



COMUNE DI CREMA
Assessorato alla Cultura



Museo Civico di
Crema e del Cremasco



Redazione di
Insula Fulcheria

INSULA FULCHERIA

Periodico a carattere scientifico

Internet: <http://www.comune.crema.cr.it/museo/insula-fulcheria>

e-mail: infulcheria.museo@comune.crema.cr.it

Direttore

Marco Lunghi

Vicedirettore

Walter Venchiarutti

Redazione

Elena Benzi, Franco Bianchessi,
Piero Carelli, Mario Cassi,
Giovanni Giora, Roberto Knobloch,
Antonio Pavesi, Simone Riboldi (capo redattore),
Alvaro Stella, Paola Venturelli

Comitato Scientifico

Giuliana Albini, Cesare Alpini,
Cesare Alzati, Roberta Carpani,
Renata Casarin, Franco Giordana,
Giovanni Plizzari, Giovanni Righini,
Luciano Roncai, Juanita Schiavini Trezzi

Responsabile del Museo Civico

Francesca Moruzzi

Curatori del volume XLVI

Piero Carelli, Antonio Pavesi,
Walter Venchiarutti, Paola Venturelli

*I testi firmati rispecchiano soltanto
il pensiero dell'autore e non impegnano
in alcun modo la Direzione
e la Redazione della Rivista*

Numero XLVI - Dicembre 2016

INSULA FULCHERIA

*Rassegna di studi e documentazioni
di Crema e del Cremasco
a cura del Museo Civico di Crema*

Sommario

10 *MARCO LUNGH*
Editoriale

Arti applicate

15 *PAOLA VENTURELLI*
Il Cassone con la Storia di Lucrezia,
Winifred Terni de Gregory e l'arte del mobile

29 *CATERINA PIRINA*
Le sofferte vicende di due maestri vetrai di Pandino: Stefano e Antonio

47 *PAOLA BOSIO*
In «tera de Seri»: l'arte e la tecnica della decorazione fittile architettonica
a Crema

65 *MARIA VERGA BANDIRALI*
Terrecotte decorative cremasche

75 *PAOLO BENSI*
Impasti argillosi e policromie delle sculture in terracotta a Padova e in
Lombardia intorno a Giovanni e Agostino de Fondulis

85 *VALERIO FERRARI*
L'attività fornaciaria in territorio cremasco nel tempo: spunti per una ricerca
auspicabile

89 *WALTER VENCHIARUTTI*
Appunti per una Storia Antropologica degli Argentieri e Orafi cremaschi

109 *GIULIANA ALBINI*
L'arte effimera: processioni e apparati scenici a Crema alla fine del Quattrocento

137 *MARCO LUNGH*
L'arte cristiana applicata

Arte contemporanea

151 *GIANNI NICOLI*
Adriano Rossoni
L'Arte arriva prima

- 169 *SARA FONTANA*
Carlo Bruschi
Foto-graf-abile
- 195 *SILVIA MERICO*
Chiara Bolzoni
“*Ta faet i angei con mà legera...*”

- 217 *NATALIA VECCHIA*
Margherita Martinelli
Di cosa è fatto il vento?

Storia

- 235 *PIETRO MARTINI*
La statua del Re.
La memoria scolpita e la città senza memoria
- 255 *GUIDO ANTONIOLI*
Vita e pensiero del più importante uomo politico cremasco
al tempo del Regno d'Italia.
Fortunato Marazzi deputato e militare nell'Italia liberale (1851-1921)
- 271 *ELENA BENZI*
Anno 1916: guerra e non solo guerra

Miscellanea

- 293 *ALESSANDRO BONCI*
Due novità per Carlo Urbino
- 303 *NICO CIAMPELLI*
Lexicon: I Vicari Generali e i Capitoli della Congregazione Lombarda tra il
XV e il XVII secolo
- 315 *DANIELA MARTINOTTI*
La pratica della dote a Crema e nel Cremasco nel XV secolo
dagli atti del notaio Matteo Bravio il Vecchio
- 335 *NICOLÒ PREMI*
Un distico di esametri nella sagrestia antica del duomo di Crema
- 343 *AUTORI VARI*
Francesco Anselmi: un protagonista dell'immagine

Museo

- 353 *LA DIREZIONE MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO*
Museo civico di Crema e del Cremasco: un periodo di consolidamento e di nuove proposte
- 361 *CHRISTIAN ORSENIGO*
La collezione Burri di antichità egiziane del Museo civico di Crema e del Cremasco: a work in progress
- 369 *GIAN PIETRO BASELLO*
«Ho posto qui il mio nome»: tre mattoni con iscrizione elamica del re Untash-Napirisha (XIV sec. a.C.) nella collezione Burri
- 389 *MIRIAM ROMAGNOLO*
Osservazioni preliminari sui recipienti in vetro della collezione Burri di Crema
- 399 *MARCO ERMENTINI*
La materia del fiume, raccontare la bellezza

Appendice

- 408 Bibliografia cremasca *a cura di Alvaro Stella*
- 411 Curricula degli autori
- 416 Errata corrige

Editoriale

Il fatto che *Insula Fulcheria* abbia alle spalle una specchiata tradizione scientifica non ha impedito negli ultimi anni alla Direzione e alla Redazione di investire, sperimentare e di rinnovarsi fino a credere che fosse proprio la modalità di interpretare i fatti di Crema a fare la differenza con il passato. I nostri lettori avvertiranno anche in questo numero, come diversi articoli facciano riferimento direttamente o in modo trasversale agli aspetti più diversi della cultura, compresa quella religiosa magari senza darne una definizione esplicita ma lasciando che essa affiori dalla ricerca. Nei diversi settori dell'indice quali l'Arte Applicata e l'Arte Contemporanea, la Storia Moderna e la Storia Locale non è difficile individuare e in mezzo a questi saperi che l'Antropologia Culturale è in grado di dare il suo particolare contributo.

Invece di comparare o confrontare casi o tipi di lavoro caratteristici dello storico, che si concentra su periodi di tempo determinati, l'antropologo si esprime meglio in una attività di tessitura e di intreccio così da costituire reti di connessione. Già Erodoto trattava alla stessa maniera le "grandi città" e le "piccole città" il che significa l'uguale importanza nell'analisi dei grandi fatti culturali di risonanza planetaria e di quelli anonimi in atto nelle isole dell'Oceania, nei villaggi africani o nella foresta amazzonica. Si tratta perciò di mettere in luce la presenza di temi trasversali individuando e annodando fili che presenti negli avvenimenti, rendono possibile pensare e concretizzare l'esperienza delle grandi verità. In altri termini non vi è contraddizione in antropologia tra la materialità delle esperienze e il loro significato razionale, anzi sono gli avvenimenti umani gli oggetti naturali, le realtà esistenti che rendono possibile concretizzare l'esperienza della trascendenza. Per cui nel descrivere un fenomeno religioso sarebbe limitante insistere solo sugli aspetti teorici e dottrinali, tralasciando i punti e le modalità con cui esso costituisce un contatto inevitabile con la materialità del reale. Si consideri come l'universo dogmatico cristiano graviti sulla realtà dell'Incarnazione, l'evento che ci propone un sapere destinato ad una ramificazione tematica estremamente ricca soprattutto in relazione al corpo umano.

Si comprenderà perciò come il tema monografico dell'anno "le Arti Applicate" rifletta la capacità insita nell'uomo di trasformare a propria misura la realtà in cui vive, sia per quanto attiene ai bisogni materiali sia che riguardi gli aspetti spirituali e in particolare quelli religiosi. Tale distinzione tipologica non esclude una profonda sinergia tra le due dimensioni, tanto che i termini "cultura" e "culto" derivano dalla medesima radice indoeuropea e ci ricordano che il numinoso si concretizza in processi di inculturazione e acculturazione. Fin dai primordi il Cristianesimo è ricorso all'arte per meglio esprimere nelle forme sensibili il culto, la catechesi e la carità condividendo il linguaggio estetico dei vari popoli nell'atto di proporre il proprio messaggio teologico-pastorale. Tale accoglienza deve essere tuttavia concepita in senso largo e secondo una prospettiva umanistica di ampio respiro così da accogliere tradizioni ed opere molto diverse per usi e costumi. Da ciò deriva l'impegno che le creazioni, oltre ad avere un contenuto esplicitamente religioso abbiano anche una finalità di promozione per l'elevazione morale e spirituale dell'uomo.

Anche la grandezza dell'arte cristiana si realizza perciò in questo caleidoscopio di aspetti interagenti e talvolta persino contraddittori, sommersi ed espliciti, contingenti e ideali che l'antropologia culturale è chiamata a definire. È questa disciplina a dirci che l'intrinseca finalità dell'arte consiste nel suscitare una emozione estatica capace di potenziare l'intelligenza intimamente unita alla bontà e a straordinarie catarsi interiori.

Il direttore
don Marco Lunghi

Non possiamo offrire al nostro pubblico la lettura delle pagine di Insula 2016 senza esprimere i più vivi ossequi all'Amministrazione Comunale che ci ha conferito l'incarico di curare l'edizione della rivista in collaborazione con gli Amici operatori istituzionali del Museo Civico del quale rappresentiamo una volontaria e affezionata emanazione. Quanto al sostegno economico della Associazione Popolare per il Territorio ci sia consentito di leggere tra le cifre del suo annuale contributo una esemplare scelta di campo culturale a favore della cittadinanza che riconosce da sempre nell'opera dei nostri autori lo specchio molteplice di una Crema tradizionale, colta e ... dolce.

La Direzione e la Redazione



Arti applicate

Quando il direttore della rivista, Don Marco Lunghi, decise di riservare parte del numero del 2016 di “Insula Fulcheria” alle arti applicate, chiedendomi di curare la sezione, accolsi con grande piacere l’invito. Dava, infatti, la possibilità di affrontare temi non trattati nel volume *Rinascimento cremasco. Maestri, botteghe, opere, tra XV e XVI secolo*, edito da Skira nel 2015 e da me curato, i cui saggi hanno fatto emergere con chiarezza come siano proprio le arti decorative il tratto caratterizzante la cultura figurativa cremasca, con la terracotta e le opere lignee innanzi tutto, mettendo anche in luce il grande ruolo che ebbe nello studio di tali temi Winifred Terny de Gregory (1879-1961).

In quella sede non erano stati trattati l’arte vetraria, né quella orafa e neppure l’argomento della festa e dei cortei processionali, cioè gli eventi alla cui realizzazione cooperano arti maggiori e arti applicate, artisti e artigiani, temi invece qui sviluppati dagli articoli di Caterina Gilli Pirina, Walter Venchiarutti e Giuliana Albini.

Maria Verga Bandirali, Paola Bosio e Paolo Bensi tornano invece con nuovi dati e nuove considerazioni sulla terracotta, insieme a Valerio Ferrari che ha voluto anticipare brevemente un suo più ampio studio in corso di pubblicazione sulle fornaci e sui fornaciai cremaschi. Da parte mia ho preso invece in considerazione un cassone dipinto quattrocentesco a suo tempo analizzato da Winifred Terny de Gregory, mentre Don Marco Lunghi riflette sui significati religiosi relativi agli oggetti predisposti per il servizio della liturgia, sottolineando la necessità di una ricognizione dei materiali nel territorio e del loro censimento.

Paola Venturelli

Il Cassone con la *Storia di Lucrezia*

Winifred Terni de Gregory e l'arte del mobile

Sulla base di nuove osservazioni critiche, l'Autrice prende in considerazione un cassone lombardo dipinto del XV secolo conservato presso il Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee, Civiche Raccolte d'Arte applicata del Castello Sforzesco. Venne analizzato (1955) dalla contessa Winifred Terni de Gregory (1879-1961), studiosa di origini inglesi di arti decorative, specialmente d'ambito lombardo, trasferitasi a Crema grazie al matrimonio con il conte Luigi Terni de Gregory.

Attribuito dalla contessa ad autore cremasco in contatto con i Bembo, presenta episodi della Storia di Lucrezia sul pannello frontale e due stemmi sui fianchi, uno dei quali riconducibile all'importante famiglia cremasca dei Benzoni

Parlando nella prima edizione di *Crema monumentale e artistica* (1955) della “tendenza seguita dai pittori cremaschi del Quattrocento”, la contessa Winifred Terni de Gregory (1879-1961), studiosa di origini inglesi divenuta cremasca grazie al matrimonio con il conte Luigi Terni de Gregory¹, menzionava quale esempio dell’“influenza fortissima della scuola cremonese bembesca” sull’arte locale, un quattrocentesco “cassone” dipinto a tempera (Milano, Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee, Civiche Raccolte d’Arte applicata del Castello Sforzesco, inv. N. 46), recante sui lati brevi “due stemmi cremaschi”, (Figg. 1-3) pubblicandone un dettaglio². (Fig. 4)

Ribadiva poi tale giudizio nel suo *Pittura artigiana del Rinascimento*, edito nel 1958. Datando il manufatto fra il 1460 e il 1470, lo reputava, infatti, “cremasco” e di “carattere bembiano”, ma non assegnabile alla “bottega” dei Bembo³, atelier produttore dei più svariati manufatti⁴, incluso appunto cassoni figurati, come proverebbe l’esemplare già nella collezione parigina Bacri, esposto alla mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* tenutasi a Milano tra l’aprile e il giugno del 1958, scelto dalla Terni de Gregory per la copertina del suo volume del 1958, uscito come strenna natalizia a cura della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde⁵. (Fig. 5)

Reso noto nel 1913 da Francesco Malaguzzi Valeri⁶, quindi inserito dallo studioso tedesco Paul Schubring nel suo monumentale censimento dei cassoni edito due anni dopo⁷, il manufatto ora a Milano risulta per la verità esito di una ricomposizione ottocentesca forse operata dai fratelli Mora, dalle raccolte dei quali giunse nel 1908 al Museo Civico del Castello Sforzesco⁸.

In legno di pioppo (cm. 68x180x67.5), presenta sul frontale episodi ampiamente ridipinti della *Storia di Lucrezia romana*, illustrati in tre comparti definiti da delicati ornamenti a pastiglia, caratterizzati da ornati geometrizzati ispirati ai tessuti di gusto orientale o ai cuoi impressi, tipici dei primi cassoni trecenteschi. Nel riquadro iniziale, entro un ambiente dal pavimento mattonellato, appare Lucrezia che invia un servo al marito Collatino per riferirgli l’oltraggiosa violenza subita da Sesto, figlio del re di Roma Tarquinio il Superbo; nel secondo il servo ha raggiunto Collatino in un accampamento e gli comunica l’accaduto, mentre nel terzo figura il suicidio di Lucrezia alla presenza del marito e di altri personaggi, riuniti in una sorta di teatrino aperto sui tre lati, del tutto simile a quello delineato nel primo riquadro. Sui pannelli laterali, adattati alla misura del frontale, entro bordure con rigogliosi fiorami vediamo invece due stemmi, identificati dalla stessa Terni de Gregory uno in quello dell’importante famiglia guelfa cremasca Benzoni (che aveva detenuto tra 1405 e 1423 la Signoria di Crema, tornando dopo il forzato esilio quando la città passa sotto dominio veneto nel 1449), l’altro forse rinviante ai Gandini⁹. Alla medesima studiosa si deve anche il riconoscimento della “Ruota infuocata” che si nota sulle tende dell’accampamento di Collatino, sulle vesti del servo e del fanciullo dipinto nella seconda e nella terza scena, emblema concesso da papa Alessandro V (1409-1410) ai Trivulzio, detto anche “Croce di Mesocco”¹⁰.

Se non si tratta con quest’ultimo dettaglio di un’aggiunta per opera dei Mora, che non si può escludere abbiamo peraltro anche composto il manufatto usando un elemento d’arredo di una camera nuziale aggiungendovi i pannelli laterali, i sostegni e la toppa per la chiave al centro¹¹, si potrebbe pensare di essere di fronte a un cassone nuziale appartenuto a una fanciulla di famiglia cremasca (i Benzoni, o forse i Gandini)¹², con legami in direzione Trivulzio tramite lo sposo, personaggio presumibilmente impegnato nel mondo delle armi, come potrebbero indicare l’ampio spazio dedicato all’illustrazione dell’accampamento nel pannello centrale e lo stesso Collatino, presentato con l’armatura.

Eroina romana che incarna i valori morali legati alla sfera del matrimonio in quanto poteva fornire un *exemplum* per la nuova sposa quale esortazione alla fedeltà coniugale, Lucrezia risulta ad ogni modo più che frequentemente raffigurata sui cassoni nuziali¹³, l’importante arredo delle dimore signorili rinascimentali alla cui realizzazione collaborano più attori sociali (committenti e referenti per i temi illustrati, legnamari, pittori, doratori, ecc.), un argomento ripetutamente indagato dalla critica per l’area toscana, ma pochissimo sul fronte di quella lombarda.

Da tempo è, infatti, avvenuto il recupero della personalità del pittore fiorentino Apollonio di

Giovanni (1417-1465), impegnato con il più anziano collega Marco del Buono Giamberto (1402-1489) a gestire una fiorente bottega che elabora cassoni nuziali per le più note famiglie di Firenze, così come attestata è la figura di Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia, fratello di Masaccio, identificato nel “Maestro del cassone Adimari”, e più che cospicui sono gli esemplari toscani ormai conosciuti e studiati¹⁴.

Anche nelle città lombarde, ad ogni modo, non dovettero mancare botteghe e artisti specializzati nella produzione di questo tipo di mobile. Come fanno a Mantova “Zaninus de Coradis” tra 1431 e 1436 e, intorno al 1476, Gian Carlo Zentilisia, allievo di Cristoforo di Geremia da Cremona¹⁵, oppure a Milano nel 1493 Gabriele da Vaprio e nel 1500 Alvise (Luigi) de Donati (esecutore di due casse dipinte in conto dell’affitto dovuto al padrone di casa)¹⁶, dati archivistici in quest’ultimo caso che potrebbero confermare l’attribuzione al de Donati di tre tavole di cassone avanzata alcuni anni fa da Jerzy Miziołek¹⁷.

Benché nelle rappresentazioni sui cassoni della storia di Lucrezia¹⁸, ci si attenga generalmente a quanto contenuto nel primo Libro dell’ *Ab urbe condita* di Tito Livio¹⁹, la triste vicenda di questa sposa romana compare anche in numerose opere letterarie successive, con l’aggiunta da parte dei vari autori di dettagli estranei al testo di Livio, incluso una delle *Novelle* (XLII, *De Castitate*), scritte dal lucchese Giovanni Sercambi (1347-1424), presumibilmente poco dopo il 1374, dove Sesto Tarquinio è chiamato Larino e Collatino invece Bruto: fonte che mi pare possa essere proposta per le scene sul cassone custodito al Museo del Castello Sforzesco di Milano.

Diversamente dagli altri scrittori, infatti, Sercambi menziona –e per due volte- il particolare degli abiti di Lucrezia e il loro colore, presentando inoltre il drammatico atto conclusivo della vicenda come un pubblico evento. Egli afferma che, in attesa di Bruto mandato a chiamare dopo l’oltraggio subito, l’eroina “vestita di bruno in nella camera l’aspettò” e che quando i “parenti di Bruto” e i suoi “in gran moltitudine” giunsero “in sala”, ella “aperta la camera et di nero vestita, con un coltello nudo in mano si pose contra al marito”.

Nel primo e nel terzo riquadro del nostro cassone Lucrezia è mostrata con un abito nero e il suo suicidio avviene all’interno di un ambiente al cospetto di molti personaggi²⁰.

Se la supposizione è valida, resta da chiedersi come il testo pervenne nelle mani del committente del frontale dipinto, o in quelle del suo autore, data la quasi inesistente fortuna dopo la morte di Giovanni Sercambi delle sue *Novelle*, destinate a una ristretta cerchia di lettori e a noi note attraverso un codice della seconda metà del XV secolo, il Ms. Trivulziano 193 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivuziana), mutilo di alcuni fogli e lacunoso in diversi punti, comprato dal marchese Trivulzio il 23 febbraio del 1808, l’unico antico che ci sia pervenuto, ritenuto un apografo diretto esemplato sull’autografo del lucchese, forse quello citato nell’inventario del sequestro dei beni del letterato redatto nel 1426²¹.

E se è corretta la congettura avanzata dalla contessa Terni de Gregory circa un’elaborazione cremasca del cassone, piacerebbe sapere anche per quali vie questa novella venisse conosciuta nella cittadina padana.

Mancano purtroppo studi esaustivi sulla circolazione libraria a Crema e sui letterati cremaschi in epoca quattrocentesca²².

Una discreta nomea pare tuttavia averla avuta proprio un Benzoni, Nicolò (figlio secondogenito di Giorgio). Scriba e poeta (di non eccelso valore), nel 1425 durante il suo esilio a Treviso dove si era riparato con il fratello Venturino per sfuggire a Filippo Maria Visconti, copia la *Vita Nova* di Dante firmandosi in più punti del manoscritto che egli completa il 25 maggio (c. 103v), il Trivulziano 1058 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivuziana), un codice miscelaneo estremamente composito che contiene anche rime di Boccaccio, una sezione petrarchesca e altre rime di autori trecenteschi, oltre a suoi sonetti (composti a Brescia e a Treviso). Gli interessi petrarcheschi di Nicolò affiorano pure in un altro codice, oggi conservato alla Biblioteca Civica di Trieste (Ms. Petrarchesco Piccolomineo I.27; ma in precedenza alla Biblioteca Melziana di

Milano, segnato I F-7, 216), compilato anch'esso a Treviso, nell'ottobre del medesimo 1425, contenente copia dei *Trionfi* di Petrarca insieme alla *Leandreide* del veneziano Giovanni Girolamo Nadal e alle *Perdonanze dei Luoghi santi*²³.

Giusto i Benzoni potrebbero essere stati d'altro canto implicati nella diffusione a Crema di testi quali le *Novelle* di Giovanni Sercambi. È stato ipotizzato, infatti, che Nicolò per le sue compilazioni abbia potuto attingere a fonti di area toscana tramite il padre Giorgio, dal maggio 1424 al servizio della Repubblica fiorentina e tra l'estate del medesimo anno e il dicembre 1425 incarcerato per insolvenze economiche (perché debitore del soldo anticipatogli dalla Repubblica) alle Stinche di Firenze, dove i prigionieri erano impiegati nella copia di codici²⁴.

Ma si tratta per il momento solo di congetture, così come rimane una supposizione quella espressa da Winifred Terny de Gregory circa l'autore delle raffigurazioni sul cassone, secondo la contessa un pittore cremasco vicino all'organizzatissima e articolata bottega di "Bonifacio Bembo e Compagni". Idea peraltro condivisibilissima, che trova un puntello nella documentata collaborazione tra Bonifacio e il noto maestro legnamaro cremasco Pantaleone de Marchi, attestata il 30 aprile del 1467 e il 27 febbraio di due anni dopo per "conciare e dorare la tavola de lo altare grande" della Cattedrale di Cremona, e si corrobora alla luce dell'altrettanto documentata notizia dell'esecuzione di svariati mobili da parte del fratello di Pantaleone, Agostino, operoso dagli anni sessanta con il suo *atelier* a Bologna, anche per il prestigioso cantiere di San Petronio²⁵.

Le parti figurate del cassone del castello Sforzesco mi pare d'altro canto attestino con efficacia il passaggio già sottolineato dalla critica delle immagini dai codici ai più diversificati *media* compreso le formelle lignee da soffitto, come prova giusto il caso dei Bembo sia con l'*Historia di Lancillotto del Lago* (1446), assegnato a Bonifacio e Ambrogio (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 556) - che tramanda un testo rielaborato della *Tavola Ritonda* cui sono stati aggiunti capitoli tratti da Rustichello da Pisa ed episodi di altri romanzi arturiani, con le immagini intercalate al testo e collegate alla sequenza narrativa - sia la celebre serie di tavolette con *Storie dell'Antico Testamento* (ca. 1445-1450) proveniente dalla cremonese dimora Meli²⁶. Dubitativamente riportate ad Ambrogio²⁷, queste ultime opere, non molto diversamente da ciò che si vede attorno agli stemmi dipinti sui fianchi del nostro cassone, presentano tra l'altro le diverse scene recinte da vistose bordure ornate da grandi fiori susseguenti stilizzati: un dettaglio che non trova riscontro in altri manufatti di questo tipo.

In ambito cremasco una prova delle relazioni tra letteratura in volgare e manufatti lignei attraverso l'ipotizzabile mediazione di codici illustrati, può essere fornita dalle due tabelle da soffitto con *titoli* pubblicate da Winifred Terny de Gregory nel suo *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento* (1958)²⁸, provenienti da un salone quattrocentesco del cremasco palazzo Tolli, la prima con un'immagine riferentesi al volgarizzamento del poemetto di Boccaccio sugli amori di Mensola e Affrico, la seconda con una scena della *Storia di Sansone* e la scritta a mo' di didascalia: "Li filistei prese Sanson per che l'è to(.)so"²⁹. (Fig.6)

Quest'ultimo esemplare appare di grande interesse per la nostra storia³⁰.

La scena rappresentata sulla metopa mostra, infatti, notevoli legami con quelle dipinte sul cassone: si nota la medesima scatoletta prospettica aperta sui tre lati, munita di soffitto cassettonato (a carena nel mobile, invece piano nella tavoletta), nonché personaggi dalle pose aggraziate con indosso armature, parenti stretti del marito di Lucrezia dell'esemplare a Milano. Tali scatolette indicano ad ogni modo una redazione più aggiornata delle pur affratellabili e dettagliate ambientazioni sui fogli della già menzionata *Historia di Lancillotto del Lago* (1446) dei Bembo (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 556), a loro volta in linea con l'impaginazione delle scene del ciclo zavattariano nella Cappella di Teodolinda del Duomo di Monza (1444-1446), di cui si aggiorna il rapporto tra architetture e personaggi.

Per la tavoletta con Sansone, inoltre, mi piacerebbe a questo punto poter provare la sua connessione con il *Dittamondo* del rimatore pisano Fazio degli Uberti (1305 ?-post 1367), dal 1345 ca. e

per un decennio alla corte dei Visconti, trasmessoci da un non scarso numero di copie manoscritte e da due edizioni a stampa, una rarissima del 1474 (uscita a Vicenza per Leonardus Achates), *Dita Mundi cumponuto per Fazio di Gluberti*, e l'altra del 1501, troppo in là cronologicamente per la tavoletta cremasca (edita a Venezia per Cristoforo di Pensa), *Ditta Mundi di Faccio Degliuberti Fiorentino*³¹. Suggestivamente, uno dei sonetti (*Non so chi sia, ma non fa ben colui*) inviato da Fazio all'amico rimatore Bruzio Visconti, figliastro di Luchino, redatto a Milano al tempo del suo soggiorno presso la corte viscontea, è trådito da cinque codici non *descripti*, tra i quali il ricordato Ms. Trivulziano 1058, l'unico a conservare nel verso di esordio la lezione ritenuta corretta³².

Il cassone al Castello Sforzesco di Milano non costituisce ad ogni modo l'unica incursione di Winifred Terni de Gregory nelle arti del legno, tema anzi fondamentale nell'ambito degli studi da lei dedicati alle arti decorative, insieme alla terracotta. Le sue ricerche implicarono, infatti, anche la ricostruzione della stretta collaborazione fra i maestri pittori- decoratori e i maestri marangoni. E se si deve a lei, per prima, l'attenzione alle tavolette lignee dipinte da soffitto, aspetto rilevante della storia artistica cremasca³³, le spetta anche una vasta produzione editoriale sul mobile italiano, individuato nei caratteri regionalie³⁴, con contributi che decorrono dal 1948, registrando l'uscita nel 1949 di *La mobilia antica dell'Italia settentrionale pregiata – usuale- rustica*³⁵, e nel 1953 di *Vecchi mobili italiani. Tipi in uso dal secolo 15. al secolo 20*, edito da Vallardi, ristampato più volte sino al 1985³⁶, con brillanti osservazioni che mettono in luce la sua metodologia d'indagine, basata sui documenti³⁷; nel 1958 sempre per Vallardi esce *La pittura artigiana Lombarda del Rinascimento*, con lusinghiera presentazione di Edoardo Arslan e molte pagine riservate all'arte lignaria. Sostanzialmente trascurato dalla critica, il grande lavoro della contessa sui mobili, che di fatto veniva riempire il vuoto di studi rilevato da Carlo Vincenzi sulle pagine di "Dedalo" del 1922- 1923³⁸, è stato invece riconosciuto da Gilda Rosa in apertura al suo *I mobili delle civiche raccolte artistiche di Milano* (1963), accanto a quello del noto architetto comasco dai multiformi interessi Carlo Enrico Rava, teorico del Gruppo 7 e autore di diversi contributi sul mobile e l'arredamento³⁹. Lo stesso Rava il 12 luglio 1960 scriveva a Winifred Terni de Gregory: "alcuni mesi fa acquistai il suo bellissimo libro 'Pittura artigiana lombarda del rinascimento' e lo lessi con *interesse estremo*, non solo perché esso colma veramente una *lacuna* in tale campo, ma anche ed in particolare, perché io stesso, che sono appassionato collezionista d'arte antica, possiedo diverse tavolette da soffitto lombarde del Quattrocento"⁴⁰.

L'attività editoriale della contessa sul mobilio si esplicò anche in forme più divulgative, rivolte a un pubblico ampio e non specializzato.

Dall'ottobre 1959, infatti, Arnoldo Mondadori (1889-1971) sulle pagine di "Arianna", rivista mensile femminile pubblicata dall'aprile 1957⁴¹, le affida una rubrica -"Antiquariato Minore"- ideata dalla stessa Terni de Gregory, come si informa nell'editoriale del numero di marzo del 1961, formata da un breve articolo seguito da una colonna di corrispondenza con i Lettori.

Con argomento principale "il mobile italiano - il più ricco di tipi regionali"-, la rubrica si rivolge sia al possessore di mobili, sia al "modesto ma appassionato amatore che si diletta della caccia alle antichità", nonché ai "molti appassionati collezionisti di mobili antichi ed anche (perché no?) a quelli che per ragioni professionali se ne interessano, come i critici d'arte, preoccupati di conoscere la data di oggetti riprodotti in pitture antiche, i direttori ed assistenti di Musei, i produttori cinematografici, gli scenografi, gli antiquari, i restauratori e riproduttori di mobili d'arte"⁴².

Tra gli intenti non manca quello di guidare "nella scelta le inesperte e timide che temono le 'mescolanze audaci' di antico e moderno, le aiuterà a valorizzare un oggetto di stile, trovandogli il posto adatto nella casa, darà a tutte il modo di affinare il proprio gusto, di imparare a distinguere il pezzo autentico da una sia pur bella imitazione"⁴³.

Per "Antiquariato minore" Winifred Terni de Gregory lavora ininterrottamente e con entusiasmo fino al Natale del 1960, quando detta alla figlia Marinella l'ultimo articolo: uscirà nel gennaio del 1961, pochi giorni dopo la scomparsa della contessa⁴⁴.

NOTE

Desidero ringraziare Francesca Tasso e il personale della Fototeca del Museo del Castello Sforzesco di Milano. Grazie anche a Giovanni Giora e Marco Tanzi.

¹ Per l'itinerario biografico della studiosa, cfr. W. TERNI DE GREGORY, *Come vidi la Cina*, Milano, E. Croci, 1956 (che ebbe tra l'altro la recensione di Emilio Cecchi, *Lettere*, in "Il Corriere della Sera", Milano, 7 marzo 1957, p. 3); l'ampia e partecipata monografia di G. BONOMI, *Un'inglese italiana. La Contessa Winifred Terni De Gregory Taylor*, Crema, Casa Editrice Civerchi 1962; E. TERNI DE GREGORY, *Scritti minori*, edizione postuma a cura di Maria Verga Bandirali, "Quaderni di Storia d'Arte Cremasca", Crema 1964 (*Introduzione*, pp. 11-14). Per la sua attività nell'ambito della storia delle arti, cfr. P. VENTURELLI, "100 tavolette dipinte da un buon pittore". *Da Crema (palazzo Vimercati) a Milano (Museo Poldi Pezzoli)*, in *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. VENTURELLI, Milano, Skira 2015, pp. 163-169; P. VENTURELLI, *Winifred Terni de Gregory e Fernanda Wittgens*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Convegno X Anniversario della Società Italiana di Storia della critica d'Arte (SISCA), Perugia 17-19 novembre 2015, in corso di pubblicazione; P. VENTURELLI, *La Contessa Winifred Terni de Gregory (1879-1961). Una studiosa inglese a Crema e la "Pittura artigiana del Rinascimento"*, in corso di pubblicazione.

² W. TERNI DE GREGORY, *Crema monumentale e artistica*, Crema, Centro Culturale Sant'Agostino 1955, p. 15 (a pp. 15-16: "vi è qualche vago indizio che l'importante e fiorentissima bottega che faceva capo a Bonifacio Bembo [...] avesse tra i molti collaboratori qualche cremasco"), p. 18 (qui è pubblicato il riquadro di destra del fronte del cassone). Per il termine "cassone", si veda P. THORNTON, *Cassoni, forzieri, goffani e cassette. Terminology and its problems*, in "Apollo". CXX, October 1984, pp. 246-251.

³ W. TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana del Rinascimento*, Milano, Vallardi 1958, pp. 56, 58, fig. 33; per le successive attribuzioni del cassone, cfr. G. ROSA, *Le arti minori nella seconda metà del XV secolo*, in *Storia di Milano*, VII, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri 1956, p. 849 ("opera certa della bottega dei Bembo"); G. ROSA, *I mobili delle civiche raccolte Artistiche di Milano*, Milano, Aldo Martelli 1963, p., pp. 22-23, n. 20 ("probabilmente pittore della scuola dei Bembo"); C. ALBERICI, *Il mobile lombardo*, Milano, Gorlich 1969, p. 37 ("probabilmente pittore della cerchia dei Bembo"); E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e Intagli Lignei*, Milano, Electa 1997, pp. 127-128, n. 149 ("Lombardia, terzo quarto del XV secolo); B. GALLIZIA DI VERGANO, *Cassoni lombardi istoriati delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXI, 1997, pp. 146-147 ("cerchia del pittore lombardo Bonifacio Bembo").

⁴ Per questa bottega, cfr. da ultimo M. MARUBBI, *Pittori, opere e committenze dall'apogeo dell'età viscontea alla fine della Signoria sforzesca*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. CHITTOLINI, Azzano san Paolo, Bolis 2008, pp.303 e sgg.; M. TANZI, *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in sant'Agostino e in duomo a Cremona*, Milano, Officina Libraria 2011; «quelle carte de triumphis che se fanno a Cremona». *I tarocchi dei Bembo*, a cura di S. BANDERA, M. TANZI, catalogo della mostra (Milano 2013), Milano, Skira 2013.

⁵ *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano (aprile-giugno 1958), Direttore della mostra Gian Alberto Dall'Acqua, con presentazione del catalogo di Roberto Longhi e contributi di G. Belloni, R. Cipriani, M. L. Ferrari, Milano, Silvana Editoriale d'Arte 1958 (il cassone Bacri viene segnalato ai curatori della mostra da Roberto Longhi), Tav. XCII, scheda n.252, p. 82; M. L. FERRARI, *Cassoni rinascimentali*, Milano, Arti Grafiche Ricordi 1964 (ripubblicato in M. L. FERRARI, *Studi di storia dell'arte*, a cura di A. BOSCHETTO, Firenze, S.P.E.S. 1979); W. TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana...* op. cit. (l'immagine torna anche a pag. 33, Fig.18). Per la II edizione del volume (1981, edita da Garzanti) come immagine di copertina figura una tavoletta da soffitto cremasca, databile ca. 1490 e assegnata ad autore prossimo ai modi di Bernardino de' Conti, cfr. 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", 9, giugno 2014 (http://www.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1899); P. VENTURELLI, *Tavolette da soffitto Crema: maestri, personaggi e qualche caso*, in *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe...* op. cit., p. 103, fig. 26. Per i contatti tra la contessa e Maria Luisa Ferrari, cfr. P. VENTURELLI, *La Contessa Winifred Terni de Gregory (1879-1961). Una studiosa inglese a Crema...* op. cit. Spero di leggere presto contributi su M. L. Ferrari, cfr. intanto: *Itinerari. Contributi di storia dell'arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, Firenze, S.P.E.S. I-VI 1979- 1993; *Tra metodo e ricerca. Contributi di storia dell'arte. Atti del seminario in ricordo di Maria Luisa Ferrari*, Lecce. 22-23 marzo 1988, a cura di R. POSO, L. GALANTE, Galantina, Congedo Editore 1991; M. TANZI, *Gli sposi bergamaschi*, Service Lito Srl, Persico Dosimo (Cr) 2016, pp. 9-13.

⁶ F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, I, Milano, Hoepli, 1913, p. 109 (è pubblicato solo

uno dei due pannelli laterali con stemma circondato da fasce fiorite; nella didascalia lo si assegna dubitativamente all' "Italia Centrale"); su questo studioso, ingiustamente a lungo penalizzato dai non condivisibili giudizi espressi da Roberto Longhi, cfr. *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, a cura di A. ROVETTA, G. C. SCIOLLA, Atti del Convegno di studi, Milano - Bologna (19-21 ottobre 2011), Milano, Scalpendi 2014 (e Ivi: P. VENTURELLI, *Malaguzzi Valeri e l'oreficeria lombarda: metodi e contenuti a confronto*, pp. 151-161).

⁷ P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, Karl W. Hiersemann 1915, p. 384, n. 727, e tav. CLIV (non discusso criticamente, il cassone è ascripto Milano, ca. 1460; la fotografia in bianco nero pubblicata mostra il pannello frontale molto ammalorato).

⁸ Per l'acquisto di quest'opera e di altri mobili dalla raccolta Mora, cfr. la documentazione presso il Museo del Castello Sforzesco di Milano, Ufficio del Conservatore, Faldone "*Inventario Raccolta Mora (mobili)*", *Asta Mora- Dossier*, p. 27, n. 244, e fasc. "Inventario 1909, p. 39, n. 244: "Cassone di legno con frontale dipinto a tempera in tre comparti [...] Nei fianchi stemmi con lambrechino e con dicitura (che non si riesce a leggere) entro riquadro a fiorami", "Sec. XV (metà)". Sono grata a Francesca Tasso per avermi consentito la consultazione del materiale. Per i fratelli Mora, cfr. C. Vincenzi, *Mobili lombardi del Quattrocento nei musei del castello sforzesco di Milano*, in "Dedalo", III, 2, 1922-23, pp. 482-501, O. SELVAFOLTA, *I Fratelli Mora e il Museo d'Arte Antica*, in "Il "bello ritrovato". Gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento, Novara, Istituto Geografico De Agostini 1990, p. 446; E. COLLE, *Introduzione*, in E. Colle, *Museo d'arti applicate...* op. cit., pp. 26-28; F. TASSO, *Malaguzzi Valeri, le arti industriali e il Museo artistico municipale di Milano*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)*... op. cit., p. 178 e nota 5.

⁹ W. TERNI DE GREGORY, *Crema monumentale artistica*... op. cit., pp. 15, 18; W. TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana del Rinascimento*... op. cit., nota 16, p. 153 ("Veramente gli smalti dello stemma Gandini erano oro e verde mentre qui abbiamo argento e azzurro. Ma non è sempre possibile determinare gli smalti degli antichi stemmi perché l'oro (ossia il giallo) sbiadiva, mentre l'argento (ossia il bianco) ingialliva con il passare dei secoli"); G. ROSA, in *Storia di Milano*, VII, op. cit., p. 849, nota 2: "Terni de Gregory che ha cortesemente fornito l'indicazione dello stemma".

¹⁰ Come comunica Winifred Terni de Gregory a Gilda Rosa (G. ROSA, *I mobili delle civiche raccolte*... op. cit., pp. 22-23).

¹¹ Non è stato possibile durante il mio sopralluogo aprire il coperchio (che risulta inchiodato), non pertinente al resto del manufatto, per esaminare l'interno del cassone. Mi pare che possa indurre a sospettare l'intervento dei fratelli Mora lo stesso repertorio decorativo degli elementi a pastiglia, rinviante a quello dei cuoi (specializzati in mobili neo- rinascimentali e neo- barocchi, i Mora ottennero il brevetto per la fabbrica di cuoi miniati e dorati); Carlo Vincenzi parlando di Luigi Mora, "singolare artefice", afferma: "il quale, se ha sulla coscienza le più mirabolanti invenzioni di mobili antichi messi insieme con raccostamenti tali da ingannare la gente più scaltrita, aveva però memoria onesta e sicura - a prova e contro prova- delle località e delle circostanze di ritrovamento degli oggetti" (C. VINCENZI, *Mobili lombardi del Quattrocento nei musei del Castello Sforzesco di Milano*... op. cit., pp. 485-486): si potrebbe quindi ipotizzare di essere in presenza di una composizione magari ad opera dei Mora, avvenuta usando parti di esemplari provenienti dal medesimo centro produttivo (Crema) provenienti dalla medesima famiglia.

¹² Gilda Rosa ipotizza: "Probabilmente la proprietaria del cassone aveva sposato un capitano alle dipendenze di Antonio Trivulzio, che era stato commissario di Filippo Maria Visconti a Crema" (G. ROSA, *I mobili nelle Civiche Raccolte*... op. cit., pp. 22-23). Per Antonio Trivulzio (morto nel 1454), cfr. C. ROSMINI, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian Giacomo Trivulzio detto il Magno*, vol. I, Milano, Tipografia di Gio, Giuseppe Destefani 1815, pp. 2-5; per i legami tra i Trivulzio e Crema riflessi in più tarde tavolette da soffitto (Gian Giacomo Trivulzio nasce nel 1444 a Crema, essendo il padre Antonio Trivulzio commissario ducale), cfr. P. VENTURELLI, *Tavolette da soffitto Crema: maestri, personaggi e qualche caso*... op. cit., pp. 102-103.

¹³ Altri soggetti sono: la *Regina di Saba in visita a Salomone* (per ricordare che la donna deve dipendere dall'uomo) e il *Ratto delle Sabine* (tema appropriato alla fondazione di una nuova stirpe), i *Trionfi* del Petrarca e il *Trionfo d'Amore*, spesso contaminato da storie desunte da testi in volgare, quali i racconti d'*Aristotele e Fillide*, o *Virgilio nel cesto* (cioè vicende che rammentavano all'uomo di non soggiacere al possibile dominio sessuale della donna); Giorgio Vasari nella vita di Dello Delli (1403-1464 ca.), parlando della sua abilità nelle piccole composizioni, parla dei cassoni, affermando: "le storie che nel corpo dinanzi si facevano erano per lo più favole tolte da Ovidio e dagli altri poeti; ovvero storie raccontate dagli storici greci e latini; e similmente cacce, giostre, novelle d'amore ed altre cose simiglianti" (G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di G. MILANESI, Firenze, Barbera 1878, vol. II, p. 148).

¹⁴ Cfr. almeno: A. SCHIAPPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni 1915; P. SCHUBRING, *Cassoni*... op. cit.; E. H. GOMBRICH, *Apollonio di Giovanni. Una bottega di cassoni fio*

rentina vista attraverso gli occhi di un poeta umanista, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi 1973 (ed. or. 1955), pp. 18-42; J. MIZIOLEK, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa, Instytut sztuki 1996; B. WITTHOFT, *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*, in "Artibus et Historiae", 5 (III), 1982, pp. 43-59; J. MIZIOLEK, *Observations on the Artistic Geography of Italian Renaissance Domestic Painting*, in *Borders Art Revisiting Kunstgeographia*, a cura di K. MURAWSKA-MUTHERIUS, Warszawa 2000, pp. 107-166; C. CAMPBELL, *Love and marriage in Renaissance Florence: the Courtauld wedding Chests*, London, Courtauld Gallery 2009; J. MIZIOLEK, *I decori e le storie dipinte sui cassoni, in Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, a cura di C. PAOLINI, D. PARENTI, L. SEBREGONDI, catalogo della mostra (Firenze 2010), Firenze, Giunti 2010, pp. 69-77.

¹⁵ Cfr. per Mantova, P. VENTURELLI, "Per far mostra de le robbe de la predicta Paula" *Cofani e cassetine nuziali gonzaghesche*, in *Vincoli d'amore. Spose in casa Gonzaga*, a cura di P. VENTURELLI, catalogo della mostra, Mantova 2013-2014, Milano, Skira 2013, pp. 89-101 (pp. 89, 90).

¹⁶ Ho brevemente affrontato il tema dei cassoni nuziali d'ambito milanese analizzando gli inventari dotali (redatti tra 1435 e 1500) delle fanciulle di casa Solari, celebre dinastia di architetti e plasticatori lombardi (tra i dati emersi, oltre a informazioni lessicologiche, quelli relativi al dato dimensionale e sui costi), cfr. P. VENTURELLI, in C. MORSHECK, G. SIRONI, P. VENTURELLI, *Le figlie Solari e le loro doti...* op. cit., pp. 331-343; cfr. anche; EADEM; *I "camerini" di Beatrice d'Este nel castello di Vigevano: un vecchio documento e nuove considerazioni*, in *I Luoghi di Leonardo da Vinci. Milano, Vigevano, la Francia*, a cura di S. FERRARI, Atti del Convegno Internazionale, Vigevano, 2 ottobre 2015, in corso di pubblicazione; EADEM, "Cantinelle", "capse" e "coffani" quattrocenteschi, in corso di pubblicazione.

¹⁷ J. MIZIOLEK, *Exempla di giustizia. Tre tavole di cassone di Alvise Donati*, in "Arte Lombarda" 132, 2001, pp. 72-88.

¹⁸ Per la storia di Lucrezia e i cassoni nuziali, cfr. S. H. JED, *Chaste Thinking. The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington, Indiana University Press 1989; C. BASKINS, *Corporeal Authority in the Speaking Picture: the Representation of Lucretia in Tuscan Domestic Painting*, in *Gender Rhetorics: Postures of Dominance and Submission in History*, a cura di R. C. TRELXER, *Medieval and Renaissance Text and Studies*, Binghamton, NY 1994, pp. 187-206; Jerzy Miziolek legge nella figura di Lucrezia allusioni alle idee repubblicane di Firenze, cfr. J. MIZIOLEK, *The Story of Lucretia on an early-Renaissance Cassone at the Nationalmuseum in Warsaw*, in "Bulletin du Musée Nationale de Varsovie", XXXV, n. 1-4, 1994, pp. 31-52; J. MIZIOLEK, *Florentina Libertas' Storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno sui cassoni del primo Rinascimento*, in "Prospettiva", 83-84, 1996, pp. 159-176; J. MIZIOLEK, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento...* op. cit., pp. 25-44; J. MIZIOLEK, *Florentine marriage chests depicting the story of Lucretia and the war with Giangaleazzo Visconti*, in *Art and Politics: the proceedings of the Third Joint Conference of Polish and English Art Historians*, a cura di F. AMES-LEWIS, P. PASZKIEWICZ, Warsaw, Institute of Art 1999, pp. 31-43.

¹⁹ Livio, *Ab Urbe Condita*, Liber I, 57-59: nel 509 a.C., l'ultimo re di Roma Tarquinio il Superbo, mentre conduce una guerra contro i Rutuli, asserragliati nella città di Ardea, durante una cena nella tenda dei suoi figli dialoga sull'onestà delle spose; ispirati da Collatino (cugino di Sesto Tarquinio, uno dei figli del re Tarquinio), convinto che la moglie Lucrezia superasse tutte le altre in questa virtù, si recano a Roma vedendo Lucrezia che fila la lana con le sue serve mentre le giovani nuore del re sono occupate in giochi. Sesto, colpito dalla bellezza e dalla virtù di Lucrezia, decide di conquistarla introducendosi qualche giorno dopo nella sua stanza; minacciando di ucciderla e di accusarla di adulterio, la seduce con il terrore. Lucrezia avvisa il marito e il padre chiedendo che venissero con i due amici Publio Valerio e Lucio Giunio Bruto; mentre racconta loro la sua tragedia si trafigge con un pugnale. Sesto viene ucciso poco dopo e suo padre scacciato da Roma.

²⁰ R. RENIER, *Novelle inedite di Giovanni Sercambi tratte dal Codice Trivulziano CXCIII*, Torino. Loescher 1889, pp. 109-110 ("De Castitate", a p. 110 la citazione).

²¹ Cfr. L. ROSSI, *Per il testo del Novelliere di Giovanni Sercambi*, in "Cultura neolatina", 28, 1968, pp. 2, 16-63, 165-220; *Giovanni Sercambi, Novelle*, a cura di G. SINICROPI, Bari. Laterza 1972, pp. 800-801 (Giovanni Sercambi muore di peste il 27 marzo 1424; nell'inventario dei suoi beni del 1426 si trova anche l'elenco dei suoi libri, che si apre con: "Un libro di novelle fece Johanni", cioè presumibilmente le *Novelle*; cfr. Ivi, nota 3); L. ROSSI, *Ritorno al testo del Sercambi*, in "Filologia e Critica", 2, 1986, pp. 273-283; M. PAOLI, *I Codici, in Giovanni Sercambi e il suo tempo*, a cura di G. TORI, G. GHILARDUCCI, R. SIGNORINI, catalogo della mostra, Lucca 30 novembre 1991, Lucca, Nuova Grafica Lucchese 1991, pp. 193-198, e n. 100 (Novelle), pp. 200-205; P. SALWA, *Narrazione, persuasione, ideologia: una lettura del Novelliere di Giovanni Sercambi lucchese*, Lucca, Maria Pacini Fazzi 1991.

²² Per questo argomento, a riguardo degli agostiniani cremaschi: F. MORUZZI, *Breve notizia di un cartulario transitato a Crema nel Convento di sant'Agostino*, in *Crema patria dell'Osservanza agostiniana della Lom-*

bardia, “Insula Fulcheria”, XLIII, 2013, pp. 251-258 (ma si vedano tutti i diversi contributi nella rivista); P. BONFADINI, *Preziosi libri d’un “tempo che fu”: miniature e miniatori “a” Crema e “per” Crema, in Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe...* op. cit., pp. 85-89 (con precedente bibliografia); per dati in relazione a Nicolò Benzoni, cfr. nota 23 di seguito; sul poeta Nicolò Amanio, nato a Crema (ca 1468-1469), cfr. C. PERELLI CIPPO, *Nicolò Amanio da Crema, un “petrarchista” tra Quattro e Cinquecento*, in “Insula Fulcheria”, XXXVII, 2007, pp. 25-52; Vedi inoltre lo studio di Giuliana Albini presentato in questa stessa sezione di “Insula Fulcheria” 2016.

²³ Cfr. G. NOTO, *Il Trivulziano 1058 Appunti e prospettive di studio*, pubblicato in: D. PIROVANO, *Gian Giacomo Trivulzio e la Vita Nuova*, <http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheinComune/bacheca/danteincasatrivulzio/>; A. COLOMBO, *Dalle “vaghe fantasie” al “patrio zelo”, Letteratura e politica negli ultimi anni di Vincenzo Monti*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2016, p. 283; R. BENEDETTI, *Percorsi tra i manoscritti umanistici, in Le collezioni del Museo petrarchesco piccolomineo nella Biblioteca A. Hortis di Trieste*, a cura di A. SIRUGO, Firenze. Olschki 2005, pp. 27-60; S. BRAMBILLA, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti e edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, a cura di G. PETRELLA, Milano, Vita & Pensiero 2006, pp. 39, 41-42; C. LORENZI, *Fazio degli Uberti a Milano (con una nota sulla tradizione settentrionale di alcune rime)*, in *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, a cura di S. ALBONICO, M. LIMONGELLI, B. PAGLIARI, Roma, Viella 2014, pp. 30-31 (per le poche notizie su Nicolò Benzoni, cfr. p. 30, nn. 25, 27; per tre sonetti di Nicolò, contenuti nel cod. Trivulziano 1058, cfr. *Ivi*, pp. 33-34); per Giorgio Benzoni, cfr. G. ALBINI, *Da castrum a città: Crema fra il XII e XV secolo*, in “Società e Storia”, XLII, 1988, in particolare, pp. 850-852.

²⁴ Cfr. I. WALTER, *Benzoni Giorgio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1966, pp. 733-735; E. STRADA, *A proposito di sinopie petrarchesche*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, Classe di Scienze orali, Lettere ed Arti, CLXI, 1998-1999, pp. 621-622. Per le carceri di Firenze, cfr. M. CURSI, “*Con molte sue fatiche*”: *copisti in carcere alle Stinche alla fine del Medioevo (secoli XIV-XV)*, in *In uno volumine. Studi sul libro e il documento in età medievale offerti a Cesare Scalco*, a cura di L. PANI, Udine, Forum Edizioni 2009, pp. 151-192.

²⁵ M. TANZI, *Arcigoticissimo Bembo...* op. cit., p. 8. Per Bonifacio Bembo e Pantaleone de Marchi, cfr. C. BONETTI, *I Bembo pittori cremonesi (1375- 1527)*, in “Bollettino storico cremonese”, I, 1931, p. 13; M. TANZI, *Bonifacio Bembo massacrato (ovvero le disavventure della Storia dell’arte)*, in “Prospettiva”, nn. 115- 116, luglio- ottobre 2004, p. 110; M. MARUBBI, *Pittori, opere e committenza...* op. cit., p. 315; per i De Marchi legnamari, rimando agli studi di Maria Verga Bandirali, ora aggiornati in M. VERGA BANDIRALI, *Arte lignaria a Crema nel XV secolo*, in *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe...* op. cit., pp. 125- 135.

²⁶ M. DACHS, *Der Codex Palatino 556 der Biblioteca Nazionale in Florenz*, in “La tavola rotonda”, “Rivista di storia della miniatura”, I-II, 1996-1997, pp. 115-122; E. COZZI, *Per la diffusione dei temi cavallereschi e profani nella pittura tardogotica. Breve viaggio nelle Venezie tra scoperte e restauri recenti, in Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l’immaginario cavalleresco nell’autunno del Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO, catalogo della mostra, Alessandria 1999-2000, Milano, Mondadori Electa 1999, pp. 116-127; G. Z. ZANICHELLI, *Strutture narrative a confronto: sbacchere e miniatura, in Soffitti lignei*, a cura di L. GIORDANO, Convegno internazionale di studi, Pavia 29-30 marzo 2001, “Quaderni di Artes”/1, 2005, Pisa, pp. 27-46; P. VENTURELLI, *Tavolette da soffitto a Crema: maestri, personaggi...* op. cit. pp. 91-109. Per l’*Historia di Lancillotto del Lago dei Bembo*, cfr. S. BANDERA, in «quelle carte de triumphis che se fanno a Cremona». *I tarocchi dei Bembo*, a cura di S. BANDERA, M. TANZI, catalogo della mostra (Milano 2013), Milano 2013, n. 2, pp. 28-34.

²⁷ Vedi M. Tanzi, in «quelle carte de triumphis che se fanno a Cremona». *I tarocchi dei Bembo*, op. cit. n. 5, pp. 58-60.

²⁸ W. TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento...* op. cit., p. 74 e fig. 45, tav. XX, a; richiama l’attenzione su queste due tabelle G. Z. ZANICHELLI, *Strutture narrative a confronto: sbacchere e miniatura...* op. cit., p. 30 e nota 15.

²⁹ W. TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento...* op. cit., p. 70; cfr. rispettivamente figg.: 45, a p.74, Tav. XX, a, p.179).

³⁰ Per la tavoletta da casa Tolli e le seguenti considerazioni, cfr. P. VENTURELLI, *Tavolette da soffitto a Crema: maestri, personaggi...* op. cit., p. 94.

³¹ Nel *Dittamondo*, lungo poema didascalico scritto nei primi anni del soggiorno visconteo del poeta toscano (in precedenza era stato per quasi un decennio presso la corte scaligera; cfr. S. GRIMALDI, *Su un manoscritto veronese del Dittamondo di Fazio degli Uberti*, in “Letteratura italiana antica”, XV, 2015, pp. 391-398; N. BELLIATO, *I Visconti nel Dittamondo di Fazio degli Uberti*, in *Valorosa vipera gentile...* op. cit. 2014, pp. 37 e sgg.), che ebbe diverse chiose, si legge a proposito di Sansone (libr. VI, cap. XII): “Costui [...] / Uccise mille Filistei con colpi / Grandi, ch’ei dava con una mascella [...]”, cfr. *Il Dittamondo/ di /Fazio degli Uberti/ Fiorentino/ Ridotto a buona lezione/ colle correzioni / pubblicate/ dal cav. Vincenzo Monti [...]*,

Milano, per Giovanni Silvestri 1826, p. 496. Si vedano sul *Dittamondo: Fazio degli Uberti, il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. CORSI, Bari, Laterza 1952; *La Crusca nei margini. Edizione critica delle postille al "Dittamondo" di Giulio Percari e Vincenzo Monti*, a cura di S. BRAMBILLA, Pisa, ETS 2011; S. PETTENATI, *Il 'Dittamondo' di Torino, in Miniatura. Lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. TONIOLO, G. TOSCANO, Cinisello Balsamo, Silvana 2012, pp. 201 e sgg.

³² Per Fazio degli Uberti, Nicolò Benzoni e il sonetto inviato a Bruzio nel Cod. Trivulziano 1058, cfr. C. LORENZI, *Fazio degli Uberti a Milano (con una nota sulla tradizione settentrionale di alcune rime)*... op. cit., pp. 30-31.

³³ Cfr. P. VENTURELLI, *Tavolette da soffitto a Crema: maestri, personaggi*... op. cit. P. VENTURELLI, *Tavolette lignee da soffitto a Crema in contesti architettonici 'sacri'*, in *Crema Sacra*, in corso di pubblicazione; P. VENTURELLI, *La Contessa Winifred Terni de Gregory (1879-1961). Una studiosa inglese a Crema*... op. cit.

³⁴ Rimando a P. VENTURELLI, *La Contessa Winifred Terni de Gregory (1879-1961). Una studiosa inglese a Crema*... op. cit. (da cui anticipo sintetizzandole le considerazioni sui mobili); vedi anche G. BONOMI, *Un'inglese italiana*... op. cit., pp. 157-175.

³⁵ *La mobilia antica dell'Italia settentrionale pregiata – usuale- rustica*, s.l., s. d. (ma: Crema 1949) raduna articoli apparsi tra 1948 e 1949 sulla rivista edita a Crema dal dicembre 1945 e diretta dalla stessa Terni de Gregory, "L'Italia contemporanea. Pensiero- Arte- Paesaggio" (n. 2, 1948: *Tirocinio antiquario*; n. 3, 1948, *Epoche e stili*; n. 4, 1948, *La Mobilia trasportabile del '400*; n. 5, 1948, *Mobili salvatici e casalinghi*; n. 6, 1948, *Arredamenti usuali del Cinquecento*; n. 7, 1948, *Sagome del '600*; nn. 9-10, 1948, *Barocco e barocchetto*; n. 1, 1949, *Grazie e insidie del '700*; n. 3, 1949, *La mobilia del tardo '700*; nn. 7-8, 1949, *Arredamenti dell'800 e dopo*).

³⁶ Sempre edito a Milano da Vallardi, esce nuovamente nel: 1954; 1955 (II edizione riveduta e ampliata); 1957; 1961 (IV edizione riveduta e ampliata); 1963; 1969 (VI edizione riveduta, a cura di Giovanni Mariacher, con il titolo *Vecchi mobili italiani. Tipi in uso dal 15. al 19. secolo*); 1978; 1981 (edito con il titolo *Vecchi mobili italiani*); 1985 (con il titolo *Vecchi mobili italiani*).

³⁷ Per la metodologia di Winifred Terni de Gregory, cfr. P. VENTURELLI, *La Contessa Winifred Terni de Gregory (1879-1961). Una studiosa inglese a Crema*..., op. cit.

³⁸ C. VINCENZI, *Mobili lombardi del Quattrocento nei musei del castello sforzesco*... op. cit., p. 501: "La conclusione di questa nostra rassegna è breve e chiara: del mobilio domestico lombardo del Quattrocento poco si sa e meno ancora resta di quel che pure gli inventari ricordano", è necessario "lo studio dei gruppi regionali del mobilio, per arrivare se si arriverà, alla topografia del mobile italiano, così famoso e così mal noto".

³⁹ "Il mobile italiano ha trovato sino ad oggi un esiguo numero di specialisti che ne hanno fatto oggetto di studi. [...] Solo C. E Rava e W. Terni de Gregory hanno tentato di darne un più esteso panorama" (G. ROSA, *I mobili delle civiche raccolte Artistiche*... op. cit., p. 9); tra i diversi contributi di Carlo Enrico Rava sul mobile e l'arredamento, cfr.: *Il mobile d'arte dal Quattrocento all'Ottocento*, Milano, Görlich 1937 (che ebbe diverse ristampe); *Arredamento contemporaneo*. Milano, Görlich 1946; *Mobili d'ogni tempo: cinque secoli d'arredamento in Italia, Francia, Inghilterra*, Milano, Görlich 1947; *Il mobile d'arte dal Quattrocento all'Ottocento: Italia, Francia, Germania, Austria, Inghilterra, America del nord*, Milano, Görlich 1947 (con prefazione di Raffaele Calzini).

⁴⁰ G. BONOMI, *Un'inglese italiana*... op. cit., p. 150.

