipapi. Una storia della chiesa*, Bari, Laterza, 2024.
pp. 27-30, Pasquale III, al secolo Guido da Crema.

La storia di un uomo che ha saputo distinguersi nella nostra società, fondatore della sottosezione E.N.S. di Crema, Crema, PGraphic, 2023.
Francesco Vailati (1919-1983).

G.B. Terni, *Memorie 1759-1787*, a cura di M. Ottini, Crema, Conte Terni de' Gregory 1001, 2024.

Storia della chiesa

Marco Cè. Fedeltà e profezia, a cura di C. Cannizzaro, Venezia, Marcianum Press, 2024.

A. Zavaglio, *Per una promozione del Santuario di S. Maria della Croce*, a cura di P.L. Farrari, S. Guerini, (*Quaderni del Santuario*, 14), Crema, s.e., 2024.

Storia dell'architettura

Cecilio Arpesani. Un ingegnere tra storicismo e modernità, a cura di O. Selvafolta, Milano, Comune di Milano - CASVA, 2023.

Storia dell'arte

Angelo Bacchetta, Eugenio Giuseppe Conti, Gianetto Biondini, catalogo della mostra (Crema, 18 maggio - 28 luglio 2024) a cura di A. Barbieri, A. Boni, G. Valesi, Crema, Museo Civico Crema, 2024.

V. Bralić, *The Cult of Saint Euphemia, the Patron Saint of Rovinj, and the Venetian Politics of Co-creating Local Identities in Istrian Communities in the 15th Century*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 43, 2019, pp. 9-22.
p. 10, affreschi commissionati dal podestà cremasco Scipione Benzoni nel 1584 per il Palazzo del Rettore di Rovinj (Rovigno).

G. Botticchio, *1629, da qui a Dongo*, s.l., s.e., 2022.
Romanzo storico sulla vita del pittore Giovanni Battista Botticchio probabilmente nato a Ossimo Superiore (BS) e non a Crema, come finora ipotizzato.

L. Carubelli, *Due novità per Tomaso Pombioli*, «Arte lombarda», 200-201, 2024, 1-2, pp. 211-214.

S. Facchinetti, scheda VIII.11, in *Moroni 1521-1580. Il ritratto del suo tempo*, catalogo della mostra (Milano, 6 dicembre 2023 – 1° aprile

2024), a cura di S. Facchinetti e A. Galansino, Milano, Skira, 2023, p. 298.
Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Mario Benvenuti*, 1560 circa.

E. Ghetti, *Un nuovo "San Girolamo" di Bartolomeo Manfredi*, in «Paragone. Arte», anno 70, terza serie, numero 145-146/831-833, maggio-luglio 2019, pp. 75-79.
La tela è conservata a Madignano nella parrocchiale di San Pietro in Vincoli.

Il complesso degli ex "Stalloni" a Crema. Dal convento di Santa Maria Mater Domini al Centro d'Incremento Ippico, a cura di M. Facchi, 2ª edizione, Milano, Scalpendi Editore, 2023.

Le vite del San Domenico. Inquisitori, nobili, artisti e musici, catalogo della mostra (Crema, 18 ottobre - 1° dicembre 2024), a cura di C. Solzi, G. Strada, Crema, Fondazione San Domenico, 2024.

A. Marcheva, *Francesco Savanni (1724-1772)*, Brescia, Grafo, 2018.
pp. 100-111, schede 51-59, Crema, Santissima Trinità

A. Marcheva, *Palazzo Soncini a Brescia*, Brescia, B_buc, 2024. Pdf
pp. 41-47, 52-53, 80-111, proposta attributiva a Mauro Picenardi degli affreschi del salone d'onore

F. Nezosi, *Novità e riletture per Giacomo Ceruti a Gandino, tra documenti e fonti figurative*, in *Ceruti a Gandino. Arte, tecnica e restauro*, a cura di F. Nezosi e F. Piazza, Milano, Scalpendi Editore, 2023, pp. 41-60.
p. 47 nota 38, Giacomo Ceruti, *San Valentino risana un'inferma*, Crema, San Giacomo maggiore

M. Scansani, *Il fuoco sacro della terracotta. Giovanni de Fondulis tra Lombardia e Veneto*, Mantova, Tre Lune, 2024.

G. Valesi, *Angelo Bacchetta, l'artista professore. Dalla scuola di Hayez alla produzione cremasca, passando per il Quirinale*, in *Cremona, l'Italia, l'Eu-*

ropa. Percorsi di Storia dell'arte dall'antichità al contemporaneo, a cura di A. M. Riccomini, M. Visioli, Persico Dosimo, Edizioni Delmiglio, 2024, pp. 97-107.

Vampiri. Illustrazione e letteratura tra culto del sangue e ritorno dalla morte, a cura di E. Fontana, L. Gallanti, S. Scaravaggi, catalogo della mostra (Crema, 19 ottobre 2024 - 12 gennaio 2025), Crema, Edizioni Museo Civico Crema, 2024.

Storia della letteratura

«Doppo tanti suspiri anchor so viva». Maria Savorgnan tra scrittura e vita, atti del convegno (Venezia, 4 ottobre 2022), a cura di E. Curti, F. Tomasi, in «Women language literature in Italy / Donne lingua letteratura in Italia. Rivista internazionale di testi e studi», V, 2023, pp. 1-130.

F. Gallo, *Un'idea di prosa: Nietzsche, Walter Savage Landor e la conversazione immaginaria*, Pisa, ETS, 2024.

Luigi Pirandello. La trilogia del teatro. Sei personaggi in cerca d'autore; Ciascuno a suo modo; Questa sera si recita a soggetto, a cura di V. Dornetti, Crema, Gagio Edizioni, 2024.

J. Riva, *Alessandro Manzoni. Volti e luoghi familiari*, Crema, Uni-Crema, 2023.

Storia della musica

M. Dell'Olio, A. Stroppa, *Feiez. Le Storie Tese di Paolo Panigada*, Crema, Gagio Edizioni, 2023.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2024
per conto del Museo Civico di Crema e del Cremasco
da Fantigrafica - Cremona (CR)