⁴¹ La rivista prosegue sino al numero 194 del febbraio 1973, diventando dall'aprile "Cosmopolitan Arianza"; dal 1975 la testata muta in "Cosmopolitan"; cfr. *Arnoldo e Alberto Mondadori- Aldo Palazzeschi, Caruggio 1938-1974*, a cura di L. DIAFANI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2007, pp. 29-32, nn. 21, 22).

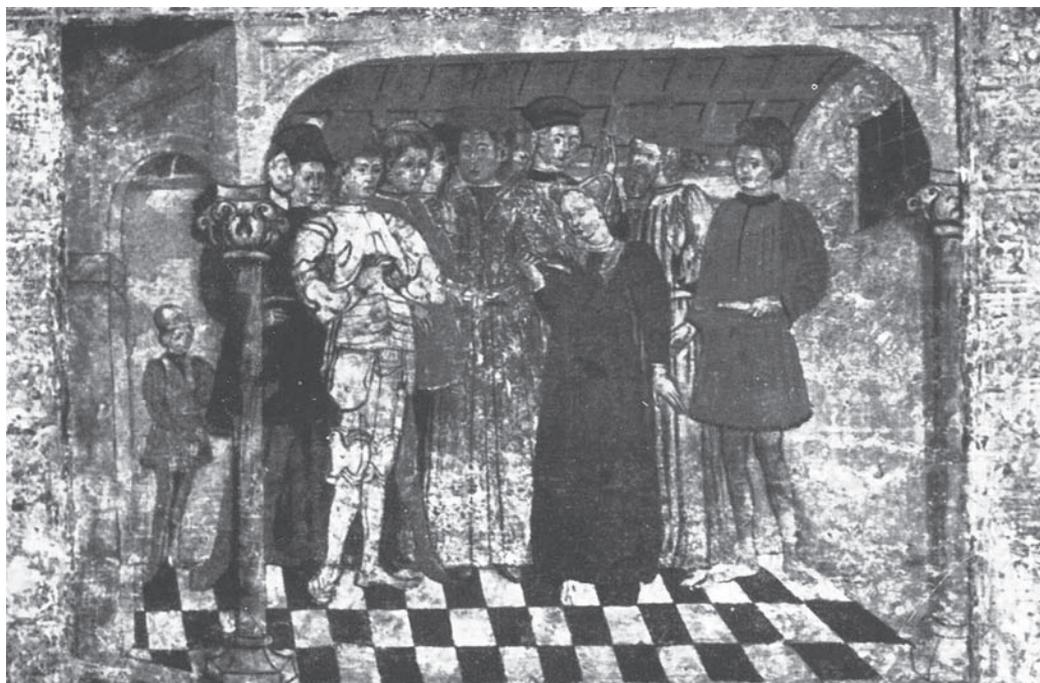
⁴² G. BONOMI, *Un'inglese italiana*... op. cit., pp. 163-165.

⁴³ G. BONOMI, *Un'inglese italiana*... op. cit., p. 161.

⁴⁴ G. BONOMI, *Un'inglese italiana*... op. cit., pp. 38, 164 (Winifred Terni de Gregory muore il 2 gennaio 1961).



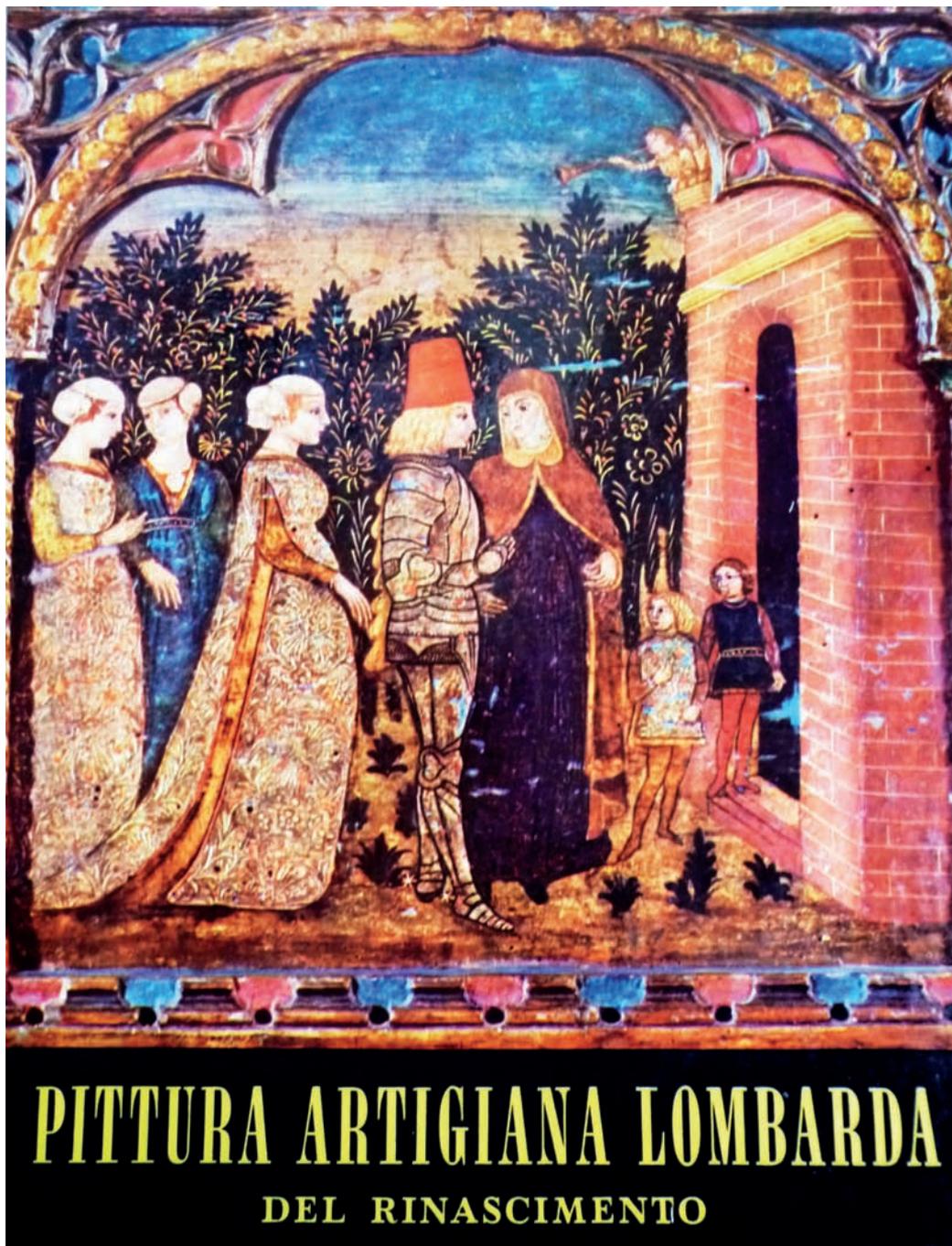
1-3. Attr. Bottega cremasca,
Cassone con Storia di Lucrezia, Milano,
 Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee,
 Civiche Raccolte d'Arte applicata del Castello
 Sforzesco, inv. n. 46,
 (Foto Saporetti, Milano)



4. Attr. Bottega cremasca,
Dettaglio del Cassone con Storia di Lucrezia, Milano, Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee, Civiche
 Raccolte d'Arte applicata del Castello Sforzesco (da: W. TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana del
 Rinascimento*, Milano, Vallardi 1958, p. 56)



6. Attr. Bottega cremasca,
Tavoletta da soffitto, già casa Tolli
 (Crema), Collezione Privata
 (da: W. TERNI DE GREGORY,
Pittura artigiana del Rinascimento,
 Milano, Vallardi 1958,
 Tav. XX, a, p. 179)



5. Copertina della prima edizione (1958) di *Pittura lombarda del Rinascimento*, con un dettaglio del cassone dipinto già in collezione parigina Bacri

Le sofferte vicende di due maestri vetrai di Pandino: Stefano e Antonio

Nel 1414 la Veneranda Fabbrica del Duomo milanese affida l'esecuzione della grande vetrata absidale alla finestra della 'raza' a Stefano da Pandino, "pictor filius domini Lanfranchir". Fu una commessa fonte di una continua 'querelle' tra l'artista e deputati. Tra lamentele e querimonie, l'artista riuscì a consegnare due vetrate, quella absidale e quella di S. Caterina dedicata al duca Filippo Maria Visconti. Ma per le assillanti e sofferte richieste di pagamenti venne bruscamente dichiarato «importunus» e licenziato.

Nonostante la lunga serie di diatribe, con Stefano mai la Veneranda Fabbrica addivenne ad uno scontro violento come con il figlio Antonio da Pandino, bandito con la minaccia di incarcerazione «propter insolentias et injurias contra dominos deputatos illatas». Antonio, divenuto socio di Niccolò da Varallo, con lui dipinse molte vetrate della Certosa di Pavia.

Intanto, senza comparire ufficialmente, eseguì per il duomo milanese un gruppo di pannelli del Nuovo Testamento pagati non a lui direttamente, ma sul conto intestato a Niccolò. Dopo l'espulsione dai domini della Veneranda Fabbrica, non è dato conoscere la sorte dell'artista pandinese .

Si diffonde nel cremasco la notizia che la Veneranda Fabbrica del Duomo milanese ha ormai terminato la realizzazione del grande rosone della Raza nella finestra absidale dedicata al duca Gian Galeazzo¹; è ora di procedere a decorare con vetrate i tre grandi finestroni absidali. Nel 1414 Beltramo de Bollate e Giorgio de Lavizzi, *'negotiorum gestores fabrice'*, sono incaricati di trovare esperti maestri vetrai e di scegliere la sequenza iconografica per le finestre. Un'impresa considerevole: più di trecento antelli rettangolari (cm. 120 x 60 ciascuno) ed altrettanti per i tre rosone. Il cantiere del duomo era in piena attività; procedendo lo smantellamento dell'antica basilica di S. Maria Maggiore per far posto alla nuova cattedrale, tutti i lavori diventavano vieppiù impegnativi: impalcature, scale, blocchi di marmo di Candoglia scaricati nella limitrofa darsena, manovali in bilico sui ponteggi rendevano pertanto difficoltoso l'attraversamento della fabbrica.

I Deputati della veneranda Fabbrica stanno cercando un artista in grado di realizzare il colossale lavoro². Scelgono Zanino Angui de Normandia, maestro vetraio formatosi in Francia, e quindi ritenuto esperto, cui viene subito consegnato il materiale necessario: vetro, ferro, piombo³. Possiamo dedurre, dalle numerose consegne di materiale susseguitesi, l'impegno dell'artista che vi lavora indefessamente. Intanto il miraggio di una prestigiosa commessa attira molti artisti che si offrono; tra questi Maffiolo da Cremona e Franceschino Zavattari. Nel frattempo i deputati della Veneranda Fabbrica si sono resi conto che è meglio procedere con cautela e verificare la valentia di altri artisti commissionando loro qualche antello di prova; tanto più che alcuni di costoro non sono specialisti 'maestri vetrai': Maffiolo da Cremona è impegnato in lavori disparati, ed è designato via via *'recamatorem'*, *'de la rama'*, *'faber'*; mentre Franceschino appartiene alla famiglia degli Zavattari, famosi frescantì. Saranno in grado di passare dalla ideazione delle 'maquettes' alla loro traduzione in pannelli in vetro? È vero che forma e dimensione dei pannelli sono molto prossime a quelle dei dipinti su tavola, ma sono pur sempre opere in vetro.

In una riunione del 29 febbraio 1416, mentre continuava a ricevere materiale dai magazzinieri della Fabbrica, Zanino Angui de Normandia presentò un gruppo di antelli già eseguiti ad una commissione di esperti. Uno dei membri periti era Stefano da Pandino, citato nelle delibere della Fabbrica come *'pictor filius domini Lanfranchi pictor'* abitante a Milano, *'portae novae parr. S. Stefanini ad Nuxigiam Mediolani'*⁴. A Milano Stefano dunque abita e probabilmente tiene bottega con il padre. Della sua attività di pittore l'Albuzio ricorda un trittico⁵; e ritiene che la formazione dell'artista come maestro vetraio sia avvenuta frequentando l'Accademia Ambrosiana fondata da Gian Galeazzo⁶. Piuttosto è presumibile che la sua formazione sia avvenuta all'ombra del padre, Lanfranco da Pandino, la cui personalità artistica, tuttora sfuggente, è forse rintracciabile nell'ambiente cremasco che nei primi decenni del sec. XV era territorio di conquista nel mutevole assetto politico alla metà del '300; la presenza dei Visconti deve aver costituito un polo aggregante per molti artigiani attratti dal miraggio di poter stabilirsi in un luogo sicuro, con la speranza, magari, di trovare un lavoro nell'ambito del castello. Un miraggio illusorio. Furono invece anni difficili ed insicuri. Il territorio cremasco *'era un avamposto milanese ritenuto baluardo irrinunciabile contro Venezia'* [Benvenuti], funestato non solo da scontri tra milizie veneziane e viscontee, ma anche da sanguinosi conflitti intestini tra guelfi e ghibellini che provocarono l'abbandono da parte di molti verso luoghi più sicuri. Crema si trovò costantemente al centro dei conflitti tra Milano e Venezia per il controllo di un'area strategica. Tra gli obiettivi economici è lecito supporre che vi fosse anche l'espansione delle fornaci e il loro attestarsi al di là dei territori veneti alla conquista di nuove aree imprenditoriali. Si intravede una serrata competizione tra Venezia e i Visconti per il monopolio di una attività lucrosa cui forse non era estraneo lo sviluppo di un mercato indotto dalla necessità di provvedere alle vetrate della costruenda cattedrale milanese. Non è azzardato il supporre che anche Lanfranco da Pandino *'pictor'* sia appartenuto a quella diaspora di artigiani giunti nella città di Milano in cerca di tranquilla e prospera attività.

Quando Zanino Angui de Normandia nel febbraio 1416 presentò gli antelli di vetrate da lui eseguiti, Stefano da Pandino era considerato aver competenza per far parte della commissione

giudicatrice del lavoro di Zanino⁷. Pochi mesi dopo, evidentemente, allettato dalla irripetibile occasione, si presentò anche lui come concorrente esibendo un antello di prova⁸. Ma dopo poco, presentato un antello di prova, il 2 maggio 1416 in una seduta della Camera si offrì di fare l'intera vetrata della 'raza' o, almeno, la maggior parte di essa⁹. E, date le difficoltà economiche in cui versava l'amministrazione della Fabbrica, avanzò l'allettante proposta di eseguire l'opera senza personale compenso, purché gli venisse dato il materiale necessario: «*vitrum, stagnum, plumbum, colores, carbones*». Proposta dai deputati accettata con il cauto auspicio di poter provvedere alla «*solutio integra de opere per eum facto in ipsa fenestra*». Il 1417 dunque vede la consegna a Stefano di considerevole quantità materiale tra cui trecentotré libbre di vetro, pari al materiale per una ventina di antelli¹⁰. Invece alle altre due finestre absidali «*magnis quae sunt apte fenestre magne de medio in qua est razia cum aquila que data est magistro Stefanino de Pandino*» troviamo impegnato Maffiolo da Cremona che aveva ottenuto tale commessa «*loco et scontro Franciscum de Zavatariis qui deliberate fuerunt dicte vitreate in generali consilio die marte anni presentis*»¹¹.

Traspare evidente dalle parole il clima di arroventata competizione tra i due artisti: Franceschino, ansioso di ottenere la prestigiosa commessa si era infatti spinto ad offrire di comprar a proprie spese e fare venire il vetro necessario «*Adjungens idem Francischinus quod in casu fabrica praefata careret plumbo vitro stagno et denariis, offert absque ulla praestantia facere conduci ab Alamania vel a Venetiis illa pro fabricatione dictarum fenestrarum*»¹².

L'atteggiamento della commissione della Veneranda Fabbrica rivela incertezze e contraddizioni; anche l'offerta generosa di Franceschino, come quella di Stefano, deve aver trovato consensi in un momento in cui le spese di costruzione dell'edificio chiesastico erano esorbitanti. Ciononostante i deputati della Fabbrica sborsano l'onerosa somma di L.540. Nel libro prestati è infatti conteggiato a titolo di anticipo a nome di Maffiolo il denaro per la fornitura di vetri per le due finestre allagate a Franceschino de Zavatariis¹³.

Nel maggio 1418, lasciata Basilea, il papa Martino V si pone in viaggio per rientrare a Roma ed è atteso a Milano a consacrare solennemente l'altar maggiore.

Giunge il giorno della consacrazione papale: Martino V aggira l'altare tra volute di incenso che salgono e disperdendosi lasciando trapelare qua e là il brillio multicolore delle vetrate i cui numerosi pannelli, pronti per l'occasione, sono sistemati in maniera provvisoria. Stefano e Maffiolo assistono trepidanti mentre il papa, dato uno sguardo frettoloso e distratto, prosegue.

I lavori procedono. Frattanto l'impegno a suo tempo assunto da Stefano da Pandino di aspettare a ricevere il suo compenso doveva esser divenuto per l'artista troppo oneroso. Così il 31 dicembre 1419 prima di consegnare gli antelli e montarli nella vetrata, chiede di avere un secondo anticipo «*ut possit finire certa capitula videlicet 7 vitreatarum predictarum per eum iam inchoata et quodammodo quasi finita penes eum existentia*»¹⁴. Il maestro assicura di volerli consegnare una volta finiti e montare alla finestra a lui assegnata; a quella finestra, precisa l'artista puntigliosamente, a lui commessa «*pro nihilo*». Al che la commissione, dopo lunga ed animata discussione, infine decide di versargli 25 fiorini, a titolo di compenso definitivo «*et non aliter ad hoc*». Si decide di nominare i periti (aprile 1420) per giudicare i 'capituli' [pannelli di vetrata] dei tre artisti in competizione: Maffiolo, Stefano e Giovannino Recalcado. Tra i periti un esperto: Tomaso degli Umiliati di Brera. I deputati il 10 marzo 1420 si riuniscono per periziare in forma riservata il lavoro dei tre pittori¹⁵. Non è dato sapere il giudizio espresso dalla commissione. Ma nel 1420 è segnata a debito di Stefano la consegna di vetro per la finestra «*magna de medio*»¹⁶. Dunque, nonostante i difficili e spesso burrascosi rapporti tra l'artista e i deputati, i lavori proseguono sì che si può provvedere alle reti di protezione. E nel dicembre 1422 vengono infatti consegnati da Paolino da Montorfano e Nicolino Buzardo rispettivamente 74 e 89 pannelli di rete di protezione delle vetrate¹⁷. Complessivamente si tratta di 163 reti per antelli, pari circa ad una vetrata senza il rosone. Nonostante i pochi antelli di Stefano superstiti ai preponderanti, irriguardosi restauri ottocenteschi siano ormai difficilmente apprezzabili, tuttavia è possibile cogliere l'abile impagi-

nazione che rilega San Giovanni dialogante in primo piano e lo snodarsi dal grande rotulo degli episodi apocalittici (*Figg. 1, 2*).

Invece per Maffiolo il giudizio espresso non dovette essere lusinghiero se nell'agosto 1420 a dirimere la contesa venne eletto arbitro Michelino da Besozzo. La controversia si trascinò sino all'agosto 1421, quando a Maffiolo finalmente vennero pagati 22 antelli per la vetrata grande¹⁸. Anche per Stefano da Pandino il rapporto con la Fabbrica fu sempre difficile e motivo di lamentele e querimonie.

Comunque la sofferta esecuzione della vetrata della 'raza' e l'esposizione degli antelli dovevano aver suscitato grande interesse e confermato la stima del duca per l'artista se gli Speciali decidono di sostenere la spesa di una grande vetrata da porsi nel transetto alla finestra verso Compedo affidandone la realizzazione a Stefano da Pandino. Il paratico degli Speciali era uno dei più autorevoli per cui ebbe il privilegio di vedersi, il 7 febbraio 1422, assegnata la finestra dirimpetto all'altare ducale di S. Giulitta «*illam fenestram ecclesie ipsius respicientem versus decursum Compedi quo itur a porta horientali in Borletum*». Essa è indicata dalle fonti come quella che «*directum aspicit altare S.Ziliete*»¹⁹, altare eretto a ricordo del solenne ingresso del duca Filippo Maria avvenuto per l'appunto il giorno di S. Giulitta. Il paratico accettava la clausola di non apporvi alcun stemma od impresa per non offendere il duca. Ed accettava inoltre la scelta del soggetto decisa dal duca. Per consiglio del teologo Pietro da Alzate dell'ordine di S. Eustogio, venne scelta la storia di S. Giulitta. Sarà dunque Stefano da Pandino, egregiamente impegnato alla finestra della «*raza*» a presentare subito, dopo soli tre giorni dall'affido, il 10 febbraio 1422, un antello di prova, forse uno di quelli approntati per la finestra della «*raza*»²⁰. Si tratta per l'artista di una commessa prestigiosa e Stefano è animato da rosee previsioni. Cominciano i lavori.

E poiché l'esecuzione della vetrata è pagata direttamente dagli Speciali, l'accordo sembra non suscitare controversie con la Veneranda Fabbrica, almeno inizialmente. Invece, solo pochi mesi dopo, il 28 giugno 1422, Stefano da Pandino, esasperato, sporse querela contro la Fabbrica che, in sua assenza, durante una riunione dei deputati, dopo aver fatta una perizia «*ipso insciente*», aveva proditoriamente mandato gli ufficiali giudiziari ad eseguire il pignoramento della sua bottega adducendo la scusa di un debito pregresso per antelli non consegnati, quando al contrario essi erano stati presi in carica dalla Fabbrica. I deputati, a loro volta, sostenevano che l'artista, secondo la perizia, era debitore e per di più tratteneva una quantità di vetro che non voleva restituire²¹. Passarono mesi; il laboratorio di Stefano era sempre sequestrato e inagibile; il disaccordo continuava, continuavano le accuse reciproche; gli ultimi giorni di quell'anno, il 29 dicembre, Stefano sostenne l'accusa che i deputati avevano disatteso gli accordi contrattuali presi con lui dando invece l'incarico a Michelino: «*quod cum eo magistro Michelino si facta fuerunt non potuerunt nec debuerunt fieri cum iam facta fuissent pacta praedicta cum ipso magistro Stefano*»²². Stefano non ottenne soddisfazione alcuna, mentre Michelino indisturbato continuò il lavoro durante l'anno successivo²³, e rispettò la convenzione stipulata con gli Speciali consegnando dodici pannelli, quasi metà della vetrata²⁴. Molti fedeli sostavano incantati nel veder gli operai montare la fascinoso «*vitreatam factam per magistrum Michelinum Besutio*» che illustrava la storia della santa e del suo figlioletto Ciriaco. Intanto Paolino da Montorfano e Nicolino Bozardo si affrettavano a consegnare telai e reti di protezione²⁵. Per Stefano fu giocoforza abbozzare e addivenire ad un accordo con Michelino riprendendo in tal modo a lavorare per gli Speciali. Le consegne di vetro a Stefano si susseguirono a più riprese²⁶. Ma i registri della Fabbrica non permettono di sapere se la vetrata di S. Giulitta, tanto celebrata all'inizio, venne effettivamente completata da Stefano.

Certo essa non ebbe successo duraturo. Morto Filippo Maria Visconti, il soggetto imposto agli Speciali per compiacere il duca, divenne imbarazzante avendo perduto il suo valore politico, e la vetrata venne lasciata in disuso.

Come i fili di un ordito consunto, le vicende di questa infelice vetrata si intrecciano e si sfilacciano con quelle di un'altra commissionata dagli Speciali.

Man mano che la costruzione della nuova cattedrale procede avvolgendo come un guscio la vetusta basilica di S. Tecla, vengono traslati in nuove sedi gli antichi altari e le sacre reliquie, spesso accorpate ad un solo altare per mancanza di spazi adeguati. Una vena di presenzialismo induce confraternite, paratici e privati ad attestare il proprio nome nella grandiosa metropolitana. E l'esempio degli Speciali diviene contagioso: tutti i paratici vogliono esser presenti nella grandiosa cattedrale. Al procedere della costruzione altari e cappellanie vengono concessi e vengono affidate le commesse per le relative vetrate²⁸.

Speculare alla finestra degli Speciali verso Compedo, sul lato sud verso «*curiam archiepiscopalem*» viene eretto sotto una trifora un altare dedicato a S. Giorgio²⁹.

La trifora ancora non ha la sua vetrata; e la prestigiosa commessa induce molti maestri vetrai a richiedere in accanita concorrenza i mutui necessari per eseguire antelli di prova. In questa evenienza la Fabbrica si fa carico di anticipare ai maestri vetrai il materiale necessario e di alloggiarli fornendo persino la biancheria per i letti; ma senza assumere impegni contrattuali. Atteggiamento ribadito nella seduta del gennaio 1430 in cui si approva la vetrata dipinta del maestro Bartholomeo de Sabaudia per l'altare di S. Giorgio, ma si precisa che la spesa sarà addebitata ad Aluysio de Ferraris «*qui vitratam promisit solvere*».

Negli ambienti milanesi è presumibile si ventilasse il nome di Michelino, artista gradito al duca, che aveva già dato prova di sé con la vetrata di S. Giulitta. Citato con la elogiativa qualifica «*summus in arte pictorica et designamenti*», l'artista non era «*magister vitriatarum*», essendo digiuno di quell'arte. Talora i pittori si sono avventurati a dipingere episodi di vetrate, poiché l'impiego di grisaglia per ombreggiature di panneggi e di modellati può risultare non difficoltoso per un abile pittore; sono le velature in ematite o le campiture in giallo d'argento che richiedono l'esperienza di un maestro vetraio uso a procedimenti alquanto imprevedibili e capricciosi. Il trilobo «*Vegliardo benedicente*» nella vetrata di S. Giulitta opera di Michelino se confrontato con le ardite lumeggiature in giallo d'argento dipinte da Stefano, può esser indicativo di tale difficoltà (Figg. 3, 4).

La traduzione in vetro dei disegni del maestro per la vetrata «*ponendam in opere ad fenestram capelae S. Georgii*» era stata affidata a «*Cornerio de Alamania et soto teutonice magistris a vitreatis*» che ricevettero per tutto il biennio 1428-1429 numerosi accrediti³⁰. Michelino probabilmente era uso consegnare i suoi preziosi bozzetti ad altri pittori considerati alla stregua di semplici artigiani. Ma quando l'artista stipulò per quella seconda vetrata un accordo proprio con Stefano, questi, nel dipingerne i pannelli certo non si considerava un mero esecutore. La traduzione in vetro usando come linea disegnativa il ductus dei piombi e come campiture la dinamica e vibrante cromia delle lastre di vetro significa qualche obbligata infedeltà al delicato linguaggio del modello originale. E ciò deve aver creato disappunti e lamentele mal tollerate dal maestro vetraio, artista che nei suoi antelli ha dimostrato un forte temperamento creativo.

Perciò, onde evitare ennesime contestazioni, le vicende esecutive di questa altra vetrata vennero regolate in maniera puntigliosa. Il giorno 9 novembre 1436 tra gli Speciali e Stefano da Pandino fu stipulata una dettagliata convenzione.

Comma per comma, vennero stilate le clausole del contratto: anzitutto i tempi di consegna: «*Primo dictus Magister Stefanus de pandino teneat et debeat hinc ad annos duos proxime futuros incepturos a die quo facta fuerit sibi prestantia facere fenestram [...] vitrei sitam in ecclesia suprascripta respiciente a meridie juxta altari sancti georgi in qua facere debeat historiam sancte Catherine de capitulis quinquaginta vitrei albi boni recocti ligati et fabricati suis expensis*»; poi la consistenza del lavoro «*quinquaginta vitrei albi bene recocti ligati et fabricati suis expensis salvo ipsa fabrica teneat dare ipso magistro Stefano [...] ferramentum necessarium per dictam fenestram et debeat dare laboratores qui fatiant pontes et busos necessarias ipsi fenestre*». Vien fatta una particolare concessione: «*quod dictus magister Steffanus possit uti camera illa cum fornello et utensilibus illis in camera existentibus que sunt dicte fabricae quae camera sita est in*

campo santo ipsius fabricae supra libraria dicte fabricae». La concessione di un laboratorio sopra è giustificabile dal momento che nella bottega di Stefano tavoli, attrezzi, forno erano in piena funzione probabilmente per finire la vetrata di S. Giulitta. Stefano dovrà dare render conto della partita di vetro anticipatogli dalla Fabbrica, e riconsegnarlo «*melioratum et non peyoratum*»³¹.

Poi, concluso il contratto con il paratico, Stefano a sua volta stipula un accordo «*certae conventiones cum magistro Michelino*» presumibilmente avocando la libertà interpretativa delle «*maquettes*» del pittore.

Ma anche per questa vetrata la collaborazione con Michelino risulta spinosa e, due anni dopo l'accordo, nella seduta del 29 dicembre 1438 Stefano lamentando una controversia a proposito di tale collaborazione, espone dettagliatamente le sue motivazioni «*quod factae fuerunt certae conventiones cum Michelino Pintorem*». Nonostante il meticoloso esposto, le giustificazioni addotte dall'artista non vennero accettate e la delibera fu sfavorevole all'artista: «*ordinatum provisum et conclusum fuit dicto magistro stefano de pandino debere attendi et observari dicta pacta et conventiones cum eo facta*»³². L'artista si rassegna e, «*obtorto collo*», riprende il lavoro, come si evince dagli acquisti di vetro da lui fatti nel 1441, per un totale di 154 libbre³³. La vetrata non è ancora completata. Stefano procede a ritmo serrato e continua ad acquistare partite di vetri³⁴, e ancora nel 1449³⁵. A ristorare le ingenti spese sostenute per tali acquisti, i deputati concedettero a più riprese all'artista vari mutui³⁶. Fiducioso nella conclusione dei lavori ormai prossima, nell'aprile 1449 Niccolò da Varallo inizia ad approntare la rete di protezione. Ma si profilano contestazioni per i vetri di Stefano: il 9 novembre, alle sue lamentele, Stefano venne dichiarato bruscamente «*importunus*», e la Fabbrica chiuse la sofferta questione affidando il lavoro a Niccolò da Varallo³⁷. Fu verosimilmente una sentenza più che altro provocatoria. Secondo il parere di Biagio da Cusani nominato perito per la nuova vertenza, Stefano deve correggere i difetti delle sue vetrate e completarle a sue spese con due antelli dello stesso soggetto. Tre giorni dopo il Cusani conferma il giudizio fissando la data di consegna entro il gennaio 1450. Intanto, a titolo di garanzia, Stefano deve consegnare una cassa di 205 libbre di vetro «*apto a vitreatis*»³⁸. L'artista appronta in tempo debito i due antelli; i periti li approvano, li pagano e il 14 febbraio 1450 si restituisce a Stefano la cassa di libbre 205 di vetro requisitagli³⁹. Non è dato conoscere l'amarezza dell'artista.

Ma possiamo leggere nei documenti le angosciose ristrettezze economiche che lo attanagliavano. Nell'ottobre la Fabbrica gli dovette fare un prestito di due ducati d'oro perché potesse continuare l'opera⁴⁰.

Sette anni dopo, nel 1458, l'ultima partita di antelli consegnata fu oggetto di un'ennesima vertenza e venne nominato quale perito Matroniano de Bernadigio «*qui videat ejus rationes et quod intellexerit iudicio suo referat in consilio*»⁴¹.

Non resta alcun pannello a documentazione di tale sofferta opera; ma accenno illuminante e significativo dell'inventiva dell'artista è il pagamento fatto nel dicembre 1448 per la vetrata di S. Caterina in cui è precisato come vari antelli «*triangulis*» raffigurassero angeli e fiori⁴². Si tratta di una singolare partitura decorativa dall'artista appositamente creata per raccordare ai pannelli rettangolari gli «*straforamina*» o antelli mistilinei; una felice soluzione compositiva che diverrà elemento costante per tutte le vetrate seriori del duomo.

Oggi, avendo la perseveranza di indagare il grande finestrone della 'raza' si posson faticosamente rintracciare, quasi impalliditi e mortificati entro la tavolozza sgargiante della vetrata moderna del Bertini, i pannelli superstiti - molti anche sconciati da estesi restauri - che documentano la notevole qualità del dipingere di Stefano. 'Importuno', sentenziarono i deputati della Fabbrica proposito di Stefano; querulo ed insistente era Stefano; spazientiti i deputati che pignorarono più volte la sua bottega. Ma mai si venne ad uno scontro violento come con Antonio da Pandino bandito con la minaccia di incarcerazione «*propter insolentias et injurias contra dominos deputatos illatas*». Ancora una volta doveva esser sorta una contestazione tra maestri vetrai e deputati; l'artista era esasperato, e volarono insulti; i deputati lo minacciarono di incarcerarlo «*detineatur*

in carceribus et ab eis non relassetur sine nostra licentia»⁴³.

Antonio da Pandino non era un semplice vetraio, ma un artista stimato. Figlio d'arte, di Stefano da Pandino a quella data defunto e fratello di Simone⁴⁴, duomo di Milano comparve per la prima volta nel 1475 quando eseguì un antello di prova per la vetrata del Nuovo Testamento lasciata incompiuta da Franceschino Zavattari⁴⁵ dai deputati approvato e pagato senza alcuna critica. L'antello è approvato, ma mancano i fondi per proseguire. L'orizzonte lavorativo era ormai costituito dalla Certosa di Pavia. La chiesa solariana appena edificata era ancora disadorna e priva di vetrate. I Padri Certosini alla morte di Gian Galeazzo avevano temuto per il prosieguo dei lavori; ma, riconosciuto Francesco Sforza quale legittimo successore dei Visconti, ripresero con alacrità i lavori. I più quotati maestri vetrai, Niccolò da Varallo, Cristoforo de' Mottis, Antonio da Pandino, acquistarono a nome e per conto dei padri certosini ingenti quantità di vetro: Antonio era in piena attività alla Certosa, a nome della quale aveva dalla Fabbrica milanese acquistato a più riprese negli anni 1475, 1476, 1477, una notevole quantità di materiale, per un totale di 345 libbre⁴⁶. Possiamo immaginare la serrata concorrenza tra i tre artisti accreditati nell'ambiente milanese. La speranza di avere l'esclusiva di tutte le numerose vetrate della Certosa era assai promettente, ma anche estremamente impegnativa. Era necessario unire le forze lavorative ed avere un laboratorio attrezzato «*cameram unam seu locum unum pro faciendo et fabricando ipsa laboreria pro ipso monasterio ut supra in civitate Mediolani*». Così nel maggio 1477 Antonio e Niccolò da Varallo stipularono un accordo societario per eseguire tutte le vetrate per il monastero pavese, «*tam figuratarm quam redondinarum*», sia figurate che a tondelli⁴⁷.

Impegnato contemporaneamente in due cantieri, Antonio non è inattivo; anzi, è oberato di lavoro. Poiché il venerabile Roffino canonico di S. Maria della Scala stava conducendo le trattative per sostenere la spesa di una vetrata del retrocoro «*fenestra magnam contiguam sacrastie quae est de versus domi capitani iustitiae*», ponendo quale irrinunciabile condizione che la Fabbrica fornisse il materiale necessario; giunti finalmente ad un accordo, il canonico dal 1479 al gennaio 1480 procede a versare i contributi. Mentre quegli conduce con oculatezza le trattative, da parte della Fabbrica, dopo l'antello di prova pagato ad Antonio come campione per la vetrata del Nuovo Testamento, viene avviata l'esecuzione delle reti di protezione e vengono approntati i pannelli per quella vetrata, ora sistemati nella finestra V del duomo milanese, solitamente, a partire dalla attribuzione della Wittgens, assegnati al Foppa⁴⁸.

Sono anni in cui Antonio è impegnato nei due cantieri del duomo e della Certosa. Esaminando le poche superstiti vetrate pavesi, è ben ravvisabile lo stile di due maestri vetrai impegnati al cantiere della Certosa pavese, e confrontabile con le loro vetrate milanesi: lo stile del de' Mottis nella vetrata di S. Bernardo firmata Cristoforo de Motis e datata 1477 trova infatti piena conferma nel confronto con la vetrata di S. Giovanni Evangelista al duomo milanese. Analogamente, nella vetrata pavese di S. Gregorio magno si leggono molti stilemi riconducibili allo stile maturo di Niccolò da Varallo quale appare nella vetrata milanese di S. Eligio; per cui è piana l'attribuzione di quella al maestro Niccolò. E va ricondotta l'esecuzione al laboratorio aperto dai due soci.

Ma un non esiguo numero di vetrate della Certosa è di altra mano, e trova piena corrispondenza con il gruppo di antelli del Nuovo Testamento in duomo: stesso fermo plasticismo, stessa modellazione laminata, stesse espressioni severe e pensose. Purtroppo la violenta lite con i deputati della Fabbrica milanese ha determinato una irrimediabile «*damnatio memoriae*». La iscrizione «*Antonius de Pandino me fecit*» sottoposta alla vetrata S. Michele arcangelo nella cappella di S. Siro, ha sempre sviato la critica inducendola a considerare la vetrata opera di Antonio da Pandino. Ma si tratta di una scritta ingannevole apposta per giustificare come autentica una vetrata «*pastiche*» fatta dal Bertini e mascherare la fuga del pannello autentico ora nella collezione Lazaro Galdeano di Madrid⁴⁹.

Ambito centro lavorativo, la sistemazione bramantesca della chiesa di S. Maria presso S. Satiro propulsore di tendenze rinascimentali: occorrono artisti per la decorazione interna. Nel 1483 sotto

la direzione del Bramante si ritrovano a collaborare alla decorazione di S. Maria quattro artisti: Pietro da Velate, Agostino de Fondulis, Antonio de Raimondi, e, nel novembre dello stesso anno compare Antonio da Pandino quale socio di Antonio de Raimondi per la decorazione della volta del braccio sinistro del transetto. La commessa non è da poco: «*Tot celum seu totam voltam seu fassam in archu existente de supra ecclesiam veterem S. Sattiro et iuxta tiburium de supra altaris magni S. Sattiri*». La contiguità lavorativa con Agostino de Fondulis fruttò ad Antonio da Pandino più di un suggerimento. Già son state precisate le analogie stilistiche tra alcuni busti di profeti nel tamburo della chiesa bramantesca e gli apostoli degli antelli *Gesù guarisce il paralitico*, e *Entrata di Gesù a Gerusalemme*. Anche le piatte lesene della sacrestia hanno offerto suggerimenti per i repertori delle bordure delle vetrate certosine, oggi decimate da sconiderati, più ancor che disinvolti, 'restauri'.

Il cantiere della chiesa di S. Maria presso Satiro lasciava intravedere nuovi orizzonti lavorativi nella Milano sforzesca; mentre nel duomo milanese i lavori di costruzione erano fermi per l'edificazione del tiburio. Poco prima della violenta lite, Antonio ebbe l'incarico prestigioso di perito nella commissione esaminatrice del non convincente progetto per il tiburio approntato da Giovanni Nexemberger. In quella occasione Antonio rilevò i gravi errori commessi dall'ingegnere tedesco dando il suo non disprezzabile contributo nella *vexata quaestio* dell'erezione del tiburio. La perizia stilata da Antonio venne approvata dai deputati, come si evince dal pagamento «*pro eius remuneratione laborum per eum supportatorum in anno proxime praeterito pro visitatione errorum ut dicitur commissorum per magistrum Johannem de Grasz in zingnerium teutonicum L 12 imp.*». La carriera sembrava arridere, quando la lite esplose troncando la carriera di Antonio; da allora il suo nome più non compare nei registri della Fabbrica. Mentre dal 1489 i pagamenti a Niccolò da Varallo si susseguono. La società con Antonio rende i due artisti compartecipi degli utili, ma certo Antonio non può più presentarsi personalmente ai deputati della Fabbrica a pretendere la riscossione di crediti; mentre Niccolò è sempre accreditato e può esigere pagamenti. La vetrata che più si apparenta agli 'anonimi' pannelli del duomo milanese è la Vergine Annunziata già nella «*sacrestia che si fa giesa*», ora nella cappella dell'Annunziata: le due figure sono intesute della stessa cromia fredda e limpida intonata sull'azzurro. Comune è il loro atteggiamento composto, il volto pensoso lievemente reclinato lo sguardo assorto sul libriccino aperto alla pagina preferita «*les livres s'ouvrent aux pages souvent lues*» (Figg. 5, 6).

Non tutti gli antelli sono permeati dello stesso pacato lirismo; l'inquieto e bellicoso Antonio ha svariate fonti di ispirazione.

Chi è il certosino che nel pannello milanese *Il demonio tenta Gesù* mostra le pietre invitando Gesù affamato dal lungo digiuno a trasformarle in pane? (Fig. 7) Sciancato, il certosino/demonio inforca una lunga stampella e protende un volto volitivo chiuso nel bianco cappuccio, e reso puntuto dall'ispida barbetta caprina, lo sguardo intenso carico di energia. Inequivocabile e non troppo velato ritratto di un personaggio del monastero pavese; ma chi? il priore della Certosa con cui forse Antonio ebbe qualche screzio? Sembra poter avanzare l'ipotesi della rivalsa di un carattere bellicoso come quello di Antonio.

È difficile guardar di sguincio la grandiosa vetrata absidale della Vergine Assunta alta 6 metri stando negli angusti spazi del coro: ma l'osservarla brano per brano rivela l'intervento dei due artisti soci, Niccolò da Varallo e Antonio, evidentemente impegnati insieme a realizzare il loro capolavoro. (Fig. 8) Pesanti ridipinture ottocentesche condotte sul recto e sul verso rendono problematico il procedere a circostanziate individuazioni stilistiche (Fig. 9).

Purtuttavia, per quanto la contiguità lavorativa e l'intento di realizzare un'opera stilisticamente coerente abbiano determinato una omogeneità stilistica, in vari episodi è possibile ravvisare il linguaggio severo e tormentato di Antonio (Fig. 10); mentre le sbarazzine espressioni degli angioletti appartengono a Niccolò (Figg. 11, 12). Dopo l'espulsione dai domini della Veneranda Fabbrica, non è dato conoscere la sorte dell'artista pandinese.

NOTE

¹ Vedi C.PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza*, Provincia, Milano, 1986, pp. 29-72.

² AFD Cass. Ratti 30 quad.61, f. 496 in data 8 maggio 1414 [Il primo volume delle Ordinazioni capitolari è andato distrutto nel 1906; i brani recuperati e fotografati sono raccolti nei quaderni contenuti nelle cassette Ratti]. Vedi C.PIRINA, *Le vetrate... op. cit.*, pag. 42.

³ AFD Reg. 123, Liber niger ferramentorum 1416, ff.168,209; reg. 121 liber rubeus diversarum praestantiarum 1416, f.63; reg 122 liber exitarum super quo notate sunt solutiones 1416, ff. 29,50; reg. 124 liber gialdus dati et recepti 19v.

⁴ Nella registrazione di un anticipo versato il 31 gennaio 1416 Stefano è citato semplicemente come “*magistro a vitreatis portae vercellinae parochie sanctae maria ad portam*” [AFD reg.121 liber rubeus diversarum praestantiarum 1416 f 46]; più tardi, nella delibera del 9 novembre 1436, risulta: “*Magister Stefanus de Pandino pictor filius Dom Lanfranchi pictor portae novae par. S. Stefanini ad Nuxigiam Mediolani*”, documento trascritto da P.L. BRAGUTTI, *Documenti relativi ai Pittori, Scultori, Architetti, Incisori Cremaschi sec. XIX, Mss3 c. 6*, Biblioteca Civica di Crema. Infine nell’istanza avanzata alla Fabbrica in data 8 aprile 1449 l’artista è registrato come “*Magister Stefanus de pandino pictor filius quondam domini Lanfranchi*”.

⁵ F. ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de’ pittori scultori architetti milanesi*, ms 1776 pubblicato a cura di G. NICODEMI, in “L’Arte”, LI, 1948, pp. 1- 14; LII, 1951-1952, pp. 16-52; LIII, 1954, pp. 53-74 (ripubblicato nell’annata LV, 1956, pp. 75-124); vedi ora Antonio Francesco Albuzzi, *Memorie per servire alla Storia de’ Pittori, scultori e architetti milanesi*, edizione critica a cura di S. BRUZZESE, Officina Libraria, Milano 2015, pp. 53-55. Il trittico raffigurante tre Santi era un tempo collocato sotto la terza arcata del Duomo. Opera non più rintracciabile.

⁶ G.L.CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza [...]*, II, Tip. Ronchetti, Milano 1865, pp.143 - 48

⁷ AFD Reg. 122, Liber exitarum super quo notate sunt solutiones 1416 f. 50 in data 29 febbraio 1416

⁸ AFD Reg 123 f 168 “*Item pro vitro diversorum collarum dato Stefano de pandino pinctori...libr 100*”

⁹ AFD Cass. Ratti 31 quad. 62 f 14v in data 2 maggio 1416; vedi il testo in C.C.PIRINA, *Franceschino Zavattari, Stefano da Pandino, Maffiolo da Cremona, “magistri a vitriatis” e la vetrata della “raza” nel duomo milanese* in “Arte Antica e Moderna”, 33, 1966, pp. 25 – 44.

¹⁰ Per il conteggio del rapporto peso del vetro / numero di antelli si veda la tabella in C.PIRINA, *Antonio da Pandino magister vitriatarum*, in “Arte lombarda”, 132, 2001/2, pp. 31-41.

¹¹ AFD Cass. Ratti 31, quad.62 f 19 in data 9 febbraio 1417.

¹² “*Lecta quadam supplicatione producta per Francischinum de Zavattariis...*” AFD Cass. Ratti 31 quad. 62 f.19 in data 9 febbraio 1417; A. NAVA, *Memorie e documenti storici intorno all’origine, alle vicende, ai riti del Duomo di Milano*, P. A. Curti, Milano, 1854, pp. 187-188; *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano: dall’origine fino al presente*, pubblicati a cura della sua Amministrazione, Tipografia sociale E. Reggiani, Milano 1877-1885, II, p. 23; C.PIRINA, *Franceschino Zavattari...*, op. cit., pp. 41-42.

¹³ AFD Reg. 126 liber gialdus diversarum praestantiarum f 65 in data 31 ottobre 1417; reg. 128 liber azurus dati et recepti 1417 f 115 in data 31 ottobre 1417

¹⁴ AFD Cass. Ratti quad. 63, f. 37v in data 31 dicembre 1419.

¹⁵ AFD Cass. Ratti 31 quad 63, ff.41v, 42; Nava *op. cit* p.196; Annali p. 34; C.PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano...* op. cit., p. 59.

¹⁶ AFD Reg 140 liber beretinus diversarum praestantiarum, 1420 f.87; C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano...* op. cit., p. 56.

¹⁷ AFD Reg. 150 liber super quo notate sunt solutiones, f. 87 in data 5 dicembre 1422. Si tratta delle reti di protezione da porre all’esterno.

¹⁸ AFD Reg. 146 liber mandatorum 1421 f 79 in data 27 agosto 1421; C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano...* op. cit., p. 61; per Michelino da Besozzo, è disponibile ora un nuovo documento (segnalato da Paola Venturelli e Marco Rossi), M. ROSSI, *Una Maestà di Michelino da Besozzo per santa Tecla*, in *Arte e Storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, curati da P. VENTURELLI, Biblioteca della “Nuova Rivista Storica”, n. 40, 2007, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, pp. 31-36.

¹⁹ AFD Cass. Ratti 32 quad. 64 f 50; in data 7 febbraio 1422; C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano...* op. cit., p. 100.

²⁰ Cass. Ratti 32, quad. 64 f.64 v in data 10 febbraio; C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano...* op. cit., p. 102; A. NAVA *Memorie e documenti storici...* op. cit., pp. 190 – 200; *Annali...* op. cit., II, p. 40.

²¹ AFD Cass. Ratti 32, quad.64 f.52v in data 28 giugno 1422; C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di*

Milano... op., cit., p.62.

²² Annali II p. 40; il testo è riportato per intero da A. NAVA, *Memorie e documenti storici...*, op. cit., pp. 200- 201.

²³ AFD Reg. 156 liber niger ferramenti f 206 in data 9 agosto 1423.

²⁴ La finestra di S.Giulitta, come la sua corrispondente nel lato sud è a tre luci e contiene 17antelli rettangolari nel registro inferiore, e 14 in quello superiore.

²⁵ AFD Reg. 165 liber viridis f 85 in data 25 gennaio 1425; reg. 161 liber beretinus dati et recepti 1425 f 10v. I testi dei numerosi pagamenti sono pubblicati in C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano...*, op. cit., pp. 100 -108.

²⁶ AFD Reg 179, liber niger munitionum 1430 f 108r, v in data 18 marzo, 8 e 19 aprile 1430.

²⁷ G. BESOZZO, *Pianta secondo il distinto Ragguaglio ottava Meraviglia* 1739.

²⁸ Sulle vicende relative alla collocazione degli altari si veda anche G. B. SANNAZZARO, *Altari*, in *Il Duomo di Milano - Dizionario storico, artistico, e religioso*, NED, Milano 1986, pp. 14- 24.

²⁹ Altare inizialmente dedicato a S. Giorgio; successivamente le cappellanie si sovrappongono. Nel 1453 il conte Taurelli vi alloggia una cappellania sotto il titolo di S. Giorgio col «*jus eligendi sua casa*». Mons. Giovanni Andrea Vicomercato canonico ordinario di questa metropolitana ne fonda un'altra sotto il titolo di Beata Vergine Maria, S. Caterina vergine e martire.

³⁰ AFD Reg. 179 liber niger munitionum 1430 f 87 ; Reg. 171 f 142.

³¹ P. L. BRAGUTTI, *Documenti relativi ai Pittori, Scultori, Architetti, Incisori Cremaschi sec.XIX Mss.3 c.6*, Biblioteca Civica di Crema.

³² AFD Reg. I; *Annali*...op. cit., II p. 75; A. NAVA, *Memorie e documenti storici...* op. cit., p. 209.

³³ AFD Reg. 214 liber albus dati et recepti f 12, 1441-43, in data 28 marzo1441; Reg. 215 liber albus dati et recepti, f. 39v, 1441- 43, in data 4 novembre 1441; Annali App. II pag. 53.

³⁴ AFD Reg. 225 liber rubeus dati et recepti, 1467 f 124v; reg. 586 Liber dati et recepti 1448, f non numerato; reg 224 f.92.; in data 5, 23 1448.

³⁵ AFD Reg. 225 liber rubeus dati et recepti f 160v, f161 v 186v.

³⁶ A sopperire alle difficoltà economiche di Stefano furono erogati con ritmo 'singhiozzoso' vari mutui all'artista: la lista di pagamenti a Stefano per la vetrata *ad fenestras cappellae S. Georgii*, si snoda dal settembre 1447 al 1451 (Versamenti in gran parte annotati nel reg. 229 liber niger dati et recepti 1450 1450-1452).

³⁷ AFD Reg. II f 75v, Annali II p. 131 in data 9 novembre 1449.

³⁸ AFD Reg. 575 ff.170v,171v, *Annali* ...op. cit. app., II p 71.

³⁹ AFD Appendice II p. 71 in data 14 febbraio 1450.

⁴⁰ AFD Reg. II f 97v; Annali app. II p.140 in data 11 ottobre 1450; Annali II p. 187

⁴¹ Reg II f 240 Annali II p.187 in data 20 novembre 1458

⁴² AFD Reg, 224, liber azurus diversarum praestantiarum 1447-49 f 92 in data 6 dicembre 1448 triangoli alla finestra di S. Caterina.

⁴³ AFD Ordinazioni Capitolari vol. 3 f 180 in data 13 luglio1489.

⁴⁴ Nell'abbreviatura del notaio Suganappi è citato «*filius quondam domini Stephani porte Horizontalis*»

⁴⁵ AFD Reg. 268, liber albasium munitionum 1473 f 50v in data 3 gennaio 1475 e 17 aprile.

Sulle vicende della vetrata del Nuovo Testamento vedi C. PIRINA, *The Fifteenth Century Windows in the Rear Choir of the Duomo in Milan Antonio da Pandino and Scenes from the Life of Christ*, in "The Burlington Magazine", CXVIII n. 874, Jan. 1976, pp.4-13; EAD, *Le vetrate del Duomo di Milano...*, op. cit., pp. 165 – 200.

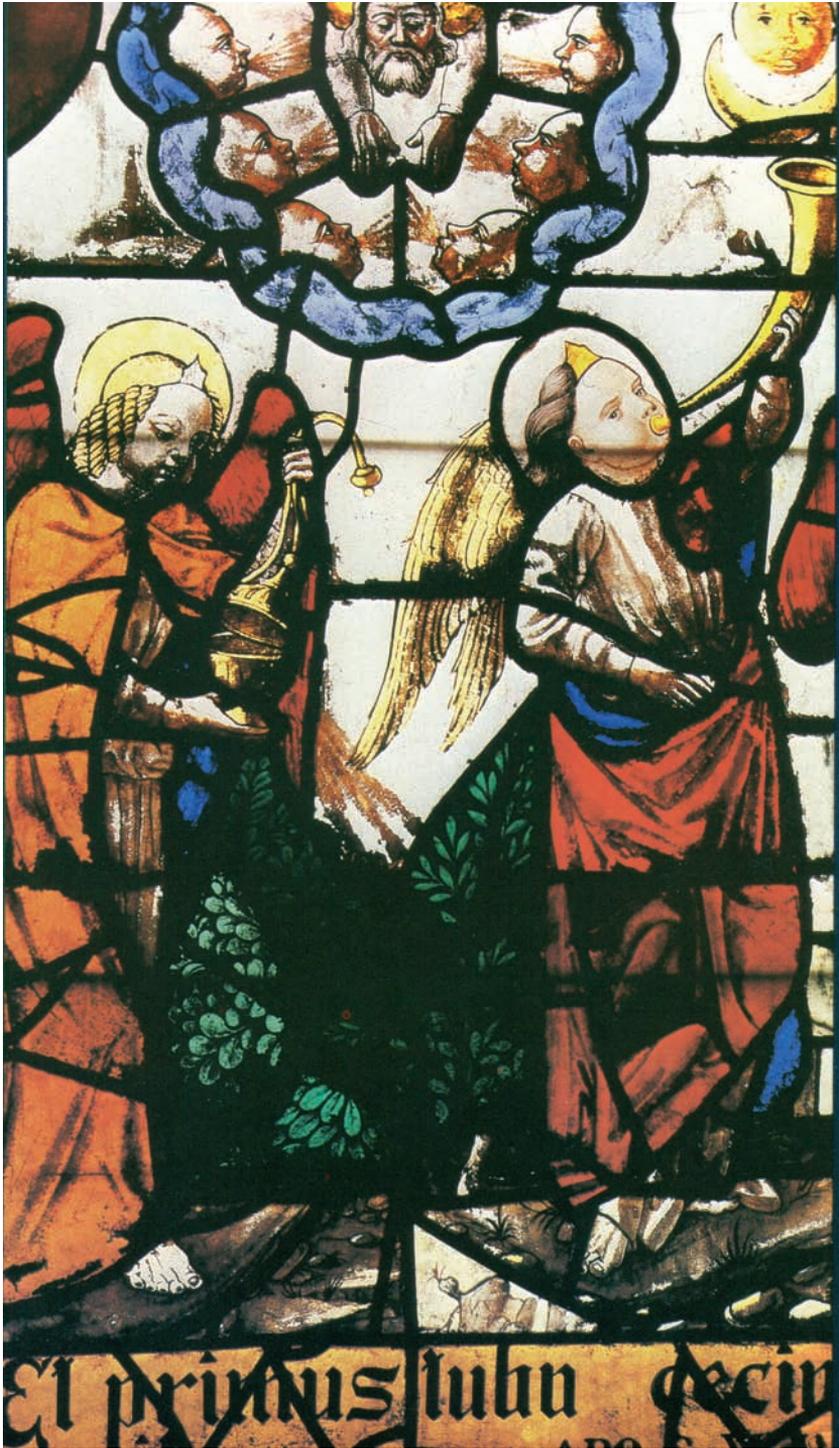
⁴⁶ Vedi C. PIRINA, *Le due fasi delle vetrate nella Certosa di Pavia*, in *Le vetrate italiane: patrimonio da salvare*, Seminari della IX Settimana dei Beni Culturali, Rendiconti dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, Milano 1995 (1993), pp. 128-83.

⁴⁷ Abbreviatura Matteo Suganappi op. cit..

⁴⁸ Vedi C. PIRINA, *Le vetrate del duomo di Milano...*op. cit., pp. 178 – 200; sulle vetrate di S. Eligio e del Nuovo Testamento, cfr. M. P. ZANOBONI, *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di S. Eligio e del Nuovo Testamento del Duomo di Milano*, in "Atti e Memorie dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e lettere", Rendiconti- Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche, vol. 132, fasc. I, 1998, pp. 23-88.

⁴⁹ La lorica dell'arcangelo Michele è composta da numerosi frammenti della veste di un *Angelo Annunziante*, probabilmente lacerti del pannello appartenenti ad un dittico con la *Vergine Annunziata*.

La mia più sentita riconoscenza al Dott. Roberto Fighetti dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano per il prezioso, insostituibile aiuto datomi nella consultazione delle fonti archivistiche.



1. Stefano da Pandino, *Et primus tuba[m] cecinit*, Milano, duomo vetrata della raza



2. Stefano da Pandino *Et libri aperti sunt* Milano, duomo, vetrata della raza



3. Stefano da Pandino, *Et primus tuba[m] cecinit*, Milano, duomo vetrata della raza, particolare



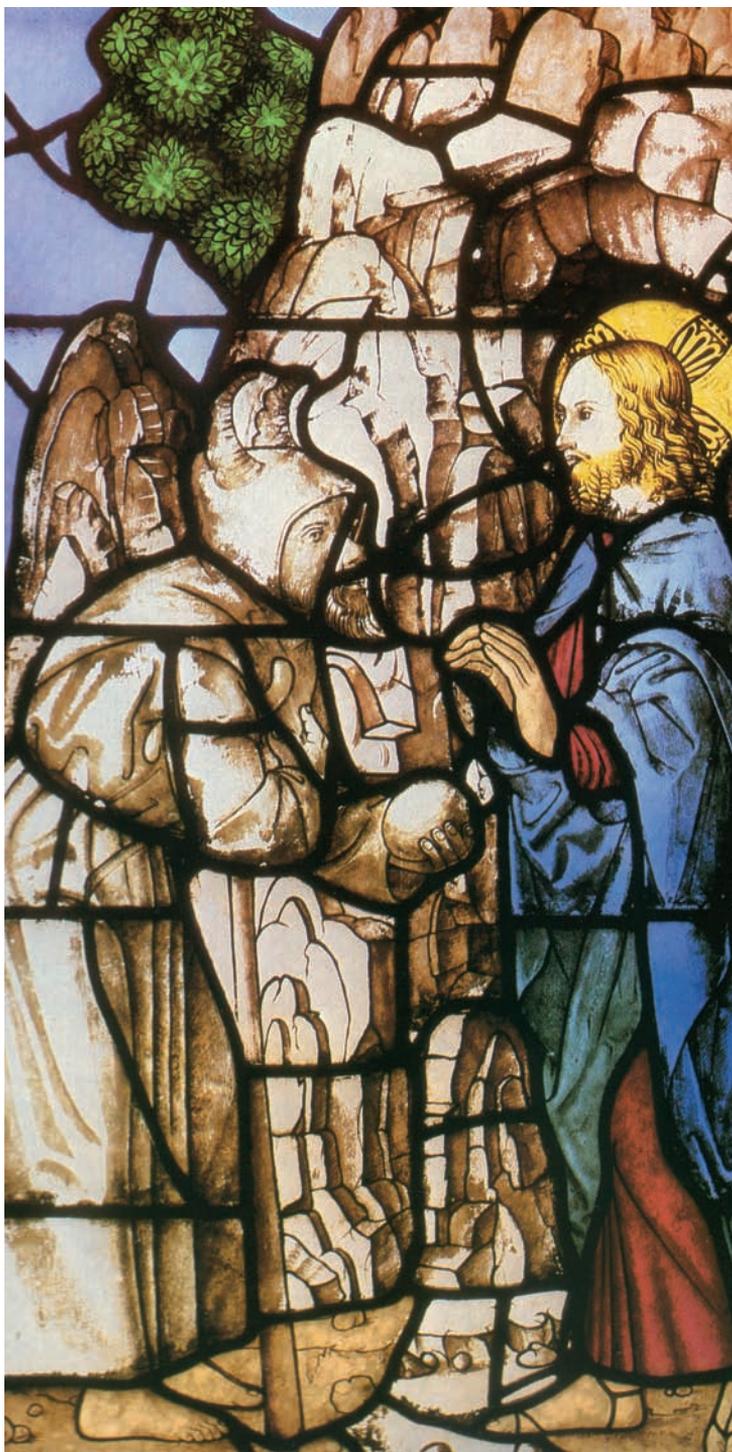
4. Michelino da Besozzo *Vegliardo benedicente* Milano, Duomo, vetrata di S. Giulitta



5. *Vergine Annunciata*, Milano, duomo.



6. *Vergine Annunciata*, Pavia, Certosa, cappella dell'Annunziata



7. *Il demonio tenta Gesù*, Milano, duomo



8. *Vergine Assunta* pannello superiore, Pavia, Certosa, vetrata absidale



9. *Vergine Assunta*, foto a luce riflessa al verso. Si notano le pesanti ridipinture. (part.)



10. Antonio da Pandino, *Apostolo*, particolare della *Vergine Assunta*, Pavia Certosa, finestrone absidale



11. Niccolò da Varallo *Angioletto musicante*, particolare della *Vergine Assunta*, Pavia Certosa, finestrone absidale



12. Niccolò da Varallo *Cherubini*, particolare della *Vergine Assunta*, Pavia Certosa, finestrone absidale

In «tera de Seri»: l'arte e la tecnica della decorazione fittile architettonica a Crema

Numerose sono le tracce nel territorio cremasco della grande tradizione del cotto rinascimentale lombardo, sia per la plastica figurativa che per la decorazione architettonica; tradizione così fortemente radicata, in virtù anche della qualità e abbondanza dell'argilla locale, da proseguire su scala industriale fino a oltre la metà del XX secolo. La ricchezza di opere e di testimonianze materiali ha facilitato la nascita, anche a Crema, di raccolte e fondi di terrecotte, in linea con gli orientamenti del collezionismo nazionale e internazionale di fine Ottocento e inizio Novecento. Le opere del periodo rinascimentale a noi pervenute, anche quando di carattere seriale, testimoniano un livello qualitativo alto e aggiornato, soprattutto in virtù della presenza a Crema del grande maestro plasticatore Agostino de Fondulis.

Insieme alle numerose attestazioni di plastica figurativa quattrocentesca, il repertorio decorativo fittile degli edifici civili e religiosi rinascimentali lombardi evidenzia la felice complementarità tra la nobile arte di «scolpire in terracotta»¹ e la produzione seriale di ornamentazione architettonica su larga scala. Nei grandi cantieri del primo Rinascimento le due forme di creazione plastica, espressione di una visione progettuale unitaria spesso elaborata e portata a termine dal medesimo artefice, concorrono alla realizzazione di opere d'arte complete e a sé stanti. Le vicende storiche cremasche hanno condotto a una progressiva alterazione, quando non distruzione, di questi assetti architettonici nativi – un esempio su tutti è la Cattedrale cittadina, oggetto di pesanti rifacimenti settecenteschi. L'originario patrimonio di plastica figurativa e di ornamentazione fittile seriale a Crema e nel cremasco deve essere spesso ricostruito in base alle evidenze documentali e alle testimonianze materiali che il territorio progressivamente restituisce a seguito di ritrovamenti casuali durante restauri o scavi.

L'argilla è materiale economico e *umile*² che richiede, sia per la statuaria che per la produzione seriale, un alto livello di specializzazione degli attori coinvolti nel ciclo realizzativo – l'artista responsabile dell'invenzione, i plasticatori creatori dei modelli e delle forme, le maestranze addeite al reperimento, al trasporto e al trattamento della materia prima, i fornaciai per la cottura, i carpentieri e i pittori del cantiere architettonico per la messa in opera. A partire dall'Ottocento, il gusto decorativo del primo Rinascimento lombardo – frutto della commistione tra una tradizione gotica al suo tramonto e la libera e fantasiosa elaborazione di un repertorio ornamentale *all'antica* – trova corrispondenza nei nuovi indirizzi dell'architettura moderna, impregnata di sollecitazioni storicistiche e attenta al recupero, restauro e manutenzione del patrimonio rinascimentale residuo³; interesse stimolato dalle significative innovazioni tecnologiche di un processo realizzativo in grado di produrre in modo economico⁴ materiale di sempre maggiore qualità⁵, ma anche da importanti pubblicazioni a livello europeo di repertori di terrecotte decorative italiane, con particolare attenzione agli edifici lombardi⁶. A questo rinato interesse per i modelli, corrisponde un nuovo orientamento nella decorazione architettonica delle facciate dei palazzi moderni – a Milano casa Manzoni, casa Brambilla in piazza della Scala e casa Ciani in corso di Porta Venezia⁷, a Cremona il palazzo comunale dell'architetto Voghera⁸ –, e alla fondazione di ditte specializzate in questo tipo di produzione, che si affacciano sul mercato mondiale attraverso il grande veicolo pubblicitario delle esposizioni universali e la produzione di cataloghi di formelle⁹. Agli occhi degli ingegneri e architetti del XIX secolo – impegnati nel riprodurre con mezzi molto più sofisticati ornamentazioni fittili seriali destinate alle facciate di nuovi edifici o al restauro dei complessi rinascimentali – la conoscenza dei materiali, la maturità del processo realizzativo su larga scala e la qualità del risultato finale raggiunti dalle maestranze lombarde del XV secolo destava grande ammirazione¹⁰. Archimede Sacchi, nel 1885, nei suoi studi sui materiali edilizi utilizzati a Milano nel XIX secolo, riferisce dell'importanza della qualità della materia prima, lamentando l'ormai scarsa disponibilità di argille adatte alle esigenze produttive negli immediati dintorni di Milano¹¹:

*Si crede che fosse la bontà delle nostre terre che influiva una volta sopra la bontà delle pietre cotte e si argomenta da ciò la possibilità di ottenere ancora oggi un eccellente materiale. Ora il fatto dimostrerebbe il contrario perché nel circondario della città adesso non si trovano argille che per sé siano ottime. [...] Intanto i nostri industriali tutti sentono la necessità di correggere le terre del circondario milanese con delle terre prese da luoghi lontani [...]*¹².

Nella Lombardia del XV secolo, le fornaci venivano spesso costruite nei pressi dei cantieri¹³, come nel caso della decorazione fittile della Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano¹⁴ o di quelle di Rinaldo de Staulis per i chiostri della Certosa di Pavia¹⁵.

La fortuna del cotto a Crema come materiale di produzione edilizia e artistica è da ricondursi, come per tanti altri centri della Lombardia del Quattrocento, alla facile reperibilità della materia prima, disponibile in prossimità delle vie d'acqua – nel caso di Crema l'Adda, il Serio e l'Oglio. L'argilla del territorio cremasco è caratterizzata da un colore molto chiaro, difficilmente reperibi-

le altrove; sono note, attraverso i diari di restauro del Duomo di Crema dell'architetto Edallo, le difficoltà che i restauratori incontrarono negli anni Cinquanta del XX secolo nell'individuare le argille necessarie all'integrazione delle parti mancanti¹⁶. Nel suo manoscritto del 1925 sui restauri del Duomo di Crema, Angelo Zavaglio sottolinea la difficoltà di riprodurre l'inimitabile perfezione dei materiali fittili 'medievali', citando, a riprova «della cura paziente e intelligente con la quale in quei tempi e in epoca di poco inferiore si tendeva alla lavorazione del materiale in cotto», le rigorose disposizioni previste nei *Municipalia Cremae* del 1534, relative all'apertura delle fornaci, alla qualità dell'argilla e alle misure dei manufatti¹⁷. Già nel 1490, nel contratto del 15 luglio per la costruzione di Santa Maria della Croce, affidata a Giovanni Battagio suocero di Agostino de Fondulis, sono riportati con dovizia di particolari i dettagli del processo per la produzione in loco dei materiali fittili destinati alla nuova fabbrica¹⁸. Nella documentazione della Fabbriceria vi sono poi diversi contratti per l'approvvigionamento del legname e per l'allestimento e l'esercizio delle fornaci¹⁹. A fine Ottocento, il territorio dell'attuale provincia di Cremona contava una quarantina di fornaci e il settore dava lavoro a più di mille operai, con una produzione di oltre trenta milioni di pezzi all'anno, tra mattoni, tegole, quadrelli e componenti ornamentali²⁰. Tra gli stabilimenti del cremasco vi erano quelli di Vergonzana, Offanengo, Ombriano e Oriolo. Le attività subirono un forte rallentamento e infine la chiusura negli anni Cinquanta del Novecento, anche per il progressivo esaurimento delle cave locali²¹.

Il ruolo fondamentale di Winifred Terni de Gregory nello studio della terracotta rinascimentale lombarda è testimoniato dai suoi studi sulla famiglia de Fondulis²² oltre che dal suo interesse per opere allora reputate di un genere 'minore' come l'ancona fittile di Mozzanica²³ e la decorazione architettonica in terracotta di palazzo Fodri a Cremona²⁴, da lei definito «*uno dei più tipici esempi degli antichi palazzi lombardi*». Una parte della ricca collezione della studiosa fu donata al Museo civico di Crema e del cremasco il 16 giugno 1962; essa comprende un interessante nucleo di terrecotte sia di tipo figurativo che decorativo seriale, di epoche diverse, come si può evincere dal registro di carico del Museo²⁵:

400 10)

n. 2 frammenti con fregio in terra cotta provenienti da S. Maria in Bressanoro

401 11)

- a) Terracotta - frammento di fregio con foglie d'acanto
- b) " " - frammento di fregio con mano e compasso motivo geometrico
- c) " " - mattone con grifone e albero
- d) " " - 2 frammenti con decorazione a grani di rosario
- e) " " - 2 frammenti con cordonatura
- f) " " - frammento con croce greca
- g) " " - frammento con volute di acanto e 2 fiori
- h) " " - croce greca più piccola
- i) " " - testina di leone
- l) " " - 2 mani incrociate
- m) " " - 2 rosette
- n) " " - 2 testoline simili ai putti
- o) " " - 2 fregi con piccoli fiori
- p) " " - testolina di cariatide
- q) " " - fiore inscritto in un motivo
- r) " " - putto in un viticcio
- s) " " - cestino con frutta
- t) " " - Testolina con capelli lunghi

- u) ““ - 9 frammenti vari piccoli
- v) ““ - frammento di vaso di terracotta rotto
- z) ““ - Mattone proveniente dalla vicinia dei Terni
- za) 5 frammenti di mattone
- [...] [...]

Le teste di putto (401/n, *Fig. 1a, b*) sembrerebbero essere di pertinenza della decorazione di Santa Maria della Misericordia a Castelleone²⁶, edificata da Agostino de Fondulis tra il 1513 e il 1516²⁷, mentre la formella con la testina con capelli lunghi e le mani incrociate (401/t, 401/l, *Fig. 2a, b*) fa parte di un unico modulo decorativo, presente a Santa Maria di Bressanoro, alternato con un altro elemento costituito da un vaso biancato colmo di fiori (*Fig. 2c*)²⁸, del vaso, anch'esso realizzato per accostamento di due formelle, si ritrova un esemplare a casa Pogliaghi, al Sacro Monte di Varese, testimonianza della fortuna collezionistica di questo tipo di elementi decorativi destauliani nelle collezioni lombarde²⁹.

La formella con angelo (401/zc, *Fig. 3a*), ora spezzata in due parti, è del tutto simile a quelle che decorano l'estradosso dell'arco dei lati ovest e sud del chiostro grande della Certosa di Pavia (*Fig. 3b*); l'altorilievo del Museo di Crema è molto danneggiato, e forse potrebbe trattarsi di una di quelle sostituite nel corso dei ripetuti restauri dell'Ottocento³⁰. Nella vetrina del Museo dedicata ai materiali fittili Terni, si trova una formella (forse da identificarsi con una delle due al 401/o 2 fregi con piccoli fiori, *Fig. 4*) che compare nel fregio della parasta della seconda galleria del santuario di Santa Maria della Croce a Crema. I 2 frammenti con decorazioni con grani di rosario (401/d), non meglio individuati in Museo, sono forse analoghi a quelli facenti parte della decorazione fittile della stessa chiesa. La testina con copricapo egizio (*nemes*, 401/p, *Fig. 5*), come pure il cestino di frutta (401/s), sembrano di fattura ottocentesca. Più problematica appare la formella con lo stemma con mano uscente da nimbo e compasso (401/b, *Fig. 6*) molto somigliante alla marca tipografica dello stampatore Cristophe Plantin, attivo nel Cinquecento ad Anversa³¹. L'elenco delle terrecotte del lascito Terni de Gregory riferisce anche di due croci greche³², di cui l'estensore del registro ha voluto anche riportare un rapido schizzo. Esse richiamano, almeno nella forma e nella concezione, i grandi motivi decorativi fittili presenti nella terza galleria di Santa Maria della Croce³³. Infine, il fiore inscritto in un motivo (401/q) è forse quello che compare su una formella oggi esposta nella vetrina del lascito de Gregory; si tratta di uno dei motivi decorativi quattrocenteschi più fortunati tra Piemonte orientale e Lombardia occidentale, di cui forse l'esempio più illustre è quello che decora il fregio in terracotta della finestra del palazzo Branda Castiglioni a Castiglione Olona³⁴.

Un altro collezionista eclettico appassionato di cose cremasche fu il dottor Ugo Chiappa³⁵, membro del comitato d'onore del Museo civico³⁶ negli anni Cinquanta del Novecento. Alla città di Crema lascerà la sua abitazione, ornata da numerosi elementi fittili e lapidei; la sua collezione di minerali e fossili fu invece donata al Museo³⁷. Sulle pareti esterne di casa Chiappa (*Fig. 7*), oltre ai frammenti provenienti dall'altare di San Marco della cattedrale cittadina, di mano del cosiddetto Maestro degli angeli cantori³⁸, si segnala la presenza di numerose formelle di tipo decorativo architettonico, reimpiegate fantasiosamente a incorniciare porte, finestre e vari materiali lapidei e fittili figurativi: si vedano la testa femminile³⁹ (*Fig. 8*), forse riconducibile all'intervento del 1513 di Agostino de Fondulis per il ripristino dell'altare di San Marco⁴⁰, oggi collocata in facciata in una nicchia quadrata circondata da un motivo a ovuli e dardi, e il tabernacolo in terracotta con foglie d'acanto e palmette⁴¹ (*Fig. 9*), sempre in facciata, creato appositamente per incorniciare una *Madonna col Bambino*, anch'essa fittile, probabile riproduzione moderna dell'archetipo in marmo di Desiderio da Settignano, oggi alla Galleria Sabauda di Torino⁴².

Nel Museo civico di Crema e del cremasco sono conservate svariate formelle in terracotta che,

in base a un'ipotesi avanzata da Jessica Gritti nel 2011⁴³, dovrebbero essere riconducibili all'apparato decorativo fittile della fine del Quattrocento dell'area absidale e del coro della Cattedrale cremasca, opera commissionata a Bernardino de Lera e Lazzaro Pozzali con un contratto del 25 ottobre 1486⁴⁴; si tratta di lacunari quadrati con un fiore al centro e profili a foglie lobate e fusarole. Malgrado il rinnovamento settecentesco dell'edificio, queste formelle erano forse ancora in situ nel 1841, quando si rilevò la caduta di «pezzi di cemento, cornici di gesso ed alcuni rosoni decorativi»⁴⁵. Alla stessa mano si possono attribuire gli stampi utilizzati per realizzare altre formelle arcuate con mascheroni e girali vegetali ritrovate nella cripta del Duomo, ritenute da Corrado Verga appartenenti alla decorazione fittile della cripta di San Pantaleone⁴⁶, ma più probabilmente provenienti dalla decorazione dell'area presbiteriale. Ai lacunari e alle formelle arcuate con mascheroni possono essere avvicinati anche gli elementi di una cornice arcuata con foglie lobate e perle che, accostati alle formelle con mascheroni, formavano probabilmente il motivo decorativo per la profilatura degli archi. Alla medesima campagna decorativa dovrebbero anche riferirsi i frammenti di una fascia marcapiano con figure femminili, girali vegetali, mascheroni (identici a quelli delle formelle arcuate citate sopra) e candelabre sormontate da scudi alati.

Le formelle arcuate e quelle della fascia marcapiano sono presenti anche nei depositi del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona⁴⁷. Formelle rettangolari con lo stesso motivo della fascia marcapiano sono conservate nel deposito del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano, probabilmente anch'esse provenienti da Cremona a seguito degli acquisti effettuati dai curatori delle raccolte milanesi alla fine dell'Ottocento con i fondi del lascito Lattes. Tutte queste formelle sono particolarmente rappresentative di un momento di transizione della cultura figurativa lombarda in cui i nuovi elementi del linguaggio rinascimentale *all'antica* non sono ancora stati completamente assimilati e il repertorio di girali, tritoni e maschere risulta ancora goffo e impacciato. Altri sparuti frammenti riguardano un fregio con putti reggifestone, ghirlande, ovuli e dardi (Fig. 10), nonché elementi con una doppia decorazione a rudenti e scaglie, concepita per essere vista sia frontalmente che dal basso – presenti in una fascia marcapiano di palazzo Azzanelli a Soncino e nel grande fregio⁴⁸, cosiddetto delle Sfingi, proveniente dal chiostro di San Bernardino a Cremona e ora conservato al Museo Ala Ponzone, assegnato da Puerari a Bernardino de Lera⁴⁹, il maestro che venne chiamato nel 1486 a realizzare la decorazione fittile dell'abside della cattedrale di Crema. La presenza in Duomo di un fregio con ghirlande sorrette da putti, analogo a quello di palazzo Azzanelli a Soncino, sembra avvalorare l'ipotetica ricostruzione suggerita da Maria Verga Bandirali nel 1990⁵⁰:

*una volta a botte con lacunari decorata con rosoni, raccordata alla parete da un alto fregio intervallato da tondi con busti a rilievo modellati in tera de Seri*⁵¹.

Una variante di questo fregio, con cornici circolari o clipei al posto delle ghirlande, è presente nell'architrave dei lati sud e ovest del chiostro piccolo della Certosa di Pavia (Fig. 11).

Tra i frammenti fittili provenienti dal Duomo di Crema, riconducibili al restauro dell'altare di San Marco per mano di Agostino de Fondulis nel 1513⁵², in parte esposti nel Museo civico di Crema, in parte conservati nel deposito dalla stessa istituzione, si trovano elementi pertinenti ad almeno quattro lesene (Fig. 12), di produzione seriale e uguali tra loro, con motivi vegetali nascenti da vasi ornati con ghirlande fiorite⁵³. Si è già avuto modo di porre in relazione questa equilibrata e ariosa composizione vegetale⁵⁴ con quella della decorazione (in stucco) delle lesene a libro della sacrestia di Santa Maria presso San Satiro a Milano⁵⁵; questa modalità di rappresentazione della candelabra vegetale rivela una profonda e intelligente comprensione del mondo antico, forse mutuata dalla cultura figurativa di Mantegna: si veda in particolare il dettaglio del vaso col festone fiorito fissato da piccoli anelli, simile a quello presente nel disegno *Albero d'arancio in un vaso* del grande maestro⁵⁶. D'altra parte, oltre ai ben noti prelievi defonduliani dall'incisione della *Zuf-*

fa degli dèi marini, anche il tema decorativo della cornice in terracotta con sfingi e mascheroni di San Satiro⁵⁷ trova corrispondenza in alcuni disegni di ambito mantegnesco⁵⁸.

Una serialità, quella cremasca, che per i suoi modelli attinge a una tradizione figurativa 'alta', come nel caso della prima immagine venerata nel santuario di Santa Maria della Croce, un piccolo rilievo policromo raffigurante una *Madonna col Bambino* (Fig. 13a), in terracotta o gesso⁵⁹, il cui plausibile prototipo in marmo è la cosiddetta *Madonna di Leningrado* di Antonio Rossellino⁶⁰. Di questo modello si conoscono numerosissime copie in stucco; per citare solo le presenze in Lombardia, due si trovano al Museo Ala Ponzone di Cremona⁶¹, differenti dall'esemplare di Crema (e tra loro) per le ricche cornici e il festone di foglie e frutta alle spalle delle figure⁶². (Fig. 13b, c). Si tratta, aldilà della valenza religiosa dell'immagine, di un esempio molto efficace della diffusione e della fortuna anche in Lombardia della ben nota produzione seriale di Madonne policrome in terracotta o stucco realizzate per la devozione privata dai grandi artisti toscani del Rinascimento⁶³. Forse solo un accurato studio della *consecutio*⁶⁴ dei calchi potrebbe consentire di accertare se le *Madonne* di Crema e di Cremona sono frutto di una produzione locale⁶⁵, come attestato con certezza per le numerose derivazioni lombarde della cosiddetta *Madonna Corsini* di Luca della Robbia conservate in vari musei lombardi⁶⁶ o murate sulle facciate di edifici civili e religiosi⁶⁷.

NOTE

¹ *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. VENTURELLI, Milano, Skira, 2015, pp. 58-81.

² Questo termine fa riferimento alla tradizione di decorazione architettonica in terracotta pertinente a edifici religiosi, di carattere ancora gotico e di produzione seriale, molto diffusa nell'Italia settentrionale già nella prima metà del Quattrocento, da ricondursi principalmente a committenze di ordini monastici mendicanti, già posta in luce nell'Ottocento da Giuseppe Mongeri con particolare riferimento alle facciate in terracotta delle chiese agostiniane di San Marco a Milano e di Santa Maria in Strada a Monza (G. MONGERI, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città raccolte da Giuseppe Mongeri*, Milano, Società cooperativa tra tipografi, 1872, pp. 81-84).

³ Come nel caso del rifacimento di alcune grosse teste in terracotta nel cortile del Banco Mediceo a Milano da parte di Stefano Girola prima del 1827 (A. BARBIERI e P. BOSIO, *Il cantiere delle terrecotte nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco: attività di ricerca e primi risultati*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano - Certosa di Pavia, 2011), a cura di M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI e L. BASSO, Milano, ET, 2013, pp. 195-240, in part. pp. 202, con bibl. prec.) e del recupero di Carlo Maciachini verso il 1870 della facciata della già citata chiesa di Santa Maria in Strada a Monza (P. BOSIO, *Terrecotte a Monza nella seconda metà del Quattrocento*, in «Monza illustrata», 1, 2014, pp. 54-77, con bibl. prec.). Già a partire dagli anni Cinquanta del secolo, lo scultore Andrea Boni aveva avviato a Milano un'importante attività di produzione seriale di ornamentazione fittile, ispirandosi al repertorio della tradizione rinascimentale lombarda. Si veda in proposito *Dell'industria delle terre cotte in Italia e segnatamente in Lombardia*, in «Il Politecnico», (1865), 2, 24, 105, pp. 282-297; il saggio, non firmato, è probabilmente di Giovanni De Castro, segretario della redazione de *Il Politecnico* dal 1862 al 1865, come suggerito in E. VENTURELLI, *Andrea Boni e la Casa del Manzoni. La rinascita ottocentesca del cotto ornamentale*, Milano, Casa del Manzoni, 2014, p. 14. Per la produzione di terrecotte decorative di Andrea Boni si veda, oltre al testo appena citato, anche E. VENTURELLI, *Terrecotte a stampo per l'arredo della casa e del giardino, un prodotto di successo della fabbrica milanese di Andrea Boni (1815 - 1874)*, in «Faenza», (2014), 2, pp. 81-91.

⁴ «Come i marmi artificiali costano la dodicesima, la decima, la sesta parte dei veri, così un edificio ornato in terra cotta costa metà meno che non se fosse rivestito di semplice pietra, e nove volte meno che non se fosse rivestito di pietra lavorata a rilievo» (*Dell'industria delle terre cotte*, op. cit., p. 297).

⁵ Val la pena citare l'innovazione apportata al processo produttivo dal cosiddetto forno Hoffmann, brevettato in Germania nel 1858, che consentiva la cottura del materiale in modo continuativo superando «una serie di scompensi e diseconomie proprie ai metodi tradizionali, quali la lunghezza eccessiva dei tempi di cottura e di riscaldamento, la dispersione termica, lo spreco del combustibile, la disomogeneità dell'esposizione al calore, lo scarto rilevante di mattoni troppo cotti o troppo crudi» (O. SELVAFOLTA, *Architettura e industria nel cremonese, in Ottocento Cremonese. Architettura e territorio nella provincia di Cremona nel secolo XIX*, 3. *Temi di architettura e urbanistica*, Cremona, Turrìs, 1993, pp. 35-77, in part. p. 66).

⁶ Si vedano in particolare L. RUNGE, *Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architectur Italiens. Nach seinen Reiseskizzen herausgegeben*, Berlin, Haymann, 1846; G. E. STREET, *Brick and marble in the Middle Ages. Notes of tours in the north of Italy*, London, Murray, 1855; L. GRUNER, *The terra-cotta architecture of north Italy (XIIth - XVth). Pourtrayed as examples for imitation in other countries. From careful drawings and restorations by Federigo Lose*, London, Murray, 1867. In quest'ultima pubblicazione sono riportati in belle illustrazioni la facciata e il campanile con dettagli in cotto del Duomo di Crema (pp. 37-41); sulla copertina in cuoio del libro è impressa in oro la finestra in cotto dello stesso campanile. Una copia del libro è conservata nella biblioteca dei Musei Civici di Crema e del Cremasco.

⁷ Si veda in particolare VENTURELLI, *Andrea Boni e la Casa del Manzoni*, op. cit.; VENTURELLI, *Terrecotte a stampo*, op. cit..

⁸ L. RONCALI, *Produzione e uso dei materiali edilizi*, in *Ottocento Cremonese*, op. cit., pp. 79-103, in part. p. 88, note 57-59 a p. 101.

⁹ VENTURELLI, *Terrecotte a stampo*, op. cit..

¹⁰ A. SACCHI, *Le particolarità edilizie*, in *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, Milano, Hoepli, 1885, pp. 77-120.

¹¹ *Ivi*, in part. p. 82. Si veda anche *Dell'industria delle terre cotte*, op. cit., p. 289.

¹² Con particolare riferimento all'area compresa tra il Lambro, l'Adda e il Naviglio Martesana (*ivi*, pp. 82, 86).

¹³ Vi sono comunque evidenze documentali di fornaci collocate in prossimità dei luoghi di estrazione, in particolare un contratto di locazione del 27 marzo 1456 di una fornace nei pressi di Castelnuovo Bocca d'Adda, alla confluenza del fiume col Po (*Artisti, committenti, opere e luoghi. Arte e architettura a Cremona negli atti dei notai (1440-1468)*, a cura di V. LEONI e M. VISIOLI, Pisa, ETS, 2012, pp. 115-116). L'ingegnere ducale Benedetto Ferrini risulterebbe proprietario di una fornace sull'Adda nei pressi di Lodi, dono di Francesco Sforza, i cui materiali erano destinati ai cantieri ducali milanesi (M. VERGA BANDIRALI, *Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco (1453-1479)*, in «Arte Lombarda», 60, 1981, pp. 49-102, in part. p. 51).

¹⁴ L'argilla utilizzata per la *Danza Angelica*, in base alla natura dell'impasto, sembrerebbe provenire da un luogo di estrazione nelle vicinanze della cappella stessa (G. ALESSANDRINI, *Affreschi e terrecotte decorative: caratterizzazione materica e stato di conservazione*, in *Vincenzo Foppa. La Cappella Portinari*, a cura di L. MATTIOLI ROSSI, Milano, 24 Ore Cultura, 1999, pp. 139-153, in part. p. 149). Per l'attribuzione di questo fregio si rimanda a M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Qualche riflessione sul convegno e alcune nuove proposte*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano*, op. cit., pp. 11-28, in part. pp. 16-23.

¹⁵ Dai registri di fabbrica della Certosa di Pavia del 1464 (J. G. BERNSTEIN, *The Architectural Sculpture of the Cloisters of the Certosa di Pavia*, ph. d. dissertation, New York, Ann Arbor, 1973, pp. 188-189) è ricordato il pagamento a Rinaldo de Staulis per il chiostrino e altre opere «*super ratione laborerij claustrini a fogliamine et scriptum*» (si veda anche F. GIANANI, *L'enigma di Rinaldo de Stauris di Cremona*, Pavia, Ponzio, 1957, p. 20); nello stesso anno vengono riportati anche pagamenti per: «*diversis bulbulcis pro conductura centenariorum CLXX½ terre pro Magistro Raynaldo pro claustrino ...*»; «*diversis laboratoribus qui reposuerunt terram in orto M. Raynaldo*»; «*Magistro Raynaldo da Cremona super laborerio et magistro Tomaxio pro coctura dicti laboreri*».

¹⁶ «Il marmista Jacchetti ha quasi ultimato il materiale per il rivestimento delle colonne e delle mezze colonne; per tale rivestimento vengono usati i mattoni della fornace dell'Oriolo e della fornace di Monte Rotondo di Roma: materiale che nell'insieme offre identità di colore con quello che è stato usato nella formazione originaria del Duomo» (A. EDALLO, *I diari per i restauri del duomo di Crema 1952-1958*, Crema, LEBS, 2002, pp. 75-184, in part. p. 115). «Si prosegue la ricerca di una fornace in grado di produrre materiale adatto all'uopo [...]. L'arch. Edallo riferisce nel verbale nella seduta del 24 gennaio stesso che il Comitato Esecutivo giudica positivamente la lavorazione dei mattoni dell'artigiano Jacchetti di Castelleone; inoltre si è pensato di impiegare la 'terra di Ombriano', ricca di corindone, per ottenere mattoni dello stesso colore di quelli del Duomo. Si è anche deciso di recuperare quelli antichi provenienti dall'ospedale. [...] Per la facciata esterna del lato nord si sono usati materiali di ritrovamento di mattoni antichi, mentre all'interno si è usato materiale nuovo lavorato a mano» (*ivi*, pp. 53-54). «Così i lavori proseguirono, giorno dopo giorno, tra la difficoltà di fabbricare dei mattoni della stessa forma e dello stesso colore di quelli originari

[...]. Come accennato, il problema dei mattoni fu ricorrente dal momento che quelli originari avevano delle sagomature e delle colorazioni particolari. Per risolvere questi inconvenienti si ricorse ad alcuni mattoni scartati da costruzioni contemporanee al Duomo e fatti sagomare da una ditta di Castelleone, e se ne fecero fabbricare altri con la famosa 'terra di Ombriano', conosciuta ed utilizzata da secoli per il suo particolare colore biancastro» (E. EDALLO, *L'attività dell'architetto e urbanista Amos Edallo a metà del Novecento*, in *Amos Edallo e il museo di Crema*, a cura del Gruppo antropologico cremasco, Crema, Leva Artigrafiche, 2003, pp. 11-133, in part. pp. 114-115).

¹⁷ A. ZAVAGLIO, *I restauri del Duomo. Storia, ragioni e limiti*, Archivio Storico Diocesano di Crema, dattiloscritto n. 1835 [Crema 1925], trascrizione digitale 2007, p. 95, nota 1.

¹⁸ L. GIORDANO, *L'architettura*, in *S. Maria della Croce a Crema*, Crema, Cassa rurale ed artigiana di S. Maria della Croce, 1982, pp. 27-67, in part. pp. 34-36; L. GIORDANO, *L'architettura. 1490-1500*, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Crema, Banca popolare di Crema, 1990, pp. 35-89, in part. doc. n. 9 a pp. 82-85; T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce eretta fuori della r. città di Crema*, Cremona, Turris (rist. anast.), 1987, pp. 325-330, in part. p. 326.

¹⁹ L. GIORDANO, *L'architettura. 1490-1500*, op. cit., docc. nn. 12, 13, 15, 18 a pp. 85-86, 88. Anche Alfredo d'Andrade tra il 1909 e il 1911 per il restauro della facciata di Sant'Antonio di Ranverso, nei pressi di Torino e non lontano dal corso della Dora Baltea, per il ripristino del decoro fittile della facciata, dovette fare svariati tentativi di miscelazione di terre provenienti dal circondario per ottenere impasto, colore e venature analoghi a quelli delle formelle antiche (G. IZZO, *Il restauro dei cotti conformati negli interventi tra '800 e '900 in Piemonte nella metodologia odierna*, in *Laterizi in età medievale. Dalla produzione al cantiere*, atti del convegno nazionale di studi, Roma 4-5 giugno 1998, a cura di E. DE MINICIS, Roma, Kappa, 2001, pp. 246-247, 249).

²⁰ SELVAFOLTA, *Architettura e industria nel cremonese*, op. cit., p. 68.

²¹ *Ivi*, op. cit., p. 69; S. MERICO e C. BRUSCHIERI, *Tesori di terracotta tra Oglio, Serio e Adda*, Crema, Claudio Madoglio, 2007, pp. 12-19. Si veda anche RONCALI, *Produzione e uso*, op. cit., p. 88 e nota 53 a p. 101.

²² W. TERNI DE GREGORY, *Non «de Fondulis». I Fonduli, dinastia di scultori cremaschi*, in «Archivio storico lombardo», LXXVI, 1949, pp. 238-240; EAD, *Giovanni da Crema and His 'Seated Goddess'*, in «The Burlington Magazine», XCII, 567, 1950, pp. 158-161, in part. p. 160.

²³ EAD, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano, Vallardi, 1958, pp. 11-12, 18.

²⁴ *Ivi*, pp. 123-131, tav. IX.

²⁵ MCCREMA, *Registro generale di carico*, nn. 400-401, *Donazione della N.D. Cont. Winifred Terni de Gregory*.

²⁶ M. ASTOLFI, *L'architettura del de Fondulis a Castelleone*, exemplum di un "Rinascimento locale all'antica", in *Rinascimento cremasco*, op. cit., pp. 47-55, in part. tav. IV.

²⁷ S. BANDERA, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo, Bolis, 1997, pp. 148-153, 178.

²⁸ A. MISCIOSCIA, *Le terrecotte di Santa Maria in Bressanoro a Castelleone*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano*, op. cit., pp. 357-368, in part. p. 357, nota 11 a p. 366.

²⁹ P. BOSIO, *Terrecotte del Rinascimento nelle raccolte Pogliaghi: aristi e opere*, in *I saperi dell'arte. Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia. Metodologia. Critica. Casi di studio*, atti del primo convegno internazionale (Milano, 9-10 giugno 2015), a cura di A. JORI, C. Z. LASKARIS, A. SPIRITI, Biblioteca Ambrosiana – Fondazione Trivulzio – Bulzoni editore, Milano 2016, pp. 337-354.

³⁰ Di cui riferisce Maria Grazia Albertini Ottolenghi in uno suo saggio di prossima pubblicazione.

³¹ Il compasso è un elemento araldico molto diffuso in Italia, anche in Lombardia come attestato per esempio nei capitelli del palazzo dei Famigliari di Castiglione Olona. Gli elementi presenti nella formella cremasca trovano un riscontro puntuale nell'emblema di Plantin. L'accostamento dello stemma con un motivo decorativo tardo gotico suscita qualche dubbio sull'autenticità del pezzo; d'altra parte formelle con emblemi araldici, come quelli visconteo-sforzeschi, erano molto ambite dai collezionisti lombardi tra Otto e Novecento.

³² Forse croci di consacrazione.

³³ GIORDANO, *L'architettura*, op. cit., p. 33; MERICO e BRUSCHIERI, *Tesori di terracotta*, op. cit., fig. a p. 74-75.

³⁴ G. DONATO, *Sei formelle con tralci fogliati e floreali*, in *Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali. Percorsi dell'architettura e della pittura murale*, catalogo della mostra (Torino), a cura di E. CASTELNUOVO ET AL., Milano, Skira, 2006, cat. n. 40, p. 77, fig. a p. 61/b; E. CALDARA, *La produzione in cotto di Filippo e Andrea da Carona per il Banco Mediceo di Milano e per i palazzi di Castiglione Olona*, in *Lo specchio di Castiglione Olona: il palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. BERTONI e R. CERVINI, Castiglione Olona, Comune di Castiglione Olona, 2009, pp. 75-84, in part. p. 80.

³⁵ M. T. FERABOLI, *Cronologia dei restauri del Duomo dal 1882 al 1967*, in *I diari per i restauri del duomo*

di Crema 1952-1958, Crema, Libreria Editrice Buona Stampa, 2002, pp. 49-55, in part. p. 52; S. CALDANO, *L'architettura del Duomo di Crema tra la fine del XII secolo ed il XIV secolo, primi risultati di una revisione in corso*, in *La Cattedrale di Crema. La trasformazione nei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, a cura di G. CAVALLINI e M. FACCHI, Milano, Scalpendi, 2011, pp. 63-85, in part. p. 72.

³⁶ *Amos Edallo e il museo di Crema*, op. cit., p. 163.

³⁷ «n. 1880 | n. 35 Minerali vari | mag | Mantovano | Lascito Chiappa? | Proprietà comunale»; «n. 1881 | n. 54 Minerali e vari | mag | dono Chiappa | Proprietà comunale»; «n. 1882 | n. 62 Coralli fossili | mag | Monte Grumi (Vi) | Dono Chiappa | Proprietà comunale» (MCCrema, *Inventario sezione archeologica*, nn. 1880-1882).

³⁸ A. BARBIERI - P. BOSIO, *La riscoperta delle terrecotte rinascimentali del duomo nel Museo Civico di Crema e del cremasco: cantieri e artisti*, in *La cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, a cura di G. CAVALLINI, M. FACCHI, Milano, Scalpendi, 2012, pp. 132-153, in part. pp. 138-142; P. BOSIO, *La terracotta figurativa a Crema e nel cremasco tra persistenze tardo gotiche e innovazioni rinascimentali: maestri e opere*, in *Rinascimento cremasco*, op. cit., pp. 59-68, in part. pp. 60-62.

³⁹ *Ivi*, p. 64; MERICO e BRUSCHIERI, *Tesori di terracotta*, op. cit., fig. a p. 64.

⁴⁰ BARBIERI - BOSIO, *La riscoperta delle terrecotte*, op. cit., pp. 139, 143-144; BOSIO, *La terracotta figurativa a Crema*, op. cit., p. 64.

⁴¹ Cornici fogliacee simili, ma non uguali, si trovano nelle decorazioni della chiesa di Santa Maria della Misericordia a Castelleone.

⁴² N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino, Ed. ILTE, 1971, p. 261, cat. 167; T. MOZZATI, *Madonna col Bambino (detta Madonna di Torino)*, in A. Desiderio da Settignano. *La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Parigi, Washington), a cura di M. BORMAND, B. PAOLOZZI STROZZI, N. PENNY, Milano, 5 Continents, 2007, pp. 200-203, cat. 16. Per le numerose versioni in stucco e in terracotta si rimanda alla scheda cat. 17 (pp. 204-207), dove viene sottolineata la grande fortuna tra Ottocento e Novecento delle riproduzioni moderne in terracotta dell'invenzione di Desiderio (cat. 16), eseguite dalle manifatture di Signa e Cantagalli a Firenze.

⁴³ J. GRITTI, *Un coro all'antica e gli interventi architettonici nel Duomo di Crema alla fine del XV secolo*, in *La Cattedrale di Crema. La trasformazione nei secoli*, op. cit., pp. 129-145, in part. p. 139.

⁴⁴ «[...] Che lo dicto maestro Bernardino et Lazaro deban et prometton de far l'ornamento dela capella nova facta nela dicta chiesa de piere cocte et intaliate secundo el bisogno secundo el modello et forma lassato nele man del prefato domino Francesco refacendo el celo de essa capella in modo de fassa coli quadroni al antiga, rosoni vel fioroni come apare nel disegno e coli soy cornisoni et ornamenti como per el desegno apare e cole figure in cinque tondi, zoè un san Marco in mezo e neli altri quatro teste di sancti, et in redur la scala al tondo como sta nel desegno excepto lo antipeto [...]», Archivio Storico Civico di Lodi, Notarile di Lodi e Crema, Matteo Bravio il Vecchio, *Instrumenti dal 10 gennaio 1483 al 13 dicembre 1488*, 25 ottobre 1486. Si veda anche M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, Il vaglio cultura arte, 1986, pp. 192-193, doc. 77; M. VERGA BANDIRALI, *Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino Fondulo*, in «Arte Lombarda», 92-93, 1990, pp. 63-75, in part. pp. 65-66; M. ERMENTINI e L. CESERANI, *Crema. Piazza Duomo e le porte della città. Storia, arte, restauro*, Crema, Leva artigrafciche, 1993, pp. 101-102, 122; GRITTI, *Un coro all'antica*, op. cit., p. 141, doc. 5; J. GRITTI, «*Piere cocte et intaliate*». *Tramiti bramanteschi nella diffusione dei lacunari in terracotta in area cremonese*, in *Porre un limite all'infinito errore. Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof thoenes*, a cura di A. BRODINI e G. CURCIO, Roma, Campisano, 2012, pp. 23-32, in part. pp. 23-25.

⁴⁵ Per i lavori di restauro intrapresi nel 1841 nell'area presbiteriale del Duomo si veda: Archivio Storico Diocesano di Crema, Archivio Storico della Fabbriceria della chiesa cattedrale, 320-333. Per la ristrutturazione settecentesca dell'interno del Duomo di Crema si veda G. ANGELINI, *Restitutum exornatum. Il rinnovamento settecentesco delle cattedrali lombarde: i casi di Lodi e Crema a confronto*, in *La Cattedrale di Crema*, op. cit., pp. 227-241, in part. pp. 231-235.

⁴⁶ Verga riferisce di «mattoni a formella decorati e stampati di cui si è trovato gran copia erratica durante gli smantellamenti delle sovrastrutture settecentesche, e originariamente impiegati a decorazione della cripta» (C. VERGA, *Studi critici e storia del monumento*, in *Il Duomo di Crema*, Milano, Edizioni La Rete, 1961, pp. 111-171, in part. p. 132, nota 91). Nel 1964 scrive di «numerosi ritrovamenti di formelle quadre in cotto stampato con motivo centrale di un mascherone e racemi d'acanto periferici», conservate in grande quantità nel Museo Civico di Crema (C. VERGA, *Pietro Terni*, Cremona, Cremona nuova, 1964, p. 28).

⁴⁷ A. PUERARI, *Museo Civico "Ala Ponzone". Cremona. Raccolte artistiche*, Cremona, Libreria del Convegno, 1976, pp. 40, 213-214, nn. 161, 164. Di queste formelle nel Museo cremonese è conservato anche un frammento di stampo (K. TROMBINI, *Stampi per terrecotte conservati nel Museo Ala Ponzone di Cremona*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano*, op. cit., pp. 341-356, in part. pp. 342-343). Per l'originaria collocazione cremonese di questa tipologia di formelle si rimanda a TROMBINI, *Stampi per terrecotte*, op. cit., pp. 345-347

e A. BARBIERI, *Terrecotte decorative cremonesi nelle Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, in *I saperi dell'arte*, op. cit., pp. 315-336, in part. pp. 332-333.

⁴⁸ Ad esclusione dei putti.

⁴⁹ PUERARI, *Museo Civico "Ala Ponzzone"*, op. cit., pp. 37-38, 210-211, nn. 150-151.

⁵⁰ VERGA BANDIRALI, *Contributo alla ricostruzione*, op. cit., p. 65.

⁵¹ Nel già citato contratto del 1490 a Giovanni Battagio per l'erezione di Santa Maria della Croce è richiesto che nel fregio della trabeazione siano collocati otto tondi in terracotta con busti di santi, ora non più presenti (L. GIORDANO, *L'architettura*, op. cit., pp. 34-36, 40; T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce*, op. cit., p. 326). Va ricordato che nei pennacchi della cupola dell'altare maggiore si trovano quattro busti in terracotta di Dottori della Chiesa all'interno di tondi; vi sono poi due busti femminili, uno collocato nel timpano della porta settentrionale, l'altro nel Museo civico di Crema dal 1961. Una copia di quest'ultimo si trova ora nel timpano della porta occidentale della chiesa. Entrambi i busti sono documentati in fotografie di Malaguzzi Valeri (F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro. 2. Bramante e Leonardo da Vinci*, II, Milano, Hoepli, 1915, pp. 240, 242, figg. 278-279), per quello oggi in Museo è stata proposta l'attribuzione a Giovanni Battagio o ad Agostino de Fondulis, comunque in forma dubitativa (BARBIERI - BOSIO, *La riscoperta delle terrecotte*, op. cit., p. 134, note 10-11). L'attribuzione ad Agostino de Fondulis è stata messa in dubbio da Sandrina Bandera (BANDERA, *Agostino de' Fondulis*, op. cit., pp. 102, 154). I quattro Dottori della Chiesa sono di difficile valutazione, tenuto conto della posizione in cui sono collocati. Insieme ai due busti femminili, sono certamente meritevoli di ulteriore studio e approfondimento.

⁵² BARBIERI - BOSIO, *La riscoperta delle terrecotte*, op. cit., pp. 143-144 con bibl. prec..

⁵³ *Ivi*, pp. 144-145.

⁵⁴ BOSIO, *La terracotta figurativa a Crema*, op. cit., nota 61 a pp. 66-67. Nell'intervento *La decorazione a stucco della sacrestia di Santa Maria presso San Satiro. Elemento innovativo nel rapporto tra architettura e decorazione e i suoi particolari legami con l'area veneta* al convegno *Bramante e l'architettura lombarda del Quattrocento*, tenutosi a Milano il 28 e 29 ottobre 2014 (atti in corso di pubblicazione), Francesco Amendolagine ritiene le lesene di San Satiro frutto di un rifacimento ottocentesco di gusto prettamente neoclassico, attraverso plasmatura su banco prima della messa in opera.

⁵⁵ Per la sacrestia di Santa Maria presso San Satiro si vedano BANDERA, *Agostino de' Fondulis*, op. cit., pp. 69-87 e M. C. LOI, *La decorazione in terracotta nei grandi cantieri lombardi*, in *Tradizioni e regionalismi nel primo Rinascimento italiano*, a cura di M. C. LOI e L. PATETTA, Milano, UNICOPLI, 2005, pp. 47-57, pp. 52-56.

⁵⁶ A. CANOVA in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi), a cura di G. AGOSTI e D. THIÉBAUT, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 290-291, cat. 115.

⁵⁷ C. CORRADI GALGANO, *La formazione artistica di Agostino de Fondulis*, in «*Insula Fulcheria*», 26, 1996, pp. 55-80, in part. pp. 63-68.

⁵⁸ A. CANOVA in *Mantegna 1431-1506*, op. cit., pp. 291-293, cat. 116.

⁵⁹ Con l'eccezione di Zavaglio (A. ZAVAGLIO, *Piccola storia di S. Maria della Croce*, Crema, Artigianelli, 1964, p. 9) che lo ritiene di gesso, negli studi in cui il materiale viene specificato (anche precedenti a quello di Zavaglio), il rilievo è detto di terracotta (RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce*, op. cit., p. 89, nota 1; G. LUCCHI, *Origine e storia*, in *S. Maria della Croce a Crema*, Crema, Cassa rurale ed artigiana di S. Maria della Croce, 1982, pp. 7-25, in part. pp. 12, 22; MERICO e BRUSCHIERI, *Tesori di terracotta*, op. cit., pp. 78-79).

⁶⁰ G. BORA, *La cultura figurativa del Cinquecento e la decorazione di Santa Maria della Croce*, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, op. cit., pp. 91-145, in part. p. 92, nota 6 a p. 137; *Dal rilievo alla pittura. La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, a cura di G. Gentilini, Firenze, Ed. Polistampa, 2008, pp. 19-20.

⁶¹ C. L. RAGGHIANI, *Scultura a Budapest*, in «*Critica d'arte*», XLI, 1976, 147, pp. 67-71, in part. p. 69; PUERARI, *Museo Civico "Ala Ponzzone"*, op. cit., p. 142, nn. 172-173, figg. 184-185 a p. 218. Queste due copie sono in stucco, ve ne è un'altra in Museo, in terracotta (*ivi*, p. 142-143, n. 171, fig. 183), da riferirsi al modello della *Madonna delle Candelabre*, sempre di Antonio Rossellino (*Dal rilievo alla pittura*, op. cit.).

⁶² G. BORA, *La cultura figurativa*, op. cit., p. 92, nota 6 a p. 137.

⁶³ Oggetto di desiderio anche del duca Francesco I Sforza (G. GENTILINI, *Scultura dipinta o pittura a rilievo? Riflessioni sulla policromia nel Quattrocento fiorentino*, in *Terres Cuites de la Renaissance: matière et couleur*, atti del convegno (Parigi, 2011), a cura di A. Bouquillon, M. Bormand, in «*Technè*», 36, 2012, pp. 9-17, in part. p. 15; M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Qualche riflessione*, op. cit., p. 12).

⁶⁴ *Dal rilievo alla pittura*, op. cit., p. 16.

⁶⁵ Come ipotizzato in RAGGHIANI, *Scultura a Budapest*, op. cit., p. 69.

⁶⁶ Nel Museo Civico Malaspina di Pavia (*Pavia. Musei civici del castello visconteo*, a cura di A. PERONI, Calderini, Bologna, 1975, pp. 111-112, fig. 511), nel Museo Santa Giulia di Brescia (G. Panazza, *La pina-*

coteca e i musei di Brescia, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1968, p.80), nel Museo Ala Ponzone di Cremona; nel deposito di quest'ultimo si trova anche un frammento di una matrice in terracotta per la produzione di questo fortunato modello (TROMBINI, *Stampi per terrecotte*, op. cit., p. 343, nota 40 a p. 354).

⁶⁷ Per esempio a Mozzanica in Vicolo nuovo n. 5 al di sopra di un portale (B. Pasinelli - D. S. Fossati, *La chiesa di Mozzanica: fede, arte e tradizioni*, Mozzanica, Parrocchia Santo Stefano di Mozzanica, 2009, figg. a pp. 123, 127) e a Lodi sulla facciata della chiesa di Sant'Agnese, invetriata.



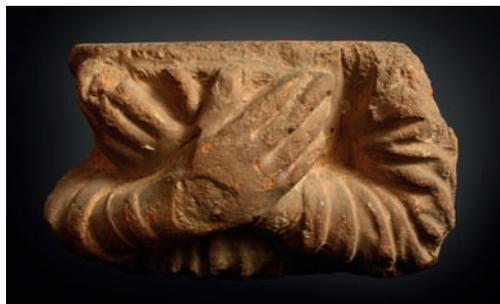
1a. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, lascito Terni de Gregory, *formella con testa di putto*, terracotta, 16 x 11 x 11 cm



1b. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, lascito Terni de Gregory, *formella con testa di putto*, terracotta, 16,5 x 12 x 11 cm



2a. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, lascito Terni de Gregory, *formella con testa di angelo*, terracotta, 14 x 13 x 13 cm

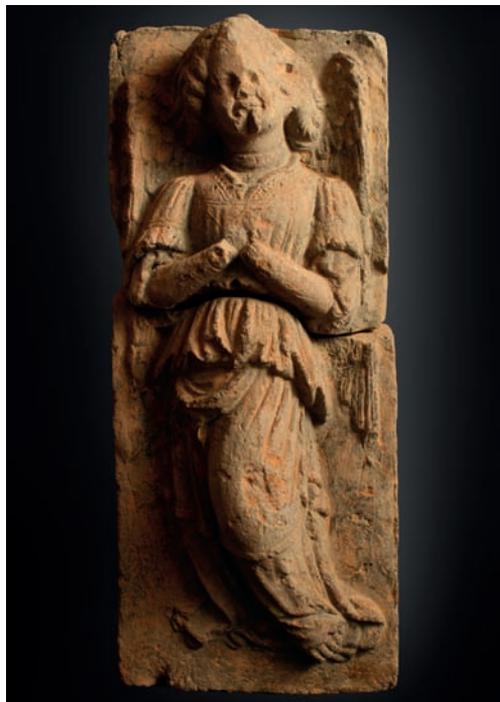


2b. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, deposito, lascito Terni de Gregory, *formella con busto di angelo*, terracotta, 11,5 x 19 x 11 cm



2c. "Castelleone, Santa Maria di Bressanoro, facciata, dettaglio della decorazione plastica"

(Figg. 1-6 su Concessione del Museo civico di Crema e del Cremasco)



3a. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, deposito, lascito Terni de Gregory, *formella con angelo*, terracotta, 49 x 20 x 5 cm



3b. Certosa di Pavia, chiostro grande, lato sud, dettaglio della decorazione plastica



4. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, lascito Terni de Gregory, *formella con piccoli fiori*, terracotta



5. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, deposito, lascito Terni de Gregory, *formella con testa con copricapo egiziano*, terracotta, 14 x 14 x 12 cm



6. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, deposito, lascito Terni de Gregory, *formella con emblema araldico*, terracotta



7. Crema, casa Chiappa



8. Crema, casa Chiappa, facciata, *testa femminile*, terracotta



9. Crema, casa Chiappa, facciata, *Madonna col Bambino*, terracotta



10a. - 10e. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, deposito, frammenti di fregio con putti e ghirlande, terracotta, dal Duomo di Crema (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

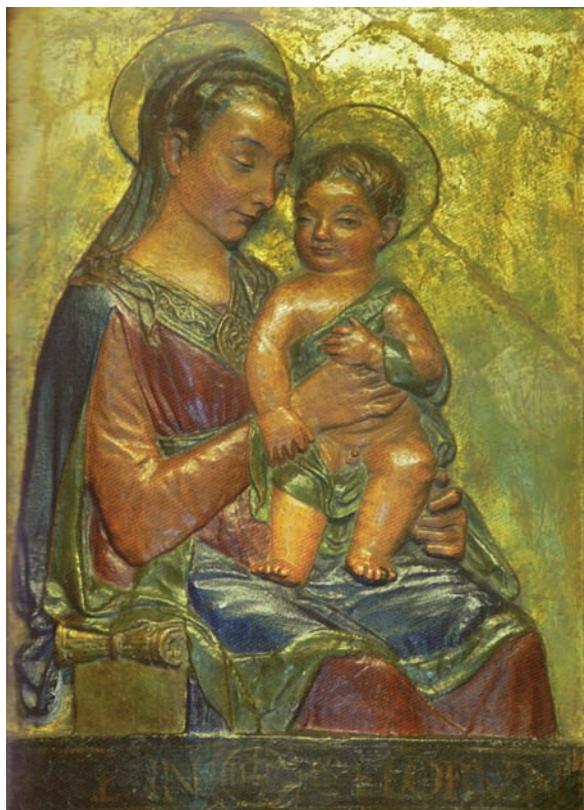
11. Certosa di Pavia, chiostro piccolo, lato ovest, dettaglio della decorazione plastica





12a. - 12f. Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, deposito, *frammenti di lesena*, terracotta (dal Duomo di Crema, su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)”





13a. Crema, Santa Maria della Croce, *Madonna col Bambino*, terracotta o gesso (da S. MERICO e C. BRUSCHIERI, *Tesori di terracotta tra Oglio, Serio e Adda*, Crema, Claudio Madoglio, 2007, p. 79)



13b. Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, *Madonna col Bambino*, gesso (da A. PUERARI, *Museo Civico "Ala Ponzone". Cremona. Raccolte artistiche*, Cremona, Libreria del Convegno, 1976, n. 172, fig. 184 a p. 218)



13c. Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, *Madonna col Bambino*, gesso (da A. PUERARI, *Museo Civico "Ala Ponzone". Cremona. Raccolte artistiche*, Cremona, Libreria del Convegno, 1976, p. 218, n. 173, fig. 185 a p. 218.)

Terrecotte decorative cremasche

L'Autrice presenta e discute una serie di esemplari fittili cremaschi. Alcuni sono distinti dall'impiego di motivi decorativi la cui matrice può farsi risalire al Duomo, per la più parte eseguite secondo la tecnica particolarissima dell'intaglio triangolato che a Crema sembra avere avuto un centro di elaborazione e una continuità d'impiego sino alla vigilia del Rinascimento. Gli ultimi quattro mostrano invece elementi più maturi.

Al recente risveglio di interesse sulla plastica figurativa e di ornamentazione fittile lombarda¹, hanno contribuito anche una serie di riflessioni sui materiali decorativi legati all'architettura, restituiti dal territorio di Crema a seguito di ritrovamenti casuali o durante scavi e restauri².

Un'aggiunta in tal senso può essere offerta da alcuni esemplari fittili già presentati in una mia precedente (1996) piccola pubblicazione, destinata a una cerchia limitata di lettori³, che aveva per argomento opere contraddistinte dall'impiego di motivi decorativi la cui matrice può farsi risalire al Duomo, per la più parte eseguite secondo la tecnica particolarissima dell'intaglio triangolato che a Crema sembra avere avuto un centro di elaborazione e una continuità d'impiego sino alla vigilia del Rinascimento⁴. Esemplici che avevo definito "reliquie", "capaci come nessun'altra testimonianza di ricreare la fisionomia della città antica, quella che appariva nel colore prevalente del cotto"⁵.

La prima di tali "reliquie" è quanto avanza di una finestra a larga strombatura che, insieme ad un arco di portale e a un altro stipite di finestra, resta ad attestare le fasi tre-quattrocentesche dell'ex proprietà Benvenuti, poi Arrigoni- Albergoni, quando tra case e fondaci essa si articolava in parte su Contrada di Serio (ora via Mazzini), in parte su un' area ora via Cavour, ed era bloccata alle spalle dalla lunga fessura del vicolo che ancora oggi sbocca al Pozzo vecchio⁶. (Figg. 1,2)

Se l'andamento rettilineo dell'architrave e l'ampiezza dello sguancio sottostante si ritrovano in altre finestre della città⁷, la ricca e raffinata decorazione fa di quest'opera un piccolo capolavoro senza riscontri, ancorché si estenda l'indagine nelle vicine province della terracotta.

Sotto il listello liscio di cornice corre a mo' di nastro un fregio che esce dalle fauci spalancate di due animali posti alle estremità; esso svolge un motivo a viticcio, fissato al tralcio nei campi alternativamente concavi e convessi del suo andamento. Il tema si ripete sull'attiguo archivolto che segnava l'entrata del palazzo da Contrada di Serio, con qualche variante nelle proporzioni e con minore effetto di profondità, data qui la sua funzione di intermezzo fra due piatebande.

Il tema cristiano del viticcio, impiegato in numerose varianti compositive sugli edifici romanici e di lì filtrato nei repertori decorativi gotici, trova largo impiego sulle finestre del Duomo e sui frammenti di mattoni decorati rinvenuti fuori opera entro murature trecentesche nel corso degli ultimi restauri⁸. Ma le terrecotte del Duomo devono avere fatto scuola anche nei cantieri civili della città, dove abili maestranze, pur ripetendo e combinando motivi di là tratti, arrivano talvolta a dar vita a episodi che trascendono lo scopo decorativo e toccano il livello della scultura vera e propria, come sulla cornice della finestra di palazzo Benvenuti- Arrigoni.

L'anonomo maestro non si limita qui a circondare di fregi l'apertura, come era consuetudine sulle facciate di case e palazzetti di qualche nobiltà, ma tratta la strombatura come un fondale e si prende la libertà d'interporre ai fregi le due figurine ammantate e sedute rappresentate tra due alberelli stilizzati mentre sono forse impegnate nel gioco cristiano degli scacchi⁹.

Dopo il suo *exploit* il nostro Maestro riprende il ritmo orizzontale della strombatura collocando un secondo fregio tra due corsi di mattoni di uguale altezza, e scegliendo un motivo geometrico, uniformandosi alla pratica tradizionale, largamente impiegata in Duomo, di accostare ornati vegetali a elementi di gusto differente.

Su mattonelle rettangolari, disposte di piatto e congiunte da leggere commesure, incide a punta secca quattro settori quadrati a loro volta suddivisi da diagonale e ottiene tanti triangoli isosceli che scava fino a farne affiorare in superficie soltanto un sottile perimetro, mentre il punto di intersezione delle bisettrici è mandato in profondità; lì, infatti, convergono i tre piani inclinati del triangolo così da configurare la matrice di una piramide triangolare¹⁰.

L'operazione consegue un risultato estetico rilevantissimo per gli effetti chiaroscurali e plastici prodotti dall'incidenza della luce sulle piccole superfici dei triangoli coricati, a contrasto con l'ombra degli alveoli, come nitidamente evidenzia il mattone erratico qui presentato, probabilmente proveniente dal Duomo. (Fig. 3)

Lo stesso fregio è usato in Duomo per sottolineare la successione di archetti incrociati nell'ar-

catura della finestra birosinata della facciata e, associato al motivo del tralcio fogliato, sul soprarco della monofora del fianco nord della seconda campata, con elegante risultato¹¹. (Fig.4)

Ma il suo impiego non si limita al Duomo e lo provano un avanzo di portalino sul fianco della chiesa di san Pietro apostolo e alcuni settori residui di bifore nell'ex convento di san Domenico¹².

La decorazione della finestra Benvenuti – Arrigoni è conclusa dalla trina preziosa di un minuscolo fregio a palmette uscenti dalle fauci di un animale simbolico. Non mi risulta che quest'ultimo particolare di ascendenza romanica compaia in Duomo né in altri edifici cremaschi e, pertanto sembra lecito supporre che chi lo realizzò con tanta finezza fosse provvisto di una cultura figurativa tutt'altro che provinciale e ripetitiva.

Nel 1966, durante la parziale demolizione del muro perimetrale dell'ex convento di San Domenico, fu recuperata dal riuso come mattone da camino una formella di grosse dimensioni (24x23x8)¹³. (Fig. 5) Evidentemente appartenuta ad archivolto, reca sulla faccia il motivo dell'intaglio triangolato come cornice sui lati lunghi di una larga fascia decorata con il tema del tralcio fogliato. Sia l'uno che l'altro dei due temi è ben attestato in Duomo, come si è visto, con la differenza che, mentre sulle cornici delle finestre del Duomo i due motivi sono intagliati separatamente e mostrano fregi tra loro accostati, sulla sola formella di san Domenico le tre fasce decorative sono realizzate sul medesimo mattone. Vale a dire che l'arcatura di appartenenza si è ottenuta con una tecnica diversa da quella usata in Duomo, dove muratura ed elementi strutturali di portali e finestre risultano progettati insieme, e insieme portati avanti nella costruzione¹⁴. Si direbbe invece che il mattone di San Domenico, insieme ai consimili che formavano l'arco, (Fig. 6) sia stato inserito in rottura entro una cortina muraria preesistente; come se si fosse resa necessaria un'apertura in un tempo successivo alla progettazione originaria degli ambienti conventuali prospicienti il chiostro, e la si fosse uniformata nell'apparato decorativo alle già esistenti, ricorrendo ad una semplificazione del procedimento: non più tre fasce parallele e distinte da singoli mattoni decorati, ma una sola, comprensiva di tre settori.

Semplificazione che ben si accordava con il nuovo sistema lavorativo, credo; mentre, infatti, il luogo di lavoro delle maestranze che avevano decorato le cattedrali padane, data l'ingente quantità delle terrecotte necessarie, era stato sicuramente il cantiere- ne sono prova i forni e i pozzi là rinvenuti- già sulla metà del Trecento, se non prima, l'artigiano tende a lavorare nella propria bottega i pezzi che verranno poi assemblati sull'edificio.

Occorreranno, comunque, altre verifiche per accertare le fasi cronologiche corrispondenti ai due sistemi: se si trattava di una pratica generalizzata o invece dettata da occasionali emergenze. La sola formella di san Domenico non è certo indizio sufficiente.

La continuità dell'arte della terracotta decorativa a Crema e il livello di gusto e di cultura raggiunto da maestri cremaschi fin addentro nel primo Quattrocento è verificabile su un'inedita finestra riccamente incorniciata di palazzo Clavelli- Marazzi in via Matteotti. (Figg. 7,8) Purtroppo è la sola risparmiata di quelle che segnavano il piano nobile della facciata quattrocentesca, venuta alla luce alla fine del XIX secolo, quando i conti Marazzi decisero di restaurare il palazzo passato a loro in eredità¹⁴. Accantonata la primitiva intenzione di rimontare la porta finestra del balcone centrale, il bel manufatto fu murato sul lato sud del cortile fino al recente restauro del palazzo, quando lo si ripulì e restaurò adattandolo a entrata di un cortiletto interno.

Disegnata ad arco ribassato, la monofora si incornicia di un fregio rinserrato tra meandri e cordonature, messo in risalto da largo stipite a mattoni lisci. Nel sottarco si notano due archivolti trilobi su capitellini pensili intagliati a cuneo in funzione puramente decorativa.

Oltre alle ben calcolate proporzioni, è la cornice a conferire alla finestra una nota di eleganza stilistica del tutto inconsueta: l'ignoto Autore, guidato dalla conoscenza di esempi sparsi un po' ovunque a Crema, ed evidentemente esperto nella tecnica dell'intaglio triangolato, ha ricavato su mattonelle rettangolari di differente passo, una successione di quadrati resi triangoli dall'incrocio delle diagonali. Poi, anziché limitarsi con l'intaglio a fare emergere il sottile bordo degli alveoli

triangolati, si serve di tal profilo come nervatura per quattro petali, ricavato ognuno in un quarto di cerchio. Ne risulta un fiore aperto, segnato al centro da un forellino e inoltre, per una sorta di inganno ottico, negli spazi tra un fiore e l'altro si genera una stella a quattro punte, doppiamente iscritta in un rombo e in un cerchio. Pertanto, al fiore si alterna la stella in un gioco plastico-luministico di sicuro effetto, per di più conseguito con l'impiego di figure geometriche elementari.

Il motivo del fiore a petali aperti e così pure quello della stella sono presenti nell'area padana in età gotica, tuttavia assai rari a mia conoscenza sono i casi in cui si trovano associati.

L'esempio più simile al nostro è su due frammenti di fregio di non identificata provenienza nel Museo Civico di Cremona¹⁵. (*Fig. 9*) Un effetto fiore- stella raggiunge anche il bel fregio intagliato sull'arco del portale d'ingresso al chiostro dell'abbazia di Nonantola. (*Fig. 10*)

A Crema non trovano riscontri più precisi, tranne che su uno stipite di porta del primo chiostro di san Domenico, sia pure di disegno semplificato. Tuttavia le innumerevoli demolizioni e occultamenti sconsigliano deduzioni affrettate. È invece presente in Duomo, in svariate combinazioni, il motivo della stella a tre o più punte. Basti la citazione di alcuni scomparti della fascia decorata che incornicia la finestra ovale del campanile, in particolare il piccolo davanzale coronato da tre minuscoli merli (*Fig. 11*)

A conclusione di questo breve excursus tra le terrecotte cremasche poco note, pare di poter constatare che il cantiere due-trecentesco del Duomo instaurò una moda ornamentale vera e propria che continuò a ispirare la decorazione fittile degli edifici urbani sino a quando fu soppiantata dai moduli figurativi rinascimentali messi in circolazione dalla coppia Battagio-Fondulo¹⁶, operante per vari decenni tra Crema e Lodi.

Tra i motivi, per i singolari effetti plastico-luministici e le possibilità delle innumerevoli combinazioni, ebbe fortuna particolare quello geometrico, ottenuto con l'intaglio triangolato, per altro diffuso in molte fabbriche dell'area lombarda, in Emilia, in Toscana, in Umbria, ma in nessuna parte tuttavia con la stessa frequenza e lo stesso ruolo che nella cattedrale cremasca.

Per quali vie sia giunto a Crema non si sa, poiché non sono noti né l'autore o gli autori del piano decorativo del Duomo, né tantomeno le maestranze chiamate a lavorarci. A tale proposito è d'obbligo il riferimento al dato ampiamente accertato dell'estrema mobilità delle squadre dei maestri decoratori itineranti cui si deve senza dubbio l'apprendimento di nuove tecniche e la conoscenza di formule decorative estranee alla tradizione locale.

Se poi, tra queste maestranze che si spostavano in cantieri anche molto lontani uno dall'altro, sia stata presente a Crema una personalità artistica dotata di capacità inventiva, in grado di offrire moduli figurativi o autonome interpretazioni di essi a tutta una scuola locale di terracottai, pur mancando di prove storiche, è forse consentito ipotizzarlo, visti gli episodi della mirabile finestra del campanile del Duomo e della minore ma non meno suggestiva finestra Benvenuti-Arrigoni.

Sempre in tema di esemplari fittili cremaschi per decoro architettonico, altre aggiunte possono a questo punto essere recuperate da un mio contributo riguardante il fortuito ritrovamento di una piccola serie di elementi con motivi decorativi provenienti da una discarica di materiale di scavo, sulla quale mi sono trovata di recente a scrivere per una piccola pubblicazione, anch'essa realizzata in un numero limitato di copie¹⁷.

Si tratta di quattro frammenti appartenenti ad elementi architettonici -archivolti, cornici, marcapiani- presumibilmente dello scomparso piccolo complesso monastico di san Bartolomeo dei Crociferi in Crema, esistito nell'attuale via Pesadori- angolo via Matteotti, a fianco della parrocchiale di san Giacomo e alla chiesa sconsacrata dei Disciplini¹⁸, recuperati nel corso dei lavori per la realizzazione di un posteggio sotterraneo in via Pesadori, sottraendoli fortunatamente alla sicura dispersione.

Uno degli esemplari (*Fig. 12*) presenta una successione di ovuli sgusciati. Il motivo, assai comune, si ritrova in numerosi altri edifici rinascimentali di Crema. Si vedano, ad esempio, le corni-

ci degli archi del porticato del Palazzo Comunale¹⁹, e le profilature delle grandi monofore e bifore della galleria della rotonda di santa Maria della Croce, o il frammento di mattone rinvenuto con altri durante i restauri del Duomo²⁰, (Fig. 13) appartenente quasi sicuramente alla decorazione fittile dell'altare di san Sebastiano²¹, da associare alla formella conservata nel Museo Civico di Crema e del Cremasco, dove sono pervenute molte terrecotte provenienti dalla cattedrale cremasca²².

Il secondo frammento (Fig. 14), decorato da girali vegetali accostati a un vaso conico intagliato da profonde scanalature e chiuso da un coperchio ornato da un cuscinetto di foglie, è timidamente collegabile al vaso tra tritoni e fogliami nel fregio sulla fronte della loggia cosiddetta *Sedes Minervae* della cattedrale di Cremona (Camposanto dei Canonici)²³. Il terzo (Fig. 15) presenta invece un dettaglio di uno schema compositivo costituito dalla ripetizione e concatenamento di morbidi e pittorici elementi vegetali che compare in altre terrecotte decorative lombarde ispirate ai modelli all'antica, nel solco di risultanze esemplificabili attraverso la decorazione delle finestre in facciata di palazzo Landi a Piacenza e nel cortile di Palazzo Fodri a Cremona, fatto che potrebbe suggerire il rimando alla maniera di Agostino de Fondulis.

L'ultimo frammento (Fig. 16) mostra un fregio con il motivo della foglia, abbastanza diffuso in Lombardia, ma qui modellato con particolare vigore da un plastificatore di inconsueta abilità, informato sulle espressioni naturalistiche in circolazione nella Lombardia sforzesca. Tale motivo è osservabile, sia pure con minor risalto e in altra declinazione, a Izano (Crema) sulla cornice dello stemma tra cornucopie nella sacrestia della chiesa di san Rocco, l'oratorio dove, come è noto, si conservano le tre statue della Madonna con Bambino, di san Sebastiano e san Rocco, riportate a Giovanni e Agostino de Fondulis²⁴.

Concludo qui, con la speranza, già espressa nel 1996, che si avvii una ricerca approfondita sulle fornaci cremasche e quelle al servizio della città, attestate da piccoli ma significativi indizi²⁵.

NOTE

¹ *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, a cura di M. G. OTTOLENGHI, L. BASSO, Atti del Convegno (17- 18 ottobre 2011, Milano- Pavia), Edizioni ET, Milano 2013; si vedano anche i diversi contributi in *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. VENTURELLI, Skira, Milano 2015.

² Rimando ai contributi di Paola Bosio e Paolo Bensi in questo stesso numero di "Insula Fulcheria" (con bibliografia).

³ M. VERGA BANDIRALI, *Terrecotte segrete*, Tipografia Sergio Trezzi, Crema 1996 (edito in 150 esemplari esclusi dalla diffusione commerciale in occasione del Battesimo di uno dei miei nipoti).

⁴ C. VERGA, *Una finestra del Duomo di Crema*, in "Arte Lombarda", 2, 1956, p. 165; IDEM, *Studi critici. Storia del monumento*, in AA. VV., *Il duomo di Crema*, Crema 1959, p. 113, 125; C. GALLINI, *Affreschi e terrecotte decorative*, in *Ibidem*, p. 173.

⁵ Sarebbe utile una ricerca topografica sulle fornaci medievali cremasche delle quali si sa poco o nulla. Qualche anno fa (1991) si è forse perduta l'occasione per recuperare dati preziosi sull'esistenza di una fornace nello scavo di fondazione del condominio Cabini tra via Civerchi e via Ponte della Crema, dove era emersa un'ingente quantità di residui ceramici tra mozziconi di murature spesse e affumicate. Un'altra informazione di cui varrà la pena di tenere conto vien offerta da un rogito del 1486, circa il trasporto di cotti "da la boca di Serio" - cioè Bocca del Serio, il porto fluviale che serviva Crema - a Crema, a conto del Capitolo del Duomo per la decorazione del Presbiterio, coinvolti Bernardino de Lera e Lazzaro Pozzali (M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Il Vaglio Cultura Arte, Milano 1986, p. 192 doc. 77: allude a una fornace sul fiume?). Ho ripreso il documento in M. VERGA BANDIRALI, *Contributo per la ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino de Fondulo*, in "Arte Lombarda", 92-93, 1990/ 1-2, pp. 63-75 (a p. 65); recentemente è tornata su questo documento

J. GRITTI, *Un coro all'antica e gli interventi architettonici al duomo di Crema alla fine del XV secolo*, in *La cattedrale di Crema. La trasformazione nei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, a cura di G. CAVALLINI, M. FACCHI, Atti della giornata di studi (Crema, 7 maggio 2011), Scalpendi Editore, Milano 2011, p. 130).

⁶ M. PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema* (II ed.), Leva Artigrafiche, Crema 1995, pp. 65-72 e sgg. (la prima citazione dell'edificio risale al 1396 quando Giovanni Benvenuti lo acquista da Bartolomeo Ferrario).

⁷ Mario Perolini osserva che resti "di una finestra simile, ma priva di decorazione, si trovano in via del Ginnasio n. 26 e in via Fino n. 3" (M. PEROLINI, *Vicende degli edifici*... op. cit., didascalia alla fig. 40 p. 68).

⁸ Cfr. C. GALLINI, *Affreschi e terrecotte decorative*... op. cit., figg. 70, 177, 192-195. Può essere utile ricordare che il motivo del tralcio prima ancora che in Duomo, è presente a Palazzo Pignano, sulla cornice della lastra in pietra figurata inserita sulla fronte della pieve protoromanica.

⁹ Nel 1996 avevo invece pensato si trattasse della rappresentazione di un piccolo *Presepe*, con Maria e Giuseppe contemplanti il Bambino (M. VERGA BANDIRALI, *Terrecotte segrete*... op. cit., p. 10); a Crema, la raffigurazione del gioco degli scacchi appare anche su una delle tavolette da soffitto (ca. metà del XV sec.) recuperate (e restaurate nel 2004) dal convento appartenente all'ordine ospedaliero di sant'Antonio di Vienne, annesso alla chiesa di sant'Antonio (cfr. P. VENTURELLI, *Tavolette da soffitto a Crema: maestri, personaggi e qualche caso*, in *Rinascimento cremasco*... op. cit. pp. 93-94). Paola Venturelli mi fa notare la connessione con una serie di cofanetti nuziali in pastiglia dorata, databili tra la fine del XIV secolo e la metà del XV secolo, recanti temi cortesi (torna spesso il tema del giardino d'amore, con alberelli stilizzati simili a quelli nella nostra terracotta) assegnati a botteghe del Nord Italia (cfr. P. VENTURELLI, in "Vincoli d'amore" *Spose in casa Gonzaga*, a cura di P. VENTURELLI, catalogo della mostra (Mantova 2013-2014), Skira, Milano 2013, scheda n. 18, pp. 162-163).

¹⁰ Ancora valido mi sembra lo studio che avevo segnalato circa l'affinità di tecnica con l'intaglio geometrico su pietra, L. R. CIELO, *Decorazione a incavi geometrizzanti nell'area longobarda meridionale*, in "Napoli nobilissima", vol. XVII, settembre-ottobre 1978, p. 174.

¹¹ A. EDALLO, C. GALLINI, M. VERGA BANDIRALI, C. VERGA, *Il duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Società Editoriale Cremona Nuova, Cremona 1955, fig. 62 p. 95.

¹² Alcuni frammenti di fregi di dimensioni diverse e con leggere varianti nella soluzione decorativa, ma affini al motivo qui in esame, sono conservati tra i depositi del Museo Civico di Crema e del Cremasco, presumibilmente provenienti dal Duomo (cfr. S. Caldano, *Appunti su frammenti scultorei provenienti dalla fase tardomedievale del duomo di Crema*, in *La cattedrale di Crema. Aspetti originari e opere disperse*, Scalpendi Editore, Milano 2012, pp. 125-126, e figg. 18, f, 18 g, p. 129; l'Autore segnala anche la presenza di questo tipo di ornamentazione nella fronte nord del transetto della Cattedrale di Cremona, cfr. G. VOLTINI, *L'architettura: spazi geometrizzanti e paramenti murari policromi*, in *Storia di Cremona. Il Trecento. Chiesa e cultura (VIII- XIV secolo)*, a cura di G. ANDENNA, G. CHITTOLINI, Bolis, Azzano san Paolo 2007, pp. 399-403).

¹³ L'informazione è contenuta in una scheda manoscritta redatta da Corrado Verga a corredo della fotografia scattata al momento del rinvenimento, custodita presso l'*Archivio Privato Verga*. La formella è conservata in Collezione Privata; sull'argomento rimane ancora fondamentale: C. VERGA, *I mattoni sagomati del duomo di Crema*, in "Palladio. Rivista di storia dell'architettura", III, settembre-ottobre 1956, p. 137. Si veda, a confronto con la nostra formella, il sistema adottato in altre bifore, ad esempio nell'apertura corrispondente alla Fig. 6.

¹⁴ M. PEROLINI, *Vicende degli edifici*... op. cit.: I ed. 1975, p. 263; II ed 1995 p. 274; l'Autore ebbe modo di consultare la documentazione, datata 3 maggio 1884 e corredata da un disegno acquerellato realizzato dal pittore Angelo Bacchetta, contenuta in un faldone (ora irreperibile) dell'Archivio Comunale di Crema (cl. XVI, Edil. Fabbr.) riguardante la finestra con cornice in cotto, ritrovata integra.

¹⁵ A. PUERARI, *Museo Civico Ala Ponzone di Cremona*, Libreria del Convegno, Cremona 1976, fig. 40, p. 181; fig. 49 p. 182.

¹⁶ Si veda M. VERGA BANDIRALI, *Fonduli, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 583-585; S. BANDERA, *Agostino de Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bolis, Azzano san Paolo 1997; M. MARUBBI, *Dalla plastica alla scultura monumentale: ipotesi cremasche per Giovanni e Agostino de Fondulis*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano*... op. cit., pp. 369-378; cfr. inoltre i saggi in *Rinascimento cremasco*... op. cit. (con bibliografia aggiornata).

¹⁷ M. VERGA BANDIRALI, *Di alcune terrecotte rinascimentali appartenute al complesso monastico di S. Bartolomeo dei Crociferi in Crema*, Tipografia Trezzi, Crema 2016 (realizzato in 100 copie per la Cresima di una mia nipote).

¹⁸ Tra le indicazioni archivistiche e bibliografiche utili per tracciare la storia di questo complesso (segna-

late in M. VERGA BANDIRALI, *Di alcune terrecotte rinascimentali*. op. cit., pp. 8-14), cfr. almeno: M. PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali...* op. cit. I ed. 1975, p. 260, II ed. 1995, p. 268; MONS. G. LUCCHI, *I Crocififeri di S. Bartolomeo*, in "Il Nuovo Torrazzo", 27 ottobre 1979, p. 5; L. GEROLDI, *Un po' di storia in San Bartolomeo, storia, arte, vita di una comunità*, Crema 1994, pp. 33 e segg.; L. CARUBELLI, *Note sul Settecento cremasco*, in "Insula Fulcheria", 29, 1998, pp. 105-190 (special. p. 181, nota 90); EADEM, *Il martirio di S. Bartolomeo*, in "Il Nuovo Torrazzo", 6 aprile, 2002; DON G. ZUCHELLI, *San Bartolomeo ai morti*, in "Il Nuovo Torrazzo", supplemento n. 15 al n. 42 del 6 novembre 2004; I. LASAGNI, *Chiese, conventi e monasteri in Crema e nel suo territorio dall'inizio del dominio veneto alla fondazione della diocesi: repertorio di enti ecclesiastici tra XV e XVI secolo*, Unicopli Milano 2008, p. 41; M. BELVEDERE, *Crema 1774 Il Libro delli Quadri di Giacomo Crespi*, supplemento al n. XXXIX, 2009 di "Insula Fulcheria", a pp.188-190.

¹⁹ Cfr. l'impiego nelle cornici degli archi del porticato del Palazzo Comunale, cfr. in PIETRO TERNI, *Historia di Crema, 1557*, a cura di M. VERGA, C. VERGA, Luigi Maestri, Crema- Milano 1964, fig. 10.

²⁰ Sul decoro fittile del duomo, cfr. F. LOSE, *Cathedral of Crema*, in *The terra-cotta architecture of north Italy (XIIIth- XVth centuries): portrayed as examples for imitation in other countries from careful drawings and restorations*, ed. by L. GRÜNER, Jhon Murray, London 1867, pp. 37-39 e gli studi di C. VERGA, *Una finestra del Duomo di Crema*, in "Arte Lombarda", 2, 1956, pp. 156-165; C. VERGA, *I mattoni sagomati del Duomo di Crema...* op. cit., in "Palladio", 6, 1956, pp. 137-144, rimando anche al mio M. VERGA BANDIRALI, *Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca...* op. cit., pp. 72, 75 nota 40; ma vedi gli articoli di Paolo Bensi e Paola Bosio in questo stesso numero di "Insula Fulcheria".

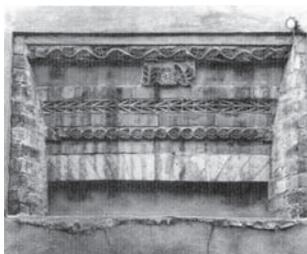
²¹ M. EDALLO LABADINI, *Il Duomo dalla metà del XIV alla metà del XVIII secolo*, pp. 33, 49, in A. EDALLO, C. GALLINI, M. VERGA BANDIRALI, C. VERGA, *Il Duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri...* op. cit., p. 42 e fig. 21 a p. 43.

²² P. BOSIO, in A. BARBIERI, P. BOSIO, *La riscoperta delle terrecotte rinascimentali del Duomo nel Museo Civici di Crema e del cremasco: cantieri e artisti*, in *La cattedrale di Crema. Assetto originari e opere disperse...* op. cit., p. 138 e fig. 19.5.

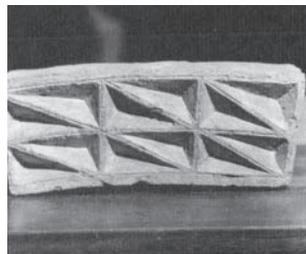
²³ L'immagine è riprodotta in K. TROMBINI, *Stampi per terrecotte conservati nel Museo "Ala Ponzone" di Cremona, in Terrecotte nel Ducato di Milano...* op. cit., p. 346, fig. 10.

²⁴ Mario Marubbi lo pone in connessione a un motivo che ricorre nel cantiere di san Satiro a Milano (M. MARUBBI, *Dalla plastica alla scultura monumentale: ipotesi cremasche...* op. cit., pp. 372-373 e fig. 2, p. 370).

²⁵ Cfr. M. VERGA BANDIRALI, *Terrecotte segrete...* op. cit. nota 1, p. 18 (dove segnalo il documento del 25 ottobre 1496, in M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio...* op. cit., p. 192, doc. 77; vedi *supra* alla nota 5); EADEM, *Di alcune terrecotte rinascimentali...* op. cit., p. 19, e nota 2 a p. 20. Indizi per un'auspicabile storia delle fornaci in area cremasca, possono essere rintracciati in S. FASOLI, *La proprietà fondiaria del Monastero di S. Benedetto di Crema nelle Corti di Ricengo, Offanengo Minore e Maggiore (secc. XIV-XV)*, in *Momenti di Storia Cremasca*, Cassa Rurale e Artigiana di S. Bernardino di Crema, Crema 1982, p. 1; V. FERRARI, *Per strade, acque e ponti*, in AA. VV., *Crema nel Trecento. Conoscenza e controllo del Territorio*, Crema 2005, pp. 73 e segg. (l'Autore sulla scorta dei toponimi presenti presso le località di S. Bernardino, Garzide, Offanengo e Vergonzana, individua qui una zona particolarmente ricca di argille che aveva favorito la costruzione di fornaci al servizio della città); per il nome di un fornaciaio attivo nel territorio nel 1441 (*ad fornacem Mafini de Loteris sitam extra Portam SERII IN CURTE Offanenghis Minoris*), cfr. E. CARIONI, *Notai cremaschi del Quattrocento, II*, in "Quaderni della Geradadda", 19, 2013, p. 220: il che consente di conoscere il nome e l'opera di una famiglia di proprietari di fornaci, situate per lo più nella corte di Offanengo Minore la cui giurisdizione arrivava fino al Serio); per notizie in relazione a cave e fornaci di Ripalta Vecchia, con materiali forniti (1623) alla chiesa cremasca di San Benedetto, cfr. C. VERGA, *La chiesa di San Benedetto in Crema*, Leva Artigrafiche, Crema 1982, pp. 65 e sgg.; inoltre, mi pare degna di nota la notizia che i mattoni per la Santa Cappella di Loreto sono preparati e cotti in due fornaci, ubicate nel piano del fiume Musone, affittate per un anno nel 1516, una a due bergamaschi (con l'impegno di fornire 370.000 mattoni), l'altra ai maestri Beltramo e Antonio da Crema, con l'impegno di fornire 700.000 mattoni (*Lorenzo Lotto a Loreto e Recanati*, Archivio Storico Santa Casa, Loreto 1980, p. 83); come già rilevato, l'ingegnere ducale Benedetto Ferrini risulta proprietario di una fornace sull'Adda nei pressi di Lodi, dono di Francesco Sforza, i cui materiali erano destinati ai cantieri ducali milanesi (M. VERGA BANDIRALI, *Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco (1453-1479)*, in "Arte Lombarda", 60, 1981, pp. 49-102, in part. p. 51).



1, 2. Crema, Palazzo Benvenuti- Arrigoni.
Architrave di finestra su via Mazzini



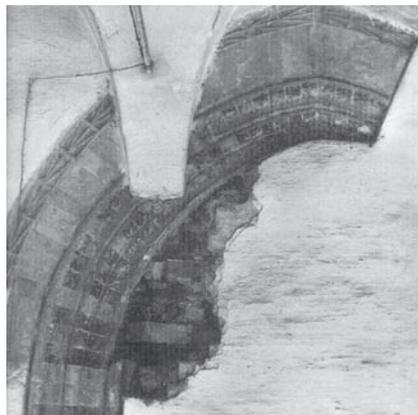
3. Crema, Duomo,
Settore erratico di fregio
trecentesco



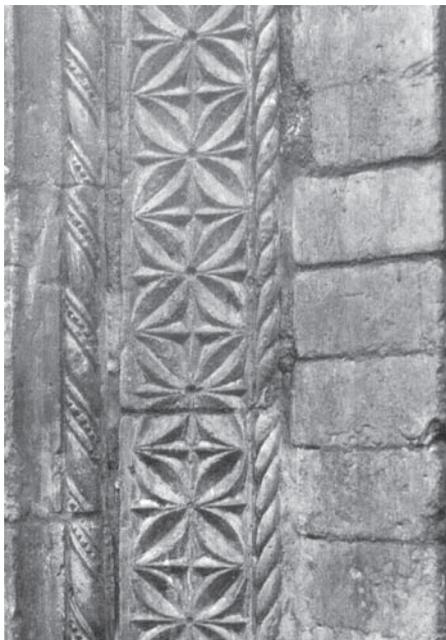
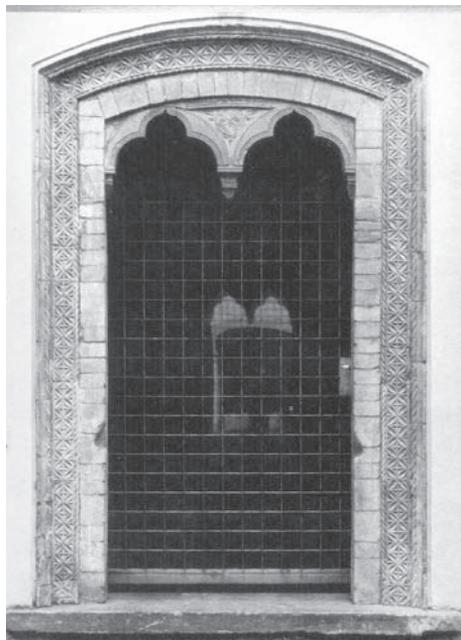
4. Crema, Duomo, monofora del fianco nord della seconda
campata



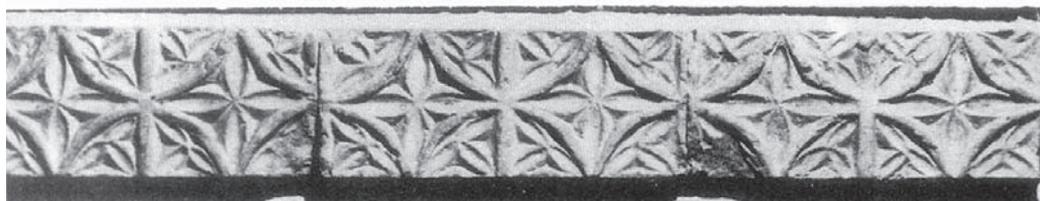
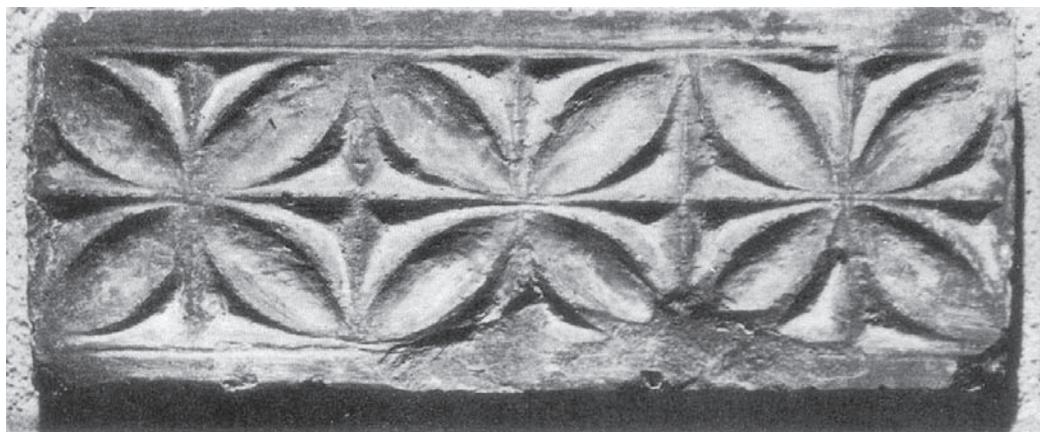
5. Crema, Ex convento di S. Domenico,
Settore residuo di arcatura



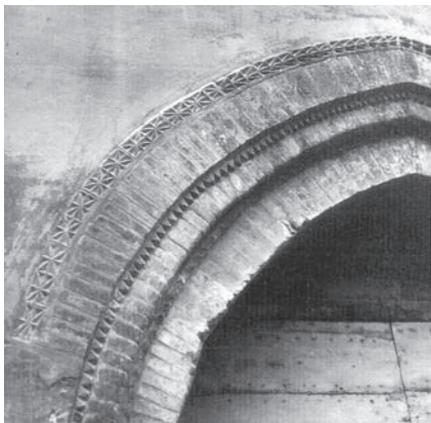
6. Crema, ex convento di S. Domenico,
settore di bifora nel primo chiostro



7, 8. Crema, Palazzo Clavelli-Marazzi, finestra sul lato sud del cortile



9. Cremona, Museo Civico Ala Ponzoni, frammenti di fregio a fiori e stelle alternate



10. Nonantola (Mo), fregi sull'archivolto del portale d'ingresso al chiostro dell'Abbazia



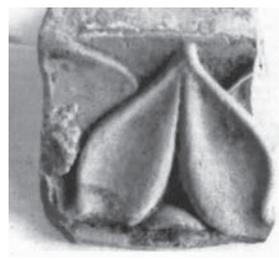
11. Crema, Duomo, stelle intagliate sul davanzale della finestra del campanile.



12. Collezione Privata, frammento fittile



13. Crema, mattone della decorazione fittile dell'altare di S. Sebastiano



14, 15, 16. Collezione Privata, frammenti fittili

Tutte le fotografie sono tratte dai seguenti testi:

- A. EDALLO, C. GALLINI, M. VERGA BANDIRALI, C. VERGA, *Il duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Società Editoriale Cremona Nuova, Cremona 1955

- M. VERGA BANDIRALI, *Terrecotte segrete*, Tipografia Trezzi, Crema 1996

- M. VERGA BANDIRALI, *Di alcune terrecotte rinascimentali appartenute al complesso monastico di S. Bartolomeo dei Crociferi in Crema*, Tipografia Trezzi, Crema 2016

Impasti argillosi e policromie delle sculture in terracotta a Padova e in Lombardia intorno a Giovanni e Agostino de Fondulis*

Vengono esaminate le tecniche esecutive delle sculture in terracotta policromate a Padova nel XV e agli inizi del XVI secolo, plasmate da artisti che hanno preceduto e accompagnato l'attività degli scultori cremaschi Giovanni e Agostino de Fondulis, attivi nella città veneta tra gli anni Cinquanta e Ottanta del secolo. In particolare sono prese in esame la composizione delle argille utilizzate e le caratteristiche degli strati preparatori e del rivestimento pittorico, in modo da istituire dei confronti tra i materiali e le tecniche messe in opera dai due plasticatori nel loro soggiorno padovano e quelle rilevate nelle loro opere sopravvissute a Milano e nel territorio cremasco.

Nel 1440 lo scultore fiorentino Niccolò Baroncelli viene incaricato dalla Fraglia dei fabbri e dei maniscalchi di eseguire un sontuoso altare per la chiesa padovana di San Clemente, ornato da sculture e rilievi in pietra e terracotta. Attraverso il contratto di committenza e gli atti della controversia del 1442 tra l'artista e la corporazione, insoddisfatta della qualità delle statue, possiamo farci un'idea della policromia originale dell'opera. Baroncelli avrebbe dovuto utilizzare un *azurum* e un *zalo* non identificati e *auro bono videlicet ducati*; l'edificio in cui era posta la figura di Sant'Eligio, protettore della Fraglia, era di colore *biso*, ossia porpora; la base dell'incudine del Santo aveva *collore ligni* e i capelli di una figura femminile *collore capillorum*: in alcuni casi, soprattutto nella resa dei capelli di figure come la Vergine o il Bambino, veniva invece poste lamine o polvere d'oro¹.

Di tale decorazione rimane solo una lastra con *Un miracolo di Sant'Eligio* (Padova, Museo Civico), con pochi resti di policromia, che non risulta analizzata. Sappiamo dai documenti che lo scultore eseguì in Veneto diverse opere fittili, di cui ben poco è sopravvissuto; recentemente gli sono stati attribuiti alcuni rilievi, alcuni dei quali presentano ancora tracce di colore. La sua iscrizione alla corporazione dei pittori padovani nel 1441 implica il suo diretto intervento nella decorazione delle sculture: un aspetto ancora controverso è appunto l'identificazione dell'autore, per la statuaria non solo in terracotta, del rivestimento pittorico: lo scultore in prima persona, un pittore in stretto contatto con la bottega del primo o totalmente estraneo ad essa²?

Baroncelli era stato allievo a Firenze di Donatello, uno dei principali protagonisti della riscoperta delle potenzialità espressive della scultura in terracotta nel Rinascimento italiano, sempre rivestita di patinature protettive o di policromie. A Padova, dove opera dal 1434 al 1443, l'artista porta dunque un bagaglio di conoscenze stilistiche e tecniche della bottega donatelliana³.

Nel 1443 giunge nella città veneta lo stesso Donatello, impegnato nell'altare della Basilica di Sant'Antonio e nella statua equestre del Gattamelata: non risultano sinora presenti opere in terracotta a lui direttamente riconducibili, tuttavia molti suoi collaboratori e seguaci si sono cimentati in questa tecnica.

Un altro scultore fiorentino allievo di Donatello, Nanni di Bartolo, aveva eseguito delle terrecotte in Veneto precedenti ai rilievi di Baroncelli: mi riferisco in particolare alla *Tomba del Beato Pacifico*, del 1437 circa, nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, che era in origine dipinta e dorata⁴.

Un'opera tanto significativa quanto problematica, anch'essa frutto delle sperimentazioni dell'ambito donatelliano, è la pala d'altare della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani, la cui paternità è ancora oggetto di discussioni, riguardanti il ruolo di Mantegna, Nicolò Pizolo e Giovanni da Pisa, e la cui datazione potrebbe risalire al 1454-1455⁵. (*Fig. 1*)

Nel corso del restauro di una decina di anni fa, preceduto da una accurata e ripetuta serie di analisi, sono emerse significative differenze tra l'esecuzione della lastra di sinistra e quella delle due rimanenti lastre che costituiscono il trittico in rilievo, corpo principale della pala. Sul retro della prima sono visibili degli incavi piuttosto profondi in corrispondenza delle due figure di santi, mentre il retro delle altre due è piatto, con i segni delle fibre del legno su cui l'argilla venne appoggiata per la lavorazione: diverso appare anche il trattamento della superficie argillosa. Tali dati autorizzano, come scrive Magani, a pensare all'intervento di due artefici diversi⁶.

La pala appariva prima del recente restauro di un uniforme colore verde-grigio, una sorta di imitazione del bronzo applicata per nobilitare il materiale argilloso, registrata dalle fonti a partire dal 1762: un procedimento che nel corso dei secoli è stato utilizzato in numerosi casi, anche sin dall'inizio, come è avvenuto nella *Madonna* di Jacopo Sansovino per la Loggetta del Campanile di San Marco a Venezia, che aveva l'aspetto di un bronzo dorato, con la lamina d'oro applicata su una 'missione' oleo-resinosa su una preparazione di biacca e minio, un procedimento tipico delle dorature nelle sculture lapidee⁷.

Le indagini scientifiche hanno però accertato che in origine era stato applicato sulle figure uno

strato di biacca, presente anche negli sfondi, ricoperti però di colore blu, a base di smalto, mentre in alcune parti erano presenti lamine d'oro, applicate su una base di minio ad olio.

La pala doveva presentare quindi una tricromia di bianco, blu e oro, analoga, come fa notare Magani, all'aspetto degli stucchi di Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze, ma direi anche a buona parte della cromia delle opere fittili invetriate che in quegli anni stava producendo Luca Della Robbia⁸.

Rivestimenti a base di biacca, a scopo protettivo ma anche per travestire il legno o la terracotta da marmo, sono noti nel XV secolo, a partire dal documentato ma scomparso *Profeta* in terracotta per il Duomo di Firenze di Donatello e dalla sua *Annunciazione Cavalcanti* per Santa Croce⁹.

Per l'area padana abbiamo un documento del 1444, dove Giovanni da Roma si impegna ad eseguire decorazioni per la facciata della chiesa di Sant'Antonio a Cremona "factas ad modum marmoris"; toni bianchi rialzati d'oro saranno la veste cromatica scelta nella prima metà del Cinquecento a Modena da Antonio Begarelli per le sue sculture fittili¹⁰.

Va segnalato l'uso dello smaltino – vetro colorato da composti del cobalto – che alla metà del Quattrocento non era in Italia ancora particolarmente diffuso: nella policromia delle terrecotte gli veniva in genere preferita l'azzurrite; va ricordato però come i vetri a base di cobalto costituissero i toni azzurri delle invetriature del Della Robbia. Gli esempi pittorici più antichi sinora noti sono due casi trecenteschi e, ai primi del Quattrocento, i dipinti murali di Masaccio al Carmine del 1424-25 e di Masolino a San Clemente a Roma (1428-1431), mentre in Veneto viene utilizzato dal Giambono nel monumento Serego in Sant'Anastasia a Verona (1432)¹¹.

Nei rivestimenti delle terrecotte compare nella *Madonna* di Nanni di Bartolo del Convento di Ognissanti a Firenze, probabilmente del 1420-1423, quindi uno dei primi casi sinora noti, e nella *Madonna* di San Leonardo di Montefollonico, attribuita a Francesco di Giorgio e bottega (1480 circa): dunque anche la pala della Cappella Ovetari si pone come un esempio molto precoce di ricorso al pigmento¹².

Sull'opera sono stati riscontrati tre strati di ridipintura verdi o bruno-verdi, applicati verosimilmente per ovviare a stati di degrado del manufatto ed anche per assimilarlo all'aspetto dell'altare bronzeo di Donatello nella Basilica del Santo. Nel corso del recente restauro è stato deciso di fermarsi all'effetto di 'bronzatura' ottocentesco¹³.

In questo contesto si inseriscono le opere di Giovanni de Fondulis, giunto a Padova da Crema tra il 1449 e il 1452 con il padre Fondulino, che mantenne, come il figlio, comunque i contatti con la città natale nel 1455 e nel 1458¹⁴. Negli ultimi anni il catalogo di Giovanni si è precisato e arricchito, dato che ha accolto tutta una serie di opere in terracotta in precedenza attribuite a Giovanni Minelli.

È stato decisivo il ritrovamento di un documento del 1476 da parte di Giuliana Ericani, in cui l'artista viene pagato per aver eseguito a Bassano "palam altaris magni ecclesie Joannis Baptiste", ossia l'altorilievo con il *Battesimo di Cristo tra angeli e due profeti*, eseguito alla fine del 1473 secondo la Ericani, oggi conservato nel locale Museo Civico, in precedenza attribuito a Minelli, su cui torneremo¹⁵. (Fig.2)

La critica ha inserito nel percorso giovanile di de Fondulis alcune terrecotte, tra cui la *Madonna con il Bambino che legge* (Venezia, Galleria di Palazzo Cini), alta cm.143, databile negli anni Sessanta, che risulta cotta in un unico pezzo, procedimento abbastanza insolito in un'opera di queste dimensioni: la Ericani ne sottolinea le affinità tecniche con il gruppo di Bassano¹⁶.

Ricordiamo che le sculture, dopo la modellazione e una volta che l'essiccamento le portava a consistenza paragonabile a quella del cuoio, se superavano una certa altezza venivano sezionate con fili metallici, generalmente nell'Italia del Nord secondo tagli orizzontali, e cotte in pezzi separati. Data la difficoltà di ottenere temperature omogenee all'interno dei forni dell'epoca, nelle statue non sezionate potevano verificarsi delle diversità di cottura nelle diverse parti, come è avvenuto nella *Madonna* di Nanni di Bartolo citata in precedenza, alta cm. 140, dove la base

praticamente non si è cotta: sarebbe interessante verificare tali aspetti anche per la *Madonna Cini*, dato che essi comportano una notevole fragilità per le zone interessate¹⁷.

La *Madonna Cini* presenta scarsi resti di policromia, avendo subito prima del 1936 l'asportazione di una doratura, probabilmente spuria, operazione che però ha sicuramente comportato l'eliminazione dei resti della coloritura originaria, una sorte che ha colpito molte sculture fittili anche in anni relativamente recenti¹⁸.

Alcune osservazioni tecniche sono possibili anche per un'altra opera collocata negli anni Sessanta, un *San Rocco* che fa coppia con un *San Sebastiano* della chiesa di San Giorgio di Tramonte (Padova): in base alla documentazione fotografica il retro appare scavato ma con alcuni fori di sfiatamento dell'aria e dell'umidità dell'argilla nel corpo della parte frontale. La policromia è stata liberata qualche anno fa da un rivestimento gessoso ma non risulta essere stata analizzata¹⁹.

Tornando al rilievo di Bassano, che un equivalente come complessità della scena solo nella Pala Ovetari, in base alle indagini di una decina di anni fa è risultato che le sculture sono state eseguite in porzioni verticali.

In particolare si è potuto esaminare il retro del *Profeta Isaia*, dove la disposizione dei fori di sfiato, a giudicare dalla documentazione fotografica, è molto simile a quella del *San Rocco* di Tramonte; inoltre sono visibili i segni delle tavole, presumibilmente in abete, su cui l'argilla era stata applicata per la formatura del rilievo²⁰. Si tratta di un aspetto già riscontrato in alcune parti della Pala Ovetari, anche se è presto per dire se si tratti di una caratteristica esecutiva tipica di una certa zona o di una certa bottega, mancando di ulteriori riscontri con opere coeve. Mancano però sinora per il *Battesimo* indagini sulla composizione chimica delle argille e sulle tipologie di preparazione e di decorazione policroma.

Tuttavia recentemente sono state eseguite analisi sulle sculture che compongono il *Compianto su Cristo morto e Carlotta di Lusignano*, già attribuito a Minelli ed ora a Giovanni de Fondulis, eseguito dopo il 1483 per la chiesa di Sant'Agostino di Padova e ora a Boston, nell'Isabella Stewart Gardner Museum, i cui risultati completi mi sono pervenuti tramite la grande cortesia di Gianfranco Pocobene, Head of Conservation and Paintings Conservator del museo, e di Jessica Chloros, Associate Objects Conservator, che ringrazio sentitamente²¹.

Campioni dell'opera sono stati datati ad Oxford mediante termoluminescenza in un intervallo tra 400 e 700 anni fa, rientrando dunque pienamente nella cronologia ipotizzata²².

In questo caso disponiamo delle analisi della composizione delle terre, che possiamo mettere a confronto con una banca dati che si è andata costituendo in questi anni, per impulso del Museo del Louvre, a cui ho accostato i risultati presentati da Bruno Fabbri e dall'Opificio delle Pietre Dure per opere dell'Italia del Nord, come inizio degli studi di tipo archeometrico su tale tipo di manufatti.

Un gruppo di sculture rinascimentali di area veneta, conservate nei musei francesi, compreso un *San Giovanni Battista* attribuito a Minelli e ora verosimilmente da porre nell'orbita di Giovanni de Fondulis (Paris, Musée des Arts Décoratifs, n. PE 648), presenta in media impasti con percentuali di magnesio relativamente alte (MgO 4-5%), silice intorno al 50-56%, Al₂O₃ al 16-18%, CaO al 10-15% e ossidi di ferro intorno al 6,9%²³.

I risultati ottenuti per opere della stessa area, del XV secolo, da Fabbri a Faenza sono un po' diversi. Un gruppo di cinque sculture della Cattedrale di Adria presenta forti somiglianze con i dati del Louvre, salvo la silice un po' più alta, mentre la *Madonna* della Cattedrale di Lendinara mostra la silice al 64,4% e soprattutto il calcio piuttosto basso, 4,2%. Particolarmente interessanti per noi sono i dati della Pala Ovetari, molto differenti da quelli francesi: alluminio 18,4%, calcio 3,4%, magnesio 1,94%, mentre silicio e ferro sono simili; si tratta di percentuali anomale, che dovranno essere inserite in un quadro più ampio di indagini²⁴.

Vediamo dunque come si presentano i risultati ottenuti a Boston (media su due campioni), per un'opera sicuramente seguita a Padova: silicio 55,35%, alluminio 20,65%, calcio 5,65%,

magnesio 3,60%, ferro 6,55%; come si vede la composizione è più simile alla media delle sculture del Louvre - con alluminio un po' più alto e calcio più basso - che a quella della Pala Ovetari. La preparazione è a base di gesso, la presenza in quasi tutti i campioni di biacca fa pensare ad un'imprimatura basata su tale pigmento; si nota la presenza di azzurrite ed una esecuzione quasi sicuramente ad olio²⁵.

Possiamo a questo punto istituire un confronto con i dati relativi alla composizione delle argille di due opere di Agostino de Fondulis, figlio di Giovanni, il *Compianto* del sacello di San Satiro a Milano, la sua opera più famosa, commissionata nel 1483, a cui avrebbe collaborato anche il padre, e una parte del *Compianto* della chiesa del Santo Sepolcro a Milano, databile intorno al 1514.

Nel primo caso si è notata una differenza tra gli impasti delle figure in primo piano, più accurate, e quelle sullo sfondo, più grossolane, probabilmente eseguite con l'intervento di collaboratori. Rispettivamente la composizione è silicio al 54%, alluminio 15%, calcio 9-10%, magnesio 4,9%, ferro 6%; nel secondo caso Si 66%, Al 15%, Ca 3%, Mg 2,5% e Fe 5,5%. Emerge evidente la diversità dei due materiali, che nel primo caso sono estremamente simili agli impasti di tipo veneto e ai dati delle statue di Boston, opera di Giovanni; nel secondo caso la composizione è simile a quella di terrecotte lombarde, analizzate al Louvre e da studiosi italiani, con Si 70-74%, Al 13-17%, Ca 0,8%, Mg 1,5% e Fe 4,8-5,6%²⁶.

Per il gruppo del Santo Sepolcro sono stati rilevati: Si 51,4%, Al 15,1%, Ca 13,8%, Mg 6,8%, Fe 6,1%, una composizione molto simile alle statue in primo piano di San Satiro e alla *Pietà* di Boston, e nettamente diversa da quella delle statue in secondo piano²⁷.

Come conclusioni provvisorie, da confrontare con auspicabili ulteriori analisi, possiamo dire che le sculture più accurate di San Satiro e quelle del Santo Sepolcro, presentano le stesse scelte tecniche, con impasti di tipo veneto, da riferire verosimilmente alla mano di Agostino de Fondulis, mentre le statue in secondo piano di San Satiro mostrano impasti di tipo lombardo, ipotizzando quindi un intervento di maestranze locali.

Nell'assenza dello studio sistematico delle cave di argilla all'epoca disponibili nelle varie regioni e di analisi dei materiali dei siti estrattivi sopravvissuti, possiamo addirittura pensare che le parti riferite ad Agostino siano state eseguite altrove, data anche la somiglianza con gli impasti delle sculture del padre create a Padova, e poi portate a Milano, ma questo è tutto da verificare: sarebbe ad esempio molto utile eseguire le stesse indagini sulle terre del *Compianto* di Palazzo Pignano, che la critica riconosce come opera di Agostino de Fondulis, già nella chiesa della Maddalena a Crema, commissionata nel 1510, e dei frammenti nel Museo di Crema di un altare dello stesso Agostino²⁸.

Attraverso alcuni documenti possiamo farci un'idea dell'atteggiamento dei due de Fondulis rispetto alla stesura delle policromie sulle sculture. Nel 1470 Giovanni viene nominato perito per stimare gli affreschi di Pietro Calzetta nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Padova, ma le sue competenze nel campo della pittura vengono contestate dai periti nominati da Calzetta. Il pittore Lorenzo di Jacopo infatti afferma che "Johannes de Crema non est pictor sed bene scit sculpire figuras", e non è in grado di stimare i materiali della pittura vera e propria perchè "aliquibus figures quas ipse facit interdum ponit colores", quindi su alcune sculture egli applicava talvolta i colori. I termini limitativi che il teste usa appartengono all'atteggiamento di un perito della parte avversa, comunque appare chiaro come Giovanni de Fondulis fosse in grado di dipingere personalmente le sculture, anche se questa capacità era giudicata alla stregua di un procedimento artigianale²⁹.

Per quanto riguarda il figlio Agostino, è noto come il *Compianto* in San Satiro sia stata dipinto nel 1491, parecchi anni dopo la sua esecuzione, dal pittore Antonio Raimondi, operante tra Milano e Lodi. (*Fig.3*)

Nel contratto del 1510 relativo al *Compianto* richiesto per la chiesa della Maddalena a Crema,

sopra citato, viene specificato che l'insieme delle figure deve essere consegnato "non tantum coloratum nec pictum sed aptatum pingi et convenienter ornari", ribadendo in questo caso la scissione tra il plastificatore ed il pittore.

Tuttavia tre anni dopo nel contratto per un'ancona nell'altare di San Marco nel duomo di Crema, è previsto che l'artista si occupi della policromia, secondo un progetto consegnato al notaio: del complesso si sono salvati solo dei frammenti nel Museo di Crema, pressoché privi di colore³⁰.

La coloritura del *Compianto* di San Satiro è stata invece analizzata, al pari di quella del gruppo milanese attribuito al de Fondulis della chiesa del Santo Sepolcro, già citato. Nel primo Raimondi ha proceduto, sulla duplice preparazione di gesso e colla, con imprimitura di biacca già descritta, con una certa raffinatezza, ponendo ad esempio un substrato di malachite verdastro sotto il pallore dell'incarnato della Vergine svenuta, smaltando in alcuni punti con velature di lacca rossa o di verderame, su giallo di piombo e stagno³¹. Del secondo *Compianto* è stata studiata la policromia del *San Giovanni*, dove la preparazione è di solo gesso, come nella coeva pittura su tavola, e le stesure cromatiche appaiono più semplici; successivamente sono state svolte indagini su altre statue del *Compianto*, ma sono stati pubblicati solo gli esiti di quelle attribuite ad un diverso plastificatore, che pone un primo strato di biacca³². Va notato come la preparazione di gesso sia una caratteristica comune ai due gruppi di Agostino e alle sculture di Boston di Giovanni, così come la presenza di azzurrite nei blu, anche se quest'ultima è frequente nella policromia delle terrecotte.

La critica ritiene che Andrea Briosco detto il Riccio sia stato per alcuni anni in contatto diretto con la bottega di Giovanni de Fondulis, che non dà più notizie di sé dopo il 1485 e muore prima del 1497.

Il rilievo del Riccio con la *Pietà* (Due Carrare, abbazia di Santo Stefano), della fine del Quattrocento, è stato studiato nel 1994: la cottura è avvenuta per parti sezionate verticalmente, come nel *Battesimo* di Bassano, producendo dei difetti nella terracotta, stuccati già in origine. Il colore è stato applicato su una base di biacca e colla, diversamente da quanto è stato fatto per le statue dei de Fondulis, una scelta che ci conduce alla prassi delle sculture in pietra, come si è rilevato, per rimanere in ambito veneto, nel *San Michele Arcangelo* di Nanni di Bartolo di San Michele di Campagna (Verona)³³.

Tra i pigmenti va notata l'azzurrite, con particelle di malachite, nel manto della Vergine e la doratura dei capelli di Cristo, su una base di bolo argilloso rosso, una tecnica mutuata dalla pittura su tavola. L'incarnato di Cristo era verdastro, con biacca, terra verde e ocre gialla, per rendere il colorito del corpo morto, un accorgimento che molto simile all'imprimitura di malachite rilevata nel *Compianto* di San Satiro, e che corrisponde alle indicazioni del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini – un altro toscano che operava a Padova all'inizio del Quattrocento – sul "modo di colorire un uomo morto" (Capp.CXLVII-CXLVIII)³⁴.

La *Madonna con il libro* del Riccio (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro) aveva nel 1934 un rivestimento policromo, ora scomparso. Scrive Pietro Brandolese nel 1795, a proposito di un *Compianto* dello stesso scultore nella chiesa di San Canziano a Padova: "Quanto sono da lodarsi queste opere riguardo alla plastica, altrettanto sono da disapprovare pel colorito naturale, onde (contro l'intenzione dell'Autore) sono state coperte. Non v'è cosa più lontana dal buon senso, benchè cara al volgo, dell'uso di colorire le statue"³⁵. Termini simili, qui impregnati del disprezzo intellettuale neoclassico per il naturalismo mimetico, verranno usati ancora nell'Ottocento per opere del Riccio e di Mazzoni, e nel Novecento per il *Compianto* di Agostino de Fondulis a Palazzo Pignano, costituendo la premessa per l'eliminazione di strati di ridipintura, ma anche dei colori originali in numerose, troppe, sculture in terracotta.

* Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Università degli Studi di Genova

NOTE

¹ E.RIGONI, *L'arte rinascimentale a Padova. Studi e documenti*, Antenore, Padova 1970, pp.97-102; P.BENSI, "Alla vita della terracotta era necessario il colore": appunti sulla policromia della statuaria fittile, in M.G.VACCARI (a cura di), *La scultura in terracotta. Tecniche e conservazione*, Centro DI, Firenze 1996, pp.34-46, in particolare p.36.

² M.PIZZO, *Scheda n.22. Niccolò Baroncelli. Miracolo di Sant'Alò*, in D.BANZATO, F. PELLEGRINI, M.DE VINCENTI (a cura di), *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo mostra (Padova, 20 febbraio-16 luglio 2000), Marsilio, Venezia 2000, pp.98-100; D.LUCIDI, *Niccolò Baroncelli tra Firenze, Padova e Ferrara: due rilievi in terracotta ed altre aggiunte*, in "Commentari", a.XX, nn.58-59, 2014, pp.34-52 (in particolare p.35 e nota 31).

³ D.LUCIDI, *Niccolò Baroncelli...cit.*, p.34

⁴ M.VINCO, *Una Madonna col bambino di Nanni di Bartolo*, in M.ISRAËLS, L.A. WALDMAN (a cura di), *Renaissance Studies in honor of Joseph Connors*, Officina Libraria, Milano 2013, 1, pp.107-113; IDEM, *Un 'San Michele Arcangelo' di Nanni di Bartolo nel monastero femminile di San Michele di Campagna a Verona*, in "Arte Veneta", 69, 2012 (2014), pp.118-122.

⁵ F.MAGANI, *La Cappella Ovetari e il suo altare. Storia e tecniche della terracotta nel Quattrocento padano*, in A.M.SPIAZZI, V.FASSINA, F.MAGANI (a cura di), *La Cappella Ovetari. Artisti, tecniche e materiali*, Atti del Convegno, Padova 17-18 novembre 2006, Skira, Ginevra-Milano 2009, pp.19-41.

⁶ F.MAGANI, *La Cappella Ovetari e il suo altare...cit.*, pp.32-35

⁷ F.MAGANI, *La Cappella Ovetari e il suo altare...cit.*, p.38; G.ACCARDO, A.ANDREONI, B.FALCONI, M.G.VACCARI, *La 'Madonna del Sansovino nel Campanile di San Marco a Venezia: il restauro con un'ipotesi di modello digitale per il San Giovannino perduto*, in "OPD Restauro", 13, 2001, pp.13-34, in part. p.22.

⁸ V.FASSINA, *Indagini diagnostiche sulle terrecotte policrome della chiesa degli Eremitani in Padova*, in *La Cappella Ovetari...cit.*, pp.43-72, in particolare p.57; F.MAGANI, *La Cappella Ovetari e il suo altare...cit.*, p.38;

⁹ P.BENSI, "Alla vita della terracotta era necessario il colore"...cit., p.34; M.G.VACCARI, R.MANNI, A.ANDREONI, F.KUMAR, *Annunciazione Cavalcanti*, in "OPD Restauro", 7, 1995, pp.185-192.

¹⁰ P.BENSI, "Alla vita della terracotta era necessario il colore"...cit., pp.36-37; M.G.VACCARI, *Guido Mazzoni e Antonio Begarelli. Due maestri della terracotta tra tecnica e problemi di conservazione*, in G.BONSANTI, F.PICININI (a cura di), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni/Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano*, catalogo mostra (Modena, Foro Boario, 21 marzo-7 giugno 2009), Franco Cosimo Panini, Modena 2009, pp.85-90, in particolare pp.86-87.

Nel 1440 Giuliano di Cristoforo da Firenze si impegna ad Ancona ad eseguire la decorazione di una cappella "de lapide copto, intalliato et posito in colore marmoris": M.MAZZALUPI (a cura di), *Regesto documentario*, in A.DE MARCHI, M.MAZZALUPI (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Federico Motta Editore, Milano 2008, pp.334-372, in particolare p.337.

¹¹ I.BORGIA, C. SECCARONI, *L'azzurro di smalto nella pittura e nelle fonti italiane del XV e XVI secolo*, in "OPD Restauro", 17, 2005, pp.152-164, in particolare p.154.

¹² P.BENSI, "Alla vita della terracotta era necessario il colore"...cit., p.37; M.BIETTI, C.FORNARI, *Nanni di Bartolo detto il Rosso. Madonna col Bambino*, in "Kermes", 87, speciale *La Primavera del Rinascimento. I Restauri*, 2012, pp.42-48.

¹³ F.MAGANI, *La Cappella Ovetari e il suo altare...cit.*, p.37; V.FASSINA, *Indagini diagnostiche...pp.64-66*; R.PORTIERI, *Il restauro della Pala Ovetari*, in *La Cappella Ovetari...cit.*, pp.79-84.

¹⁴ G.ERICANI, *Giovanni de Fondulis. Un importante capitolo della scultura rinascimentale italiana*, in P.VENTURELLI (a cura di), *Rinascimento cremasco. Artisti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, Skira, Ginevra-Milano 2015, pp.68-81, in particolare pp.72-73.

¹⁵ G.ERICANI, *Giovanni de Fondulis...cit.*, pp.69-72.

¹⁶ M.DE VINCENTI, *Giovanni de Fondulis. Madonna con il Bambino che legge. Scheda n.30*, in D.BANZATO, E.GASTALDI (a cura di), *Donatello e la sua lezione: sculture eoreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra, Padova 28 marzo-26 luglio 2015, Skira, Ginevra-Milano 2015, pp.105-106; G.ERICANI, *Giovanni de Fondulis...cit.*, p.72.

¹⁷ M.G.VACCARI, *Guido Mazzoni...cit.*, pp.85-86; M.BIETTI, C.FORNARI, *Nanni di Bartolo detto il Rosso...cit.*, pp.43-44

¹⁸ M.DE VINCENTI, *Giovanni de Fondulis...cit.*, p.105; M.G.VACCARI, *Guido Mazzoni...cit.*, pp.87-89.

¹⁹ G.ERICANI, *Prima e dopo Giovanni de Fondulis. La terracotta padovana di secondo Quattrocento*, in *La Cappella Ovetari...cit.*, pp.109-122, in particolare pp.111-112.

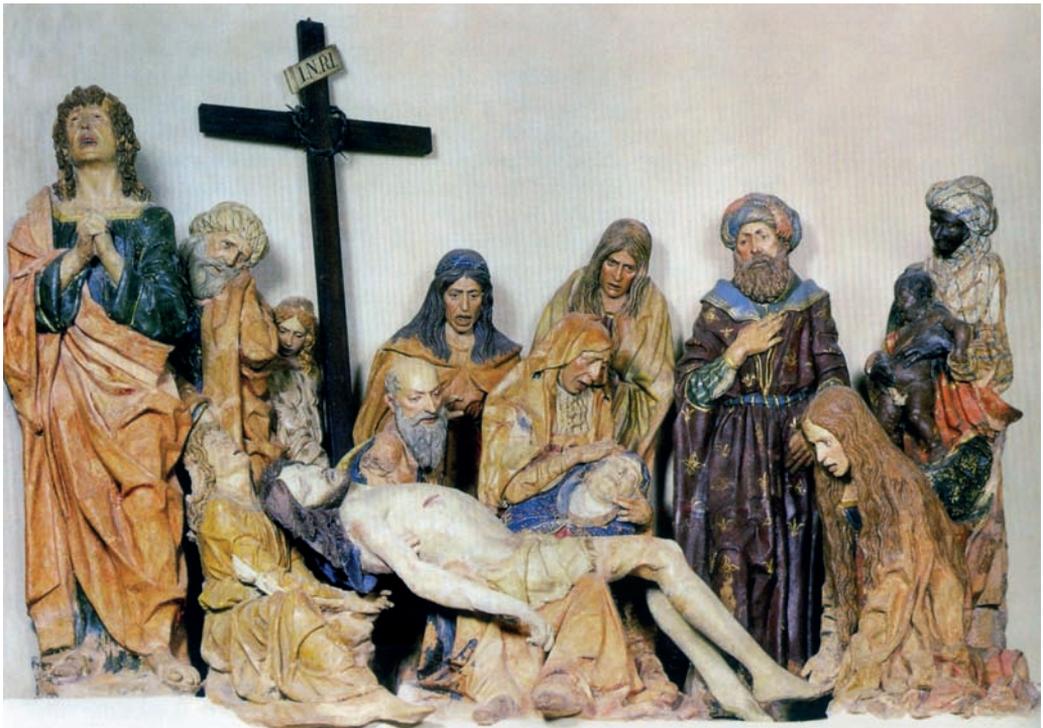
- ²⁰ G.ERICANI, *Prima e dopo Giovanni de Fondulis...cit.*, pp.109-112.
- ²¹ I risultati erano stati in parte anticipati nell'articolo di V.TALLAND, J.CHLOROS, C.URAM, *Polychrome Italian Renaissance sculptures*, in "ICOM-CC: Working group on glass & ceramics conservation newsletter", 17, 2008, pp.13-16. Sull'attribuzione delle sculture: G.ERICANI, *Giovanni de Fondulis...cit.*, pp.76-78.
- ²² Le analisi sono state effettuate il 27 maggio 2009 presso il laboratorio Oxford Authentication Ltd.
- ²³ A.BOUQUILLON, M.BORMAND, C.DOUBLET, *Terres célèbres, terres révélées et terres énigmatiques: terres et ateliers dans l'Italie de la Renaissance*, in A.BOUQUILLON, M.BORMAND (a cura di), *Terres cuites de la Renaissance: matière et couleur*, atti delle giornate di studio (Paris, 26-27 ottobre 2011), "Techné", 36, 2012, pp.61-72, in particolare pp.65-67; M.GALEOTTI, *Le analisi rivelano un'opera d'arte sconosciuta: il Compianto di Michele da Firenze. Risultati e confronti con altri gruppi in terracotta restaurati dall'OPD*, in "Techné", 36, 2012, pp.85-91; P.BENSI, *Annotazioni sui procedimenti esecutivi di artisti cremaschi tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento*, in *Rinascimento cremasco...cit.*, pp.184-191, in particolare pp.187-189: le considerazioni espresse in tale saggio sono ora ampliate e in parte modificate nel presente contributo.
- ²⁴ B.FABBRI, *Sulla composizione delle argille utilizzate per terrecotte policrome e architettoniche rinascimentali di area padana*, in *La Cappella Ovetari...cit.*, pp.101-107
- ²⁵ Scientific Research Lab, Museum of Fine Arts, Boston, *Summary analytical report for projects from the Isabella Stewart Gardner Museum*, 8 giugno 2009, pp.1-4, a firma di R.NEWMAN, M.DERRICK.
- ²⁶ A.GALLONE, *Le sculture policrome di Agostino de' Fondulis: studio analitico del colore e della terracotta*, in S.BISCOLETTI, S.BANDERA, *Sacello di San Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*, Silvana Editoriale, Milano 1990, pp.77-78; A.BOUQUILLON, M.BORMAND, C.DOUBLET, *Terres célèbres...cit.*, pp.65-67; P.BENSI, *Annotazioni sui procedimenti esecutivi di artisti cremaschi tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento*, in *Rinascimento cremasco...cit.*, pp.185-191. Risultati molto simili a quelli riportati nel saggio di "Techné", con calcio e magnesio in media più alti – Ca 2,75%, Mg 2,05 – quindi ancora più vicini ai dati delle figure in secondo piano di San Satiro, sono stati ottenuti da ricercatori del ICVBC-CNR su terrecotte quattrocentesche della Ca'Granda di Milano: R.FANT, C.COLOMBO, A.SANSONETTI, *L'apparato decorativo in terracotta della Ca'Granda di Milano*: indagini conoscitive e intervento di restauro, in M.G.ALBERTINI OTTOLENGHI, L.BASSO, (a cura di) *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti convegno (Milano, Università Cattolica-Cerata di Pavia, 17-18 ottobre 2011), Edizioni Et, Milano 2013, pp.253-270.
- ²⁷ B.FABBRI, *Sulla composizione delle argille...cit.*, p.106.
- ²⁸ Ad esempio i rilievi della cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano potrebbero essere stati eseguiti con argille estratte a poca distanza dal cantiere: G.ALESSANDRINI, A.M.BOCCI, R.BONECCHI, *Le terrecotte decorative della cappella Portinari nella Basilica di Sant'Eustorgio a Milano. Materiali, tecnologie, degrado ed intervento conservativo*, in *La scultura in terracotta...cit.*, pp.175-208. P.BENSI, *Annotazioni sui procedimenti esecutivi...cit.*, p.189. Il contributo di Paolo Bosio che compare in questo stesso volume contiene numerose stimolanti indicazioni sulle cave e sulle caratteristiche delle argille lombarde.
- ²⁹ E.RIGONI, *L'arte rinascimentale a Padova...cit.*, pp.36-37.
- ³⁰ P.BENSI, *Annotazioni sui procedimenti esecutivi...cit.*, pp.189-191.
- ³¹ A.GALLONE, *Le sculture policrome...cit.*, pp.77-78.
- ³² S.BANDERA, C.PARNIGONI, *Agostino de' Fondulis. San Giovanni*, in *Restituzioni 2000. Capolavori restaurati*, catalogo mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 16 settembre-19 novembre 2000 – Milano, Pinacoteca di Brera, 6 dicembre 2000- 21 gennaio 2001), Terra Ferma, Vicenza 2000, pp.170-175; C.COLOMBO, F.BEVILACQUA, L.BRAMBILLA ET AL., *Terracotta polychrome sculptures examined before and after their conservation work: contributions from non-invasive in situ analytical techniques*, in "Analytical and Bioanalytical Chemistry", 401, 2011, pp.757-765; F.BEVILACQUA, C.QUATTRINI, *Il restauro in corso del Compianto in terracotta della chiesa del Santo Sepolcro a Milano*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano...cit.*, pp.121-131.
- ³³ G.ERICANI, G. PASSARELLA, *Andrea Briosco detto il Riccio (?)*, Pietà. scheda 7, in *Restituzioni '94, opere restaurate*, catalogo mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 17 settembre-31 ottobre 1994), Banco Ambrosiano Veneto, Cittadella 1994, pp.46-49; L.GIACOMELLI, *Andrea Briosco detto il Riccio. Pietà. Scheda n.15*, A.BACCHI, L.GIACOMELLI, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 5 luglio-2 novembre 2011), Provincia di Trento, Trento 2011, pp.270-271; G.ERICANI, *Giovanni de Fondulis...cit.*, pp.76-79 M.VINCO, *Un 'San Michele Arcangelo'...cit.*, p.118.
- ³⁴ F.FREZZATO (a cura di), *CENNINO CENNINI, Il libro dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 2003, pp.171-172.
- ³⁵ P.BRANDOLESE, *Pitture, Sculture, Architetture Ed Altre Cose Notabili Di Padova*, Padova 1795, pp.16-17; E.GASTALDI, *Scheda 34. Andrea Briosco detto il Riccio. Madonna con il libro*; EADEM, *Schede 43-44. Andrea Briosco detto il Riccio. Marie dolenti*, in *Donatello e la sua lezione...cit.*, pp.108-109 e pp.114-115 rispettivamente.



1. Nicolò Pizolo e Giovanni da Pisa (?), *Pala Ovetari*, Padova, chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari



2. Giovanni de Fondulis, *Battesimo di Cristo con angeli e profeti*, Bassano del Grappa, Museo Civico



3. Agostino de Fondulis, *Compianto*, Milano, chiesa di Santa Maria presso San Satiro

L'attività fornaciaria in territorio cremasco nel tempo: spunti per una ricerca auspicabile

*In occasione dell'allestimento di una sezione del 'Museo della civiltà contadina' di Offanengo dedicata al lavoro svolto nella vicina fornace di San Bernardino fino agli ultimi decenni del secolo scorso, si è ritenuto di offrire una breve panoramica di tipo storico-documentale della produzione laterizia cremasca attraverso i secoli, i cui risultati saranno raccolti in un opuscolo di prossima pubblicazione. La circostanza, tuttavia, offre il pretesto per lanciare, attraverso le pagine di *Insula Fulcheria*, una proposta di indagine relativa a questo interessante argomento più ampia ed organica, che giunga a colmare una lacuna nel campo delle conoscenze locali e che si profila ricca di attrattive e di innumerevoli riflessi estesi tra edilizia, tecnologia, architettura, arte, artigianato e molto altro ancora.*

La recentissima inaugurazione di una sezione del ‘Museo della civiltà contadina’ di Offanengo dedicata al lavoro svolto sino agli ultimi decenni del secolo scorso nella locale fornace – iniziativa fortemente voluta e promossa dalla prof.ssa Maria Verga Bandirali – è stata l’occasione per intraprendere una rapida ricognizione di tipo storico-documentale, soprattutto, sull’attività fornaciaria del territorio cremasco: argomento tanto rilevante quanto poco indagato e meritevole, invece, di speciale attenzione.

Si deve, infatti, al lavoro svolto da una classe quinta del Liceo “Dante Alighieri” di Crema, nell’anno scolastico 1998-1999, l’unica ricerca organica finora attuata relativa a questa specifica tematica. I risultati di tale indagine – proposti in forma di excursus sull’attività fornaciaria dai tempi più remoti fino alle industrie attuali, con una sezione riservata ai ricordi degli ultimi testimoni del mestiere – , sono poi sfociati in una pressoché sconosciuta pubblicazione intitolata *La lavorazione del cotto nel territorio cremasco*, Crema, Tipografia Trezzi, 1999.

Eppure per un territorio ubicato in piena Pianura Padana, come quello cremasco – non diversamente peraltro, dalla restante analoga area geografica pianiziale – l’utilizzo dell’argilla, cotta nelle sue innumerevoli fornaci succedutesi nel tempo, è un aspetto imprescindibile da ogni realtà edilizia, e dunque urbanistica, nonché architettonica e artistica relativa ad ogni epoca storica di qualunque insediamento antropico di area padana: uno specchio, a suo modo, della vicenda evolutiva riguardante un aspetto di una definita società umana, inerente la tecnologia, l’inventiva, il gusto, l’affermazione delle diverse tipologie edilizie e loro varianti, per non dire delle capacità imprenditoriali e di innovazione al passo con i tempi, delle opportunità commerciali e via elencando.

Uno stimolo di conoscenza ulteriore, insomma, per imparare a leggere e interpretare un aspetto piuttosto trascurato, a dispetto della sua rilevanza, relativo alla capacità di risposta ad esigenze edilizie pratiche, all’ingegnosità delle soluzioni, alla più o meno condiscendente adesione a mode o tendenze costruttive mutevoli nel tempo, espresse da una ben connotata comunità umana.

Ecco, dunque, l’esigenza auspicabile di riprendere le fila di una tematica tanto importante e raccogliere documentazione storica, insieme alle notizie di più schietta attinenza alla sfera umana e sociale, concernenti una delle attività manifatturiere locali che rischia di cadere in un immeritato oblio.

La produzione laterizia cremasca, per quanto se ne sappia finora, ha radici certamente molto antiche e il rinvenimento di fornaci di epoca romana o medievale ne può essere un’aperta testimonianza, ma anche le notizie storiche a nostra attuale disposizione inerenti la presenza di impianti produttivi di questo genere iniziano ad affiorare sin dal Basso Medioevo nei dintorni di Crema, grazie alla ricca documentazione pertinente al monastero suburbano di San Benedetto, proprietario di molti beni in gran parte del territorio cremasco e in costante dialogo, per così dire, con la società civile cremasca, oltre che con le numerose persone aventi rapporti di carattere più spiccatamente economico con il medesimo cenobio, a partire dal XII secolo in avanti.

Dalle antiche pergamene emergono, dunque e con una certa frequenza, testimonianze inerenti la presenza di fornaci (anche di proprietà dello stesso monastero) che si concentravano per lo più nei distretti territoriali più ricchi di materia prima – ossia di argilla, limi argillosi o comunque di sedimenti fini – e che sono rimasti per secoli i luoghi dove è proseguita l’industria laterizia locale, se non in modo esclusivo, sicuramente con un’evidente prevalenza.

È infatti presumibile che la gran parte dei materiali edilizi con cui è stata costruita e più volte ricostruita la città, nonché i paesi più prossimi dell’area orientale (San Bernardino, Offanengo, Vergonzana, Izano) siano stati prodotti dalle fornaci ubicate nella fascia territoriale che si svolge in senso meridiano seguendo a un dipresso il corso del Fossato Vetro (qui detto anche Serio Morto) dove storicamente, e fino agli ultimi decenni del secolo scorso, hanno funzionato diverse manifatture laterizie. Ancora oggi la toponomastica di questa fascia territoriale, come del resto la cartografia più o meno recente ad essa relativa, ne conservano evidente traccia, come l’indicazio-

ne di un Forno Trezzi, nel luogo ove in seguito sorsero Le Baste, lungo il Fossato Vetro; di una Fornace Rossi, in fregio al tracciato del Canale Vacchelli, oggi rimpiazzata dalla cascina Fornace, od anche l'originaria denominazione dell'attuale villa Premoli-Albergoni di San Bernardino detta "le Fornaci", oltre all'analogo nome di alcuni campi. Nella stessa area rimangono, poi, nella loro solitaria fierezza, le ciminiere delle fornaci Pesadori-Albergoni-Fusarpoli-Trezzi di Vergonzana e Trezzi-Deretti-Zurla di San Bernardino-Offanengo, ultime a spegnersi poco oltre la metà del secolo scorso.

Ma anche a Ombriano funzionarono nel tempo alcune fornaci, di cui si ha notizia a partire almeno dal secolo XIV e fino agli inizi del XX, sfruttando locali banchi di sedimenti limoso-argillosi.

Più o oriente un'altra tipica e storica località di fornaci fu, e rimane a tutt'oggi, il Pianalto di Romanengo, la cui coltre di limi argillosi di natura eolica che ne costituiscono l'ondulata superficie topografica fu sfruttata pressoché ininterrottamente dall'epoca romana – come testimoniano i resti emersi presso cascina Bosco Vecchio di Gallignano – sino ai giorni nostri. Più oltre ancora furono i "dossi" di Soncino ad ospitare altre industrie laterizie, l'ultima delle quali fu la fornace Cerioli.

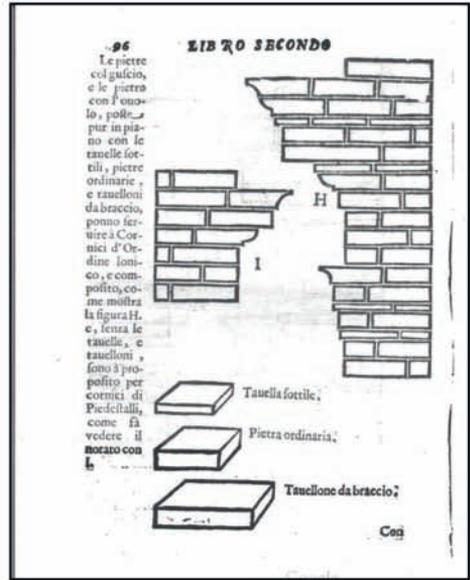
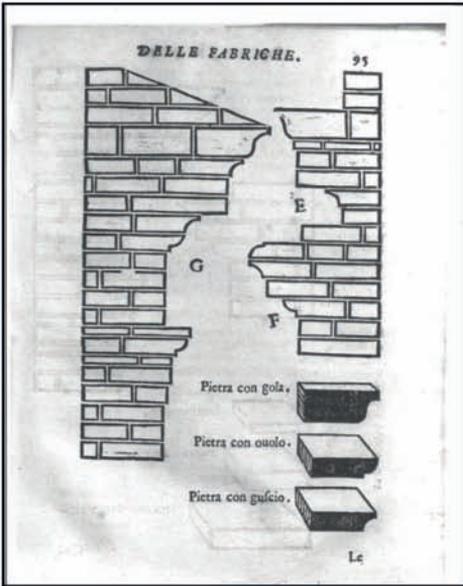
Come si vede, anche soltanto da questi pochi cenni – che un poco meglio organizzati vedranno la luce in forma di breve saggio ricognitivo nell'ambito di una prossima pubblicazione curata dallo stesso 'Museo della civiltà contadina' di Offanengo – il tema della produzione laterizia locale e dei riflessi determinati nelle realtà edilizie di ogni tempo, oltre a suscitare sicuro interesse e stimolante curiosità anche nel pubblico più vasto, rappresenta senza dubbio un filone di ricerca che merita tutta l'attenzione dovuta, poiché suscettibile di sviluppi particolarmente significativi.

Ricerca che può svolgersi su diversi livelli: da quello inerente all'indagine archivistica più o meno recente – dove si può presumere che i passaggi di proprietà delle ultime fornaci, con i relativi atti di consegna, sempre piuttosto dettagliati, potrebbero restituire un quadro realistico delle diverse situazioni – a quello riguardante le tecniche di produzione, a partire dalle tipologie dei forni (da quelli a fuoco intermittente a quelli a fuoco continuo) fino ad arrivare ai cicli produttivi – dall'estrazione della materia prima alla confezione, essiccatura, cottura, stoccaggio, smercio dei materiali – alle attrezzature in uso (per l'impasto dell'argilla, la confezione dei materiali, l'essiccazione, il trasporto, ecc.) fino alle diverse tipologie dei pezzi prodotti, anche nelle epoche passate, con le loro misure modificate nel tempo in relazione ad esigenze tecniche tutte da indagare – dove gli esempi forniti dall'edilizia cittadina e rurale, specialmente dai monumenti più insigni, assegnabile alle diverse epoche dovrebbero costituire testimonianze dirette particolarmente istruttive – con un occhio speciale rivolto alle soluzioni compositive e di assemblaggio degli elementi modulari di base con cui sono state realizzate le più stupefacenti forme architettoniche (modanature, cornici, basi, piedistalli, capitelli, ecc.) o di ornamento di cui alla fine del XVII secolo dava un interessante saggio pratico il cremonese Alessandro Capra nella sua *Architettura familiare*, di cui si offre qui qualche significativa immagine.

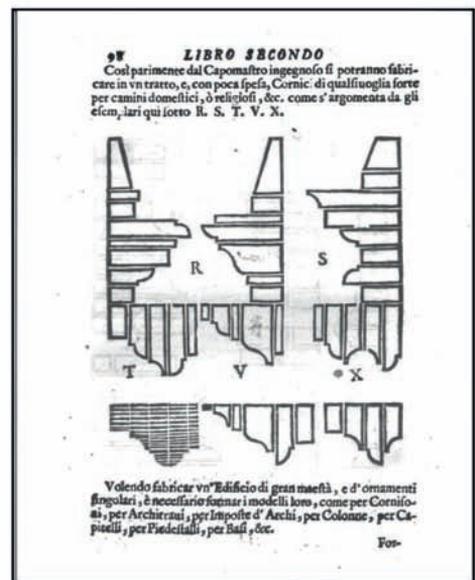
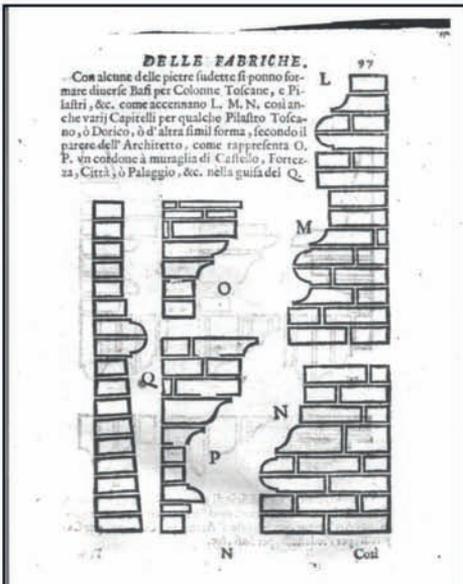
In parallelo a questo genere di analisi sembra doveroso riservare un'adeguata attenzione alla ricostruzione dei diversi ruoli, delle modalità e delle condizioni di lavoro di chi in fornace si guadagnava da vivere, tramite indagini attuate con i classici metodi della ricerca antropologica.

Ne potrebbe scaturire un quadro di estremo interesse, particolarmente coinvolgente e senza dubbio utile alla migliore conoscenza dei modi edilizi locali adottati nelle diverse epoche storiche, non disgiunti dalle modalità di realizzazione delle parti decorative, plasmate anch'esse con la terracotta, la cui produzione può sconfinare, non di rado, nella coroplastica.

Si verrebbe a colmare, così, una lacuna di non poco momento nel panorama delle conoscenze e della saggistica cremasca, solitamente così attenta ad ogni sfaccettatura del suo tessuto sociale, ma anche di ogni aspetto economico, tecnologico, architettonico ed artistico che ne distingue il nobile carattere.



Alcuni modi di comporre diverse forme architettoniche, quali cornici, pilastri, capitelli, piedistalli, ecc. combinando tra loro singoli elementi laterizi, ossia mattoni (con gola, con ovolo, con guscio), tavelle, tavelloni, ecc. di forma e dimensioni varie, secondo il gusto e l'ingegno dell'architetto, come suggerito dal cremonese Alessandro Capra ne *La nuova architettura famigliare*, Bologna, per Giacomo Monti, 1678.



Appunti per una Storia Antropologica degli Argentieri e Orafi cremaschi

L'indagine traccia un consuntivo delle notizie riguardanti il mondo degli orafi e degli argentieri presenti a Crema nel corso dei secoli passati. Le testimonianze costituite dagli arredi religiosi sono parziale testimonianza della maestria di tanti sconosciuti e valenti artisti-artigiani. Nonostante il mancato rinvenimento di uno statuto della fraglia e il limitato numero di lavoranti un invito è aperto agli studiosi e agli specialisti affinché continuino la ricerca rivolta alla produzione privata che potrebbe riservare singolari sorprese.

Premessa

A Crema la ricerca sistematica riguardante il censimento e l'operato dei maestri artigiani che nei secoli scorsi hanno saputo produrre ori e argenti artistici su richiesta di una committenza religiosa ha trovato di recente meritevoli interpreti¹. Se le suppellettili d'uso liturgico, in quanto più accessibili, sono state studiate e censite, il seguente intervento, partendo da questo consuntivo, vorrebbe stimolare la prosecuzione verso nuovi studi per colmare la persistente lacuna presente nel versante del patrimonio domestico. Pur se le opere di gioielleria e le suppellettili private risultano problematicamente consultabili e oltremodo difficili da reperire, attraverso una accurata indagine nei libri di amministrazione, nelle lettere di corrispondenza, nelle nota spese e nelle doti presenti negli archivi delle famiglie nobiliari potrebbero essere rintracciate preziose informazioni. Questo lavoro già diligentemente iniziato per la famiglia dei conti Benvenuti² ha portato alla conoscenza di numerose committenze riguardanti oggetti in argento e d'oro (piatti, posate, candelieri, medaglie e pendenti) che a partire dalla metà del sec. XVIII vennero commissionate in loco (a Carlo e Marcantonio Arrigoni, Livio Galimberti di Crema e a Novarino di Montodine) e nelle città vicine (presso Domenico Barbieri a Parma, Gaetano Avanzi a Brescia, Giuseppe Sala a Milano).

Negli ultimi tempi l'interesse nei confronti delle arti applicate ha visto coinvolti un sempre maggiore numero di estimatori. Spesso fino a ieri lo studio delle arti decorative, in modo riduttivo, veniva identificato ricorrendo all'appellativo di "arti minori". Oggi i prodotti di quello che si qualifica come artigianato artistico hanno finalmente ricevuto una appropriata considerazione. Con nuovi occhi si guarda a questi utensili in funzione di veri strumenti che tanto hanno concorso a stimolare le mode, condizionare i comportamenti, caratterizzare piacevolmente il susseguirsi delle epoche. Le cosiddette pompe, rappresentate dagli arredi e dalla devozione popolare comportano quella complementarità che, attraverso lo sfarzo e la pietà, costituisce il perno manifesto dell'etnografia religiosa. Storia moderna e antropologia locale non potevano più a lungo disdegnare un approccio razionale tanto meditato e rivolgere l'attenzione a tematiche così significative e determinanti.

Tra i vari artisti decoratori che abbellirono con le loro opere il nostro medioevo "i più eclettici di tutti sembra fossero i gioiellieri, che, sul piano familiare e con l'umile appellativo di <fabbrici>, lavoravano tutto, da una statua equestre di bronzo ad uno smalto, un niello, un fine lavoro di glittica"³. È allusivo il rimando ai fasti delle processioni, alle solenni funzioni liturgiche eseguite nei templi che riempiono di stupore e di orgoglio gli antichi cronachisti⁴.

Testimonianze attendibili vengono ancor oggi fornite da affreschi e dalla quadreria mobile firmati dai maggiori pittori locali, dal Barbelli al Picenardi (Figg. 1, 2, 3). Lo attestano: una ricca rappresentanza di santi e matrone, in perenne posa, ritratti ingioiellati con collane, anelli, spille⁵, così pure la lunga serie di ostensori, lanterne processionali, pastorali e croci astili finemente lavorati che impreziosiscono le movimentate scene riservate ai banchetti o all'ultima cena.

Nei trionfi eucaristici il decoro è evocato da svolazzanti angeli recanti preziosi calici durante le scene più salienti della venuta cristiana. Tali esempi offrono una prova fotografica, documentano la familiare dimestichezza, gli stretti rapporti che i ceti dominanti della società antica intrattengono con cesellatori d'argento e battiuro. Queste riproduzioni pittoriche non possono semplicisticamente essere considerate frutto di esuberante fantasia o ridotte a importazione immaginativa. Anche di recente è stata ampiamente provata l'intraprendente dinamicità che caratterizza a Crema, nel Rinascimento, le diverse botteghe d'arte⁶. La loro attività spazia dall'arredo ligneo⁷ alle tavolette da soffitto⁸, dagli ornamenti fittili ai ferri battuti⁹. In questa vasta produzione manifatturiera le botteghe di orafi e argentieri occupano un ruolo affatto secondario.

Nei Municipalia Cremae¹⁰ il *Consul fabrorum* vigila sull'osservanza dei capitoli contemplati nello statuto della città e compare in prima fila tra i rappresentanti delle associazioni di mestiere

che annualmente recano offerte per l'acquisto di cera durante la festa di S. Pantaleone.

Nel medioevo con l'appellativo di "*faber*" (artefice, artigiano) vengono indistintamente qualificati gli orafi, gli argentari e i fabbri in quadratura riuniti nella stessa corporazione di mestiere. A fianco di questo incaricato è annoverato un *Consul Ferrariorum*, rappresentativo del "*ferrarius*" (maniscalco, lavoratore del ferro). Come è stato ipotizzato per Cremona¹¹, anche a Crema è plausibile supporre che le due fraglie inizialmente coesistessero, accomunate dalla devozione ai compatroni S. Eligio e S. Antonio Abate¹². Non è possibile stabilire quanto questa commistione abbia potuto durare e come sia nata una specifica storia legata alla "*Universitas Aurificum*".

In città, tra le antiche contrade, nella Vicinia dei Fabbri¹³ sorge l'attuale chiesa dedicata a S. Antonio Abate. Nel 1579 risulta operativa la corporazione dei "fabri ferrari"¹⁴ dotata di regolare statuto. Nella chiesa di S. Bernardino i "*Fabbri Ferrari*", per onorare la loro cappella, commissionano al Barbelli una grande pala d'altare dedicata a S. Eligio vescovo di Noyon mentre Giovanni Brunelli, sul principiare del XVIII sec., esegue una grande tela e sei piccoli riquadri laterali, dedicati alla vita del santo¹⁵. La ricchezza decorativa e le spese delle opere riservate al comune patrono possono ragionevolmente far supporre che tali committenze non nascano o vengano eseguite solo per volontà di maniscalchi e fabbri in quadratura. I "*Fabri Ferrari*", come è indicato nel ritrovato statuto¹⁶ (Figg. 4), ogni anno, il primo giorno di dicembre si riuniscono in occasione della festa patronale per eleggere il loro Massaro, i Consiglieri e i Sindaci della compagnia. Dopo aver versato nella cassa comune uno scudo d'oro il neofita entra a far parte della confraternita. Assolto l'impegno può esercitare il lavoro nella fucina e comprare ferro e rame lavorato o da lavorare. Significativamente nei capitoli del loro ordinamento compare l'obbligo rivolto alla tutela professionale ed è "... *espressamente proibito à ciascuno il poter far sopra i suoi lavori il segno che di già un altro haveva cominciato à usare in pena di lire tre*".

Già nell'estimo delle case cremasche per l'anno 1685 viene documentata l'esistenza di una Stretta degli Orefici o Ghetto di una piccola comunità ebraica. Il 20 febbraio 1824 la congregazione municipale della città propone al consiglio comunale l'acquisto di alcune case private da demolire al fine di poter ampliare il Vicolo degli Orefici e costruire un tronco di strada continuativo tra le due contrade di Porta Ombriano e di Porta Serio. Solo dopo l'allargamento avvenuto nel 1825 il nuovo tratto assume la denominazione odierna di Via Manzoni. Secondo il Perolini la precedente dedicazione farebbe supporre l'esistenza di un quartiere espressamente "*adibito all'industria dei metalli preziosi*".¹⁷ Il nome di un rione e di una via denotano un certo potere urbano esercitato da questi artigiani, indirettamente confermano la necessaria esistenza di un paratipo espressamente costituito da argentieri e orefici. Tuttavia la soppressione delle corporazioni, gli incendi dolosi, le requisizioni degli archivi nel periodo della rivoluzione francese e le seguenti confische napoleoniche hanno reso difficile il censimento degli arredi artistici e problematico il recupero dei relativi documenti. Nel panorama locale, all'iniziale problema del mancato rinvenimento di un ordinamento della compagnia si assommano:

- l'impossibilità di accertare con sicurezza la datazione di manufatti, solitamente prodotti in base a tecniche di trasmissione (da padre in figlio, da allievo a maestro), non sempre esenti da ritardi stilistici

- l'utilizzo dei medesimi punzoni che spesso può determinare difficoltà di attribuzione,

- l'apposizione di lettere iniziali comuni non sempre leggibili,

- la frequenza nel ricorso ad una manodopera esterna ed eterogenea (milanese, bresciana, di venditori girovaghi e ambulanti particolarmente attivi nelle campagne¹⁸). Tali carenze non hanno permesso fino ad ora di poter effettuare approfondimenti necessari, finalizzati alla piena conoscenza di identità professionali che durante i secoli hanno caratterizzato le botteghe. Scarsa è la conoscenza di quell'organizzazione corporativa che ha portato alla formazione di preziose tecniche e diffuso notevole vivacità in un ben definito apparato commerciale.

Le marcature

In generale sono attestate diverse tipologie di bollatura che ampliano la casistica bipunzonale e tripunzonale¹⁹. Ognuna di queste marcature assume significati diversi e in base alla normativa del tempo porta all'identificazione di un qualsiasi prodotto artistico attraverso l'attestazione del quando (identificazione temporale), del dove (identificazione localistica), del chi (identificazione artistica) e del come (identificazione della tecnica operativa). Tutti questi riconoscimenti perseguono la finalità di definire l'identità dell'utensile e portano alla seguente catalogazione:

- *Marchio territoriale o pubblico*: solitamente coincidente con il logo o contrassegno della città (per Crema l'immagine di S.Pantaleone). Serve a stabilire l'area di provenienza e determinare la località di produzione del pezzo. Con l'aggiunta della variante del periodo di adozione permette di definire esattamente l'epoca.

- *Punzone di titolo o marchio di garanzia*: provvede a certificare la bontà di fino, la quantità di argento puro presente nella lega con il rame. Questa bollatura era compito dell'assaggiatore incaricato o itinerante. Sono denominati titoli maggiori o alti quelli riservati ad ornamenti preziosi pubblici e privati mentre i titoli inferiori o bassi riguardano di massima gli ordinari arredi liturgici. La garanzia appare espressa in millesimi (es. 900 di fino).

- *Punzonatura mista*: (punzoni territoriali numerati) insieme al riferimento territoriale appare il numero corrispondente alla bontà.

- *Bollo letterale o onomastico*: riporta le iniziali del nome e cognome dell'artefice.

- *Punzone di bottega, dell'insegna, figurato o mercò*: riproduce l'insegna esposta all'entrata del negozio. Le iniziali del maestro cesellatore possono cambiare quando al padre succede il figlio o l'allievo ma rimane il simbolo dell'insegna originaria.

- *Punzone di esazione fiscale*: posto sul pezzo in corso d'opera e successivamente contromarcato garantisce l'avvenuto pagamento dell'imposta di fabbricazione.

- *Marchio corporativo*: bollatura che permette di risalire alla fraglia di appartenenza.

- *Bollatura storica*: riporta l'anno della fabbricazione.

- *Punzone mensile*: in uso nei paesi scandinavi, evidenzia il segno di datazione dello zodiaco.

- *Contrassegni dell'assaggiatore*: bollatura con garanzia certificata dal contrassegno del console, del contrassegnatore o del controllore.

- *Marcatura famigliare*: riporta lo stemma, i segni araldici della famiglia committente.

Prima del dominio veneto

I primi nomi di orefici cremaschi compaiono attivi in città limitrofe. Nell'adunanza del 1310 presso la Schola di Mantova figura tale "*Guido, quondam domini Guidonis de Crema*"²¹. I Masari dell'oro e dell'argento, conosciuti con l'appellativo di Estimatori e Ufficiali delle monete, sono i primi ad esser incaricati nel governare la Zecca.

Tra le loro competenze figurano "... *la generalità dei fatti tutti dell'oro e dell'argento....*" esercitano il diritto "*d'inquisizione e di pena ... anche in materia degli Orefici di Venezia, sia lavoratori dell'oro e argento in manifatture da ciò ebbe origine il bollo con pubblico sigillo su ogni lavoro*"²².

Nel 1389 a Venezia il Maggior Consiglio evoca a se il compito d'ispezionare la Zecca insieme all'elezione dei Masari e vengono regolamentati con decreti la moneta, la sua custodia, "*chiavi e ferri come riguardo ai pesi e i metalli*".

Nel settore della cesellatura dei metalli preziosi è presente Fondulino Fondulo, padre di Giovanni e nonno del famoso scultore in terracotta Agostino. Nella prima metà del '400 gestisce bottega e nel *Liber expensarum fabricae* è annoverato tra i fornitori di due calici d'argento per il convento di S. Agostino in Crema²³.

Nominato Faber svolge, come allora usava, una attività polivalente, con laboratorio attivo nella lavorazione dei metalli. Con questo apprendistato il giovane Agostino, prima del trasferimento a Padova con il padre apprende anche l'uso nel forgiare i metalli²⁴.

Cinque/seicento

Con la disponibilità di metalli nobili provenienti dal nuovo mondo e la sempre maggiore diffusione della tecniche a sbalzo le nuove potenzialità offerte dalle mode concorrono a intensificare la produzione degli oggetti in oro e argento.

A seguito delle disposizioni impartite dopo il Concilio di Trento riprendono vitalità corporazioni e associazioni religiose che, con il loro operato all'interno della chiesa, cooperano al risveglio commerciale e spirituale attraverso la committenza, il volontariato e la partecipazione²⁵. Alla fine del Cinquecento passano al Consiglio dei Dieci le mansioni riguardanti la sorveglianza, il controllo e lo stabilimento delle pene contro la criminalità e i tentativi delle frodi economiche.

Dalla nota spese delle confraternite religiose, dettagliatamente indagate dai ricercatori locali²⁶ emerge il quadro quanto mai variegato dell'intensa attività svolta da orafi argentieri che operano nel Cremasco. In maggioranza si tratta di manodopera locale ma non mancano artigiani provenienti dalle città vicine. Ancora una volta è attestata l'incredibile mobilità di artisti e artigiani che, nonostante le problematiche imposte dagli spostamenti (utilizzo di mezzi di trasporto lenti, insicurezza e limitatezza delle vie di comunicazione, l'esistenza di numerosi confini) non esitano a viaggiare. Purtroppo di questi conosciamo solo pochi nomi. In gran parte è andato disperso il patrimonio delle loro opere e ciò che è rimasto risulta spesso privo delle relative attribuzioni. Se non sopraggiungono ulteriori scoperte storiografiche l'operato di tanti bravi esecutori è destinato a rimanere ignoto²⁷.

Solo per alcuni personaggi è attualmente possibile stabilire i preliminari riconoscimenti. **Giovan Battista Cane** dal 1638 al '71 è attivo con alcune opere a S. Benedetto. **Filippo Hennin** dal 1685 al 1696 tiene bottega d'orefice. L'artigiano fiammingo nel 1678 esegue un ostensorio per il duomo e prima di trasferirsi a Brescia confeziona per la confraternita del SS. Sacramento un pregevole paliotto d'argento, oggi disperso, destinato ad ornare, nei momenti più solenni, l'altare maggiore della cattedrale²⁸. Fra gli altri lavori che gli vengono commissionati va menzionato un tabernacolo per la chiesa di S. Monica, candelieri ed ostensori per S. Benedetto.

Nell'ultimo decennio del '600 **Antonio Zini**, orafo bergamasco, esegue per il Consorzio del SS. Sacramento del duomo alcuni lavori tra cui le decorazioni d'argento per il baldacchino processionale.

Il settecento

Nel 1719 nella vicina città di Brescia i Giudici delle Vettovaglie stabiliscono che la lega d'argento lavorato sia pari alla bontà stabilita a Venezia²⁹ cioè corrispondente a 520,83 millesimi. Agli inizi del '700, in pieno dominio veneto, i Bergamaschi si rifanno per la tratta dell'argento alle pratiche della dominante e per l'oro a quelle in uso a Brescia, Milano e Cremona. È invalso l'uso di rilasciare ai compratori certificati in merito al valore degli oggetti. A Crema sono attivi cinque orefici che gestiscono modesti capitali e non seguono particolari leggi o prescrizioni se non quelle dello stato³⁰.

Nei proclami veneti, atti e terminazioni legislative emessi per definire la regolarità delle opere è presa in considerazione una segnatura tripunzonale (4.1.1719). Al bollo pubblico (o territoriale che riporta l'emblema adottato dalla città) l'orefice esecutore appone sugli oggetti il bollo letterale detto anche onomastico (con le iniziali del maestro) e quello figurato (dato dalle insegna di bottega)³¹. Fanno seguito nel 24.19.1721 le norme relative alle attestazioni di bontà dei metalli,

con bollo dei Consoli della categoria, *bolladori dell'Università*. L'impegno nel rispettare la bontà fissata da Venezia viene imposto con decreto del 6.3.1758.

Dopo "*lunghe studi e meditazioni*" a complemento dei precedenti proclami la terminazione data il 8.6.1774 e quella successiva del '76³² approvata dal consiglio dei Dieci, cerca di por fine agli abusi generati dalle contraffazioni. Quest'ultima normativa destinata a tutti gli orefici di terraferma è finalizzata a "*non caricar l'economia del povero villico di spesa maggiore la consueta*". L'acquisto dei *capi minuti*³³ si consente possa essere eseguito "*con l'oro della Lega di carati 270 per Marca....non compresa la fattura*" mentre per gli altri capi di peso superiore si ricorre "*senza minima alterazione alla preferita Lega di Carati 108 per Marca*".

La terminazione del '74 precisa che le città di terraferma (tra cui Crema), qualora non siano già attive, procedano alla costituzione di nuove gilde con raggruppamento di almeno sei Capi Maestri, compresi quelli residenti nei paesi vicini. Per il prescritto punzone della corporazione solitamente viene adottata l'immagine del Santo protettore della città. Ad esempio Padova opta per l'insegna di S. Antonio, Verona per S. Zeno, a Crema è rintracciata descrizione nel soggetto di S. Pantaleone, ma non compare la figura del bollo.

Il venditore è obbligato a consegnare al compratore un bollettino (*Figg. 5*) per ogni capo d'oro e d'argento, con obbligo di completamento, con aggiunta dell'insegna della bottega, firma (nome e cognome dell'orefice), data (mese, giorno, anno), qualità, peso, valore del venduto e prezzo totale della fattura. In caso di inadempienza sono previste relative sanzioni. Successivamente (2.9.1777) anche a Crema entrerà in vigore il bollo per gli oggetti non superiori di peso ai 25 carati, che sono contrassegnati dal numero 6³⁴.

L'11.5.1775 il Podestà di Crema Giovanni Moro informa i Provveditori della Zecca e gli inquisitori deputati all'oro e alle monete che la lega per le manifatture d'argento per le chiese e particolari è a norma delle leggi stabilite. Durante l'annata del 1776 nelle botteghe aperte in Crema compaiono le seguenti maestranze³⁵:

- Bottega all'insegna del Cazulo (mestolo): Giovan Battista Casularo Novarino (Patron), Carlo Rossi e Antonio Lorenzoni (Lavoranti).

- Bottega all'insegna della Stella: Giovan Battista Bortolotti (Patron).

- Bottega all'insegna del Leone: Antonio Cotti (Patron), Paolo Pigolo e Bartolomeo Erba (Garzon).

- Bottega all'insegna del Gallo: Giovanni Galimberti (Patron), Carlo Pietro Pigola (Garzon).

- Bottega all'insegna della Corona: Paolo Pilmagrani (Patron).

- Bottega all'insegna della Rosa: Marc'Antonio Arrigoni (Patron), Giovan Battista Menodini (Lavorante), Francesco e Giovanni Foglia (Garzon).

Il proclama del Podestà di Crema Rizzardo Balbi³⁶, emesso il 10 Ottobre 1776, fa ordine e chiarisce in quattro punti le regole in materia di Orefici:

- I° *Che non sia alcuno di che grado, e condizione esser si voglia che ardisca di vender qualunque capo d'Oro, e d'Argento lavorato in quella città, e Territorio, che non sia ascritto all'Arte degli Orefici di quella Città, e contro la disposizione delle Terminazioni a stampa 1774, e 1776 estese dal Magistrato Ecc.mo. de' Signori Provveditori in Zecca, ed approvate dall. Eccelso Consiglio di X. E qualunque sarà trovato vender di detti capi d'Oro e d'Argento lavorati in contravvenzione di dette Terminazioni, oltre la pena di contrabando de li capi predetti, sarà pur soggetto a que' castighi, che pareranno alla Giustizia a misura della trasgressione.*

- II° *Essendo già prescritto in dette terminazioni il caratto rispettivo di detti capi d'Oro e d'Argento lavorati, che aver debbano, non che la destinazione de Toccadori tratti dall'arte predetta per la recognizione di detti capi lavorati, e dopo l'esperimento ordinato al predetto Ecc.mo. Magistrato, divenute l'E.E.S.S. all'elezione di D. Paulo Pilgrami in Toccadore d'argento, D. Gio. Galimberti in Toccadore d'Oro, restano avvertiti perciò questi Amatissimi Sudditi che acquisteranno d'ora inanzi da questi Orefici che sarà loro libero il far peritare dalli predetti rispettivi*

Toccardori li capi d'Oro e d'Argento lavorati per riscontrare se sian del caratto, su la fede di cui saranno seguiti li contratti, e spiegato perciò per confronto dell'intrinseco valore nel Bolettino, che ciascun Orefice venditore dovrà esser rilasciato a ciascun Compratore.....

- III° Per eseguire questo confronto essendo assegnato il termine di Mesi sei dal dì del contratto, che dovrà esser e spresso nel Bolettino predetto.....

- IV° Al caso di differenza tra il Bollettino rilasciato dall'Orefice e l'esame prestato dal rispettivo Toccardore potranno li compratori presentarsi a questa Carica, dalla quale sarà chiamato il Capo di quest'arte degl'Orefici pro tempore, perché abbia a decidere sopra detta differenza....

A fornire un quadro panoramico dell'artigianato artistico cremasco concorrono le schede derivate da studi specialistici³⁷ che permettono di considerare tra i santi il marchio territoriale e di garanzia, in uso per i *lavori grossi*³⁸. Dal 1776 al 1800, il punzone dei Cremaschi reca San Pantaleone e vede incorporate ai lati le iniziali del toccatore della Fraglia degli Orefici di Crema. Vi figurano toccatori d'argento:

- Giovan Battista Bortolotti attivo nel 1776, scheda 115 (incorporate le iniziali "G" e "B").

- Giovan Battista Casularo Novarino 1776-85, scheda 117 ("G" e "N"), gastaldo della compagnia.

- Marc' Aurelio Arrigoni 1785, scheda 119 - ("M" e "A").

- Paolo Pilmagrani 1776, scheda 120 ("P" e "P").

Sono toccatori d'oro: - Giovanni Galimberti 1776-89, scheda 116 ("G" e "G").

- Livio Galimberti 1789, scheda 118 ("L" e "G").

Già nel '74 i Provveditori della Zecca e Inquisitori sopra Ori e Monete di Venezia deliberano affinché nei lavori minuti venga apposto il marchio di un piccolo punzone con le iniziali del toccatore posizionate ai lati del numero arabo 6, atto ad identificare la città⁴¹.

Dal 1777 al 1800 al capitolo numeri sono elencati i marchi territoriali e di garanzia cremaschi utilizzati per i lavori minuti aventi come soggetto la cifra araba 6 inframezzata alle iniziali dei toccatori d'oro:

- Giovanni Galimberti 1777-89, scheda 950

- Livio Galimberti 1789, scheda 952

per i toccatori d'argento:

- Giovan Battista Casularo Novarino 1776, scheda 951

- Marc' Antonio Arrigoni 1785, scheda 953.

La produzione di Bergamo e di Crema sottoposta nel '700 alla Repubblica Veneta pur documentata dalle fonti archivistiche non ha trovato riscontri concreti in alcun manufatto e tuttavia la posizione geografica di Crema pone la città a metà strada tra Milano e Brescia, considerate tra i due maggiori centri lombardi dell'arte orafa⁴². Anche lo stupendo paliotto commissionato per la cappella del crocefisso del duomo, oggi adattato anche per l'altar maggiore, è opera del bresciano Giuseppe Arici. Il rivestimento d'argento traduce la plasticità e la spettacolarità ancora tardivamente legate al gusto barocco (Figg. 6,7,8). L'attività cremasca per la produzione rimane in gran parte dipendente dai centri limitrofi e viene confermata da una nota ai Provveditori del 23 Febbraio 1775 *"Li orefici di questa città si asservono a Brescia per maniffature d'oro ad uso della cittadinanza e di altri pochi argenti per le chiese..."*⁴³

La presenza di botteghe orafe nel corso del XIX° sec.

Il numero delle botteghe di orefici e orologiai a metà dell'800 è al di sotto della decina⁴⁴.

Le considerazioni che seguono derivano dalle notizie documentarie localmente consultate⁴⁵. La distribuzione urbana delle botteghe orafe cremasche tra '700 e '800 risulta essere quasi esclusivamente concentrata nel centro storico: tra Piazza Maggiore (3 botteghe in Piazza Duomo),

Contrada degli Orefici (2 in Via Manzoni), Contrada Serio (2 Via Mazzini). La tendenza, come appare dalle istanze analizzate e dai passaggi di intestazione delle licenze permane circoscritta in ambito familiare (da moglie a marito, di padre in figlio). Al cambio di titolarità corrisponde la permanenza allo stesso numero civico (es. La vedova Rota Elena subentra al marito Soldati Alessio. Dopo la gestione di Giuseppe Gorla l'attività passa al figlio Lorenzo).

Negli almanacchi dell'epoca⁴⁶, dal 1834 al 1855, particolarmente presente in qualità di “*stimatore degli effetti preziosi d'oro e d'argento*” ricorre il nome dell'orefice Angelo Gervasoni, deputato ad eseguire perizie per la Masseria all'Impegnata del Monte di Pietà cittadino.

Come è stato accertato per l'area di Varese e Gallarate⁴⁷ anche la Biblioteca Civica di Crema conserva in un inedito fascicolo⁴⁸ una interessante raccolta documentaria costituita da:

- un manifesto del Regno d'Italia (appendice A),

- un elenco di orefici, gioiellieri e fabbricanti di lavori in oro e argento operanti in città nella prima metà dell'Ottocento (appendice B),

- la serie di otto istanze (appendice C).

Questa raccolta ottempera al precedente decreto napoleonico del 25.12.1810, emanato al fine di assicurare il titolo delle manifatture d'oro e d'argento mediante l'istituzione di appositi uffici di verifica. L'editto fissa: i titoli degli ori e degli argenti lavorati (art. 1-7), gli incusi e gli impronti⁴⁹ che devono avere (art. 8-19), i diritti di garanzia sui lavori e sulle materie di oro e di argento (art. 20-27), gli uffici di garanzia (art. 28-53). Inoltre il testo stabilisce gli obblighi che sono chiamati ad assolvere i fabbricanti dei lavori d'oro e d'argento (art. 54-78), prescrive i doveri dei mercanti ambulanti che li eseguono (art. 79-82), le modalità di esecuzione a placca o lamina d'oro e d'argento sugli altri metalli (art. 83-88), infine fissa le visite e le contravvenzioni (art. 89-95) e rende note le modalità professionali per assaggiare, raffinare e conoscere la presenza dei metalli nobili (art. 96-110).

In particolare l'art. 73, del menzionato decreto contempla l'utilizzo di un punzone. L'attrezzo metallico è costituito da una barretta d'acciaio. Attraverso un colpo deciso del martelletto viene impresso il contrassegno di riconoscimento. Il marchio o bollo, inciso sulla testa del punzone, costituisce il vero certificato d'origine dell'oggetto, la carta d'identità e ne permette il riconoscimento. Il segno lasciato o impronto, nel corso dei secoli, è stato regolamentato dalle leggi allo scopo di tutelare la qualità dei manufatti, perseguire le frodi e operare una corretta distinzione tra originali e falsificazioni.

A queste disposizioni se ne aggiungono altre riguardanti: “*l'obbligo di tenere registri di compravendita degli oggetti preziosi, il divieto di rifornirsi da sconosciuti, l'obbligo di tenere in bottega i nuovi pesi secondo il sistema metrico decimale introdotto nel Regno d'Italia e di rilasciare ai clienti una dichiarazione descrittiva dell'oggetto venduto completa di titolo, peso e prezzo*”⁵⁰.

La comparsa proprio nel giorno di Natale, di tale normativa, corrisponde ad una bizzarra coincidenza. Non sottintende una ironica laicizzazione del sentimento religioso ma riflette l'importanza attribuita dal legislatore alla contemporanea istituzione nel Regno d'Italia dell'Istituto Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti⁵¹.

Questa nuova legge segna definitivamente il passaggio da un controllo che, precedentemente esercitato dalle associazioni di categoria (fraglie, corporazioni, scuole ecc.), passa ora ai funzionari (podestà) e alle commissioni (congregazioni e delegazioni pubbliche) regolarmente istituite.

La dislocazione di orafi e orefici cremaschi nei primi decenni del XX° sec.

Il numero complessivo delle botteghe e la loro ubicazione nel contesto urbano registrate intorno ai primi decenni del 1900 non subiscono alterazioni rilevanti. Nella pubblicazione Cremona express, curata da Andrea Mariani, basata sull'anagrafe commerciale del Consiglio Provinciale

dell'Economia Corporativa, edita da Cremona Nuova nel 1933, alla voce Oreficeria (fabbriche e laboratori) sono presenti:

- Bertasi Romeo in via Garibaldi 8,
- Bacchetta Lida in via Manzoni (già Stretta degli Orefici),
- Casalini Pietro in via Mazzini 13 (già Contrada di Serio),
- Daverio Federico in via Mazzini,
- Bettino De-Carli in via Manzoni 4,
- Ghesola Enrico in via Mazzini 27,
- Gravedi Gino in via Mazzini 2,
- Raimondi Cleto in via Civerchi 26.

Nella stessa pubblicazione alla voce Oreficeria Orologeria sono presenti:

- Alghisio Camillo orologiaio,
- Aurea Francesco riparazione orologi,
- Bacchetta Lida oreficeria,
- Bertasi Romeo orologiaio ambulante,
- Casalini Pietro oreficeria,
- Daverio fratelli orologeria,
- Bettino De Carli (in via Mazzini 32) orologeria, riparazioni e articoli da regalo,
- Ghezola Enrico (in via Mazzini) oreficeria orologeria, laboratorio, riparazioni,
- Gravedi Gino oreficeria,
- Raimondi Secondo orologiaio,
- Raimondi Cleto (in via Pozzi 5) orologiaio, riparazioni, cronometri, pendole, contachilometri.

APPENDICI

A) Il manifesto

In data 19.2.1812 il Direttore Generale delle Monete emana un proclama che riproduce i prototipi dettagliati dei disegni da apporre sui punzoni per la garanzia dell'oro e dell'argento specificandoli:

- *per distinzione*: / Bontà e titolo prescritto per i lavori d'oro./ Idem per quelli d'argento. /Garanzia per i minuti lavori d'oro./Garanzia per minuti lavori d'argento./ Lavori d'oro provenienti dall'Estero./Lavori d'argento provenienti dall'Estero./Uffici di garanzia./Manifatture particolari di Venezia.

- *per forma* (ovale, triangolare, pentagonale, frastagliata, eptagonale, esagonale, quadrata, quadrilatera, ellittica ecc.)

- *per tipo e descrizione* (raffigurazione con spiegazione).

La finalità perseguita dall'avviso è quella di fornire un attestato di garanzia agli utensili in oro e argento. Il titolo o qualità viene espresso nella progressione millesimale e per gli oggetti privi si sarebbe provveduto ad una " *legale verifcazione fatta da Uffici competenti del Regno con impronto costituito da due cifre arabiche accoppiate ch'esse denotino in parti centesime il titolo che risulterà dall'Assaggio*".

B) L'elenco degli orefici (Fig. 9)

L'elenco degli "orefici, gioiellieri, ed altri fabbricatori di lavori d'oro e d'argento esistenti nella R. Città di Crema Provincia di Lodi e Crema, compilato in seguito al rispettato Dect 3 ... Mese n 11978 = 657 ... dell'I.R. Deleg.a Prov." sottoscritto in data 12.9.1836 per la Congregazione Municipale della R. Città di Crema dal Podestà Dott. Camillo Schiavini ci fornisce una sintetica ma interessante mappatura riepilogativa riguardante le botteghe di orafi e argentieri operanti in città. Le indicazioni fornite dal testo riguardano:

- "nome e cognome dell'artigiano". Nell'ordine vi compaiono i seguenti nomi: 1) Guatelli Girolamo, 2) Rota Elena ved. Soldati Alessio rimaritata in Baldini, 3) Ornesi Giuseppe, 4) Gervasoni Angelo, 5) Gorla Lorenzo, 6) Gorla Gio Carlo, 7) Guatelli Francesco.

- "la qualità di commercio" ovvero, l'attività prevalentemente esercitata: "orefice, gioielliere e manifatturiere d'oro e d'argento"

- "la situazione del negozio", i corrispettivi indirizzi completi del numero civico della bottega rispettivamente: 1) Piazza Maggiore n 429, 2) Contrada degli Orefici n 633, 3) Contrada Serio n 1055, 4) Piazza Maggiore n 428, 5) Contrada Serio n 830, 6) Contrada degli Orefici n 444, 7) Piazza Maggiore n 422.

- "il disegno del punzone o simbolo particolare adottato all'epoca del vigente Decreto Italiano...", evidenza per le suddette botteghe la sequela delle rispettive figure: 1) tromba (inframezzata dalle lettere iniziali del nome e cognome del titolare) G G, 2) la freccia A S, 3) il serpente G O, 4) la mitra G A, 5) il flauto di pan (impropriamente indicato come cetra), 6) la bandiera G L, 7) l'oboe G F.

- Le osservazioni riguardano gli atti esistenti in ufficio e sono inerenti all'approvazione impartita dall'autorità competente circa l'uso del punzone o alla sua eventuale pendenza.

C) Le istanze di certificazione (Fig. 10 e seguenti)

Le otto istanze di certificazione conservate nella "relazione 9" sono tutte accompagnate dagli annessi punzoni su piastrina d'ottone.

1) La prima delle richieste di certificazione viene inoltrata in data 18 Marzo 1812 dall'orefice Marcantonio Arrigoni che conduce negozio nella Contrada del Ghirlo (Via Cavour) al n 633. La lettera è indirizzata al Podestà, autorità municipale durante il Regno d'Italia napoleonico (1805-1814) e fa riferimento al Decreto Vice Reale n 54 del 25.12.1810. Il sottoscrittore allega la placchetta o laminetta metallica riprodotte il marchio del suo punzone (una spada con nome e cognome). Questa demarcazione è scelta per "le merci d'oro e d'argento" prodotte nella sua bottega. Le affida per la tutela e la custodia, confermando d'aver presentato al prefetto di Cremona un punzone similare.

2) Alessio Soldati, tiene bottega sotto i portici della Piazza al n 428, in data 23.3.1812 scrive al Podestà di Crema e del territorio, specificando che: avendo il 16.8.1811 presentato il modello del punzone "dubitando che possa essere irregolare" ne inoltra un altro "sicuro che questo avrà tutte le qualità volute dalla legge perché fatto dal Sig. Beltrami, incisore approvato".

3) Il giorno 15.4.1812 l'Orefice Giuseppe Gorla afferma: "In esecuzione dell'articolo 54 del Vice Reale Decreto 25 dicembre 1810, io infrascritto Orefice Patentato, come da patente registrata dal sullodato Sig. Podestà sotto il giorno 6.11.1811 al n 109, e con libro bollato, numerizzato, vidimato dal sempre lodato Sig. Podestà, sotto il giorno 14 febbraio 1811, e registrato al n 249, mi pregio di consegnarla affine sia custodito nei di Lei atti il qui unito punzone addimandato la zampogna, da me scielto per marcare le merci d'oro e d'argento, che verranno fabbricate nel mio negozio situato in Crema Contrada di Serio al civico 830. Nello stesso tempo per qualunque buon effetto le partecipo, che nel mio negozio si lavora anche del rame e lottone e s'ingenta".

4) Con la stessa procedura delle precedenti, al fine di porre in custodia il punzone prescelto per la demarcazione delle merci d'oro e d'argento fabbricate nel suo negozio posto in piazza Maggiore

al civico n 422, Girolamo Guatelli “fabbricatore di manifatture d’oro e d’argento” inoltra il 14.3.1812 al Podestà istanza con estremi riguardanti la sua patente n 472 e il numero di registro. 5) A partire dal 7.4.1815 ha inizio il Regno Lombardo-Veneto che durerà fino al 1866 con l’annessione del Veneto, della provincia di Mantova e del Friuli al Regno d’Italia. Il destinatario delle istanze non è più il Podestà ma la Congregazione Municipale della Regia città di Lodi e Crema. A quest’ultima il 28.4.1827 si rivolge il “fabbricatore di oggetti d’oro e d’argento” Angelo Gervasoni che opera nella Contrada del Ghirlo al n 630, “con il simbolo della Mitra”.

6) “Volendo il sottoscritto intraprendere la professione di orefice bigiottiere sotto la ditta Giuseppe Gorla con il simbolo di Santa Tecla e la bottega situata con ingresso in Contrada degli Orefici” lo stesso il giorno 14 Marzo 1932 presenta notifica alla Congregazione Municipale di Crema allegando all’istanza il cartellino metallico con impresso il nome, il simbolo e il libro bollato affinché venga vidimato.

7) “Avendo il già cessato Orefice Giuseppe che abitava in Crema nella Contrada Serio al civico n 830 ed all’insegna della Zampogna ceduto il suo negozio compresi gli Effetti d’oro, d’argento ed altro, a titolo di donazione tra vivi al suo figlio Lorenzo Gorla, così il suddetto Lorenzo Gorla figlio di Giuseppe dimorante in detto Negozio Contrada Serio n 830, insegna della Zampogna prega questa I.R. Delegazione a volerlo riconoscere e confermare qual subingresso nel Negozio di suo padre Giuseppe Gorla, assumendo esso Giuseppe Gorla in se tutti i pesi, obbligazioni ed osservanze di leggi inerenti ad una tale professione d’Orefice”.

La lettera termina con l’indicazione di aver allegato il piccolo cartellino in ottone in cui è stato impresso il proprio nome e cognome del “sub ingresso” e il simbolo della “Zampogna”.

8) È del 11.12.1836 l’istanza inoltrata da Francesco Guatelli che “..avendo intrapreso in questa città ...la professione di Orefice nella bottega di Piazza del Duomo al n 422 col simbolo dell’Oboe, lo notifica a questa Rappresentanza ...colla trascrizione del cartellino portante il proprio nome scolpito e l’impressione del prescelto punzone, annettendo la trasmissione del Libro Registro di Consegna e Vendita..”.

NOTE

¹ Per il patrimonio religioso delle principali chiese l’analisi dei manufatti è stata eseguita da: MARIA VERGA BANDIRALI, *Di alcuni argenti nella chiesa della Trinità in Crema*, Tip Sergio Trezzi, Crema 1994.

Ibd., *Gli argenti della parrocchiale di Offanengo*, in *Insula Fulcheria* n XXIV, Leva Artigrafiche, Crema 1994, p.103.

Ibd. *Notizia di argenti seicenteschi per il Duomo di Crema*, in *Insula Fulcheria* n XXXII, Leva Artigrafiche, 2002, p.145.

Ibd. *Gli argenti del Consorzio del SS. Sacramento*, in *La chiesa di San Benedetto in Crema*, Leva Artigrafiche, Crema 1998, pp.157-173.

Un complessivo censimento fotografico è presentato da Giorgio Zucchelli in *Architetture dello spirito Fascicoli* n. I-XII, supplementi al Nuovo Torrazzo, Ed. Pizzorni, Cremona 2002.5.

² L. CARUBELLI, *Vita sociale e vicende familiari di un nobile casato cremasco nei sec. XVII e XVIII: I Benvenuti*, in *Leo de supra Serio*, Anno I N 1, Fantigrafica, Cremona 2007, pp.87.

³ TERNI DE GREGORY W., *Pittura artigiana Lombarda del Rinascimento*, Garzanti Ed., Milano 1981, p.45.

⁴ TERNI G.B., *Memorie riguardanti Crema dall’anno 1759 al 1787*, c/o Biblioteca Comunale di Crema, ms. 165.

⁵ Una sintetica campionatura potrebbe esser rappresentata da alcune opere di Gian Giacomo Barbelli

(*Ultima cena*, chiesa di S. Benedetto Crema – *Banchetto di Erode*, oratorio di S. Giovanni Crema) e di Mauro Picenardi (S. Lucia, chiesa parrocchiale di Moscazzano - *Trionfo eucaristico*, chiesa parrocchiale di Moscazzano)

⁶ VENTURELLI P., *Botteghe d'arte cremasche. Questioni in apertura*, in Rinascimento cremasco, Skira Ed, Milano 2015.

⁷ BANDIRALI VERGA M., *Arte lignaria a Crema nel secolo XV*, in Momenti di storia cremasca, Tipografia Padana Cremona, p.79.

CESERANI ERMENTINI LIDIA, *L'arredo ligneo*, in La chiesa di S. Benedetto in Crema, Leva Artigrafiche, Crema 1998, p.133

⁸ CESERANI ERMENTINI LIDIA, *Le tavolette a soffitto, un fenomeno di cultura a Crema*, in Insula Fulcheria n XXXVI, 2006, p.321

VENTURELLI P. *Le tavolette da soffitto con soggetti zoomorfi del Museo Civico di Crema* in Insula Fulcheria n XLIV, 2014, p.12

⁹ VENCHIARUTTI W., *Crema: lo stemmario di pietra. Simboli del potere e artigianato locale negli edifici storici*, in Conoscere Crema, Leva Artigrafiche, Crema 1992, p.61.

¹⁰ MUNICIPALIA CREMAE, Venezia MDXXXVI, Cr/K 2b c/o Biblioteca Civica di Crema.

¹¹ ALMANSI SABBIONETA C., *L'arte degli orefici*, Fantigrafica, Cremona 2006, p.6.

¹² San Eligio era notoriamente il santo protettore degli orefici e argentieri mentre i veneziani avevano scelto come patrono di queste confraternite Sant'Antonio Abate.

¹³ TERNI DE GREGORY W., *Le antiche Vicinie di Crema*, Missc. Cr.B/1266 c/o Biblioteca Civica di Crema.

¹⁴ VENCHIARUTTI W., *La maregola della pia fraglia dei fabri ferrari*, in Crema Produce, Fotolito Lamar, Cremona 1989, p.63.

¹⁵ LUCCHI G., *Crema sacra*, Arti Grafiche Cremasche, Crema p.172.

¹⁶ 1773 *Copia Maregola della pia fraglia de Fabri Ferrari* M.S.S. /233 c.o Biblioteca Civica Crema.

¹⁷ PEROLINI M., *Origine dei nomi delle strade di Crema*, Tip. Padana, Cremona 1976, p.76

¹⁸ ALMANSI SABBIONETA C. 2006.

¹⁹ SAMBONET G., *Conoscere gli argentieri*, Arti Grafiche Nidasio, Milano 1979.

Solitamente la certificazione tripunzonale comprendeva il marchio di garanzia, il marchio territoriale e l'insegna dell'argentiere che aveva fabbricato l'utensile.

²⁰ Ad es. per un lingotto di 1000 gr, il titolo 900 sta ad indicare 100 gr. di rame 900 d'argento. Nei paesi latini l'unità è espressa in 12 denari (es 11 denari= 1000:12x11=916.6/1000;

9 denari=1000:12x9=750/1000; 4 denari =1000:12x4=333,33/1000).

In area germanica l'unità corrisponde a 16 löthinge (es. 15 löthinge=1000:16x15=937,50/1000;

12 löthinge=1000:16x12=750/1000).

Il sistema inglese prevede la libra composta da 12 once (es. 4 once = 1000: 12x4 =333,33/1000).

²¹ VENTURELLI P., *Nell'arte nostra degli orefici*, in Gli statuti dell'arte degli orefici di Mantova (1310-1694), a cura di D.FERRARI, P.VENTURELLI, G.Arcari Ed., Mantova 2008, p. 12.

²² *Massari all'oro e all'argento. Elenco degli eletti 1362 – 1797*, ms. sec. XIX, A.S.V. 376.

²³ TERNI DE GREGORY W., *Fra Agostino da Crema agente sforzesco*, Ed.Vinci, Crema 1950, p.11.

²⁴ BANDIRALI VERGA M., *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 48 (1997)*.

²⁵ G. BENACCI, *Compendio di storia ecclesiastica*, Imola 1825, p.98.

²⁶ CARUBELLI L., *Pagine di storia del duomo di Crema da fonti inedite poco conosciute: una rivisitazione delle vicende artistiche tra cinquecento e settecento*, in La cattedrale di Crema, Scalpendi Ed, Milano 2011, p.175 e seguenti.

²⁷ Di seguito riportiamo i nomi degli orafi argentieri, tutti operanti nella seconda metà del XVII sec., così come sono stati segnalati dal L. Carubelli (2011): Giacinto Gavazzi, Bartolomeo Marchese, Carlo Arrigoni, Ottavio Arrigoni, Giulio Cazzulano Novarino e del lodigiano Pietro Antonio Trivisano.

²⁸ BANDIRALI VERGA M. 2002

²⁹ Biblioteca A.Mai, Bergamo, Sala Tassiani coll.7°.

³⁰ A.S.V., *Provveditori in Zecca*, b. 1371.

³¹ MASSA R., *Orafi e argentieri bresciani nei secoli XVIII e XIX*, Tipolitografia F. Apollonio, Brescia 1988, p.45.

³² *Terminazione Provveditori ed aggiunti in Zecca ed inquisitor sopra ori e monete in materia degli orefici della terra ferma* 26.4.1776 (from digital re production www.internetculturale.it)

³³ Non eccedenti il peso di carati 25.

³⁴ MASSA R., *L'oreficeria sacra e profana, in Settecento Lombardo*, Electa, Milano 1991, p. 514. A.S. di Venezia, *Provveditori in zecca*, b 1356.

³⁵ Come compaiono nell'elenco stilato da PAZZI P., *I Punzoni dell'argenteria veneta*, Vol. II, Pola 1992,

p.168.

³⁶ A.S.V. Fondo Prov.in Zecca, Busta 1355.

³⁷ DONATI U., *I Marchi dell'argenteria Italiana*, De Agostini, Novara 1993 e succ. 1999 con CORRENGIA F.

³⁸ A lavori medi, grossi e piccoli corrispondono punzoni diversi per soggetto e misura che vengono adottati in base alle dimensioni del prodotto.

³⁹ Tale appellativo contraddistingue gli assaggiatori che accertano il titolo dell'oro e dell'argento mediante l'impiego della pietra di paragone (diaspro nero o litite) e che può esser eseguita anche per coppellazione.

⁴⁰ Galimberti Livio è passato però alla storia per le biografie a lui dedicate in quanto, abbandonata l'arte orafa del padre, intraprese la carriera militare e da Napoleone fu nominato sul campo Generale di Brigata (F. S. BENVENUTI, *Dizionario Biografico Cremasco*, Ed. Forni copia a. 1972 Bologna, Crema 1888, p.143.), successivamente nel 1815 venne nominato, con decreto imperiale, Generale Maggiore delle armate Austriache (in *Almanacco Cremasco per l'anno 1835*, Tip Ronna, Crema 1834, p.160).

⁴¹ Così viene prevista l'attribuzione: il n 1 a Padova, 2 a Vicenza, 3 a Verona, 4 a Brescia, 5 a Bergamo.

⁴² MASSA R. 1991.

⁴³ Tra i rifornitori bresciani sono ricordati: Gaetano Avanzi, Antonio Basoli, Alessandro Marchi, Antonio Rovaglia e Antonio Gabbia.

⁴⁴ SANSEVERINO FAUSTINO, *Notizie statistiche e agronomiche intorno alla città di Crema*, Tip. Ronchetti e Ferrari, Milano 1843, p.44.

⁴⁵ Colgo l'occasione nel ringraziare per i preziosi consigli Maria Verga Bandirali e per la premurosa assistenza: il personale della Biblioteca Civica di Crema, Mario Gnesi dell'archivio Diocesano e Giovanna Cerioli del Museo Civico di Crema, Eva Rampolla della Camera di Commercio di Cremona, l'orafo Albino Meleri e Giovanni Giora per il servizio fotografico..

⁴⁶ *Almanacco di Crema*: per l'anno 1834 (p.99), per l'anno 1835 (p.125), per l'anno 1837 (p.217), per l'anno 1840 (p.78), per l'anno 1855 (p.87).

⁴⁷ VENTURELLI P., *Oreficerie e orefici nel territorio di Varese tra XV sec. e 1932* in *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, Progetto diretto e coordinato da M. L. Gatti Perer, Vol. II, Insubria I. Press, Varese 2011, p.409.

⁴⁸ Misc. Relaz. 9, Fondo Grioni, c /o Biblioteca Comunale Crema.

⁴⁹ *L'impronto* è il segno lasciato sulla superficie dell'oggetto dal punzone e l'incuso è l'incavo impresso del disegno a bassorilievo.

⁵⁰ VOLTINI F., *Gli orefici*, in *Catalogo mostra delle attività della Camera di Commercio nella Cremona dell'800*, Torquati Cremona 1982, p.58.

⁵¹ FRANCHINI S.G., *Il perché di una data: il decreto 25 dicembre 1810 di Napoleone e la costituzione dell'Istituto Nazionale del Regno d'Italia*, Nota presentata dal socio effettivo Gherardo Ortalli nell'adunanza ordinaria del 23 ottobre 2010 - (Franchini_estratto decreto reale.pdf).

⁵² Nel documento e nella piastrina allegata all'istanza compare la scritta "Oboe" ma il disegno del marchio raffigura un fiore a quattro foglie lanceolate.

⁵³ Cfr. nota 48.

⁵⁴ Solitamente costituita da un piccolo foglio in rame, argento, piombo o zinco recante la punzonatura che distingue il maestro della bottega e viene depositata solo dopo approvazione presso l'ufficio incaricato.



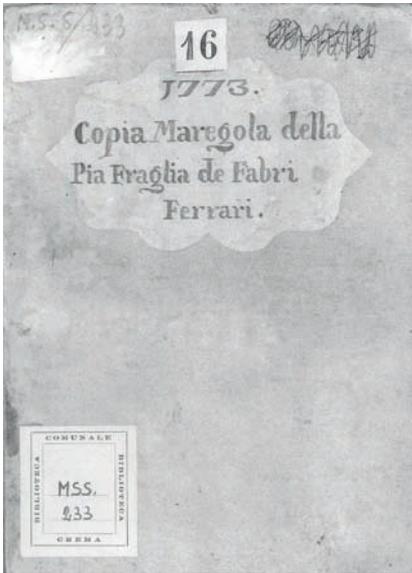
1. G. Barbelli *Giuditta e Oloferne*, Bca. Pop. Crema



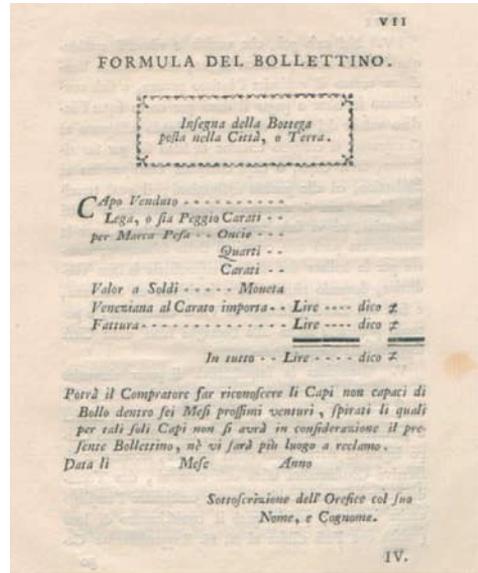
3. G. Barbelli *Ultima Cena*,
chiesa di S. Benedetto, Crema



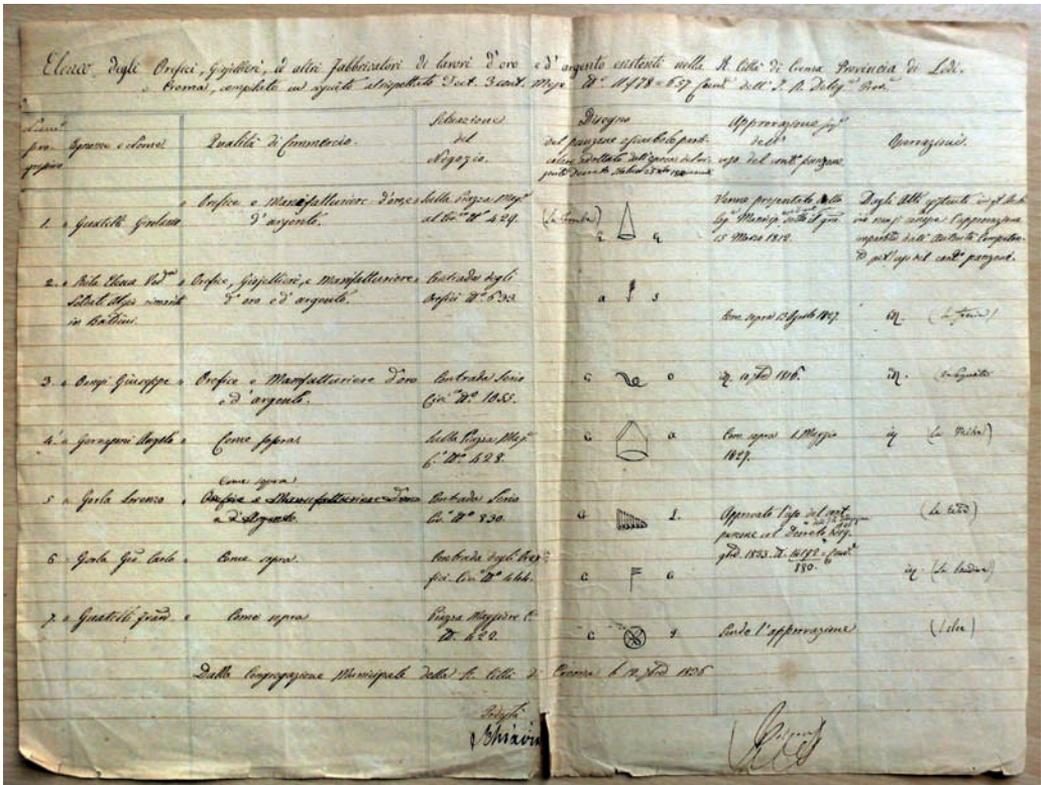
2. G. Barbelli *Trionfo del SS Sacramento*, chiesa di S. Giovanni Battista, Crema



4. Frontespizio Maregola della Pia Fraglia dei "Fabri Ferrari"



5. Bollettino d'acquisto



9. Elenco degli orfici, 1836



6, 7, 8. G. Arici, Paliotto altar maggiore del duomo di Crema



Regno d'Italia
Genova 18 Marzo 1810

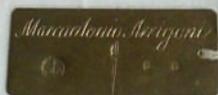
Al Sig. Podestà

In esecuzione dell' Art. 54 del Vice Reale Decreto
n. 5 del 1810 ho l'onore di rassegnare affina
sia custodito ne di lei V. S. il punzone da me
scelto per la demarcazione delle merci
di ovo, ed argento che verranno fabbricate
nel mio negozio posto nella Contrada del
Ghirlo al civico numero 633

Notificando inoltre d'essere stato presentato
a Genova al Sig. Prefetto un punzone
simile al presente

Mi preggio di raffermarle la mia distinta
stima, e rispetto

Marcantonio Arrigoni Orfice





10. Punzoni su piastine

L'arte effimera: processioni e apparati scenici a Crema alla fine del Quattrocento

Crema, inserita dalla metà del Quattrocento nel dominio veneziano, dimostra, sul finire del secolo, una notevole vitalità economica, politica e militare, e, insieme, culturale e artistica, tanto che si può parlare di "Rinascimento cremasco". Il saggio intende porre l'accento su un aspetto della vita sociale cremasca, già oggetto di attenzione per le maggiori città italiane, in particolare per le sedi di corti regie e principesche: l'organizzazione di manifestazioni (cortei, processioni, tornei, trionfi) che accompagnavano e celebravano momenti particolari, quali fondazioni, ricorrenze, feste. In tali occasioni venivano esibiti stendardi, baldacchini, abiti, ornamenti, ma non solo. Spesso si dava vita a veri e propri "spettacoli" e sfilate, con l'esibizione di carri, animali finti, attrezzature sceniche e machine. Sebbene effimeri, tali manufatti richiedevano una progettazione complessa (tanto che si ha la testimonianza, per altre città, di interventi di grandi artisti, quali Leonardo e Bramante), investimenti economici e, insieme, il lavoro di maestranze in grado di realizzarli. Così accade a Crema per le fondazioni della chiesa/santuario di Santa Maria della Croce e del Monte di Pietà, eventi che coinvolgono l'intera cittadinanza, mettendo anche in mostra la volontà di alcune famiglie eminenti di utilizzare tali occasioni come strumento di esibizione di ricchezza e di potere. Processioni e cortei (così come descritti in modo assai attento e puntuale da cronisti coevi) attestano come Crema fosse partecipe, anche in questo contesto, di un clima culturale e di stili di vita diffusi nei maggiori centri rinascimentali.

Venezia aveva concesso a Crema, subito dopo averla conquistata (1449), una lettera ducale con la quale s'impegnava ad appoggiare la sua richiesta al pontefice per ottenere il titolo di città, con la creazione di una sua diocesi. A supporto di ciò, le venivano riconosciuti, per quanto competeva alla giurisdizione civile, tutti i privilegi dei quali godevano le altre città del dominio della Serenissima¹. L'ambito, seppur limitato, riconoscimento², accelerò il processo che avrebbe portato Crema dalla sua condizione di *terra e castrum* a divenire, a tutti gli effetti, *civitas*³. Ai ceti dirigenti cittadini, in particolare alle famiglie che stavano rinsaldando i rapporti con Venezia e desideravano far parte della sua nobiltà, fu subito chiaro che si doveva evitare che Crema fosse considerata soltanto un avamposto militare veneziano in territorio milanese. Con il prestigio militare, testimoniato dalle sempre più raffinate strutture difensive e dalle qualità di combattenti che molti appartenenti alle famiglie dominanti (primi tra tutti i Benzoni) avevano dimostrato e continuavano a dimostrare, si dovevano coniugare altri ruoli e funzioni, economici, politici, religiosi: edifici sacri e civili, istituzioni, manifatture, luoghi di commercio, palazzi, strade, piazze, tutto doveva concorrere a fare di Crema una città. Lo stile di vita degli abitanti doveva anch'esso rispecchiarne i caratteri, nelle sue espressioni artistiche e in quei gesti, individuali e collettivi, che caratterizzavano in quegli anni la civiltà urbana rinascimentale. Nuove istituzioni testimoniano tali tendenze: il Collegio dei Mercanti (1451) e quello dei Notai (1453), creati ancor prima che la pace di Lodi sancisse definitivamente i nuovi confini e l'appartenenza di Crema alla Terraferma veneta. E se già in età viscontea il centro non aveva mancato di creare all'interno delle sue mura edifici, specialmente sacri, degni di rilievo, quali il Duomo⁴, la chiesa di S. Domenico, e il convento di S. Agostino, primo dell'Osservanza agostiniana in Lombardia (tra il 1436 e il 1439)⁵, è in età veneta che si esprimono al massimo le sue potenzialità, anche artistiche, tanto che non sarà fuori luogo, come è stato fatto recentemente, parlare di un "Rinascimento cremasco"⁶.

Per delinearne più a fondo i caratteri, si porrà qui l'accento su un tema particolare, già oggetto di attenzione per le maggiori città italiane, soprattutto per le sedi di corti regie e principesche: cortei, processioni, tornei, trionfi, legati ad occasioni di festa, di spettacolo, di celebrazione di anniversari, e molto altro ancora. In particolare si vuole suggerire una riflessione sul fatto che tali manifestazioni, ovviamente in misura più e meno rilevante, richiedevano la produzione di manufatti quali stendardi, baldacchini, abiti, ornamenti, ma anche carri, animali finti, attrezzature sceniche e *machine*⁷, veri e propri meccanismi complessi. Questi ultimi esigono, senza dubbio, una progettazione di un certo impegno e, insieme, il lavoro di maestranze in grado di realizzarli. Artisti di fama, quali Leonardo e Bramante, non disdegnarono di prestare la propria opera per la realizzazione di apparati scenici legati a momenti di festa, celebrazioni di vittorie o di passaggi di personaggi importanti, feste per nascite e matrimoni, processioni religiose e cortei, feste sacre e profane, tornei e giostre, giuramenti di fedeltà, incoronazioni, senza tralasciare occasioni quali funerali di potenti, che diventano anch'esse eventi nei quali poco era lasciato al caso e molto, invece, era espressione di una chiara esibizione di ricchezza e potere e, insieme, ricerca di consenso da parte dei ceti dominanti, con il coinvolgimento di tutta la popolazione, di quel pubblico che era anch'esso protagonista essenziale di tali eventi.

Così si esprimeva Jacob Bruckhart nel suo classico lavoro sul Rinascimento:

Non è semplice caso o capriccio che ci consiglia di unire allo studio della vita sociale anche quello delle pompe festive e delle rappresentazioni. ... L'architettura decorativa, che venne in aiuto a queste feste, merita una pagina speciale nella storia dell'arte...⁸.

I manufatti realizzati in tali occasioni, proprio a motivo del carattere effimero delle manifestazioni a cui si collegavano, raramente hanno lasciato traccia di sé. Ci si deve rivolgere a testi letterari, cronache, storie, carteggi, in pochi casi disegni o rappresentazioni pittoriche, che ci descrivono quello che pare essere uno degli aspetti più appariscenti (e per molti versi più parteci-

pati da tutta la popolazione) della vita sociale di città come Firenze e Venezia, Milano e Bologna, Mantova e Ferrara, Roma e Napoli, ma anche Padova, Siena, e molte altre città. Non mancano certo studi recenti dedicati a questo tema, così come non manca, in ogni storia dedicata alla vita delle città tardomedievali, un riferimento a tali celebrazioni, viste in connessione con il mondo letterario, teatrale, artistico: su tutti primeggia l'interesse che viene dedicato al ruolo svolto da duchi, principi, papi, dogi, dunque dalla corte rinascimentale⁹.

Come già sottolineava lo stesso Burckhardt (ma prima di lui Ludovico Antonio Muratori) e come riaffermato da molti autori¹⁰, uno dei tratti fondamentali delle rappresentazioni, così varie nelle loro espressioni, è il loro rapporto con la popolazione, ossia quella dimensione che lega tali manifestazioni alla città che non è solo spettatrice, ma, in molti casi, è anche protagonista. Due diverse tendenze si scontrano: l'una di spontanea partecipazione (come si può vedere in alcune processioni religiose), l'altra di cerimoniale, rigido, tanto da divenire noioso o da essere percepito come imposizione (per gli obblighi, anche economici, ad essa collegato). Spesso erano occasione di conflitti, in relazione ai ruoli che i singoli "attori" (nobili, feudatari, rappresentanti delle città soggette e dei centri del territorio, collegi professionali, corporazioni, parrocchie e porte cittadine) dovevano assumere nel quadro gerarchico e simbolico di tali manifestazioni¹¹.

Esibizione di potere e di lusso, ricerca di consenso e insieme occasione di disciplinamento dei gruppi sociali, tante sono le chiavi di lettura che questi eventi raccolgono in sé, tutti aspetti che trovano chiaramente la massima espressione nelle realtà che sono al centro del potere: le corti. Ma se si esce da tale contesto, si ritrovano analoghe espressioni collettive? E se sì, con quali caratteristiche e con quali significati? E ancora, quali competenze artistiche e artigianali richiedevano, sebbene spesso non emergano con chiarezza dalle testimonianze?

Su questo vorrei riflettere, portando l'attenzione sul caso di Crema nel secondo Quattrocento, centro minore, come più volte sottolineato, alla ricerca di una "dignità cittadina". Sino a che punto spontanee espressioni collettive si mischiavano, anche in questa realtà, con un'attenta regia che sollecitava e guidava tali iniziative? E sino a che punto, anche sul fronte di una rilevanza "artistica", esse sono paragonabili a quelli più noti dei grandi centri rinascimentali?

Lo spunto per qualche riflessione in materia, non certo definitiva, viene dall'osservazione di una serie di eventi che hanno caratterizzato il tardo Quattrocento cremasco, in particolare la raccolta dei fondi per la costruzione della chiesa di Santa Maria della Croce e per la fondazione del Monte di Pietà. L'interesse deriva anche dal fatto che ne abbiamo testimonianze dirette interessanti, in particolare, ma non solo, da parte di cronisti cremaschi coevi a tali avvenimenti. Per il primo caso si tratta del testo di Stefano Colderero, del quale nulla si conosce, ma il cui scritto, conservato e tramandato, si integra e si sostiene con altre fonti documentarie e narrative, a partire dalla lettera che Andrea Robatti, vicario del vescovo di Piacenza, Fabrizio Marliani, inviò a quest'ultimo all'indomani degli avvenimenti, oltre alle preziose testimonianze di Pietro da Terni¹². A questo cronista dobbiamo una ricca descrizione degli avvenimenti relativi al Monte di Pietà: si tratta di un testimone partecipe degli eventi e storico che, già attendibile come fonte per ricostruire per il passato della storia della sua città, diventa una fonte diretta preziosa per gli avvenimenti da lui vissuti in prima persona, come, appunto, nel caso di questi eventi¹³.

Alle origini di S. Maria della Croce: la storia, i miracoli, le processioni.

L'origine della chiesa-santuario di S. Maria della Croce, situata fuori dalle mura cittadine, in direzione Bergamo, in località Novelletto, è ben nota e viva nella tradizione locale. Una donna, di nota famiglia cremasca, Caterina degli Uberti, era andata sposa nel febbraio 1489 a un uomo, detto il Contaglio, di origini bergamasche, bandito dalla sua città; matrimonio non facile, con continue liti giudiziarie relative alla dote, che si conclude con un tragico episodio. Il Contaglio, il 2 aprile 1490, costringe la moglie a seguirlo da Crema verso Bergamo, ma, appena usciti dalla

città, nel bosco detto del Novelletto, la aggredisce, amputandole la mano e lasciandola ferita, agonizzante, mentre fugge portando con sé gioielli e averi della moglie. Qui inizia il racconto miracoloso: l'intervento della Madonna che conduce la donna in una casa vicina, i contadini che la aiutano, il tentativo di salvarla, la sua agonia, durante la quale, portata in Crema, narra al magistrato quanto avvenuto; poi la somministrazione dei sacramenti e infine la morte¹⁴. Presso la croce che era stata subito posta sul luogo dell'aggressione e dell'apparizione della Madonna, nei giorni seguenti, sosta in preghiera un ragazzo, sofferente ad un piede da anni, che viene risanato: la notizia si sparge, e, spontaneamente una processione ininterrotta di persone, sane e malate, si muove il giorno successivo dalla città: e molti sono coloro che affermano di essere stati guariti, e molti sono i doni lasciati, durante quella spontanea quanto impressionante processione¹⁵:

La fama vola del celeste dono, gran gente a quello luoco si transferisse... Quaranta ne furono in quello giuorno sanati da varie infirmitati, et grande numero di scrozole qui remanerono. Tanta multitudinè di ciascuna etade et sexo, di huomini fino al calar del sole andare et ritornare si vedevano, che a formiche dalo estivo calore spinte, che l'escha cum lungo agmine cerchano, assimigliavano; anelle, argenti, gioie, veste, drappi e denari, sopra di quella croce fiocavano¹⁶.

Da questo momento ciò che era iniziato come spontaneo movimento popolare cambia i suoi caratteri, sino ad essere progressivamente gestito dalle istituzioni. Per la verità, in un primo momento il podestà, Nicolò Priuli, pare avesse mostrato un certo scetticismo, giungendo sino a chiudere le porte della città per evitare un eccessivo flusso di persone verso il luogo miracoloso. Ma un episodio fa crollare la sua avversione di fronte a questo culto, ossia un evento straordinario del quale è testimone, proprio mentre si trova nel luogo dei miracoli:

... Giunto che fue obscurossi talmente il Sole senza interpositione di nebula alcuna, che lochio humano francamente lo riguardava, et a trono uno Cerculo dil colore del yrhis che sopra al luoco spunto, pareva dove il Tempio doveva fabricarsi¹⁷.

Conquistato, dunque, anche il rappresentante della Serenissima, si poteva avviare un vero e proprio progetto di appropriazione del culto da parte del comune cittadino e della Chiesa, sostenuti da Venezia¹⁸. Il 4 maggio vi fu una processione, guidata dai Disciplini, seguiti da tutto il clero cittadino, e poi da una folla; per la prima volta è predisposto un altare e viene celebrata la Santa Messa. Ancora una volta si verificano molti miracoli, e il luogo diviene oggetto di offerte di ogni genere¹⁹. Pietro da Terno lascia una vivace rappresentazione dello spontaneo culto popolare e, insieme, della sua progressiva acquisizione all'interno di schemi diversi, come già dimostra la collocazione, al posto di una semplice croce, di un'immagine della Madonna (Fig.1)²⁰.

Il giorno seguente cum l'ordine solito delle processioni, tuto il clero et il populo gli andorono, per celebrare la missa, preparano l'altare et Gianfrancesco Cotta cavaglieri gli fece duono di una imagine di nostra donna tuta quasi dorata di relevo, che anchora exta, et molti da infirmitate desperate caduco morbo et spiriti maligni, si liberarono, talmenti che el terzo Giorno ottanta si truovarono de liberati, benché tante fossero che cum difficultade potevasi tener conto, come le pietè tabelle, che innumerabili erano, et le imagini di cera et di legno, et una navata (dirò cusi) di scrozole²¹ testimonio rendevano²².

Anche il Colderaro racconta la trasformazione del luogo sacro:

Item, quello stesso dì 5 maggio fu fatto il fondamento e furono erette quattro colonne di pietra per principio di un bel Luogo, e fu fatto in questo mese di maggio un lavorerio coperto di tetti,

*ov'è l'altare per tener a coperto quella roba che fu offerta a questa nostra S.ta Maria della Croce...*²³.

Il culto continua a crescere, tanto che Andrea Robatti, vicario del vescovo piacentino Fabrizio Marliani, gli invia una lunga lettera per informarlo di persona di tutta la vicenda di Caterina degli Uberti, dell'apparizione di Maria, dei miracoli che stanno avvenendo e del culto per quella immagine miracolosa. Molte persone avrebbero visto l'immagine della Madonna muovere gli occhi e piangere: l'icona diventa oggetto di culto, anche a motivo di miracoli che avrebbero continuato a ripetersi²⁴.

Val solo la pena di ricordare la complessa situazione di Crema dal punto di vista ecclesiastico, divisa tra le diocesi di Piacenza e di Cremona²⁵; e se il vicario del vescovo di Piacenza, Andrea Robatti, aveva informato il "suo vescovo" di quanto stava accadendo, era il vicario del vescovo di Cremona, Giovanni Antonio da Terni, che otteneva temporanea giurisdizione sulla nuova cappella, tanto che gli accordi con le autorità civili vengono fatti, appunto, dal Terni. Come risulta chiaramente anche dalla lettera inviata dal Consiglio cittadino al proprio oratore a Venezia, Francesco Vimercati, la "devotio domine Sancte Marie, in quo locum factum est oratorium" era sottoposta alla parrocchia di S. Pietro di Crema, quindi alla diocesi di Cremona²⁶. Ma è il Consiglio cittadino ad occuparsi, in diverse occasioni, della modalità di gestione delle offerte che spontaneamente giungevano sul luogo dei miracoli e a nominare una commissione che avrebbe gestito l'impresa, segno di quella commistione tra civile e religioso che caratterizzava le realtà urbane bassomedievali²⁷.

Un capitolo interessante è quello della gestione dei beni dell'erigenda chiesa²⁹ e della sua collocazione nel contesto istituzionale²⁹: i ceti dirigenti cittadini e le autorità comunali, sostenuti dai rappresentanti della Serenissima, nel volgere di pochi anni, ingaggiarono un noto architetto, il Battaggio, e realizzarono un edificio sontuoso³⁰. Processioni, miracoli, eventi straordinari si susseguivano con un ritmo incessante: la Madonna miracolosa apriva e chiudeva gli occhi davanti a persone degne di fede, le guarigioni venivano attestate da laici e da uomini di chiesa. Tutto ciò accadeva, certo, per uno spontaneo movimento popolare, ma fu mirabilmente gestito con decisione dai ceti dirigenti cittadini³¹, che presto regolamentarono non solo il culto, ma anche il flusso spontaneo di doni e di elemosine.

Alla fine di maggio 1490, si ha la prima processione con offerta da parte di un comune del contado, quello di Izano. Lasciamo la parola al Colderaro:

*Item a die 20 di Maggio un giovedì ch'era il giorno dell'Ascensione, ed insieme il giorno di S. Bernardino, il Comune d'Izano fece una bella offerta a questa Madonna S. Maria della Croce e ciò fu di cerei trenta, coi pifferi innansi che sonavano, di un carro di vino, di due carra di quadrelli, un carro di legna, con una gran compagnia di Uomini e Donne, putti e putte d'ogni sorte, che andavano dietro a questa offerta, che fu bella per una villa com'è Izano*³².

Le ville del territorio cremasco, con tempi diversi, ma con modalità analoghe, porgono dunque le loro offerte, consistenti, perlopiù, in carri di legna, mattoni, generi alimentari e, insieme, ceri: ogni offerta vede la partecipazione di larga parte degli abitanti, accompagnati dal suono di pifferi e trombe. Così sfilano il 23 maggio gli abitanti del comune di Offanengo; il 31 maggio quelli di Ricengo, preceduti dai Disciplini, attraverso la città, suonando una "zaramella"³³; lo stesso giorno anche le persone di Camisano, precedute dai Disciplini con il loro stendardo e da tre "trombetti", con il prete del luogo. Il 6 giugno fu la volta di Chieve, che ripeteva quello che era ormai un rito consolidato: i Disciplini, il prete, uomini e donne, con le candele accese. Il 2 luglio furono gli abitanti di Ombriano a presentarsi in processione, sempre preceduti dallo stendardo con i Disciplini, cantando litanie e pronunciando orazioni³⁴, con trombe che suonavano: seguirono i comuni

di Bolzone e Caperganica e, nello stesso giorno, quello di Madignano; da ultimo viene ricordata la donazione di Vajano, con grande concorso di uomini e donne.

Negli stessi mesi furono fatte anche processioni da parte degli artigiani, organizzati in Arti³⁵. Già il 23 maggio avevano fatto la loro offerta i *pelizzari*, portando “due cerei carichi di denari”³⁶; seguivano, con analoga offerta, il 6 giugno (giorno della SS. Trinità) i *calzolari*, tutti con un proprio cero in mano, e nello stesso giorno i *merzadri*, con otto ceri bianchi carichi di denaro, e dopo di loro i *molinai*, i *sartori*, i *legnaiuoli*, i *marengoni*³⁷. Questi ultimi si distinsero perché fecero dono di un calice d’argento, ma soprattutto di un pallio di seta, sul quale era rappresentata la Beata Vergine, con san Pantaleone da un lato e san Giuseppe dall’altro. Dunque, secondo una prassi tradizionale, che vedeva le arti cittadine in processione,³⁸ si chiude la prima parte delle offerte per la costruzione della nuova chiesa, che culmina, appunto, nella formalizzazione della sua fondazione.

Assai più fastosa, soprattutto per la presenza di tutte le autorità, fu la cerimonia della “posa della prima pietra”:

Die 6 agosto in venerdì giorno della Trasfigurazione tra le 11 e le 12 ore si cominciò con gran festa e suono di campane la processione con tutto il Clero di Crema. Andavano avanti li discipliniani, cantando le lor orazioni, ed in fine eravi la magnificenza di Miser Nicolò de Prioli podestà. Il Camerlengo qual era miser Nicolò de Casa Giorgio, li Provveditori del comune con tutto il popolo dietro; s’avviò la processione suddetta a Santa Maria della Croce ove fatto già il fondamento della Chiesa la Magnificenza di Miser lo podestà insieme colla Riverenza di Miser Gio Antonio da Terni vicario di Monsignor vescovo di Cremona Scagno vi posero la pietra (consacrata già prima dallo stesso Vicario, alla qual consecrazione intervenne pure il Priore di S. Agostino con certi altri frati del medesimo convento) in tal maniera che il Vicario mise la prima, il podestà la seconda, il Camerlengo la terza, il Guardiano di S. Francesco un’altra.³⁹

Nell’anno seguente, assistiamo ad un riproporsi di cortei e processioni che hanno come protagonisti i comuni delle porte cittadini. Come noto, la suddivisione di Crema e del suo territorio in circoscrizioni (i *communia portarum*) era presente da tempo, e proprio ai consoli delle porte erano affidati compiti amministrativi e fiscali⁴⁰. D’altro canto, che la prassi che si stava consolidando per le pubbliche offerte fosse questa, è dimostrato dalla formalizzazione per la celebrazione del santo patrono, Pantaleone, che vede la richiesta di offerte sancita dagli statuti secondo due diversi ordini di obblighi: da un lato i collegi e le arti, dall’altro le porte cittadine⁴¹. Uscendo dal contesto cremasco, si ritrova anche altrove questa prassi, come dimostra il caso milanese ove, sin dalla fine del Trecento, la processione a favore della Fabbrica del Duomo avveniva per porte. Si instaurava anche la tendenza ad una sorta di “sponsorizzazione” da parte delle persone e delle famiglie più in vista delle singole porte, come nel caso dell’offerta di porta Comasina, del 21 settembre 1457, organizzata e sovvenzionata da Cicco Simonetta, celebrata dall’umanista Giorgio Valagussa⁴².

Nel 1491 le porte cittadine, ossia porta Pianengo (insieme a Pontefurio), porta Ripalta, porta Ombriano e porta Serio organizzano oblazioni a favore di Santa Maria della Croce. La novità è costituita dal fatto che ciò avviene con modalità diverse rispetto a quelle precedenti, anticipatrici, in qualche modo, delle processioni per il Monte di Pietà. In queste offerte, infatti, s’intravede il ricorso ad apparati e scenografie, in una commistione di elementi sacri e profani.

Erano anni di particolare vitalità per la comunità cremasca. Nel 1485, si era proceduto ad un grosso intervento nella zona del presbiterio e dell’abside del Duomo, che aveva portato al rinvenimento di reliquie di san Pantaleone⁴³, il cui culto era uscito rafforzato, tanto che gli statuti cittadini introdussero una precisa organizzazione rispetto alla processione in onore del santo. Allo stesso santo è collegato anche un episodio che coinvolge il convento di sant’Agostino, centro di grande interesse, luogo di cultura umanistica, come è stato detto, con la presenza di figure di

sicuro rilievo, quale frate Agostino Cazzulli⁴⁴. Questi, dopo un'intensa vita nella quale ricoprì non solo cariche importanti per l'Ordine, ma anche e soprattutto ruoli diplomatici di grande rilevanza (tra Milano, Venezia, Mantova), morì a Crema, dove aveva trascorso diversi anni della sua vita, come priore di Sant'Agostino. Dal nostro punto di vista, è assai interessante il ruolo che egli svolse per far condurre a Crema da Genova (dove era giunta da Costantinopoli) la reliquia del braccio di S. Pantaleone⁴⁵, anche grazie all'intervento delle autorità cittadine, dopo averne ottenuta autorizzazione dal vescovo di Piacenza. A beneficiare dell'acquisizione delle reliquie fu la chiesa del convento agostiniano, che ricoprì, quindi, una sorta di ruolo di "seconda chiesa cittadina". Anche per questo avvenimento, si procedette ad una ricca processione, che dalla chiesa di S. Bartolomeo portò alla chiesa di Sant'Agostino, nella prima domenica di Quaresima del 1493, le reliquie, esposte poi alla venerazione cittadina⁴⁶.

Non mancavano, dunque, le occasioni per cui a Crema si svolgevano feste religiose, ma neppure di organizzare giostre, delle quali vi è ampia testimonianza nelle deliberazioni consiliari. In particolare vi è ricordo della giostra di S. Eufemia (in ricordo della dedizione di Crema a Venezia, il 16 settembre) e di S. Michele (in occasione della fiera), per le quali sono attestate decisioni in merito alle spese (e alle richieste di sovvenzioni) che esse richiedevano, sia per l'allestimento, compreso il pagamento ad esempio dei musicisti, sia per i premi che venivano elargiti ai vincitori del palio⁴⁷.

Come giustamente sottolinea il Truffi⁴⁸, già in età viscontea, la presenza di famiglie di un elevato livello di ricchezza e di personaggi illustri sollecitava la creazione di occasioni nelle quali esibire talento militare, ricchezza e magnanimità. Se i Benzoni paiono concentrarsi soprattutto sulla capacità militari, altre due famiglie, che acquisiscono sempre maggior prestigio e potere in Crema, soprattutto a partire dalla conquista veneta, ossia i Vimercati e i Benvenuti, dimostrano ben presto di voler legare il proprio nome a momenti di profilo diverso della vita cittadina. Oltre al testamento di Giantomaso Vimercati con cui fu fondato il convento di Sant'Agostino, si può citare come esempio un Francesco Vimercati⁴⁹, dottore e cavaliere, che, come procuratore dei canonici del Duomo, gestisce larga parte dell'operazione di rifacimento iniziata nel 1485, acquistando la cappella di santo Stefano in Duomo, che sarà della famiglia Vimercati nei primi decenni del '500; è lo stesso Francesco che non solo governa il rifacimento del coro, ma che svolge un ruolo nella fabbrica di Santa Maria della Croce. Della famiglia Benvenuti⁵⁰ si può ricordare, negli stessi anni, Cristoforo, del quale si diceva fosse il più ricco cittadino di Crema, anch'egli componente del Consiglio cittadino e partecipe della costruzione di S. Maria della Croce, oltre che attivo nelle vicende del rifacimento del Duomo. Sono due tra i molti personaggi appartenenti a queste illustri famiglie, i cui cognomi si rincorrono continuamente nelle vicende di questi decenni⁵¹.

Il Colderero, in occasione della processione di porta Umbriano per Santa Maria della Croce, che egli dice essere stata "delle più magnifiche e ricche che siensi vedute dacchè Crema è di San Marco", ricorda, insieme ai cento cavalieri che avrebbero offerto sino a sette ducati ciascuno, i doni di Michele Benvenuti ("un calice colla patena d'argento souradorato di prezzo di ducati dieci") e di un analogo dono di Ottaviano Vimercati⁵². Qualche informazione in più sulla processione la offre Pietro da Terno, e proprio nella direzione che a noi più interessa. Anzitutto, in generale egli richiama la presenza di fogge particolari di abiti, di cavalli e di "carri e ombrelle secondo l'antico ornati"⁵³. Già questo richiamo a modi di abbigliarsi non abituali, così come l'esplicito riferimento ad ornamenti secondo il gusto classico, inseriscono questo corteo in una dimensione assai diversa rispetto alle semplici processioni prima descritte.

La Porta di Umbriano li sette Pianeti fece, cum li carri tirrati da diversi animali ficti, che parevano vivi, et a ciascuno pianeta seguirono i Cavaglieri, cioè i fanciulletti secondo l'influsso del pianeta vestiti, a Marte, armati di arme fecte secondo l'anticho, a Venere in habito amoroso, a Giove literale (sic) e scientifero (sic), et cusì tutti gli altri. Et quelli di Rivolta fecero li tre Magi

cum li Cavaglieri vestiti al habito del paese di ciascuno delli tre regi, cum molte altre fantasie, che per brevitate preterisco.

Sebbene la descrizione sia assai sintetica, ci troviamo proiettati in un clima culturale nuovo. Appaiono i carri, elemento fondamentale di quei cortei dei quali vi è notizia per tanti eventi; e con essi gli “animali fitti”, così ben costruiti da parere vivi, che trainano i carri. Possiamo immaginare che ciascun carro, che rappresentava uno dei sette pianeti, era seguito da fanciulli a cavallo, vestiti con abiti che dovevano richiamare i caratteri del pianeta rappresentato. Il riferimento alla tradizione classica (Marte, Venere, Giove) è evidente, con nessun diretto legame al tema religioso legato ai motivi della processione.

Non è difficile trovare analogie tra questo corteo e le processioni milanesi per la fabbrica del Duomo, come quella organizzata da porta Ticinese nel 1423, la cui rappresentazione fu incentrata proprio sui sette pianeti⁵⁴. A Milano, come in altre città, quali Firenze, ci si affidava ad artisti di fama per la progettazione di tali eventi, come ad esempio Filippo Brunelleschi⁵⁵. Una tradizione che si consolidò in età sforzesca, quando i duchi chiesero l'intervento di Leonardo da Vinci. Notissima è la festa del Paradiso, rappresentata a Milano il 13 gennaio 1490 in onore di Isabella d'Aragona, andata sposa al duca Gian Galeazzo Maria Sforza, il cui apparato scenico fu affidato, appunto, a Leonardo. Ora, colpisce l'analogia di soggetti con la rappresentazione cremasca (siamo nel 1491), dal momento che il cosiddetto Paradiso era in realtà la rappresentazione dei sette pianeti: stessi soggetti, dunque, sebbene certamente la proposta leonardesca differiva, in qualità, dalla assai più semplice scenografia dell'evento cremasco. Diverso il caso della rappresentazione dei tre Magi, dove, in quella che pare essere la semplicità del quadro rappresentato, il tocco particolare è dato dal modo di vestire dei cavalieri che accompagnano i Magi, ossia le fogge particolari dei paesi di origine dei re che avevano fatto omaggio alla nascita di Cristo. In questo caso, pare di poter ravvisare più il modello dei tornei cavallereschi, che, come detto, trovavano spazio nella società cremasca del secondo Quattrocento, e nella quale venivano esibiti abiti particolarmente ricercati⁵⁶.

Nelle manifestazioni legate all'edificazione del santuario di Santa Maria della Croce dunque si colgono caratteri che rimandano a modelli diffusi in altre città, sia per quanto riguarda i temi rappresentati, sia per quanto concerne l'accostamento di soggetti sacri e profani.

Alle origini del Monte di Pietà: la fondazione, le processioni.

Il 20 maggio 1492 il Consiglio generale di Crema decise di procedere alla fondazione del Monte di Pietà, destinando 200 ducati d'oro per la sua realizzazione;⁵⁷ il 15 luglio del 1493 lo stesso Consiglio ne definiva il modello amministrativo, mutuato da quello di Padova. Venivano anche eletti dieci cittadini che, insieme a un rappresentante del Capitolo della Cattedrale, dovevano occuparsi della sua gestione⁵⁸. Come noto, sono decenni nei quali in molte città dell'Italia centro-settentrionale si rafforza la campagna antiebraica e si diffondono i Monti di Pietà, istituzioni che, nella progettualità degli ordini mendicanti, avrebbero dovuto cancellare il prestito ad usura e, insieme, allontanare gli ebrei prestatori di denaro⁶⁰. A tale proposito si era aperto un ampio dibattito sulla liceità o meno della richiesta, da parte dei Monti, di un tasso di interesse. La popolazione era coinvolta, anche emotivamente, in questi progetti, soprattutto tramite le campagne di predicazione che francescani e domenicani conducevano, in accordo con le autorità locali, nei centri urbani⁶¹.

Anche Crema ne fu interessata: tra le due date sopra ricordate era intervenuta la predicazione, nella Quaresima del 1493, del francescano dell'Osservanza Ludovico della Torre, impegnato nella fondazione dei Monti, che proprio un anno prima aveva scritto un libello dal titolo *Apologia pro Monte Pietatis*⁶², favorevole ai Monti con prestito ad interesse. Nello stesso anno predicò

anche un altro francescano, Bernardino da Feltre, del quale rimane il brano di una omelia che si sarebbe tenuta appunto a Crema nel quale egli condanna l'eccessiva familiarità tra Cristiani ed Ebrei, sottolineando come le leggi canoniche proibissero di partecipare alle feste ebraiche, farsi curare da medici ebrei, come appunto accadeva, secondo Bernardino, proprio a Crema⁶³.

Il vero avvio al Monte cremasco avvenne, a quanto è dato di sapere, nel 1496, a seguito della predicazione di un altro frate osservante, Michele *de Aquis*, che si distinse per la fondazione di altri Monti, difendendo, anche al Capitolo Generale dell'Ordine del 1493, la sua posizione per il prestito gratuito, sebbene poi, di fronte al prevalere della posizione del prestito ad interesse, si dimostrò disposto ad accettare la posizione dell'Ordine⁶⁴. La costituzione formale del Monte cremasco si ebbe con l'approvazione dei Capitoli, avvenuta nella seduta del Consiglio Generale del 27 maggio 1496, e con la successiva approvazione ducale, del 12 luglio 1496⁶⁵.

Ovunque, la fondazione del Monte di Pietà coinvolgeva la popolazione cittadina, già a partire, come si diceva, dalla predicazione che ne sollecitava l'istituzione: proprio a ciò servivano le campagne omiletiche dell'Osservanza, che miravano a creare nella popolazione un insieme di timore e di commozione, di pentimento per azioni non consone alla morale (pratica dell'usura, frequentazione di ebrei), sollecitando uno spirito di carità, nella forma (il Monte) che veniva presentata come la più adatta a garantire aiuto ai bisognosi, all'interno di un più ampio progetto caritativo-assistenziale⁶⁶. Una volta che il progetto del Monte era stato accettato e acquisito, le azioni che venivano messe in atto avevano certamente uno scopo prioritario, ossia ottenere anzitutto l'appoggio economico a favore del Monte. Si tenga conto che il contributo dei fedeli era ancor più necessario laddove nascevano enti che rifiutavano la richiesta di un pur minimo tasso di interesse, finalizzato a coprire le spese di gestione.

Qualche anno prima, a Verona, lo stesso Michele *de Aquis* aveva agito per la fondazione del Monte. Il copione è quello che sarà poi utilizzato a Crema: predicazione, partecipazione al Consiglio, creazione di una confraternita (sarà così anche a Crema), e processioni. La cerimonia veronese è stata descritta da due autori: dall'umanista Pietro Avogaro, in un testo in latino, stampato in tempi brevissimi, e da un testo in volgare, *La historia e lo processo del piissimo Monte de la Pietade*, anch'esso pubblicato a stampa poco dopo l'avvenimento, il 29 settembre 1490⁶⁷. Il Consiglio Cittadino aveva infatti organizzato (29 agosto 1490), sotto il diretto controllo di frate Michele, che ne ha quasi certamente predisposto la regia, una solenne processione, nella quali dovevano essere raccolte le offerte per l'istituzione del Monte. Tutti i cittadini, così come gli abitanti del contado, vennero coinvolti, tanto che si parla di 40.000 persone che avrebbero partecipato all'evento⁶⁸: prima sfilarono i bambini, poi i francescani, con gli stendardi⁶⁹ che rappresentano i santi dell'Ordine (Sant'Antonio da Padova, san Bonaventura, san Luigi e San Francesco). Quindi raffigurava quello che è il centro dell'evento. Si trattava di un carro, portato da trenta persone, che raffigurava il Monte di Pietà⁷⁰. Dalla dettagliata descrizione del testo volgare⁷¹, emerge come l'apparato scenico fosse assai complesso: si trattava di un monte, sulla cui sommità era rappresentata la Trinità, che guardava verso il basso, ossia verso il mondo terreno. Il monte era, allo stesso tempo, il luogo dove era avvenuto il sacrificio di Gesù e, simbolicamente, il Monte di Pietà, ossia il patrimonio (denari, beni) che era destinato a soccorrere i poveri. E' un modello che si ritrova in molti degli stendardi, dei quadri, delle rappresentazioni legate ai Monti; spesso il cumulo di denaro e terra è tenuto in mano da colui che ha predicato per la creazione dell'ente. Nella processione di Verona, ai lati del monte erano rappresentate tutte le virtù, insieme alle schiere degli angeli. Al centro del monte vi era il Cristo, circondato dai fedeli, e, in particolare, dai devoti che avevano dato luogo alla confraternita, impegnandosi a sostenere, anche economicamente, il Monte. Accanto a Gesù, vi erano la Madonna e san Giovanni, probabilmente nella forma della *imago pietatis* che ebbe molto successo come simbolo dei Monti di Pietà, (oltre che negli stendardi, anche nelle sedi dell'ente o sugli atti legati alla sua attività, ad esempio gli statuti⁷²). (Fig.2)

Nel caso veronese che abbiamo descritto perché assai vicino, come modalità, alla fondazione del Monte cremasco, in particolare per il ruolo svolto da Michele *de Aquis*, assistiamo, dunque, alla messa in scena di una processione, o meglio di una rappresentazione, che ha certamente richiesto una preparazione complessa, che presuppone da un lato un'elaborazione teorica, dall'altro la necessità di poter contare su artigiani esperti che fossero in grado di dare vita al progetto. Torniamo ora al caso cremasco. La fondazione del Monte di Pietà diventa anche qui occasione per nuovi pubblici cortei, nei quali si può leggere quell'evoluzione di modelli culturali che avevamo già visto in occasione della fondazione di Santa Maria della Croce. Dalle prime offerte agli ultimi cortei vi è stato un salto di qualità, che presuppone l'acquisizione di modelli presenti altrove, tecniche ed esperienze derivate da matrici culturali in parte estranee alla dimensione religiosa precedente, come le rappresentazioni mitologiche proprie della cultura umanistica o linguaggi e stili propri della sensibilità cavalleresca.

Tradizionali parate di artigiani e di contadini che portano ceri e doni, processioni di uomini e donne con candele e stendardi, sfilate guidate da personaggi (quali Ugo Sanseverino e sua moglie)⁷³ che si recano a rendere omaggio al luogo miracoloso, lasciano dapprima spazio a cortei sempre più complessi, sino a dare vita a veri e propri trionfi nei quali ai simboli religiosi si mischiano simboli della tradizione classica e cavalleresca. La fondazione del Monte, e le manifestazioni di pubblico consenso che ne seguirono, mostrano in modo assai chiaro questo profondo cambiamento di stile e di retroterra culturale. A Crema, in particolare, sembrano essere messi in secondo piano anche quei segni che avevano accompagnato la grande rappresentazione della nascita dei Monti di Pietà. Simboli diffusi altrove e legati alle nuove istituzioni (come *l'immagine pietatis*, e le diverse allegorie del Monte) non trovano spazio nel caso cremasco. I cortei, organizzati con grande dispendio di idee e di denaro, privilegiano stili diversi, nei quali prevalgono personaggi, allegorie, figurazioni, immagini che riflettono spesso in modo mediato e originale il fine al quale sono dedicati (il Monte), mentre affermano in modo forte l'adesione a modelli e stili di vita propri della cultura rinascimentale, in un progressivo crescendo di ricchezza e sfarzo.

Tutto ebbe avvio con una processione generale a favore del Monte, che si svolse il 2 giugno, festa del *Corpus Domini*⁷⁴. In quell'occasione sembra prevalere uno schema tradizionale, come è dato di capire dalle parole del Terni: sfilarono “tute le Arte, Stati e Gradi de tuta la terra” e furono raccolte 2000 lire di imperiali⁷⁵. Si diede inizio poi a nuovi eventi, che dovevano avvenire in giorni diversi, quando le quattro porte (intendendo con esse centro cittadino e contado) dovevano fare, ciascuna in giorni diversi, una propria offerta.

La prima a sfilare fu porta Serio: fanciulli a cavallo, lussuosamente vestiti con abiti di seta riccamente decorati, a cavallo, sfilarono per le vie della città⁷⁶, facendo, dice il Terni, “alcune presentazioni”, senza dare altre informazioni, sino a giungere nella piazza, ove depositarono la loro offerta⁷⁷.

Segui porta Pianengo, che fece sfilare per primi gli abitanti del territorio: questi portavano un ramoscello con fissata la propria offerta⁷⁸ e, insieme, una bandiera con impresso il nome di Cristo; dietro di loro, seguiva un “triburio coperto di seta cum la imagine di S. Michele Arcangelo”⁷⁹. Proprio sulle immagini di santi e sulla presenza di cavalieri si incentrava infatti la sfilata di porta Pianengo: dapprima le immagini di san Bernardino da Siena, di sant'Antonio da Padova, di san Bonaventura e di san Francesco, i santi rappresentativi dell'ordine francescano, al quale apparteneva Michele *de Aquis*, l'artefice della fondazione del Monte⁸⁰.

Molti cavalieri, sempre riccamente vestiti e ornati, separavano la presentazione di ciascuno stendardo. Seguiva poi l'immagine di santa Chiara, scortata dalle terziarie francescane e, infine, quella di San Pantaleone, il patrono, seguita da molti uomini, che consegnavano la loro offerta. Porta Pianengo, dunque, pare caratterizzarsi soprattutto per l'esibizione di stendardi (o bandiere)⁸³, che costituivano uno degli elementi che più frequentemente accompagnavano le processioni, in particolare per i Monti di Pietà. Proprio gli stendardi erano uno degli oggetti che richiede-

vano l'intervento di artigiani che si occupavano della loro fabbricazione: e certamente anche a Crema ne esisteva una produzione⁸⁴.

Lo spirito di emulazione e, insieme, il desiderio di presentarsi come superiori rispetto alle altre porte spingono (è lo stesso Terni a dirlo) a lavorare "e giuorni e notti": ed è con questo spirito che viene predisposta la sfilata di porta Ombriano. Il risultato fu certo di grande impatto. All'inizio sfilarono gli abitanti delle ville del territorio della porta, poi le scuole (confraternite)⁸⁵ e i religiosi, inframmezzati da *umbrelle*, sotto le quali vi erano le immagini di san Giovanni Battista, che prefigurava la venuta di Cristo, poi santa Monica, madre di sant'Agostino, quindi Maddalena e Marta, sorelle di Lazzaro⁸⁶, rappresentato insieme a Cristo, che lo fece miracolosamente rivivere ed uscire dal sepolcro⁸⁷. Si tratta di scelte iconografiche interessanti, che rimandano direttamente alla presenza in Crema di chiese e confraternite dedicate ai santi rappresentati⁸⁸.

Ma nel corteo ecco apparire un carro, che viene descritto come "ornatissimo cum la historija di Paris e dele tre dee ignude": il riferimento mitologico è chiaro, e rimanda al giudizio di cui Paride fu richiesto da Zeus per scegliere chi fosse la più bella fra le tre dee che si contendevano il titolo, ossia Era, Atena, Afrodite; Paride consegnò proprio ad Afrodite, dea della bellezza, il "pomo della discordia"⁸⁹. Il carro era trainato da due animali finti, due grifoni⁹⁰, ed era seguito da molti cavalieri. Veniva poi un altro carro, che portava Diana, e con lei le nove muse che cantavano armoniosamente; era trainato da quattro cavalli, ben adornati, e accompagnato da fanciulle a cavallo vestite da ninfe, ossia, secondo quella che ne è la più classica immagine, discinte, con veli e con fiori nei capelli. Siamo di fronte, in modo assolutamente chiaro, a una rappresentazione tipica dei dipinti rinascimentali, che intende rievocare i trionfi di antica tradizione. Tutto pare prescindere dal contesto religioso nel quale erano inseriti, sebbene non manchino interpretazioni allegoriche che possono collegare indirettamente i temi mitologici con le finalità del Monte. Il corteo prosegue con un altro carro, del quale si dice che era ornato meglio dei precedenti: su di esso vi era un imperatore con 60 cavalieri, vestiti "ala todescha"; dietro seguiva un re indiano nero, scortato da altri 60 cavalieri, di pelle scura, dei quali viene fatto risaltare l'abbigliamento "all'indiano", bizzarro, lussuoso e colorato, al pari di quello dei loro staffieri⁹¹. In un alternarsi di soggetti sacri e profani, ecco poi sfilare un'immagine (non è detto in che forma) di Maria durante la fuga in Egitto e, con lei, di Sant'Antonio abate. Seguiva un nuovo "quadro", di soggetto profano, che era composto di tante fanciulle, vestite come ninfe "in habito da caccia", al cui centro vi era, a cavallo, Apollo, coperto con una splendida *umbrella*: a lui spettò il compito, giunto vicino ad una tribuna, di recitare alcuni versi in latino. Anche questo è un elemento che spesso trova spazio nelle processioni, tanto che, come ben illustrato dagli studiosi, la tradizione delle rappresentazioni sacre e lo sviluppo del teatro profano si mischiano, in particolare a questa altezza cronologica⁹². Ma, soprattutto, come si evidenzia anche in questa occasione, tradizione classica e patrimonio cristiano, dèi pagani e santi, si mescolano tra di loro, senza che momenti riservati ad un pubblico dotto (quale può essere la recita di un testo latino e la rappresentazione di un mito greco) siano percepiti come inadeguati rispetto ad un contesto religioso, qual era l'offerta per la creazione di un'istituzione ecclesiastica, o ad un pubblico non dotto, come era gran parte della popolazione che partecipava all'evento. Come si è da più parti osservato, si trattava di spettacoli, dei quali la popolazione era insieme protagonista e pubblico: e se alcuni momenti non erano compresi in tutti i loro significati, era la spettacolarità e la straordinarietà dell'evento che teneva desta l'attenzione di tutti.

La sfilata di porta Ombriano, particolarmente ricca e complessa, si chiudeva poi con un omaggio a Venezia⁹³: un carro trionfale, quindi con caratteristiche di maggior spettacolarità rispetto ai precedenti, ove veniva rappresentato il "principio di Venezia", ossia il Doge, con tutti gli ornamenti ("umbrelle, vexilli et triumph") che gli spettano. Gli abitanti della porta, a piedi, accompagnavano il carro⁹⁴.

Porta Ripalta sfilò il 19 giugno. Non solo fu l'ultima porta, per quell'anno, ma beneficiò del

fatto di avere avuto il tempo di prepararsi adeguatamente. Il Terni si sofferma sul fatto che la gara tra le porte per meglio figurare era sempre più aperta e che il grande successo della processione di porta Ombriano era stata uno stimolo per “i nobili di Rivolta” ad eccellere, tanto che avevano chiesto di poter prorogare la data per meglio preparare il corteo. Emergono da queste poche parole elementi interessanti, soprattutto il fatto che, qui come altrove, a voler dare particolare significato a queste manifestazioni erano proprio le maggiori famiglie cittadine, perché era questa un’occasione per mostrarsi come pienamente inseriti nella comunità cittadina, e, nel contempo, esibire la propria ricchezza e il proprio prestigio: se non erano i duchi o i signori, erano le famiglie potenti che si facevano carico di organizzare (e anche di finanziare) tali eventi⁹⁵. Anche i ceti dirigenti di un centro minore come Crema, certo marginale rispetto alla capitale e alle corti, si muovevano in tale prospettiva, sostenendo iniziative che si collocano sempre più in un clima culturale umanistico-rinascimentale, che fa riscoprire da un lato la forza di alcuni miti classici, dall’altro la potenza emotiva del modello dei trionfi di età romana. La sfilata di Porta Ripalta contiene già in sé molti degli elementi che giungono poi a maturazione negli anni seguenti.

La processione pare iniziare secondo schemi noti⁹⁶: prima i contadini delle porte, a piedi, secondo un preciso ordine (fanciulli, donne, uomini), seguiti da coloro che avevano una cavalla (da basto, quindi da lavoro), vestiti secondo il proprio stato sociale; venivano poi i rappresentanti delle due istituzioni ecclesiastiche che caratterizzavano, per la loro collocazione, il territorio di porta Ripalta, ossia i Domenicani e gli Agostiniani, con *umbrelle* ornate con le immagini dei santi dei loro ordini. Ma ecco il colpo di scena, inaspettato: la presenza di una “machina di tal belezza, grandezza e arte”, come viene definita dal Terni⁹⁷, segno tangibile del salto di qualità che i cortei per il Monte di Pietà avevano fatto, coinvolgendo non solo artigiani esperti, ma anche artisti (dei quali per ora ignoriamo totalmente l’identità) nella costruzione di questi apparati. Il costo della realizzazione fu assunto da un personaggio di alto rango, il cardinale Girolamo Basso della Rovere, che in quegli anni era abate commendatario del monastero di S. Pietro di Cerreto: figlio della sorella di Francesco della Rovere, papa con il nome di Sisto IV, egli fece una fulgida carriera ecclesiastica, protagonista di avvenimenti importanti e anche noto come mecenate⁹⁸. Se poco ne sappiamo in relazione a Crema, ci aiuta a comprendere il suo interessamento per il corteo di porta Ripalta il fatto che proprio in quella zona della città il monastero di S. Pietro in Cerreto aveva una propria sede, in un palazzo oggetto nei secoli successivi di complesse vicende proprietarie⁹⁹.

Anche attraverso la mediazione di un personaggio partecipe del clima culturale della curia pontificia (si pensi allo spazio che nella città di Roma avevano acquisito cortei e trionfi), la processione per il Monte cremasco ha potuto assumere una dimensione nuova.

La macchina, dunque, era imponente: aveva alla base un quadrato di legno di grandi dimensioni, con piedi ai quattro angoli, alti circa come l’altezza delle spalle di un uomo. Il carro veniva fatto avanzare da 40 uomini, che reggevano il quadrato di legno, ma erano nascosti da paramenti di raso. Quando si fermavano, la struttura sembrava fosse retta dai dodici apostoli, che erano collocati, a gruppi di tre, sui quattro lati, costruiti in modo che parevano reggere la struttura con le mani. Al centro del quadrato, vi era un palo così alto da superava in altezza i tetti delle case, in cima al quale vi era una sfera dorata, che sembrava sostenuta dai otto angeli, collocati in piedi sul quadrato di base, sul quale erano, anch’essi in piedi, san Pietro (in abito da pontefice), e san Bernardo. Il riferimento è chiaramente all’abbazia di Cerreto, dedicata dalla sua fondazione (fine XI secolo) ai santi Pietro e Paolo, ma diventato monastero cistercense (da qui il riferimento a Bernardo di Chiaravalle) dopo pochi decenni. In alto vi era un trono con serafini circondati da nuvole di bambagia: il cronista sottolinea come fosse da ammirare l’ingegno di chi lo aveva realizzato, perché era riuscito a rendere l’immagine del cielo e delle nuvole, con tutte le sfumature di colori che assumevano, colpite dai raggi del sole, rendendo in modo meraviglioso anche l’idea del vento. Sul trono, posto sulla sommità, erano una fanciulla e un fanciullo, vivi, circondati da raggi d’oro intorno¹⁰⁰. La sfilata era accompagnata dalla lettura di versi; lo stesso cronista, pur in

grado di comprenderli per la sua formazione culturale, non prestò attenzione al loro significato, preso com'era dalla scenografia che sfilava davanti a lui: "non ascoltai quali, perché ero rapto dalla spettacolarità del trionfo"¹⁰¹. Dietro seguiva un capitello molto ornato, che rappresentava un episodio della leggenda dell'apostolo Giacomo¹⁰¹, allorché, a cavallo, egli portava un pellegrino e il suo compagno morto¹⁰³. (Fig.3)

Seguiva una folla di pellegrini vestiti di nero, che simboleggiavano, appunto, il pellegrinaggio verso la tomba di san Giacomo, a Compostella. Il corteo proseguiva con un elefante, finto, ma che "pareva chel andasse", che aveva sul dorso una torre piena di fanciulli armati. Era un animale costruito con grande maestria, se dava l'impressione di muoversi da solo; e si trattava di un animale, l'elefante, che proprio dalla metà del Quattrocento, nel clima di recupero dei miti della classicità (in questo caso il trionfo e la fama di Pompeo, di Cesare, degli Scipioni), era associato alla fama. In qualche modo originale, mi pare, l'associazione con fanciulli armati¹⁰⁴. (Fig.4)

A seguire, un carro di poveri, opera dei Disciplinati¹⁰⁵, con angeli intenti a cantare le lodi (*mistraveno*); altri confratelli seguivano a cavallo, vestiti di bianco, e portavano una ornatissima *umbrella* con l'Annunciazione della Vergine, e, di seguito, alcuni *capitelli* di seta, che rappresentavano rispettivamente un re e sant'Agata martire, sant'Elena, quattro angeli che cantavano dolcemente. Questi stendardi sfilavano all'interno di un corteo di cavalieri, inframmezzato, appunto, dalle immagini. Seguivano altri animali finti: uno struzzo, con sopra un cavaliere, e, poi un minotauro, che procedeva saltando: erano infatti tipiche di questi cortei le presenze di finti animali esotici o immaginari, che li rendevano ancora più accattivanti per i meno colti. E poi, nuovamente, un baldacchino portato da quattro persone abbigliate come angeli, con l'immagine di Maria con Gesù in braccio, attorniato da molte fanciulle che ne cantavano le lodi. Seguiva un imperatore che recitava dei versi; poi l'immagine dell'Ascensione della Vergine, con i discepoli e gli angeli che la sollevavano in aria. Su un altro carro, riccamente ornato e pieno d'argento, era rappresentato il martirio di san Bartolomeo (insieme a lui vi era il re che lo aveva condannato a morte), nel momento in cui veniva scorticato. Nel corteo vi era poi un altro carro, il più lussuoso, che era tirato da due cavalli riccamente ornati, con un imperatore accompagnato da molti cavalieri "vestiti ala Germanicha", e musicisti di "ogni sorte", ad attestare come uno degli aspetti che caratterizzavano queste processioni era un accompagnamento musicale, che poteva assumere anche caratteristiche complesse ed originali. In un alternarsi di sacro e profano ecco un carro trionfale con Cupido "l'ingannatore delle umani genti", come lo definisce il Terni, con cavalieri, maschi e femmine, vestiti in modo "lascivo".

Il corteo si chiude con un forte richiamo al tema principale, ossia la condanna del prestito ad usura da parte di ebrei e la fondazione del Monte. Si presenta prima un carro, predisposto dall'ospedale detto di porta Ripalta¹⁰⁷, con molti poveri mendicanti che tenevano in mano denari. Dietro di loro, un carro trionfale con l'imperatore Vespasiano che trascinava una "caterva de giudei ligati et incatenati". È assolutamente evidente come la presenza di questo quadro si riferisca a tutta la polemica antiebraica che aveva caratterizzato la fondazione del Monte¹⁰⁸; simbolicamente, viene dunque riproposto il trionfo che Vespasiano organizzò a Roma, dopo il ritorno da vincitore dell'esercito romano sul popolo giudeo (con la distruzione di Gerusalemme), durante il quale sfilarono ebrei fatti prigionieri e portati a Roma in catene¹⁰⁹. Siamo al momento culminante di un corteo che, apparentemente non troppo coerente nelle sue espressioni, richiama da un lato alla realtà locale nella scelta dei soggetti sacri e nel contempo proietta in una dimensione temporale lunga e in uno spazio ampio, verso realtà ignote il pubblico che assiste altrettanto numeroso quanto lo sono le comparse delle sfilate. La processione si chiude con un'orazione a favore del Monte e contro gli ebrei, riportando così l'attenzione al motivo che aveva originato l'evento¹¹⁰.

Il Benvenuti, nella sua storia ottocentesca, sintetizza gli eventi che caratterizzarono la raccolta di elemosine per il Monte in modo efficace, anche se caratterizzato da una condanna morale della contaminazione dei miti pagani con quelli cristiani:

Suntuosi, di vario genere, e bizzarri furono i doni, ma più bizzarro ancor l'apparato con cui vennero portati al luogo ove si raccoglievano. Erano tempi nei quali pigliavasi d'ogni cosa pretesto a feste cittadine, a pubblici spettacoli, tempi ove la fantasia deliziavasi di colpire lo sguardo delle moltitudini con isfarzose e strane rappresentazioni. I Cremaschi praticarono un'opera di carità con pubbliche mascherate che a' nostri giorni non sarebbero tollerate neppure in carnevale. I cittadini di ciascuna porta recarono le offerte loro sopra carri trionfali, addobbati magnificamente, seguiti da un codazzo di cavalieri con abiti sfolgoranti e di vario costume. Sopra i carri tu vedevi simboleggiate, come in un teatro, le scene più sublimi del Vecchio e del Nuovo Testamento, con le quali si mescolavano gli scherzi e le lascivie della mitologia. Vedevi comparire la Beata Vergine, il Redentore, gli Apostoli, S. Pantaleone, poi il giovinetto Paride colle tre Dee ignude, ed Apollo con le nove Muse: qui fantasie pagane attinte nei sogni d'Omero e d'Ovidio, là i misteri della divina redenzione, e i miracoli dei santi: l'Olimpo e il Golgota, Venere e Maria¹¹¹.

A Crema come altrove, il Monte doveva continuamente essere sostenuto, sebbene ormai fosse prevalsa la richiesta di un tasso di interesse necessario a coprire le spese di gestione¹¹². Negli anni successivi all'avvio dell'ente, predicazioni e processioni si ripetevano, sia come gesto collettivo di sostegno all'iniziativa, sia come espressione, ancora una volta, di ricerca di consenso all'iniziativa da parte delle autorità e dei gruppi dominanti. Il prestito su pegno ad interesse, tramite i Monti, era il risultato di una complessa elaborazione teorica che aveva legittimato uno strumento che riportava all'interno di una concezione cristiana ciò di cui la società non poteva più fare a meno, ossia la disponibilità di denaro¹¹³. Del resto il Monte era insieme "un'ideazione minoritica, un'istituzione dedita all'assistenza, ma anche un'iniziativa in campo economico-creditizio"¹¹⁴.

Come ricorda lo stesso Terni, nel 1503¹¹⁵, una nuova predicazione, di frate Giacomo Ungarelli da Padova¹¹⁶, diede l'avvio ad una serie di raccolte ("pompe assai") simili alle precedenti, che purtroppo il Terni non illustra "per non parer tedioso", come egli stesso dice. Però egli non vuole esimersi dal descrivere lo spettacolo organizzato da porta Ripalta, alla quale, come si dimostra anche con la processione del 1496, spettava evidentemente il primato nella realizzazione di questo tipo di eventi. In effetti siamo di fronte ad una complessa rappresentazione eseguita con la costruzione di quelle *machine* che in questi decenni erano sempre più frequentemente utilizzate in cortei, processioni, trionfi.

Viene descritto in particolare un carro trionfale che rappresenta il Paradiso terrestre, l'episodio della tentazione da parte del serpente, il peccato di Adamo ed Eva e la cacciata dal Paradiso terrestre, temi variamente e ampiamente trattati a livello artistico durante tutto il Medioevo.

Ma procediamo con ordine. Anzitutto viene predisposta la *machina*, che sarà il luogo scenico nel quale avrà luogo tutta la rappresentazione. E qui viene il primo aspetto interessante, ossia il fatto che la preparazione del carro avvenga in una delle dimore della famiglia Benvenuti. Come già detto, si tratta di una delle casate più ricche e potenti di Crema e del Cremasco. Nei decenni precedenti e in quegli stessi anni sono attestati notevoli investimenti da parte di componenti della famiglia nell'acquisto di case e terreni in città, che si concentrano da un lato nella zona di porta Serio, dall'altro in quella di porta Ripalta¹¹⁷. I Benvenuti fecero crescere la propria ricchezza anche grazie alla diversificazione delle loro strategie economiche, come proprietari fondiari e di rogge, come imprenditori e mercanti (anche di seta), come prestatori di denaro; si contraddistinsero anche nelle professioni (notai, giureconsulti), nella gestione di patrimoni di altre famiglie, nell'inserimento (a vario titolo) in enti ecclesiastici e in istituzioni caritative; ricoprirono cariche pubbliche, oltre a mettere in atto accorte politiche matrimoniali (con gli Zurla, i Benzoni, ecc.). Insomma, nulla pare mancare nella complessa realtà di questa famiglia, articolata al suo interno, ma anche attenta a garantire la conservazione del patrimonio¹¹⁸. Non da ultimo, la famiglia si distingue per atti di mecenatismo, tanto che molti esponenti della famiglia esibiscono uno stile di vita che ne fa riconoscere la preminenza all'interno della città¹¹⁹. Particolare, poi, la figura di

quel Tommaso Benvenuti, che si caratterizzò per un comportamento di vita particolare, volendo imitare la corte del duca Ludovico il Moro, creandone una propria e circondandosi di fedeli, che assunsero addirittura lo stesso nome dei cortigiani dello Sforza, vivendo nello sfarzo (abiti lussuosi, banchetti, giochi) e dissipando larga parte del suo patrimonio¹²⁰. Scelte diverse fecero altri suoi famigliari, presumibilmente, anche se non è espressamente nominato, Cristoforo, che decise di utilizzare parte delle proprie sostanze nell'organizzare feste a favore del popolo. Ne era a conoscenza Francesco Sforza Benvenuti che, nella sua storia, così si esprime *a Crema i nobili imitavano i governanti, e non che impedire al popolo di sollazzarsi, gli procuravano a loro spese pubblici divertimenti*¹²¹.

Fu in una delle sontuose dimore che la famiglia stava costruendo, presumibilmente quella di Cristoforo Benvenuti, posta nella vicinia dei conti di Offanengo, che si costruì il carro trionfale per la nuova processione di porta Ripalta per il Monte di Pietà¹²². Di dimensioni notevoli e costruito *cum solenne artificio*, dice il cronista, sul carro vi era spazio sufficiente a contenere grotte e alberi (frutti e fiori), ossia a rappresentare, in tutta la sua bellezza, la natura del Paradiso terrestre. Lì erano Adamo ed Eva, nudi, e l'albero, con il frutto proibito, si frapponeva tra di loro. Dunque il carro prese l'avvio da casa dei Benvenuti e percorse alcune strade sino a giungere alla piazza. Lì, nel centro della città, quella che pareva essere solo una sfilata si trasformò in una rappresentazione, o meglio, in un artificio. Dalle radici dell'albero uscì un grande serpente, dal volto umano (così come rappresentato nell'opera di Masolino)¹²³, ossia come dracontopede. Era Satana che spesso veniva rappresentato come tale (un essere dai tratti femminili nel corpo di serpente), in particolare nella rappresentazione del peccato originale. (*Fig.5*) "Da sua posta", automaticamente, quindi, grazie ad un meccanismo nascosto, il serpente si attorcigliò attorno all'albero, si fermò all'altezza della testa di Eva, la guardò, e parve che le parlasse (in realtà attraverso le parole dette da un fanciullo nascosto). Eva, poi, parlò ad Adamo, e lo convinse a mangiare il frutto proibito. A questo punto tutti i rami dell'albero si aprirono e frutti e rami vennero scagliati lontani con furia, generando forte timore nei presenti. Secondo il cronista, si spaventarono soprattutto i peccatori (i *delinquenti*), terrorizzati anche da una voce che pareva venire dal cielo. Era la voce di Dio che si rivolgeva ad Adamo, chiedendogli ragione della disobbedienza; non avendo trovato altra giustificazione che quella di accusare Eva, Adamo fu punito dall'angelo, che giunse con la spada in mano, cacciando lui ed Eva dal Paradiso terrestre¹²⁴.

La drammatizzazione dell'episodio biblico, condotto con artifici che richiamano ben altre rappresentazioni (come quelle organizzate da Leonardo a Milano) pare rimandare (ad esempio nel particolare del serpente che parla ad Eva, standole di fronte) alle immagini michelangiolesche (di poco posteriori rispetto all'evento cremasco). Modelli e maestranze certamente circolavano da una città all'altra, anche per la creazione di questi eventi. I Benvenuti avevano certamente le disponibilità economiche, oltre che una rete di conoscenze, tali da consentire loro di servirsi di artigiani ed artisti abituati a costruire macchine e a creare spettacolo.

Conclusioni

Il noto poeta milanese, Baldassarre Taccone, nel descrivere una delle rappresentazioni che si tenevano a Milano nell'età di Ludovico il Moro¹²⁵ così commenta lucidamente:

*Si sogliono, sì per religione, sì per dilectare el numeroso popolo milanese, fare annuale oferte al fastigioso primo tempo dela ciptà di Milano; dove gli magnificentissimi gentili huomini honorevolmente contendono in edificare trophèi e triumphhi accomodati a loro fantasia o privata o pubblica*¹²⁶.

Che l'occasione fosse la fondazione di un santuario, come nel caso di S. Maria della Croce, o di

un nuovo ente, insieme economico e caritativo, come il Monte di Pietà, o che fosse, come in altre occasioni, la celebrazione dell'inizio della dominazione veneziana (giostra di S. Eufemia) o di un torneo tra cavalieri, nelle processioni e nei cortei si raffinavano sempre più i modelli artistici e comunicativi. È nota la partecipazione di artisti famosi all'allestimento di strutture effimere, siano esse per rappresentazioni teatrali o per feste (che del resto spesso coincidevano). Ad esempio si veda l'incarico dato da Ludovico il Moro nel 1495 a Bramante di progettare "qualche digna fantasia da mettere in spectaculo"¹²⁷. Non solo in grandi centri, quali Venezia, Firenze, Milano, ma anche centri minori, vi sono forze sociali e politiche (nel nostro caso alcune potenti famiglie locali) che si fanno promotrici di tali iniziative. Su quali maestranze, locali o meno, potessero far conto per la loro realizzazione è, in questo momento, impossibile valutare. Alcune suggestioni non mancano. Come non sottolineare, ad esempio, che proprio in quegli anni erano attivi in Crema gli allievi di Bramante, che Ludovico il Moro reclutava per mettere in scena i propri spettacoli? O ancora, come non vedere che dietro ad un altro momento spettacolare vi è un cardinale, Basso Della Rovere, strettamente legato alla curia pontificia e addirittura incaricato di sovrintendere alla costruzione della basilica di S. Pietro, anch'egli ricordato come attento mecenate?

Crema, realtà marginale rispetto alle grandi città rinascimentali e per molti versi con uno sviluppo anomalo, non vive però al di fuori dei circuiti culturali e artistici all'avanguardia. E certamente, non solo recepisce stimoli dall'esterno, ma riesce ad esprimere, anche in sede locale, una produzione legata alle esigenze di una spettacolarizzazione degli eventi.

Appendice.

Descrizione delle cerimonie per il Monte di Pietà, da Pietro da Terno (ed. 2010).

(c. 113 v.) "L'anno 1496 al sancto Monte di Pietà si dete principio, procurando frate Michele de Aquis dil ordine de zocholanti, el segundo giorno di giugno solennitade dil corpo di Christo, fu la prima offerta tratta da tute le Arte Stati e gradi di tuta la terra, e ciascuno offerveva separatamente, talmenti chel' si trasse L. 2000 de imperiali computando ogni cosa, fato questo principio, ordinarono nela terra quatro offerte da essere fate dale quatro porte, in diversi giuorni; La prima fu quella dila porta di Serio, quale cum bello ordine metuti gli fanciulli di luno e laltro sexo a cavallo, cum sopraveste di seta, ricamente adobati, a diverse foggie,/"

(c. 114 r.) che cavaglieri erano dimandati cum alcune presentazioni fra meggio, andarono ala piazza, al luoco deputato ad offerire et trovossi in danari L. 1039 d. 11 et roba per ducati 100; et perche è proprio di ogni magnanimo cuore nele cose di virtù sempre avanzar il compagno, gli nobili dila porta di Pianengo, che erano secondi nel ordine à dil predetto, venerono cum questo modo; Prima venerono li Contadini dila sua giurisditione processionalmente, cum la oblatione nela sumita di una virgulta che havevano in mano, cum una bandera che teneva scritto il nome di Giesu, Drieto havevano uno triburio coperto di seta cum la Imagine di S. Michele Arcangelo, al quale seguivano 30 cavaglieri hornati como vi ho detto meglio che si sapeva et poteva, cum la oblatione in mano, et senza altramenti replicare ogni fiata che faremo menzione de Cavaglieri seranno di questa qualitate, Portarono di poi la Imagine di S.to Bernardino, parimente cum diverso modo perho ornata cum altri tanti Cavaglieri che la seguivano, poi la Imagine di S.to Antonio de Padua, di S.to Bonaventura, e di S.to Francesco, Interponendo sempre à ciascuna una quantitate de Cavaglieri: Venne poi la Imagine di S.ta Chiara acompagnata dale sue donne seculare, ultimamente portarono la Imagine dil protector nostro S.to Panthaleo acompagnata da gl huomini, offerirono cum le robe stimate L. 1650. Il fuoco tra cremaschi si accende, e giuorni e notti lavorano quelli, che dovevano offerire, per remanere a gli altri superiori; nel fine dil mese si apresentano quelli dila porta di Umbriano, le Ville furono le prime, di poi le Scuole et Religiosi, fra quali cum superbissime Umbrelle erano portate la Imagine prima dil precursor di Christo che dimostrava lagnello, Drieto la gloriosa Monica matre di Austino, poi la Madalena, et drieto la sorella Marta, et drieto Lazaro cum il Signore che dil sepolcro resisse. Passati questi, venne uno ornatissimo carro cum la historiia di Paris et dele tre Dee ignude, da due griffoni tirrato, acompagnato da molti cavaglieri, Drieto uno Triumphant carro cum Diana et cum le nuove muse che dolcemente cantavano, tirrato da

quatro ben ornati corsieri, acompagnato da alcune fanciulete cavalere ala ninphale vestite, Di poi venne un altro carro meglio de gli altri ornato, cum uno Imperatore de 60 cavaglieri tuti ala todescha vestiti, et drieto uno Re Indiano negro, al quale seguivano altri tanti cavaglieri moretti al Indiano portar vestiti, cum panni tanto bizzarri et ricchi, che fece gran vedere, cum gli Staferi anchora di quello habito et colore. poi la Imagine dila Matre di Christo, come in Egitto fugitte, poi di S.to Antonio abbate, Fornito l ordine de cavaglieri, a piedi venerono alcune ninphe in habito di Caccia cum Apoline nel meggio a cavallo, sotto una beletissima Umbrella, quale al //

(c. 114 v.) tribunale agiunto, disse alcuni versi latini, finalmente sopra di uno carro triumphale fu condotta la presentatione dil principio di Venetia cum tuti gli ornamenti, umbrelle, vexilli et triumphi che al Dose si portano, acompagnato dal populo dila porta; si cavarono computato l'estimo dele robe circa 1800 libre. A fianchi de Nobili di Rivolta fu uno pongente stimolo, le cose che vitero solenne, prorogano el tempo stabilito vedendo non puoter far quello che desideraveno, fra questo meggio cum solenne processioni al S.to Monte si da principio, nele Case di Benedin Bremasco porta di rivolta, visinanza di piazza, cum tanti clamori dil nome di Gesu, che ognuno per dolcezza piangeva, impetrano dal Pontifice Indulgentie ali descritti nella Scuola dil Sancto Monte, et tanti fuorono li signati che à doii quatrini per uno al mese, si riscoteva L. 315:- Venuto il giorno à quelli di Rivolta stabilito che fu à 19 di gugno, gli contadini fuorono li primi cum le demonstrationi ciascuno de soi protectori, prima gli fanciulli, poi le donne, poi gli huomini, ordinatamente andavano, poi gli loro cavalieri sulle cavalle da basto secondo il loro habito adobati, Drieto li frati d S.to Dominico et di S.to Austino cum umbrelle de loro sancti benissimo ornate, drieto gli venne una machina di tal bellezza, grandezza e arte che ala famma tuti li vicini gli erano concorsi, à spese fu fabricata, di Hieronimo dela Ruvere cardenale de Recanati: comandatario dila Abbazia nostra di Cereto, Giovanni de Viterbio governatore, sbarata e coperta havevano la strata, mentre che gli lavoravano perche di tanta altezza era, che ogni tetto di casa escedeva. Haveva il primo quadro di legname tanto grande: che quaranta fachini che la portavano, comodamente gli potevan stare, et nascosi che da nisuno erano veduti, coperto de finissimi panni di razzo, alto meno di le spalle di uno huomo, cum gli piedi neli quatro anguli: che il tuto sostenevano, quando da fachini per riposarsi era giu mettuta, atorno in terna glerano gli dodeci apostoli: che cum le mani parevano che la portasse, nel meggio del quadro gli era uno alto et dirito legno, che li tetti superchiava (come vi ho detto) nel quale metuta era una grande balla tuta dorata, che sostenuta pareva da otto angeli che sul primo quadro erano in piedi, sula balla di quà et di là stavano in piedi S.to Pietro in habito pontifichale: et Santo Bernardo abbate, titolo dila abbatia, nela sumitate veramente dil legno: gli era un truono, cum alcuni Seraphini, avilupati in nebulè di bambaso o ingegno rare volte veduto. o spirio elevato come potro Io larte tua descrivere, se al opra dil Cielo tanto si acosta: che l una dal altra apena si discerne, Erano le nebulè di bambaso candidissimo, acompagnato cum bambasi tinti in varii colori//

(c. 115 r.) di cinere et gialli, uno ciove piu scuro di l'altro, et laltro men chiaro di quello, che tanto bene l'umbre venenovo, et acompagnaveno, lassando il chiaro verso il Sole, non so se ad arte, o à caso fussi, che già verso loccaso s'inviaua, che non meno vage erano di quelle che nel Ciel sereno: molte volte da Raggi di phebo risguardate, cum lieve spirar de Venti, errando vanno, nel meggio dil truono gli era una Virginella et uno Fanciulino vivi, cum tanti raggi relucenti d'oro a torno, che apena da lochio humano per il reflexo dil sole erano sostenuti. fu portata per la via dirita dil palazzo, drieto ala Canonicha dil Duomo, non possendo nela porta di Giurulo entrare, recitati alcuni versi furono, a quali dala vagezza dil triumpho rauto, non posamente Drieto era portato l'apostolo Giacobbe, in uno capitello molto ornato, cum uno drieto à cavallo cum il compagno morto, sì come nela historiia è scritto, cum una Infinitade de Pelegrini tuti di nero vestiti, seguiva poi uno elefante fincto che pareva chel' andasse cum una torre sul dorso piena de fanciulli armati, poi uno carro de poverelli fato per la disciplina, cum gli angeli che gli mistreveno Et drieto 60 cavalieri dila disciplina tuti di bianco vestiti, fra quali gli era una ornatissima umbrella cum la Annunciatione dila Vergine Sancta, poi uno capitello di seta bellissimo, cum uno re et S.ta Agata martire, et uno altro di S.ta Helena, et un'altra con quatro angeli che dolcemente cantaveno, cum interpositione sempre di una quantitate de cavalieri, fra l'uno et laltro, poi venne uno bellissimo struzzo cum uno cavagliere suso, molto bizzarro, poi uno minotauro, che andava saltando, poii seguiva una ecelente umbrella portata da quatro angeli cum la Imagine dila Vergine cum il figliuolo in braccio, cum molte virginelle a torno che laudi cantavano, Venne poi uno ricco capitello cum uno imperatore che recithò alcune cose, seguitava poi la Assensione dila Vergine, cum gli discipuli et gli angeli che in aria la tenevano, Drieto venne una caretta coperta d'argento cum molti ornamenti cum uno re et S.to Bartolomeo che scorticaveno, poi venne una caretta tirata da doi ornatissimi cavalli, che a latre tute era superiore, cum uno Imperatore acompagnato da molti cavaglieri ala Germanicha vestiti, et musici di varie sorte; Venne di poi in carro triumphale lingannatore del humane genti Cupido, da cavaglieri di luno e laltro sexo acompagnato, da lascivi habiti vestiti, seguiva poi il Triumpho dil hospitale dila porta cum molti mendici cum gli ducati in mano, Ultimamente presentossi Vespesiano sopra di uno veramente triumphale carro cum tanta caterva de giudei ligati et incatenati, chel'fu di bisogno che la turba per la via gli cedessi, se non voleva essere con //

(c.115 v.) culcata, disse molti belli versi a proposito dil Monte contro Giudei; si rascosse di offerta cum le robe estimate L. 2288 e 16 d. la suma di tutte le offerte cum le robe donate che fuorono vendute, cum le entrate che ogni mesi da la scola si scodevano, perche alcuni mesi scorsero nanci che tute le robe fossere vendute, fu de libre dodesemiglia cento vintidoi, e soldi 2 de imperialium scarse il sancto monte cum la detta quantitate de denari augmentando perho cum legati ogni anno, fino che de l'anno 1503 frate Gicobo de Padua dil ordine predetto, un'altra volta riscalda il populo cremasco ad offerire, fecero pompe assai qual preterisco per non parer tedioso, ma ben vi dico, chel grande pecunia si raccolse, come presto diremo; non posso perho restar chio, non dica di una presentatione che fecero quegli di Rivolta non meno forse ingenuosa di quante ne avemo detto; finsero ne la casa de Benvenuti il terrestre paradiso sopra di uno carro in conveniente spatio cum alcune grotte, frutti e fiori, cum solenne artificio, Dentro gli erano Adamo et Eva ignudi, cum il pomo vedato nel meggio, Giunti al Tribunale su la piazza, nasce da la radice dil alboro uno grande serpente, cum humano viso, che da sua posta si aviluppa atorno l'alboro et tanto ascende che cum la testa era ad Eva equale, et a lei guardando si afferma, et pare che gli parli per parole dette da uno fanciullo nascoso. Eva il marito esorta, talmenti che mangiorono dil vedato frutto; comisso il peccato, tuti e rami dil alboro creparono via cum tanta furia che paventorono gli astanti, volando cum i frutti per l'aria in qua et in la; si nascondono per tal novitate li delinquenti, et per una voce che dal Cielo odirono, che dimandava Adamo, al fine non sapendo altramenti escusarsi salvo sopra di la compagna che induto lhaveva; ecco l'angelo cum la spata in mano, che con furore gli scaccia. Comprarono una casa al monte, gia per molt anni a Giudei per prestare usure da Nicolo Liale fabbricata, fu veramente divino Giuditio, che il luoco che gia di usure fu et di latrocinio speluncha. or sia ala misericordia dedicato, tanto crebbe il Sancto Monte che fra puochi anni ritrovoSSI havere libre trenta miglia, dil che il summo Creatore ne sia lodato.

NOTE

ABBREVIAZIONI.

RP: Registri delle provvisioni e parti prese della Comunità di Crema, Archivio Storico, Biblioteca Comunale di Crema.

¹ F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema*, Giuseppe Barnardoni di Gio., Milano 1859 (Ristampa anastatica, Atesa, Bologna, 1985), I, p. 297, doc. B, 28 febbraio 1450.

² In realtà tale concessione era l'inizio di un lungo percorso terminato solo nel 1580 con l'erezione di Crema in diocesi (A. CAPRIOLI- A. RIMOLDI- L. VACCARO (a cura di), *Diocesi di Crema, Storia religiosa della Lombardia*, La scuola, Brescia 1993; I. LASAGNI, *Chiese, conventi e monasteri in Crema e nel suo territorio dall'inizio del dominio veneto alla fondazione della diocesi*, Unicopli, Milano 2008; V. CAPPELLI, *Venezia e la Terraferma: il lungo e complesso percorso verso l'istituzione della diocesi di Crema*, in "Insula Fulcheria", XXXX, 2010, pp. 50-69).

³ G. ALBINI, *Da castrum a città: Crema fra XII e XV secolo*, in "Società e Storia", 11, 42, 1988, pp. 819-854; G. ALBINI, *Crema nel Rinascimento*, in *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. VENTURELLI, Skira, Milano, 2015, pp. 15-21.

⁴ *Il duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Società Editoriale Cremona Nuova, Cremona 1955; G. CAVALLINI -M. FACCHI (a cura di) *La cattedrale di Crema: le trasformazioni nei secoli. Liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, Atti della giornata di studi (Crema, 2011), Scalpendi editore, Milano 2011.

⁵ A seguito dell'eredità di Giandommaso Vimercati, 1422 (C. PIASTRELLA, *Dall'usura al convento. I precedenti della nascita dell'Osservanza agostiniana di Lombardia nelle vicende patrimoniali dell'eredità Vimercati*, in «Insula Fulcheria», XIX, 1989, pp. 9-50), che aveva forse inteso rimediare alla pratica dell'usura che aveva contraddistinto le attività economiche del padre e del nonno. L'eredità fu contestata, sia dai parenti, sia dalla Camera ducale di Milano, e solo nel 1439 si ha notizia della presenza della nuova comunità di Agostiniani dell'Osservanza (M. MARUBBI, *Note in margine a un restauro: gli affreschi del refettorio di S. Agostino di Crema*, in "Insula Fulcheria", XIX, 1989, pp. 51-68; M. L. FIORENTINI, L. RADAELLI,

L'ex-convento di Sant'Agostino, in "Insula Fulcheria", XX, 1990, pp. 9-100; C. PIASTRELLA, *Il convento agostiniano di Crema ed i primi manoscritti di dotazione libraria*, in *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, a cura di M. MENCARONI ZOPPETTI, E. GENNARO, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo 2005, pp. 207-222; G. DEGLI AGOSTI, *L'Osservanza agostiniana nella diocesi di Crema*, in *Miscellanea Cremasca: storia, religione, cultura*, Crema 2011; cfr. inoltre i diversi saggi in *Crema patria dell'Osservanza agostiniana della Lombardia*, "Insula Fulcheria", XLIII, 2013).

⁶ P. VENTURELLI (a cura di), *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, Skira, Milano, 2015

⁷ P. GALLUZZI, *Machinae pictae: immagine e idea della macchina negli artisti-ingegneri del Rinascimento*, Leo S. Olschki, Firenze 2005.

⁸ Cito da J. BURCKHARDT, *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1876, II vol., p. 179.

⁹ Indico, in modo davvero rapsodico, alcuni saggi, rimandando alle bibliografie e alle fonti ivi indicati: F. AMBROSINI, *Il Rinascimento. Società ed economia - La città. La vita sociale: cerimonie, feste, lusso*, "Storia di Venezia", 1996, Treccani [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-la-citta-la-vita-sociale-cerimonie-feste-lusso_\(Storia-di-Venezia\)1996](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-la-citta-la-vita-sociale-cerimonie-feste-lusso_(Storia-di-Venezia)1996); P. HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur de 15. Jahrhundert*, Akad. Verlag, Berlin (Acta Humaniora), 1999; N. COVINI, *Feste e cerimonie milanesi tra città e corte. Appunti dai carteggi mantovani*, in "Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco", 7, 2001, pp. 122-150; F. DELLE DONNE, *Il trionfo, l'incoronazione mancata, La celebrazione letteraria: i paradigmi della propaganda di Alfonso il Magnanimo*, in "Archivio Storico Italiano", a. CLXIX, 2011, pp. 447-476; I. CISERI, *Il 'trionfo dello alifante': immagini inedite dalle feste per Giovanni de' Medici cardinale*, In "Annali di Storia di Firenze", 9, 2015, pp. 111-122, <<http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/16717>>.

¹⁰ Mi riferisco alla Dissertazione XXIX. *De spectaculis et ludis publicis Medii Aevi* di Ludovico Antonio Muratori (L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, vol. II, ex typographia Societatis Palatinae in regia curia, Milano 1739, coll. 831-864); tra gli altri, R. C. TREXLER, *Public life in Renaissance Florence*, Academic Press, New York 1980.

¹¹ N. COVINI, *Feste e cerimonie milanesi...* op. cit., p. 130.

¹² Le vicende legate al tragico evento dell'uccisione di Caterina degli Uberti sono stati oggetto di attenzione da parte di diversi studiosi, in particolare T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce eretta fuori della R. Città di Crema, con un'appendice di documenti*, Tipografia e Libreria Manini, Milano 1824 (r.a. Cremona 1987); cfr. anche W. Terni de Gregory, *La Meravigliosa storia di Santa Maria della Croce*, V. Civerchi, Crema 1947.

¹³ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema (570-1557)*, a cura di M. E C. VERGA, Crema 1964; PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema (570- 1556)*, Riproduzione anastatica pubblicata a cura del Lions Club Crema Host, Crema 2010 (riproduzione del Ms. 7, sec. XVIII, conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema).

¹⁴ Per quanto riguarda le vicende sopra ricordate, il punto di riferimento, oltre che Pietro da Terno, sono i documenti (in larga parte tratte dei registri di provvisori e delle parti prese della comunità di Crema, oltre che da atti notarili) e le cronache raccolte e pubblicate ad inizio Ottocento dal Ronna (1824). Ma si veda anche la *Istoria dell'Apparizione di Santa Maria dalla Croce, seguita in vicinanza della Città di Crema li 3 aprile dell'anno 1490*, Milano 1747, Donato Ghisolfi stampatore.

¹⁵ "Oh quanta gente uscì fuori di Crema tra Uomini, e Donne, grandi, e piccini per andar a vedere li miracoli che faceva la nostra Donna in ogni ora quali ognuno poteva vedere, e credo vi andassero più di dieci mila Persone." (Colderaro, in T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., p. 279).

¹⁶ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema (570- 1556)*... op. cit., p. 110 v.

¹⁷ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema (570- 1556)*... op. cit., p. 111 r. T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., discute a lungo, confrontando fonti diverse, sulla data precisa di questo avvenimento, a motivo della discordanza di informazioni tra le diverse fonti.

¹⁸ G. CHITTOLINI, "Religione cittadina" e "chiese di comune" alla fine del medioevo, in B. ADORNI (a cura di), *La chiesa a pianta centrale, tempio civico del Rinascimento*, Electa, Milano 2002, pp. 15-25.

¹⁹ Colderaro, in T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., pp. 279-280.

²⁰ C. ALPINI, S. SCARIONI (a cura di), *La basilica di Santa Maria della Croce a Crema*, Banca Popolare di Crema, Silvana, Milano 1990; L. GIORDANO, *Le chiese a pianta centrale. Santa Maria di Guadalupe e Santa Maria della Croce*, in P. VENTURELLI (a cura di), *Rinascimento cremasco...* op. cit., pp. 33-45.

²¹ Si tratta di bastoni che servivano da stampelle

²² PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema (570- 1556)*... op. cit., p. 110 v.- 111

²³ T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., p. 281.

²⁴ T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., doc. I, pp. 265-273; p. 280.

La Madonna con il bambino si trova ancor oggi nello scurolo, là dove fu costruito subito un riparo per l'immagine, oggetto di culto per i suoi poteri miracolosi, cfr. M. VERGA BANDIRALI, *Arte lignaria a Crema nel XV secolo* in P. VENTURELLI (a cura di), *Rinascimento cremasco*, cit., pp. 130 ss., con documenti e bibliografia ivi citati.

²⁵ I. LASAGNI, *Chiese, conventi e monasteri...* op. cit.

²⁶ RP, 1490 maggio 18 (citato in T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., pp. 318-9)

²⁷ RP, 1490 maggio 5 (citato in T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., pp. 316-8).

²⁸ Le offerte erano così ricche da consentire ai cosiddetti *gubernatores dominae Sanctae Mariae Crucis*, nel volgere di qualche giorno, di poter acquistare per 122 lire un appezzamento di terra, sito in Novelletto, sul quale sarebbe poi sorto il santuario (T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., p. 282 e appendice VI).

²⁹ Il consiglio cittadino deliberò (RP, 29 giugno 1497, T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., pp. 319-320) che spettava ai presidentes dell'Ospedale grande la gestione della fabbrica; spettava al vicario del vescovo di Piacenza (non di Cremona) approvare tale nomina.

³⁰ L. GIORDANO, *Le chiese a pianta centrale. Santa Maria di Guadalupe e Santa Maria della Croce*, in P. VENTURELLI (a cura di), *Rinascimento cremasco...* op. cit. pp. 33-45. A questo saggio (e al volume nel quale è inserito) si può fare riferimento per la bibliografia relativa agli aspetti artistici, oltre ai saggi già citati.

³¹ Tra le prime offerte fatte alla Madonna viene ricordata, in data 31 maggio, quella di un'ancona, donata alla comunità su intercessione di Francesco Vimercati, oratore a Venezia, che ottenne da Bernardo Barbarigo (già podestà a Crema) di destinare al culto della Madonna della Croce un dipinto che era stato fatto dipingere a Venezia per essere destinato alla cappella del Palazzo Comunale. Si tratta della cosiddetta *Pala Barbarigo*, per la quale si veda il saggio di M. VERGA BANDIRALI, *Arte lignaria a Crema...* op. cit., p. 130 ss.

³² Pietro da Terno dà di questi eventi una descrizione scarna (p. 110 ss.), mentre il Colderaro (pubblicato dal Ronna) è estremamente attento a raccontare, giorno per giorno, le oblazioni fatte sul luogo miracoloso: Colderaro in T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., pp. 284-291. Offanengo si presentò con più di 1500 persone, tutti con ceri e candele, e con 18 carri di generi diversi; Ricengo con 13 carri e ceri; aprivano la processione di Camisano 56 coppie di bambini, con il cero in mano e poi uomini e donne, con 22 carri di mattoni; Chieve donò 10 carri di pietre e legname; Ombriano si distinse, nonostante la povertà del suo territorio, recando 21 carri di mattoni; Bolzone e Capergnanica insieme recarono 42 carri di mattoni, Madignano 39 carri di mattoni; Vaiano calcina e legname.

³³ Ossia cennamella, strumento a fiato.

³⁴ Interessante la presenza dei Disciplinati, ai quali, come noto, fa riferimento anche una tradizione teatrale e di costruzione di eventi spettacolari. Si veda in particolare come la tradizione di teatro sacro si contaminò in questo periodo con le nuove tendenze di rappresentazioni spettacolari laiche, in particolare anche laddove prevalgano, come si vedrà più avanti, matrici culturali diverse, come quelle umanistiche (Cfr. P. VENTRONE, *I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo*, in *Studi confraternali*, in *Studi confraternali: orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di M. GAZZINI, University Press, Firenze 2009, p. 314 ss.).

³⁵ Solo alcune di quei collegi e paratici che saranno poi tenuti a fare l'oblazione per la festa di san Pantaleone, secondo quanto indicato nei *Municipalia Cremae* (1536, c. 33 v.)

³⁶ Colderaro in T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., p. 285.

³⁷ Ibid., pp. 287-8.

³⁸ A. I. PINI, *Le arti in processione. Professioni, prestigio e potere nelle città-stato dell'Italia padana medievale*, in Id. *Città, comuni e corporazioni nel medioevo italiano*, Clueb, Bologna 1986, pp. 271-278.

³⁹ La cerimonia è attestata dall'atto del notaio Matteo Bravio, datato 6 agosto 1490 (trascrizione in T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria della Croce...* op. cit., doc. IX, pp. 333-335; cfr. anche p. 289).

⁴⁰ Così per la manutenzione di stradi e ponti del 1361 (G. ALBINI, *Crema tra XII e XIV secolo: il quadro politico-istituzionale*, in *Crema nel Trecento. Conoscenza e controllo del territorio*, Biblioteca Comunale di Crema, Crema 2005, pp. 13-43).

⁴¹ *Municipalia Cremae*, c. 34 r.-35 v.

⁴² A. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare nella Milano sforzesca*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, parte I, Il Comune: Archivio Storico e Biblioteca Trivulziana, Milano, p. 335. Cfr. anche N. COVINI, *Feste e cerimonie milanesi...* op. cit. p. 128.

⁴³ J. GRITTI, *Un coro all'antica e gli interventi architettonici al Duomo di Crema alla fine del XV secolo*, in G. CAVALLINI- M. FACCHI (a cura di), *La Cattedrale di Crema. Le trasformazioni nei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, Atti del Convegno, Scalpendi Editore, Milano, pp. 129-145.

⁴⁴ K. WALSH, *Cazzuli Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma <http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-cazzuli> (Dizionario-Biografico). Sulla figura di Agostino Cazzuli, umanista e scrittore, oltre che uomo di Chiesa e diplomatico, molto è stato scritto (e non si può ora ricordarne la bibliografia). Si sottolinea come fu sempre in rapporti con Bianca Maria Visconti e come ottenne di fondare un monastero femminile (S. Monica) a Crema. Vedi: W. TERNI DE GREGORY, *Fra Agostino da Crema, agente sforzesco*, Ed. Vinci, Crema 1950; cfr. i diversi saggi in *Crema patria dell'Osservanza agostiniana della Lombardia*, "Insula Fulcheria", XLIII, 2013. - P. VENTURELLI (a cura di), *Rinascimento cremasco...* op. cit. - P. GALLUZZI, *Machinae pictae: immagine e idea...* op. cit..

⁴⁵ Proprio nel 1492 scrisse e diede alle stampe a Crema una riduzione della vita di san Pantaleone (*Divi Pantaleonis martyris eiusque brachii translationis Historia*).

⁴⁶ P. UBERTI FOPPA, *L'osservanza agostiniana di Lombardia in Crema e i suoi protagonisti dal 1439 al 1797*, in "Insula Fulcheria", XI-XII, 1972-3, pp. 21-38.

⁴⁷ Da R. TRUFFI, *Appunti per la storia della vita privata in Crema durante il dominio veneto*, in "Nuovo Ateneo Veneto", nuova serie, a. II, t. V, pp. 111 ss.: RP, II, c. 60, 62, 75, 115, 157; RP, III, c. 5; RP, IV, c. 103; RP, V, c. 20, 137; RP, IX, c. 142 e poi di seguito nel corso di tutto il Quattrocento e oltre.

⁴⁸ R. TRUFFI, *Appunti per la storia della vita privata ...* op. cit. p. 107, cita il caso dei Benzoni, famiglia ricchissima (non si dimentichi la loro signoria su Crema) che non trascuravano occasione per organizzare tornei e per manifestare la loro maestria nell'uso delle armi. La fama dei Benzoni travalicava le mura cittadine, come dimostra l'episodio, narrato da Pietro da Terno, di Venturino Benzoni e di Filippo Maria Visconti nel 1435 (ibid., p. 113 ss.).

⁴⁹ J. GRITTI, *Un coro all'antica...* op. cit. p. 132. Pur recependo l'opinione di altri studiosi che ritengono che vi siano due persone con lo stesso nome, l'autrice propende (per l'ipotesi che si tratti di un unico personaggio. Attestato (ca. 1425) come copista e modesto poeta fu Nicolò Benzoni, figlio di Giorgio e fratello di Venturino, cfr. P. VENTURELLI, Il cassone con la Storia di Lucrezia. Winifred Terni de Gregory e l'arte del mobile, in questo stesso numero di "Insula Fulcheria").

⁵⁰ La fortuna di questa casata si intreccia strettamente sia con quella della famiglia Benzoni, sia con quella della famiglia Vimercati (C. PIASTRELLA, *Dall'usura al convento...* op. cit.). Certamente interessata alla gestione di beni fondiari e delle acque, legò la sua fortuna anche alle attività imprenditoriali e al prestito di denaro.

⁵¹ J. GRITTI, *Un coro all'antica...* op. cit., p. 131 ss, dove definisce Francesco e Cristoforo "committenti di architettura". Sulla famiglia Vimercati e Benvenuti cfr. Piastrella 1989.

⁵² Colderero, che ci dà notizia di tali offerte, purtroppo scrive, a proposito di porta Pianengo e Ponfure: "e longo sarebbe scrivere ogni cosa che fecesi in occasione di tale offerta" (T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria ...* op. cit., pp. 290-1).

⁵³ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema ...* op. cit., pp. 111-112.

⁵⁴ L'oblazione è segnalata da A. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare nella Milano sforzesca, ...* op. cit., p.338. (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano: dall'origine fino al presente*, pubblicati a cura della sua Amministrazione, Tipografia sociale E. Reggiani, Milano 1877-1885, Appendice II, p. 9) Per l'offerta di porta Ticinese furono date L. 2627, s. 8, d. 8, "a nobilibus vicinis et suburbanis totius portae ticinensis intus et extra, una cum terris et villis circumstantibus, pro eorum generali oblatione divino spiritu inflamati, ystoriam septem planetis coeli incipiendo a luna, solle, marte, mercurio, Jupiter, Venere, usque ad Saturnum"

⁵⁵ N. COVINI, *Feste e cerimonie milanesi ...* op. cit., p. 127.

⁵⁶ R. TRUFFI, *Appunti per la storia della vita privata ...* op. cit., p. 112 ss.

⁵⁷ RP, X, c. XCII r.

⁵⁸ RP, X, c. CXXXVII r.-v. (cfr. Albini 1975, p. 403).

⁵⁹ Tra i numerosi saggi si tengano presenti O. CAPITANI, *Nuove acquisizioni del pensiero etico-economico francescano del basso Medioevo*, in *Alle origini dei Monti di Pietà. I francescani fra etica ed economia nella società del tardo Medioevo*, Banca del Monte, Bologna 1984, pp. 21-27; P. PRODI, *La nascita dei Monti di Pietà: tra solidarismo cristiano e logica del profitto*, in *Alle origini dei Monti di Pietà. I francescani fra etica ed economia nella società del tardo Medioevo*, Banca del Monte, Bologna 1984, pp. 5-12; M. G. MUZZARELLI, *Un programma per immagini. L'azione del Monte di Pietà e la sua rappresentazione*, in *L'iconografia della solidarietà, La mediazione delle immagini (secoli XIII-XVIII)*, a cura di M. CARBONI E M. G. MUZZARELLI, Marsilio, Venezia 2011, pp.13-27; per l'area lombarda, G. ALBINI, *Sulle origini dei Monti di Pietà nel ducato di Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", 111, 1985, pp. 67-112, ora in Ead., *Carità e governo delle povertà*, pp. 285-326; Ead., *Il denaro e i poveri. L'istituzione dei Monti di Pietà alla fine del Quattrocento*, in *La città e i poveri. Milano e le terre lombarde dal Rinascimento all'età spagnola* (Atti del convegno, Milano, 13-14 novembre 1992), a cura di D. ZARDIN, Jaca Book, Milano 1995, pp. 59-70, ora in Ead., *Carità e governo delle povertà*, pp. 327-337.

⁶⁰ G. TODESCHINI, *La banca e il ghetto: una storia italiana (secoli XIV-XVI)*, Laterza, Roma 2016.

⁶¹ Si segnalano M. G. MUZZARELLI, *Pescatori e piazze alla fine del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2005; R. M. DESSI, *Usura, Caritas e Monti di Pietà. Le prediche antiusuarie e antiebraiche di Marco da Bologna e Michele Carcano*, in *I frati osservanti e la società in Italia nel secolo XV*, Atti del XL Convegno Internazionale, Assisi-Perugia, 11-13 ottobre 2012, Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo, Spoleto 2013, pp. 169-225.

⁶² C. CASAGRANDE, Della Torre Ludovico, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 37, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989. L'opera poi stampata a Venezia, nel 1498, fu approvata dal vescovo di Padova, Pietro Barozzi, città al cui Monte di Pietà Crema pare ispirarsi.

⁶³ F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema*, Giuseppe Barnardoni di Gio., Milano 1859 (Ristampa anastatica, Atesa, Bologna, 1985), vol I, p. 296, doc. C. Sulla predicazione di Bernardino da Feltre, cfr M. G. MUZZARELLI, *Il denaro e la salvezza*. ...op. cit.; R. M. DESSI, *Usura, Caritas e Monti di Pietà* ...op. cit.. Per la presenza degli ebrei a Crema, G. ALBINI, *La comunità ebraica in Crema nel secolo XV e le origini del Monte di Pietà*, in "Nuova Rivista Storica", LIX, 1975, fasc. III-IV, pp. 378-406. Per un quadro generale sugli ebrei sulla Terraferma veneta, cfr. G. M. VARANINI, R. C. MUELLER. *Ebrei nella Terraferma veneta del Quattrocento*. Atti del convegno di studi (Verona, 14 novembre 2003) / a cura di. – Firenze., 2005 (Reti Medievali. Quaderni di Rivista, 2). <http://www.fupress.com/archivio/pdf/4268.pdf>, che però non prende in considerazione, se non con brevissimi riferimenti, il caso di Crema. Resta sempre importante B. PULLAN, *La politica sociale della Repubblica di Venezia (1500-1620)*, vol. II, *Gli Ebrei veneziani e i Monti di Pietà*, Il veltro, Roma 1982.

⁶⁴ P. DELCORNIO, *Pevere, Michele (Michele da Acqui)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Roma 2015. [http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-pevere_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-pevere_(Dizionario-Biografico)/); P. DELCORNIO, *Michele de Aquis "motore e fundator" del Monte di Pietà di Verona. Un inedito incunabolo*, in "Il Santo. Rivista Francescana di storia, dottrina, arte", LVI, 2016, fasc. 1-2, p. 69 ss. A Michele de Aquis, esperto in diritto canonico, sono legate le fondazioni dei Monti di Brescia (1489), di Verona e di Cremona (1490).

⁶⁵ RP, X, c. CCLIV v.-CCLXI r.; cfr. G. ALBINI, *La comunità ebraica in Crema* ...op. cit.

⁶⁶ G. ALBINI, *Carità e governo delle povertà (secoli XII-XV)*, Unicopli, Milano 2002 (Introduzione).

⁶⁷ Il testo in volgare è stato recentemente pubblicato in P. DELCORNIO, *Michele de Aquis*...op. cit., pp. 85-90.

⁶⁸ P. DELCORNIO, *Michele de Aquis*...op. cit., pp. 75-76

⁶⁹ Per alcune immagini di stendardi dei Monti, cfr. M. G. MUZZARELLI, *Il denaro e la salvezza. L'invenzione del Monte di Pietà*, Il Mulino, Bologna 2001, p. 125 ss.

⁷⁰ "Postea fu portata la forma del sancto monte de la pietade facta e ordinata cum mirabile ingenio e artificio in modo e forma e similitudine de la celeste hierarchia. Sichè in la excelsa altitudine e summitate del monte fu ordinata la similitudine de la sancta Trinità, guardando pietosamente e humilmente dal suo monte celestiale cum la sua pieta' e misericordia di sopra la terra in lo suo monte de la sanctissima christianità ... Da li lati del monte sono ordinate ogne virtù a modo de li novi ordini di angeli de la celeste hierarchia, le quale virtude portano li istrumenti de la passione del nostro signor misser Iesù Christo. Et in mezo del sancto monte sie la pietà e misericordia del nostro signore Iesù Christo, cioè in mezo de li soi electi e benedecti christiani, e precipue de le devote persone offerente al suo sancto Monte de pietà, e per mezo cum la sua madre pietosa vergine Maria e di santo Ioanne suo discipulo dilecto". (P. DELCORNIO, *Michele de Aquis*... op. cit., p.87).

⁷¹ Non sempre le descrizioni dei cronisti sono però di facile comprensione e consentono di ricostruire gli apparati e le macchine.

⁷² M. G. MUZZARELLI, *Il denaro e la salvezza*... op. cit., p. 130 ss. Si noti che alla rappresentazione iconografica facevano riscontro le parole che si trovano in testi dei propugnatori e difensori dei Monti. Si vd. C. GALLORI, *L'Imago pietatis e gli istituti di carità. Problemi di iconografia*, in "ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LIX, 2006, fasc. 1, pp. 75-125.

⁷³ T. RONNA, *Storia della chiesa di Santa Maria* ...op. cit., pp. 102-103.

⁷⁴ La festa del Corpus Domini, istituzionalizzata nel corso del Duecento, fu rivitalizzata proprio nel corso del Quattrocento, quando venne introdotta la pratica diffusa della processione, che consentiva, per volontà dei papi Martino V ed Eugenio IV, di acquisire indulgenze.

⁷⁵ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema*...op. cit., p. 113 v.

⁷⁶ Frequentissimo, in questa come in altre processioni, sin dai primi secoli del cristianesimo, la presenza di fanciulli, che avevano evidentemente la funzione di richiamare l'innocenza e la purezza, e quindi la particolare vicinanza a Dio. In alcuni casi ritroviamo fanciulli vestiti da angeli.

⁷⁷ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema*...op. cit., pp. 113 v—114 r. Complessivamente circa 1030 L. e 100 ducati in beni.

⁷⁸ Ritorna continuamente nella descrizione questa immagine di un bastone/ramo in cima al quale sarebbe

collocata la moneta offerta: non viene spiegato in quale modo fosse legata la moneta al ramo.

⁷⁹ I termini utilizzati dal Terni (*triburio, imagine, umbrella, capitello, bandera, vexillo, triumpho*) meriterebbero ulteriori analisi, dal momento che non è semplice comprendere a quale tipo di manufatto si riferisca via via. In questo caso il termine mi pare possa essere inteso come sinonimo di baldacchino.

⁸⁰ Nel caso di Verona i santi sono, oltre a Francesco, Bonaventura, Antonio da Padova, Lodovico (ossia re Luigi IX il Santo, patrono del terz'ordine): P. DELCORNO, *Michele de Aquis...* op. cit., p. 87

⁸¹ Sulla presenza del terz'ordine cfr. F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema...* op. cit., II, pp. 294, 311. - Vd. I. LASAGNI, *Chiese, conventi e monasteri...* op. cit.

⁸² PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema...* op. cit., p. 114 r.: furono raccolti in tutto circa 1650 lire.

⁸³ Sebbene abitualmente a questo termine si associ un manufatto in tela (seta, cotone), dipinto o ricamato, con tale termine si definiscono anche manufatti in legno dipinto. La descrizione del Terni è troppo generica perché sia possibile definire il materiale.

⁸⁴ Questo saggio tende a sollecitare la ricerca di attestazione delle attività di botteghe artigiane che producevano tali manufatti; elaborano tra l'altro bandierine di carta, stemmi, ecc. i cremaschi Cagalupo (Cadelupo, Chegalupo. Codelupi, Cagalupi) Bombelli, attivi dal quarto decennio del XV secolo e sino al 1509 (cfr. P. Venturelli, *Tavolette da soffitto a Crema: maestri, personaggi e qualche caso*, in P. VENTURELLI (a cura di), *Rinascimento cremasco...* op. cit., pp. 91-92).

⁸⁵ Per le opere d'arte commissionate dalle confraternite, cfr. L. SEBREGONDI, *Arte confraternale*, in *Studi confraternali: orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di M. Gazzini, University Presso, Firenze 2009, pp. 337-366; si veda anche D. ZARDIN, *Le confraternite in processione*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, a cura di A. CASCETTA-G. ZANLONGHI, Milano, Vita e Pensiero 2008, pp. 161-191; inoltre l'articolo di Caterina Gilli Pirina in questo stesso numero di "Insula Fulcheria".

⁸⁶ Il cronista pare accettare l'interpretazione che identifica Maria Maddalena in Maria di Betania, sorella di Lazzaro.

⁸⁷ Colpisce questa rappresentazione Lazzaro, che rimanda a ben più diffuse immagine nell'iconografia dei Monti di Pietà di Cristo che esce dal sepolcro.

⁸⁸ A titolo di esempio, la presenza dell'immagine di santa Monica in processione è legata all'esistenza in Crema del monastero agostiniano di Santa Monica, voluto da Agostino Cazzulli (1451) nel quale trovavano spazio le figlie delle più nobili famiglie cremasche, monastero che si trovava nella vicinia dei Poiani (o dei Fabbri) che era collocata in porta Ombriano (E. BENZI, *Il monastero di Santa Monica in Crema*, in "Insula Fulcheria", XLIII, 2013, pp. 184-186).

⁸⁹ Come noto a questo episodio mitologico la tradizione faceva risalire l'inizio della guerra di Troia, in quanto Afrodite, per premiare Paride che l'aveva scelta, lo aiutò a rapire Elena, moglie di Menelao, che aveva fama di essere la più bella donna del mondo. Era un soggetto assai diffuso: si pensi ad esempio a *Il giudizio di Paride* di Sandro Botticelli.

⁹⁰ Animale mitico, con il corpo da leone e la testa d'aquila. In particolare, un riferimento d'obbligo è a Dante (Purgatorio, XXIX, vv. 107-8) e al carro a due ruote (che simboleggia la Chiesa), trainato da un grifone; ma altrettanto interessante è il riferimento alla figura di Alessandro Magno e al tema iconografico del carro con l'imperatore che tenta di salire in cielo trainato da due grifoni (cfr. C. FRUGONI, *Alessandro Magno*, Enciclopedia dell'Arte Treccani, 1991. [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-magno_\(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-magno_(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale)/)).

⁹¹ Secondo P. HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur de 15. Jahrhundert*, Akad. Verlag, Berlin (Acta Humaniora), 1999, pp. 46 ss. l'imperatore tedesco poteva raffigurare Massimiliano I d'Asburgo e l'imperatore nero Ludovico il Moro. Per Leonardo da Vinci, l'internazionalità delle foggie vestimentarie alla corte sforzesca di fine Quattrocento, cfr. P. VENTURELLI, "Una bella invenzione". *Leonardo e la moda*, in "Achademia Leonardi Vinci", X, 1997, pp. 101-105; EAD., *Moda alla corte degli Sforza alla fine del XV secolo, Leonardo da Vinci, Isabella, Beatrice, Anna e le altre*. in corso di pubblicazione.

⁹² A. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare nella Milano ...* op. cit.; P. VENTURONE, *I teatri delle confraternite in Italia ...* op. cit.

⁹³ Sulla complessa tradizione veneziana di cerimonie e feste, cfr. F. AMBROSINI, *Il Rinascimento. Società ed economia - La città. La vita sociale: cerimonie, feste, lusso*, "Storia di Venezia" (1996), Treccani [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-la-citta-la-vita-sociale-cerimonie-feste-lusso_\(Storia-di-Venezia\);](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-la-citta-la-vita-sociale-cerimonie-feste-lusso_(Storia-di-Venezia);) L. URBAN, *Processioni e feste dogali: Venetia est Mundus*, Neri Pozza, Vicenza 1998.

⁹⁴ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema ...* op. cit., p. 114 r.-v. Complessivamente furono raccolte 1800 lire. Subito dopo si precisa anche che era stata data vita alla confraternita del Sacro Monte (una delle caratteristiche dei Monti fondati da Michele de Aquis), per la quale ciascuno doveva versare una quota mensile (si parla in questo caso di due quattrini) si riscossero subito altre 315 L. (cfr. Ricci 2009).

⁹⁵ Si rimanda in generale alla bibliografia e, come riferimento particolare, all'esempio già testimoniato nel

caso milanese con l'intervento di Cicco Simonetta (vd. sopra).

⁹⁶ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema* ...op. cit., p. 114 v.

⁹⁷ Sulla complessa problematica della diffusione di quello che le fonti definiscono *machina*, ma anche alternativamente strumento, artificio, cfr. M. VENEZIANI (a cura di), *Machina: 11*, Atti dell'XI Colloquio internazionale, Roma, 8-10 gennaio 2004, Lessico intellettuale europeo ,98, L. S. Olschki, Firenze 2005 (in particolare il saggio di P. Galluzzi).

⁹⁸ Le notizie biografiche (G. DE CARO, *Basso della Rovere, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma, 1970. [http://www.treccani.it/enciclopedia/basso-della-rovere-girolamo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/basso-della-rovere-girolamo_(Dizionario-Biografico)/)) delineano lo spessore del personaggio. Sotto la protezione dello zio fece carriera ecclesiastica, divenendo cardinale e ricoprendo cariche di grande rilievo. Come mecenate si ricorda il suo intervento per il rifacimento della Casa Santa di Loreto (affreschi di Melozzo da Forlì) e nella direzione della fabbrica di S. Pietro. La sua sepoltura è in S. Maria del Popolo, con monumento sepolcrale di Andrea Sansovino, accanto a quello del cardinale Ascanio Sforza. Va sottolineato che le biografie disponibili non ricordano questa sua carica, mentre la tradizione locale attribuisce al "cardinale Recanati", da identificarsi con Girolamo, che tra gli altri titoli aveva anche quello di cardinale di Recanati, la risistemazione dell'abbazia, andata in rovina; cfr. anche P. VENTURELLI, *Tavolette da soffitto a Crema*... op. cit., p. 102, e nota 80 p. 108.

⁹⁹ Si occupa della complessa vicenda M. PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, 3, in "Insula Fulcheria", IX-X, 1970-1, pp. 141-216 (alla voce Palazzo Compostella).

¹⁰⁰ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema*... op. cit., p. 114 v—115 r. Viene descritto il percorso, condizionato dalla dimensione del carro, che non poteva passare della porta del Ghirlo.

¹⁰¹ Come è stato notato da molti autori, ciò che colpiva erano la sfarzosità e l'originalità dei carri e dei personaggi che sfilavano a colpire lo spettatore, più che le parole che venivano pronunciate (vd. A. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare nella Milano* ...op. cit.; N. COVINI, *Feste e cerimonie milanesi* ...op. cit.).

¹⁰² Anche in questo caso pare di poter ravvisare un riferimento chiaro alla Chiesa di San Giacomo, collocata allora presso porta Ripalta, già esistente nel XIII secolo e con diritti parrocchiali dal XV secolo (F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema*... op. cit., II, p. 295)

¹⁰³ Il testo fa riferimento a quanto "nela historija è scritto", ossia, quasi certamente al testo di Iacopo da Varagine (la *Legenda aurea*) che, nella leggenda del santo, faceva riferimento ad un episodio, legato al cammino di Santiago, ossia al fatto che l'apostolo sarebbe apparso per aiutare un pellegrino che si era fermato per accudire un compagno malato, poi morto di lì a poco, mentre gli altri pellegrini si erano allontanati, abbandonandolo. San Giacomo appare miracolosamente per aiutarli, portando sul suo cavallo il pellegrino e il morto, sino alla meta.

¹⁰⁴ Vi è una persistenza nell'iconografia occidentale dell'elefante, animale peraltro noto, con l'eccezione forse dell'età carolingia, attraverso i racconti di coloro che avevano viaggiato in terre lontane. Quanto al suo utilizzo nei trionfi o nei cortei, si vedano le osservazioni in I. CISERI, Il "trionfo dello alifante": *immagini inedite dalle feste per Giovanni de' Medici cardinale*, in "Annali di Storia di Firenze", 9 (2015), ... op. cit. p. 111-122, <<http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/16717>>., p. 117 ss. Si tratta comunque di una moda che si diffonde nel corso del Quattrocento (ve ne sono esempi a Roma, a Napoli, a Firenze), spesso collegato alla celebrazione della Fama. Va ricordato tra le rappresentazioni iconografiche come nei Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna (1485-1505) nella quinta scena siano rappresentati elefanti. Il caso fiorentino studiato dalla Ciseri si riferisce alle celebrazioni (1492) per la consacrazione a cardinale di Giovanni de' Medici. Va detto che anche in quel caso si trattava, ovviamente, di un "animale ficto" (che venne poi bruciato in modo spettacolare). Una delle tavolette da soffitto del cremasco palazzo Gambazocca (nell'attuale via XX Settembre) presenta un elefante con una torre lignea sul dorso, cfr. la *Presentazione* di Paola Venturelli in questo stesso numero di "Insula Fulcheria".

¹⁰⁵ La presenza di confraternite, in particolare di Disciplinati, è attestata nella zona di porta Ripalta, in particolare viene menzionata dal Benvenuti (F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema* ...op. cit., II, p. 130) la chiesa di S. Maria di Porta Ripalta come sede della confraternita.

¹⁰⁶ Per un quadro generale del periodo, D. DAOLMI, *L'invenzione del sangue. La polifonia e il ducato sforzesco*, in *Leonardo da Vinci. Il musico*, a cura di P.C. MARANI, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 61-95; per le processioni legate alle confraternite, M. AL KALAK, *Parole e musica nelle confraternite del Rinascimento*, in *Studi confraternali: orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di M. GAZZINI, University Press, Firenze pp. 317-336.

¹⁰⁷ Fondato nel 1351, fu trasferito da S. Pietro a porta Ripalta; era il grande ospedale cittadino, ai deputati del quale fu affidata la gestione del Monte di Pietà (F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema* .. op. cit., II, p. 313).

¹⁰⁸ Sulla necessità di leggere in modo più articolato i rapporti ebrei/cristiani (G. TODESCHINI, *I mercanti e il tempio, La società cristiana e il circolo virtuoso della ricchezza fra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna 2002), pur all'interno della polemica antiebraica, cfr. il caso cremasco (G. ALBINI, *La comunità ebraica in Crema*...op. cit.).

¹⁰⁹ Si tratta della guerra giudaica, culminata nel 70 d.C. con la distruzione di Gerusalemme. Ne abbiamo ampia descrizione da parte degli storici coevi, in particolare Giuseppe Flavio; si ricordi anche la costruzione dell'arco di trionfo di Tito per celebrare la vittoria.

¹¹⁰ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema* ...op. cit. p. 115 r.-v. La raccolta di offerte fruttò circa L. 2288. Si chiarisce in questo punto della descrizione che, come già accennato, si raccolsero sia denari che oggetti, che erano poi venduti e il ricavato andava a favore del Monte. Complessivamente, dunque, sulla base di tutte le tipologie di offerte (denaro, oggetti venduti, quota di partecipazione mensile alla Schola del Monte) furono raccolte circa 12.122 lire.

¹¹¹ F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema*...op. cit., I, pp. 286-7.

¹¹² G. ALBINI, *Il denaro e i poveri* ...op. cit.; R. M. DESSI, *Usura, Caritas e Monti di Pietà* ...op. cit., p. 173.

¹¹³ Tra i molti saggi dedicati da Giacomo Todeschini a queste tematica, cfr. G. TODESCHINI, *I mercanti e il tempio*...op. cit.; G. TODESCHINI, *La banca e il ghetto*...op. cit.

¹¹⁴ M. G. MUZZARELLI, *Il denaro e la salvezza*...op. cit., p. 245.

¹¹⁵ Fare un riferimento alla situazione politica.

¹¹⁶ Ungarelli Giacomo da Padova, frate osservante, ricordato dalla cronaca dello Zerbinati per l'istituzione a Ferrara del Monte di Pietà nel 1507, in occasione della quale fu fatta una processione per la raccolta di fondi, che, come risulta dalla descrizione, si limitò a portare il gonfalone della pietà e ad esibire ducati d'oro appesi a doppiieri. La descrizione si concentra soprattutto sulle offerte fatte dai cittadini (M. G. MUZZARELLI, *Il denaro e la salvezza*...op. cit., pp. 25-26).

¹¹⁷ Si vedano i documenti conservati nell'Archivio Benvenuti (conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema) in particolare relativamente agli edifici in porta Ripalta, in vicinia dei Conti di Offanengo, è attivo solo Cristoforo, che acquista due edifici il 25 ottobre 1484 per 300 lire e un altro terreno con edifici per 470 lire in data 29 aprile 1488, e ancora un edificio in porta Serio per 120 lire l'11 giugno 1493. Cfr. Inventario, Comune di Crema, Archivio della famiglia Benvenuti di Crema, 1290-1929, cart. 17, 388, 389, 390, Bergamo 2007, consultabile on-line, http://www.comune.crema.cr.it/sites/default/files/Biblioteca/File/Inventario%20dell'archivio%20della%20famiglia%20Benvenuti_volume%20uni.pdf

¹¹⁸ Interessanti, oltre agli studi già citati, anche la messa a punto che introduce l'Inventario del Fondo Benvenuti, dove si traccia una breve storia della famiglia dalle prime notizie certe (primi decenni del Trecento), dando spazio alla ricostruzione di legami parentali tra i diversi componenti della casata.

¹¹⁹ J. GRITTI, *Un coro all'antica* ...op. cit.

¹²⁰ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema* ...op. cit., p. 113 r.-v. Lo ricorda nell'anno 1495. (Cfr. anche F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema* ...op. cit., II, p. 326). Dall'inventario dell'Archivio Benvenuti risultano una serie di vendite operate da Tommaso ma, soprattutto, interessante la richiesta da parte del Monte di Pietà di quanto dovuto per un prestito a suo carico (1505 luglio 12, doc. 131, 2489)

¹²¹ F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema* ...op. cit., II, p. 115.

¹²² E' ipotizzabile che si tratti del palazzo ora non più esistente, in quanto demolito, come dice il Benvenuti (ripreso dal Perolini, 3, p. 156, ex palazzo Benvenuti) nel 1837, collocato nella vicinanza dei conti di Offanengo e costruito, proprio sul finire del Quattrocento, da Cristoforo Benvenuti, fu Zanetto, ricordato dal Benvenuti (2, p. 326). Altro personaggio importante era Agostino (si veda la tesi di laurea di S. RICCETTI, *Potere politico e ceto imprenditoria a Crema alle soglie dell'epoca moderna: Agostino Benvenuti e lo sfruttamento delle risorse idriche territoriali*, rel. prof.ssa Claudia Di Filippo, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1997-98), che risiedeva nella vicinanza del Ghirlo (ossia via Cavour), in porta Serio. Ad Agostino si collega l'ampliamento di quei palazzi che saranno definite la "casa grande" della famiglia (M. PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali*...op. cit. I, Palazzo Albergoni, n. 21, pp. 50-51), come viene definita in un documento del 1499.

¹²³ I riferimenti sono alla *Tentazione di Adamo ed Eva o Peccato originale*, di Masolino (Cappella Brancacci, Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze, 1424-25) e al *Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre* di Michelangelo (Cappella Sistina, Musei Vaticani, 1510).

¹²⁴ PIETRO DA TERNO, *Historia di Crema*...op. cit., c. 115 v.

¹²⁵ In particolare nota è la *Danae* che fu rappresentata con l'ausilio scenico di Leonardo da Vinci (A. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare nella Milano* ...op. cit., p. 346 ss.)

¹²⁶ Il brano è citato da A. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare nella Milano*...op. cit., p. 336 e si riferisce all'allestimento da parte del nobile senatore Francesco Simone Fontana di un apparato scenico (una fontana, appunto) in occasione dell'oblazione di Porta Orientale. La data è incerta, ma anteriore al 1494.

¹²⁷ F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro. Bramante e Leonardo da Vinci*, Hoepli, Milano 1915, II, p. 132: lettera del 15.5.1492 di Bartolomeo Calco a Ludovico il Moro.



1. Anonimo, *Rilievo policromo raffigurante Maria e il Bambino*, Crema, S. Maria della Croce



2. Anonimo, Sec.XVI. *Gonfalone del Monte di Pietà di Faenza*, Faenza, Pinacoteca Comunale



3. Anonimo miniatore, *Miracolo di Santiago e due pellegrini*. Libro della Società di San Giacomo del Ponte, Parma, Biblioteca Palatina



4. Bottega cremasca, *Tavoletta da soffitto*, Crema, Palazzo Gambazocca



5. Masolino da Panicale, *Tentazione di Adamo ed Eva o Peccato Originale*, Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.

L'Arte cristiana applicata

Si tratta di individuare le fonti artistiche e i significati religiosi relativi all'arte minore ecclesiastica; oggetti disseminati nelle varie chiese del cremasco e inventariati dalla Commissione dell'Arte Sacra con particolare attenzione all'opera degli orafi argentieri e artigiani che hanno operato nella nostra comunità cristiana. Trattandosi poi di una oggettistica predisposta a servizio della liturgia non è possibile, per una sua esauriente comprensione, prescindere dalla conoscenza del suo contenuto teologico.

Il presente articolo ha l'intento di individuare le cause artistiche e i significati liturgici relativi all'arte minore ecclesiastica, affrontando una ricerca complessa per il carattere non omogeneo degli oggetti e spesso per il loro precario stato conservativo. Le riflessioni che seguono fanno riferimento perciò ai dati storici e ai giudizi estetici espressi dai contributi che il lettore troverà presentati in questo numero di *Insula Fulcheria* legati tra loro dal comune interesse per la situazione locale. In tale contesto sarebbe tuttavia auspicabile che l'intero corpus dei manufatti venisse sottoposto ad una lettura critica generale che va oltre l'individualità degli artefici, il carattere della loro produzione e la preziosità degli oggetti. Disseminati tra le diverse chiese, dalla cattedrale alle parrocchiali, agli oratori delle confraternite, ai conventi e alle cappelle dei cimiteri l'attenzione rivolta ai temi di devozione e di culto suscitano un notevole interesse per la definizione dello stato dell'arte attribuita ad orafi, ad argentieri e ad artigiani. Basti pensare alla ricognizione inventariale dei beni culturali ecclesiastici condotta in diocesi di Crema dalla Commissione di Arte Sacra, con la corrispondente raccolta di documenti iconografici, per porre solide basi all'avvio di un accurato studio conoscitivo che investe ogni singolo settore dell'arte religiosa maggiore e minore. Si tratta, in molti casi, di opere fino ad ora ignorate o ritenute disperse e riconosciute come patrimonio di straordinario interesse anche se talvolta è avulso dal proprio contesto originario. Il proseguimento di una puntuale ricognizione delle suppellettili sacre in metallo e in altri materiali conservati nelle nostre chiese costituisce una necessaria premessa che nel dare notizia di opere in buona parte inedite trova negli ultimi decenni un campo di rinnovata vitalità. L'acquisizione di nuovi elementi conoscitivi consente di identificare marchi fino ad ora ritenuti dubbi e il puntuale rilievo dei punzoni che contraddistinguono i manufatti concorrendo ad arricchire il catalogo degli artefici già noti e a metterne in risalto altri solo parzialmente conosciuti perché poco indagati¹. Basta pensare alla bravura dei loro disegni esaltati dalle tecniche a sbalzo che si adattano ai più diversi arredi liturgici: calici, tabernacoli, ostensori, via crucis, fonti battesimali, crocefissi, icone, evangelari, candelieri, lampade, reliquiari e paliotti d'altare. In particolare nello sbalzo si evidenzia la loro straordinaria capacità manuale nella lavorazione del metallo dal quale sapevano ottenere effetti plastici e pittorici. Questi artisti risultano perciò sia attenti alla ricerca estetica quanto il calarsi nella materia con tecniche tradizionali sempre più aggiornate al tipo e alla finalità dell'oggetto da eseguire. Si tratta di artisti-artigiani dei quali non è facile cogliere il punto dove finisce la funzione del primo e incomincia quella dell'altro, forse perché questa distinzione non esiste in realtà. Evidente le difficoltà e delicatezza del lavoro nella fase esecutiva in quanto ogni minuscola disattenzione nei confronti del metallo fuso poteva comportare difetti anche vistosi come macchie e scheggiature. I diversi coefficienti di dilatazione del metallo potevano causare tensioni che deformavano il manufatto: una cottura troppo breve o troppo prolungata poteva essere pure la causa di difetti più o meno evidenti. In questo caso arte e tecnologia erano costretti a stabilire una necessaria convivenza. Gli interpreti di tecniche tanto antiche quanto sapienti che hanno lasciato una traccia nella storia dell'arte, pongono a noi interrogativi sugli attuali orientamenti dell'arte sacra. Infatti, l'attività di questi artisti del passato ci sembra legata ad una "età dell'oro" tanto più mitica quanto più pensiamo che la ricerca della bellezza e l'efficienza dell'arredo sacro dovevano essere dettate anche da una grande fede². C'è, infatti, soprattutto da rilevare che la stessa decorazione delle chiese non ha soltanto una finalità di abbellimento ma trova il suo fondamentale rapporto con l'azione della liturgia tale da rendere esplicita la molteplice comunicazione della fede. Anche le arti applicate vanno concepite perciò in funzione di un preciso contesto che esalta ed esplicita il tempo e lo spazio dei riti religiosi così da richiedere una attenzione a ciò che costituisce il messaggio degli arredi e degli oggetti liturgici. A questo riguardo va ricordato che all'importanza dell'iconografia come studio generale delle opere d'arte si deve aggiungere il rapporto dell'iconologia che comporta un approfondimento in senso critico del loro carattere ecclesiale. Inoltre, non dobbiamo dimenticare che i significati diventano percettibili in Storia dell'Arte con la perfetta corrispondenza tra forma e contenuto, di-

mensioni che devono costituire due aspetti distinti ma non separati, tali da definire l'essenza dell'opera. Quando poi si tratta dell'arte a servizio della liturgia non solo l'osservatore non può cogliere spontaneamente il significato di realtà che appartengono al contenuto teologico, né la stessa opera sarebbe comprensibile nella prassi religiosa. Infatti, se di "arte" e di "chiesa" si tratta, non è possibile sottrarsi a questa "legge dell'oggettività interpretativa" la quale diventa un principio di lettura, una norma nel processo creativo e una realtà del mondo religioso. Dirà Benedetto XVI "senza fede non c'è arte adeguata alla liturgia"³. È quanto sembra accadere in alcune espressioni artistiche che rappresentano temi religiosi come ad esempio nell'opera di Le Corbusier e di P. Picasso. Nel primo caso il noto architetto pone sulla collina di Ronchamp un dolmen come un masso erratico eretto dall'artista secondo la forma di un gigantesco timpano che ascolta il silenzio dello spazio e che l'autorità ecclesiastica accoglie come spazio sacro per la preghiera. Nel secondo caso l'opera di Picasso, una crocefissione moderna, ci presenta una tavolozza di colori e motivi decorativi che richiamano una mitica trilogia: la corrida, il minotauro e il crocefisso. È chiaro che la creatività soggettiva degli autori ha preso il sopravvento sul contenuto del mistero cristiano pur facendosi portavoce delle angosce dell'uomo e della sua disperazione davanti al dramma della morte. Con tutto ciò non si può negare che le opere conservino un contenuto significativo in quanto è testimonianza della condizione culturale e dei valori simbolici che agitano la mente e il cuore dell'uomo in un particolare momento storico. È chiaro che la mancanza di corrispondenza dell'immagine al dato oggettivo della rivelazione rende impossibile qualificare l'opera come arte sacra e pertanto adatta a una collocazione in ambito liturgico⁴. Dobbiamo perciò giudicare con discrezione l'arte minore della chiesa sulla base della sua disponibilità ad una lettura iconografica e iconologica che come tale sono in grado di contribuire ad un vero rinnovamento della liturgia. Nel contesto storico in cui la produzione delle chiese cremasche hanno operato particolarmente su materiali del '700 e '800 giunti fino a noi, gli articoli di questo volume si riferiscono a tazze, calici, ostensori, suggerendo l'idea che tali oggetti siano stati le suppellettili sacre più richieste e utilizzate. Gli argentieri cremaschi furono perciò da secoli impegnati a soddisfare sia le richieste provenienti dai numerosi e diffusi centri ecclesiastici, sia da particolari richieste dei vescovi in ottemperanza ai decreti di culto delle visite pastorali. Purtroppo molti di loro sono rimasti anonimi pur offrendo alle comunità locali contributi notevoli nei diversi settori nell'artigianato d'arte, come nel caso, ad esempio, dei crocefissi. Ancor oggi si sa che molta vitale produzione è rimasta sconosciuta per origine e attribuzione e non stupisce se già a suo tempo il Vasari affermasse che "infiniti maestri hanno fatto molti crocefissi"⁵. Dal Rinascimento, infatti, si ebbe una grande produzione di crocefissi lignei: quelli di piccolo formato che riempirono le celle dei conventi e monasteri così come altri prodotti per le abitazioni private, il che spiega come ai nostri giorni si possono vedere molti di questi esemplari circolare nei luoghi sacri o esposti nei negozi degli antiquari. Ancora ai nostri giorni questa produzione rimane per lo più sconosciuta alla critica d'arte anche se bisogna ricordare che al mestiere di scultore, di scalpellino, di intagliatore e di legnaiolo esisteva l'attività di "crocefissista", una vera e propria specializzazione. Non manca poi la elaborazione di oggetti devozionali come dimostra un particolare costume di raccogliere elaborate immaginette, rosari scolpiti, scapolari storici, che fanno l'oggetto di ammirazione dei collezionisti. Tra gli altri possiamo ricordare una particolare tipologia di reliquiari ad uso domestico o conventuale, tradizionalmente realizzata in carta da suore di clausura transalpine (tipologia di manufatti definiti in Francia "paperoles") dove la funzione di semplice teca viene arricchita da elaborate composizioni in carta ed altri materiali quali cera, avori, vetri e cristalli posti ad ornamento delle reliquie contenute all'interno⁶. Ispirandosi alla tecnica orafa della filigrana, i graziosi contenitori venivano fatti arrotolare da striscioline di carta colorata secondo motivi di gusto floreale. In seguito, venivano impreziosite da perline, conchiglie, coralli, piccole pergamene, ritagli di stoffa, pezzetti di vetro in modo che la ricchezza della decorazione sviluppasse un evidente significato simbolico che riporta al tema della fecondità e della vita spirituale

degli ordini religiosi di origine. In questa ottica il ricamo dei paramenti e dei grandi arredi liturgici assumono un ruolo fondamentale mentre la disposizione dei vari elementi naturalistici rivela precisi riferimenti teologici e agiografici. C'è anche tra le problematiche dell'arte applicata la particolare importanza attribuita alla contestualizzazione delle opere in grado di evocare le situazioni di origine sia di tipo ambientale che sociale oltre che di rapporto rituale e devozionale. Il pubblico, ormai edotto da tante esperienze offerte dalla "società delle immagini", è divenuto intollerante del puro estetismo di tipo romantico o della semplice descrizione fattuale ed esige di capire la funzione e il significato degli artefatti riconoscendo l'utilità didattica delle opere. Nel mondo culturalizzato e globalizzato i cultori dell'arte religiosa, anche quando ritengono di possedere chiavi di lettura generali sono interessati a sapere come i suoi messaggi vengano spiegati al grande pubblico. Si tratta, infatti, di capire, come nel caso dell'arte sacra quando si vuole illustrare le verità del cristianesimo come si riesca a narrare la fede sia nella visione religiosa della vita come nel dinamismo creativo dei parametri storici ben oltre gli scopi apologetici. Questa apertura metafisica, in controcorrente al diffuso clima di relativismo culturale, diventa uno stimolo ad essere sempre pronti come cristiani "a dare una risposta per chiunque chiede ragione all'individuo e alla sua comunità della speranza" non con risposte dogmatiche ma con competenza e comprensione⁷. L'illustrazione degli oggetti di culto diventa catechesi che si serve di fonti analoghe a quelle della Sacra Scrittura, della geografia e della spiritualità dell'epoca. Quando poi la narrativa catechistica passa attraverso l'arte essa raggiunge la massima efficacia, come ebbe a scrivere l'allora Cardinal Ratzinger e poi papa Benedetto XVI: "dalla secolare tradizione conciliare apprendiamo che anche il magistero dell'immagine è predicazione evangelica"⁸. L'impegno per operatori e fruitori è di abbinare, ancora una volta, le due dimensioni dell'arte e della fede in modo comprensibile e affascinante avendo sempre presenti le caratteristiche culturali anche del pubblico. Due sono infatti le immagini che Dio propone per risalire alle realtà invisibili: la prima è la simbologia naturale, la seconda l'umanità del Verbo. Tutte e due sono epifania di Dio, ma la natura opera nel processo di conoscenza solo in forma indiretta, mentre la verità si rende percepibile direttamente e realmente in Gesù Cristo⁹. Oggi è più difficile che in altre epoche fare sintesi dei saperi e delle arti, mentre aumenta la quantità e la varietà degli elementi costitutivi della cultura. Purtroppo la quantità delle nozioni risulta indirettamente proporzionale alla valutazione del loro valore e con ciò diminuisce nei singoli la capacità di coglierli e valutarli in una integralità personale¹⁰. Anche i prodotti dell'arte sacra minore fanno parte insostituibile della liturgia come la parola, il gesto e il rito, entrando a pieno diritto nello svolgimento delle celebrazioni con funzione mistagogica e di introduzione alla vita cristiana. È noto che la chiesa non ha mai fatto proprio uno stile esclusivo, ma si è ispirata in ogni epoca alla esigenza delle varie culture, né soprattutto ha rinnegato le grandi realizzazioni del suo passato. In realtà il rapporto dell'arte con la liturgia inizia con l'architettura e prosegue in tutti i campi fino all'iconologia dell'arredamento, delle decorazioni, delle suppellettili, delle vesti e delle insegne. A sua volta la unitarietà del ciclo liturgico fondato sul mistero pasquale e sulla prospettiva escatologica, comporta un'armonica composizione di contributi delle varie arti in una sintesi sinfonica e di chiarezza di pensiero che dà l'effetto di bellezza ai sacri riti. È l'armonia complessiva che le arti hanno saputo raggiungere in campo profano nell'opera lirica in cui canto, musica e scenografia con la stessa architettura del teatro e le varie tecniche riguardanti luci e suoni concorrono a creare un'unità di grande effetto. Nella storia della Chiesa tali elementi hanno avuto interpretazioni diverse che in architettura si possono riassumere in due tipologie diverse. C'è quella a sviluppo longitudinale con l'assemblea disposta come un popolo in cammino verso la Terra Promessa di cui l'altare rappresenta il traguardo. C'è poi quella a sviluppo centrale dove l'assemblea è riunita avendo l'altare come polo di convergenza e dunque come centro al quale gerarchicamente si dispongono i partecipanti, ministri e fedeli nei loro diversi ruoli. Su questi schemi fondamentali si sono sviluppate altre simbologie che rispondono ai significati biblici e dogmatici della Chiesa, come l'idea della tenda, della nave, della casa

comune e dell'arca. È un fatto tuttavia che difficilmente queste tematiche possono esaurire le tre dimensioni del mistero liturgico: memoria, accadimento, annuncio, per cui la fede dell'orante è chiamata ad intuire attraverso altri elementi sensibili della celebrazione il messaggio sovrumano della liturgia. D'altra parte l'ispirazione personale dell'artista, come si è detto, non può prescindere dal contenuto sovrumano dell'opera, ma può attribuirlo con maggiore efficacia al suo ministero artistico con la suggestione pratica e significativa del genio. Occorre concludere che secondo il loro particolare significato le diverse arti hanno un compito e una funzione peculiare nella preghiera della Chiesa, in quanto ciascuno ha elaborato simboli e forme che in vario modo sono funzionali alla trasmissione dei linguaggi spirituali. In tutti i casi, tali opere devono esprimersi attraverso elaborati che siano di comune comprensione, dai candelabri alle carte gloria ai vasi sacri in forza di un linguaggio catechistico comprensibile da tutti. Si capisce perciò come la decorazione della chiesa non sia proposta a scopo di semplice abbellimento, ma in rapporto alle azioni di culto in armonia con lo stile architettonico, tale da rendere anche nei particolari espliciti i significati, come la parola dà anche alla musica di comunicare la fede. La decorazione capace di tale funzione è quella innanzitutto costituita dalla pittura e dalla scultura, che attraverso la rappresentazione della salvezza delineano il contenuto dell'azione liturgica. Le arti applicate poi vanno concepite in funzione di un preciso contesto che esalta ed esplicita i significati della luce e dello spazio e fa parlare gli arredi e gli oggetti dei riti sacramentali. In questo modo l'oggettistica sacra si propone come superficie sulla quale la produzione artistica contribuisce con la funzionalità del manufatto al significato di particolari aspetti della celebrazione religiosa. Se una pala d'altare o un ciclo di affreschi possono assumere il compito di "muta predicazione" nel culto cristiano esiste una serie di realtà minori per dimensione ed importanza che svolge un accompagnamento decorativo e illustrativo della preghiera come afferma il testo conciliare "*Sacrosantum Concilium*". Come l'ambone si costituisce mensa della parola e l'altare quella dell'eucarestia così l'oggetto liturgico conferma nella bellezza del suo decoro la qualificazione della liturgia partecipata. In passato gli artisti assicuravano per tradizione una riconosciuta cultura cristiana, mentre oggi rappresentano diversificate origini socio-formative come laici o religiosi provenienti da specifiche istituzioni. È per questo che all'interno degli edifici religiosi i prodotti artistici hanno assunto forme particolari fortemente comunicative che ricordano i tempi della "*bibbia pauperum*" perché destinati a illuminare e rivitalizzare i praticanti di un cristianesimo a bassa intensità. Si tratta di una ricchezza che rivela una evoluzione riguardo a nuove tematiche cristiane aperte ad originali tendenze stilistiche e a processi storici espressi ad esempio attraverso le reciproche influenze tra arte e cultura. Ciò che ne risulta è un insieme di elementi del patrimonio artistico ancora prevalentemente depositato in edifici religiosi che permettono, tuttavia, di constatare un frazionamento geografico lontano dall'unità di culto all'interno della stessa diocesi. Opportunità vuole che tali opere trovino sempre più spazio non in musei storici e artistici ma ecclesiastici il cui scopo è documentare l'evoluzione della vita spirituale di una comunità cristiana. Tali musei non custodiscono sempre documenti di arte di grande valore bensì oggetti il cui valore religioso e devozionale riflette importanti testimonianze della cultura materiale e dell'arte applicata. Il rimando alla popolazione che ha realizzato un oggetto lo ricollega al suo contesto naturale di origine senza il quale andrebbe perso ogni riferimento alla sua storia. Si pensi come un'attenta analisi degli ex voto permetta di risalire alle principali attività economiche, alle condizioni di vita e alle situazioni sanitarie ignote alla grande storia. Ciò si collega bene con quanto sostiene G.H. Rivière secondo cui il museo è lo specchio nel quale una comunità può riconoscersi leggendovi la propria origine oltre alla propria identità e cultura¹¹. All'interno di un ordinato contesto museale la disposizione di questa categoria di oggetti costituisce come un'efficace pagina di storia della chiesa e una sorta di straordinario racconto. È così che mediante gli strumenti della preghiera individuale e comunitaria si rappresentano i modelli esemplari di santità mediante i quali la tradizione ha indicato le diverse modalità della relazione con il soprannaturale. In questa catego-

ria è possibile individuare alcuni oggetti utilizzati per particolari riti che si ricollegano a momenti storici e ad orientamenti di spiritualità ormai da tempo scomparsi: strumenti penitenziali, crepitacoli del sacro triduo pasquale, testi per esorcismi. In tutti questi musei, comunque, vi è la presenza di oggetti che rinviano alla cultura materiale con la valenza non solo dal punto di vista affettivo-devozionale, ma anche storico-antropologico. Un semplice oggetto apparentemente insignificante preso a sé diventa centrale sia all'interno dell'impianto espositivo che per i visitatori interessati a questo genere di raccolte. Si passa come dice M. Augé da uno spazio circoscritto e privato a quello sociale nel quale gli oggetti sono non soltanto simboli visibili e riconoscibili come collettivi, ma designano il luogo stesso riconosciuto come sede della comunità¹².

NOTE

¹ U. DONATI, *I marchi della argenteria italiana*, Luisé Editore, Novara 1990, p.11-20.

² R. Mavelli, *Tra sacro e profano. I gioielli nei tesori delle chiese e nella ritrattistica dal '700 al '900*. A cura di R. MAVELLI, M. TOCCI, A.M. TREPPUTI, CALIE ED, Calie Ed., Rionero in Vulture (PZ), 2000, p. 166-182.

³ J. RATZINGER, *Opera omnia. Teologia della liturgia: la questione delle immagini*, Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2010, Vol. XI, p. 132.

⁴ C. VAGAGGINI, *Il senso teologico della liturgia*, Ed. Paoline, Roma 1965, parte seconda cap. IV, p. 189-195.

⁵ G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori scultori ed architetti*, Commento di G. MILANESI, p. I-IX, G. Sansoni, Firenze 1978.

⁶ AA.VV. *Meraviglie di carta. Devozioni creative dei monasteri di clausura*, Catalogo mostra, Ed. Corraini, Mantova 2012.

⁷ T. VERDON, *Il museo strumento di crescita nella fede*, in AA.VV., *I musei ecclesiastici in Italia*, Genova, AMEI 1998, p.39-49.

⁸ J. RATZINGER, *Introduzione. Catechismo della Chiesa Cattolica. Compendio*, S. Paolo, Cinisello Balsamo 2005, p.7.

⁹ PAOLO VI, *L'arte deve sempre avvicinarci a Dio*, Allocuzione. In *Insegnamenti VII*, Roma 1969, p. 301-303.

¹⁰ C. VALENZIANO, *Risuonate la bellezza*, *Arte Cristiana* n.873, nov-dic 2012, p.470.

¹¹ G.H. RIVIÈRE, *Hier pour demain*, In *Ricerche Storiche* Vol. 23, L. Olschki, Firenze 1993.

¹² M. AUGÉ, *Non luoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Eleùthera, Milano 2005.



1. *Stendardo*
Museo Civico di Crema e del Cremasco



2. *Stendardo*, particolare
Museo Civico di Crema e del Cremasco



3. *Pianeta*
Museo Civico di Crema e del Cremasco



4. *Stola*
Museo Civico di Crema e del Cremasco



5. *Calice*
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



6. *Calice particolare*
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



8. *Candelabro, particolare*
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



7. *Candelabro*
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



9. *Crocefisso*
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



10. *Crocefisso*
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



11. *Ostensorio*
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



12. *Ostensorio*
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



13. *Reliquiario*
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



14. *Reliquiario*, particolare
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



16. *Turibolo*, particolare
Crema, chiesa di S. Maria della Croce



15. *Turibolo*
Crema, chiesa di S. Maria della Croce

Arte contemporanea

Continua la rassegna programmatica degli artisti contemporanei iniziata nel numero precedente di *Insula Fulcheria*. Il presente volume tratta: la fotografia (C. Bruschi), il disegno (A. Rossoni), la grafica (C. Bolzoni), le tecniche di ispirazione orientale (M. Martinelli). Su proposta del Gruppo Antropologico Cremasco e con la collaborazione della Fondazione S. Domenico si sta costituendo una vera e propria banca informatica di raccolta dati. Attualmente sono più di 500 le schede censite con notizie riguardanti i protagonisti locali delle diverse attività artistiche. Questa lusinghiera messe di "etnografia artistica" viene finalizzata allo scopo di poter facilitare le successive ricerche degli storici d'arte. Lo scopo è quello di mettere a disposizione dei futuri ricercatori una completa documentazione supportata da dirette testimonianze.

Walter Venchiarutti

Adriano Rossoni

L'Arte arriva prima

L'Incontro con l'artista, il professore e il politico Adriano Rossoni è sempre un incontro forte. Forte il suo lato fisico personale che si riflette nelle sue opere d'impatto e che non lasciano mai indifferenti. L'intenzione dell'artista è sempre chiara e mirata, la determinazione non manca e l'obiettivo di raggiungere mente e cuore si realizza. Rossoni provoca senza voler provocare, coinvolge senza quasi volerti convincere, dice sicuro ciò in cui fortemente crede, è irrefrenabile. La vis della sua arte si gioca in una sofferenza di contrasti ben composti. Abbiamo analizzato a fondo la sua persona e la sua opera, il suo linguaggio specifico e speciale e i suoi significati. Spesso ha parlato con il tratto grafico e pittorico. In questa intervista l'abbiamo invitato a dirsi e abbiamo trovato una profonda specularità tra la forma e i pensieri che la corredano e la completano.

Cenni biografici

Adriano Rossoni nasce l'11 maggio del 1952 a Mozzanica, dove vive e lavora. Si diploma in Pittura presso l'accademia di Belle Arti di Brera e insegna poi discipline artistiche, per quattro decenni e senza soluzione di continuità, presso i licei artistici lombardi.

Attualmente e da sei anni è docente di Disegno ed Anatomia artistica nei corsi di Pittura, Scultura e Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia, cui ha aggiunto, dal presente anno, il corso di Tecniche e Tecnologie delle arti visive.

Accanto all'attività di artista e docente, si occupa da tre decenni, in qualità di progettista e coordinatore, di percorsi formativi in ambito artistico e di progetti creativi in collaborazione con associazioni, enti, amministrazioni pubbliche, scuole ed università.

Da sempre, con saltuarie digressioni in ambito pittorico, privilegia il disegno, in tutte le sue forme e con particolare attenzione alla figura umana, che realizza anche in dimensioni monumentali.

Sue opere sono in collezioni pubbliche e private.

L'arte arriva prima

Figurativo simbolico, se vogliamo dire qualcosa sul linguaggio artistico di Adriano Rossoni. In verità abbiamo detto ancora molto poco. I disegni in sanguigno, dal color carne e terra dicono ancora di più. Un linguaggio classico formale, ma interpretato, rotto da piani, sovrapposizioni e inclusioni. Un linguaggio che non rappresenta, ma celebra le grandi storie, i miti e il mistero del mondo classico, antico e perciò canonico e sempre attuale.

Spesso l'artista si autoritrae. Narcisismo? No. È il partire da sé e attraverso sé pervenire ad una condivisione con tutti. "Conosci te stesso!" recitava il saggio Socrate e da te stesso e attraverso te stesso vai oltre te stesso verso gli altri, afferma Adriano. Anche perché, pensa, ciò che è valido per me potrebbe esserlo anche per gli altri. È la dialettica, sempre presente, ricorrente e costante tra l'io e l'universale, tra il lavoro introspettivo e l'esito collettivo.

Capirsi e farsi capire è un dovere morale, una disciplina dell'incontro che porta poi gli altri a riconoscerli come artista, a individuarti in questo ruolo. Per Adriano il riconoscimento sociale dell'artista è una specie di legittimazione a operare, il riconoscimento di un mandato.

Sì, l'arte di cui si dice sempre troppo e se ne fa e se ne vive sempre meno. L'arte come patrimonio condiviso, non solo come luogo dell'espressione, ma luogo della forma del sapere funzionale ai criteri fondamentali dell'esistenza. L'arte come visione olistica, complessiva dell'esistenza, che va nel profondo, tocca le corde dell'intimo della persona, che è un sensore che capta, intercetta l'umano in tutte le sue dimensioni. Un'arte che aiuta a interpretare, capire e vivere meglio la vita. L'arte e l'artista che si fa carico delle istanze umane e sociali del suo tempo, che le intuisce, le elabora e ne dà risposta matura e significativa.

Quindi un'arte che parte dall'io per arrivare al noi, realizzare il noi sociale. Non a caso il lungo impegno politico di Adriano si esprime oggi con progetti di arte etica, pubblici, prosociali e propositivi, come l'evento Onda creatrice per riflettere sull'ecatombe che si consuma quotidianamente nei nostri mari: un'installazione itinerante in diverse città su uno dei maggiori drammi del nostro secolo. Abbiamo bisogno di pensare, riflettere bene. In quale modo migliore se non attraverso l'arte che non è schierata, è universale e combatte il brutto con il bello? Perché l'arte è un aiuto alla vita, afferma Adriano con le sue opere, la figurazione è uno strumento che veicola la comprensione. La realtà infatti non è univoca, è multidimensionale e richiede un approccio e una lettura altrettanto articolata e multipiano. Questo l'arte può e deve fare e dare.

Impegno socio politico, incidere sulla realtà, cambiarla al meglio sono gli orizzonti etici di Adriano Rossoni, un artista impegnato perché l'arte, quella vera è comunque, sempre impegno.

Interessante è la prospettiva di comprensione dell'ambito della religiosità in questo artista maturo. Il Cristo si staglia nelle sue grandi raffigurazioni di un telero che qualifica i muri di chiese e campanili. Gesù Cristo, un eroe storico, reale e mitico insieme, un giusto che ha combattuto la sua valida battaglia e ha pagato di persona con l'incomprensione e la morte. Un uomo che ci ha detto, con la sua vita, che Dio ha bisogno di diventare uomo per capire l'uomo stesso, che ha così stabilito il dialogo tra l'umano e il divino come luogo dove si manifestano la verità, la giustizia e la bellezza.

Analogo senso hanno le sue opere installate nelle carceri italiane. L'arte e l'uomo si incontrano là dove la riflessione sull'esistenza e sul significato del proprio "essere nel mondo" acquistano maggiore spessore: la misura, il luogo, il porsi e l'imporsi dell'evento fermano per un attimo lo scorrere del tempo e aprono spazi nuovi alla riflessione su di sé.

Adriano Rossoni, l'artista filosofo, l'uomo a tutto tondo, ancora in ricerca e sempre in trincea, che va dove lo porta l'arte.

Prof. Rossoni come ha scoperto il fascino dell'arte?

Per quanto mi riguarda, i primi ricordi che ho della mia attività risalgono a quando avevo quattro anni circa. Mio padre mi portava con sé al bar cooperativo (alla cooperativa, come si usava dire allora) e, mentre lui giocava a carte, io disegnavo sulla lavagnetta segnapunti, stupendo i giocatori. Questo è il ricordo più lontano che ho della mia attività. Poi ho sempre disegnato, ma e per la verità, nella vita, mi sono occupato di tantissime cose. Purtroppo, infatti (e non a caso dico purtroppo) ho sempre avuto molti interessi. La cosa, dal mio punto di vista, non è positiva, perché questi interessi hanno interagito anche in modo conflittuale gli uni con gli altri, impedendomi di sviluppare in maniera decisa un singolo percorso esperienziale e per la precisione, nel mio caso, artistico.

Ciò le ha comportato difficoltà?

No, detto questo però è anche vero che io mi sento pienamente realizzato quando in studio lavoro alle mie opere, a quelle che definisco sorte di racconti di un aedo contemporaneo, perché, dal mio punto di vista, la mia opera è un modo di raccontare l'universale attraverso il quotidiano.

Lei è anche stato consigliere comunale...

Sì, sono stato per quindici anni capogruppo di minoranza nel mio comune e ho gestito responsabilità sia a livello distrettuale che provinciale.

Insegnamento, impegno politico-amministrativo, arte. Le è stato difficile coniugare tutto questo?

Decisamente sì. Ha posto il dito sulla piaga, ma il mio probabilmente è un inevitabile modo d'essere, che mi appartiene. Come dicevo prima, ho vissuto in maniera realmente conflittuale, per decenni, il tentativo di fare dialogare la componente espressiva con la componente razionale, di studio e pragmatica, che chiedeva un proprio spazio nella mia esistenza.

Ho faticato moltissimo e diciamo che la sintesi l'ho trovata nella progettazione, coniugando una componente razionale, di organizzazione di persone e cose con la componente espressiva. Mi ci sono voluti anni, perché io continuamente oscillavo da un lato e dall'altro, senza trovare un fattivo equilibrio. Per quanto riguarda il dato disegnativo, che appartiene alla mia parte espressiva, si tratta di un equilibrio che è arrivato molto tardi, negli ultimi anni, in cui ho sostanzialmente quintuplicato la mia produzione.

Questa è una premessa fondamentale per capire il mio lavoro. Per quanto riguarda poi invece le opere, queste in buona parte e per anni sono state una sorta di sintesi del mio personale vis-

suto, mediato certo dalla mitologia e per una ragione molto semplice - e qui apriamo una breve parentesi: tutti noi, e dico cose forse banali, ma in cui io credo fermamente, vediamo le cose, osserviamo la realtà e non possiamo fare a meno di farlo, anche quando lo vorremmo, secondo un punto di vista estremamente personale. Il nostro io è racchiuso in una navicella corporale e sensoriale così che, anche evitando di entrare nel merito di riflessioni filosofiche su ciò che sia la realtà vera al di là di noi e non mediata dai nostri sensi, vi è in me la coscienza profonda che il mondo è sostanzialmente intangibile e non raggiungibile attraverso i sensi, ma attraverso una riflessione interiore. In effetti ciò di cui possiamo avere un'esperienza profonda è solo di noi stessi e solo attraverso la conoscenza di noi stessi possiamo tentare di incontrare e conoscere l'altro da noi. Con una metafora, potrei dire che siamo alberi di cui si vedono tronchi e fronde, ma che possono incontrarsi e conoscersi solo attraverso le radici.

Per questo e per anni la mia produzione è consistita in una sorta di riflessione sul mio vissuto e su ciò che io vedevo, partendo dal presupposto che la visione oggettiva della realtà non esiste e che le cose vengono sempre filtrate dalle proprie esperienze personali, per cui una cosa può essere bella o brutta, dotata o meno di senso, secondo lo stato d'animo o secondo il vissuto di chi la osserva.

Questo convincimento, se da un lato genera incertezza, perché non è tangibile il vero in sé, oggettivo, dall'altra parte può aprire dei mondi interi di espressione. Nelle mie mostre ci si rende conto che tutto ciò che vi accade è spesso collocato nel mio studio.

Il suo studio?

Sì, il mio studio coincide con il mio vissuto. Io non ritengo di poter parlare delle altre persone. Non credo che nessuno possa parlare, oltre un certo grado di profondità e di verità, di altre persone. Ognuno può parlare solo di sé e solo parlando di sé riesce a dire qualcosa di realmente vero, perché parla di esperienze realmente vissute, dal di dentro. Lo studio è la metafora di questo. Sotto questo profilo sono però anche convinto, come accennavo sopra, che in ogni momento del proprio vissuto personale c'è un eterno ritorno che appartiene a tutti gli uomini e a tutte le donne e che può essere ben rappresentato dalle figure mitologiche. Ad esempio ho realizzato un'opera che rappresenta i migranti che ho filtrato attraverso il mito di Europa. Il mito di Europa cosa infatti è se non un mito di migrazione, dalla terra fenicia alla terra greca? E non richiama quel lontano evento la migrazione siriana contemporanea? Dopo secoli il mar Mediterraneo diventa un luogo di riflessione: mare delle sirene di Ulisse, mare dei cadaveri dei compagni di Ulisse e mare dei cadaveri contemporanei, oppure mare di Enea, che con il padre, il figlio e la propria gente, fugge da una città mediorientale data alle fiamme da un esercito occidentale e, attraverso il mare giunge sulle coste italiane dove, dopo un primo rapporto conflittuale con i popoli nativi, determina le condizioni per una delle più grandi civiltà della storia, generatrice del "diritto romano": una grande possibile metafora del presente e del futuro prossimo.

Quindi il ritmo universale dell'eterno ritorno?

Più o meno. Niente, di fatto, è dato una volta per tutte. L'idea che corre all'interno delle mie opere è che tutto ritorna e perciò anche un dettaglio della vita quotidiana di ogni individuo, apparentemente insignificante, ha più spessore, contiene più echi storici, di quanto l'uomo non gliene voglia dare, perché appartiene all'esperienza di tutti noi, nella verticalità storica o nell'orizzontalità spaziale contemporanea sia per coloro che ci hanno preceduto sia per coloro che con noi sul pianeta convivono che per coloro che ci seguiranno:

Qual è il modo in cui costruisce le Sue opere, che appaiono molto complesse, con una molteplicità di figure e di oggetti?

Non è semplice definire la genesi di un'opera: nasce mediamente da un'intuizione, che pro-

gressivamente si trasforma in un'idea che assume una forma. Allora sul proscenio comincio, come regista, ad organizzare i personaggi. E, mentre lo faccio, i personaggi stessi e le loro posture portano ad ulteriore evoluzione ed arricchimento l'idea iniziale. A un certo punto, negli esiti migliori, l'opera acquista una sua autonomia, si completa da sé e in essa tutto acquista un suo senso: la postura di una mano, vicinanza e lontananza, il dialogo con un oggetto. Compiono significati inaspettati, ma che tra di loro si collegano e si rinforzano, in una stratificazione e in un'unità armonica che, a volte, sorprende anche me. Forse è il lavoro dell'inconscio che subentra nell'attività discorsiva del conscio.

Perché le Sue opere sono prevalentemente monocrome?

Probabilmente per il mio modo di percepire l'opera.

Essa è simbolica nel profondo. Il colore porterebbe in essa una mole di variabili molte delle quali avrebbero un valore, di necessità, puramente discorsivo. Ed è una cosa che, ad oggi, non posso accettare: non mi interessa.

Ho scelto la monocromia perché considero il colore inadatto a rappresentare valori fermi e assoluti e più atto a rappresentare la variabilità del transitorio. Mi rendo conto che molti possono dissentire da questa affermazione ma, dal mio punto di vista, ho bisogno che la componente spaziale sia assolutamente prevalente rispetto alla componente cromatica, perché io, perlomeno ad oggi, rappresento sculture sospese nello spazio e nel tempo.

Il chiaroscuro attiene alla luce, realtà ad alta valenza simbolica che modella il nostro essere.

Anche il colore lo può essere, ma all'interno di un contesto inutilmente dispersivo.

Personalmente considero il colore una realtà che non appartiene alla vera essenza, alla vera natura dell'essere, se non forse come elemento connotante, individuante, un dato simbolico in un mondo monocromo, scelta che ho percorso in alcune, poche peraltro, mie opere.

O forse è anche vero che, poiché il colore porta per certi versi l'irruenza sentimentale nell'opera, ed è questo naturalmente un punto di vista assolutamente personale, allontana lo spettatore da quella lettura distaccata e meditata, filosofica oserei dire, cui lo vorrei chiamare.

Esemplifico:

Nelle opere più antiche c'è il mio vissuto, sempre rappresentato all'interno del mio studio, una sorta di citazione dei guerrieri in una stanza di De Chirico o dei sogni del giovanissimo Leopardi addormentato nella biblioteca paterna. La vita rifluisce all'interno dello studio, in una sorta di viaggio mentale. Nelle ultime c'è una riflessione sul presente. Spariscono le pareti dello studio, compare il mare, compare l'orizzonte. Nelle prime i bianchi hanno un valore simbolico. I bianchi individuano le parti simboliche dei disegni. Poi i bianchi si allargano, invadono i disegni, i toni si schiariscono e allora la simbologia del quadro viene data dal colore. C'è un passaggio di questo tipo, molto evidente, forse anche troppo razionale, ma questo, ripeto, è il mio modo d'essere. Cerco sempre, e questa ricerca appartiene alla mia natura duale, di trovare una sintesi tra ciò che voglio dire e le ragioni oggettive per cui deve essere detto in un determinato modo. Ogni cosa deve trovare il suo posto all'interno dell'opera. Nulla entra nell'opera perché a me piace. Le cose entrano nell'opera perché servono, non perché mi piacciono.

Come un regista costruisce il set filmico e lo argomenta, io costruisco il set dell'opera.

Questo è sia il pregio che il limite dei miei lavori. Ma questo sono io.

Quindi l'opera, nella sua essenza, cos'è?

L'opera è qualcosa che sta sotto teca. Avete presente le teche sferiche o ovali in cui vengono ricostruiti piccoli paesaggi e che trovate presso santuari o luoghi turistici? Ecco. Così è per l'opera: essa sta in un mondo a sé, chiede di essere osservata. È ferma, cristallizzata nel tempo e nello spazio. Da ciò il mio amore per la componente scultorea del disegno. Anche se il disegno, che cede alla scultura nel canto armonico della tridimensionalità, che solo può fingere, la so-

pravanza creando insieme con i corpi lo spazio con cui questi dialogano. È una condizione che spesso sfugge e debilita l'opera scultorea. Questa componente fa sì che l'opera mimi uno spazio fermo, sospeso. Credo che, anche per questo, divenga chiaro il perché, dal mio punto di vista, la figura umana è il concentrato dell'armonia possibile. Basterebbe anche solo lavorare esclusivamente sulla figura umana: essa è un mondo a sé.

Ma allora come si pone il rapporto tra il quotidiano e, come dire, l'eterno?

Come già detto prima, io mi sento sostanzialmente un aedo che racconta storie eterne, che appartengono al quotidiano e lo sostanziano. Dal mio punto di vista, il concetto di fondo è questo: il quotidiano ha, in sé, le stimate dell'eterno. Così un vaso, messo accanto ad una composizione, diventa il vaso di Pandora. Così i pennelli, inseriti in un'altra composizione, possono diventare il fuoco di Prometeo: questo perché il significato rimane attraverso il tempo e contamina gli oggetti, li rende altro da sé. Noi tutti viviamo situazioni prometeiche. Noi tutti viviamo situazioni che rinviano ai miti greci, perché a ben pensarci il mito cos'è? Non è altro che un precipitato di ricorsi storici che appartengono ad una determinata civiltà. Una civiltà fissa il suo sapere all'interno del mito. E poiché le tematiche umane si ripetono nella storia, i miti ci appartengono, come ci appartengono alcuni aspetti del sacro.

Un dialogo, quindi, tra mito e sacralità? Mi riferisco a quell'opera di 14 metri per 6, di straordinaria proporzione, di una dimensione che pochi artisti oggi riescono a realizzare anche per l'assenza di uno spazio adeguato, quale ne è il processo esecutivo?

Il dialogo tra mitico e sacro è un dialogo molto stretto e anche nel telero che ho realizzato il sacro è un discorso sull'uomo. In esso non c'è una vocazione al gigantismo. Più semplicemente quel telero ha cercato un dialogo dimensionale con la torre di Mozzanica, per la quale era nato, trovando poi un'altrettanto efficace collocazione nell'arco maggiore della chiesa di S. Cristoforo a Lodi, che ha riempito per intero, sostenuto da un ponteggio di 16 metri d'altezza e con uno sviluppo di 80 mq.. Però, anche per questa opera posso evidenziare un'annotazione che può aiutare a comprendere come progetto i miei lavori. Il telero è alto 14 metri, ma il Cristo è una possente figura di 11 metri. E 11 metri è la lunghezza dell'onda creatrice che ho realizzato con l'aiuto di Pietro Spoto e rivestito con l'aiuto di Papa Faye, Babacar Mbengue e circa 150 ragazzi prevalentemente extracomunitari in una performance itinerante tutt'ora in corso, attraverso le città di Brescia, Lodi, Cremona e Bergamo. E' un progetto artistico che cerca di indurre ad una riflessione sul destino del migrante e di tutti noi, e che dal telero procede in via diretta.

L'onda...?

L'Onda Generatrice, per l'appunto, che porta con sé i cadaveri dei migranti e le speranze dei sopravvissuti è il nuovo Cristo che porta, insieme con la sofferenza, la possibilità di un migliore futuro.

Mi può parlare un po' più per esteso di questo progetto?

Certamente: è un progetto che ha previsto e prevede una collaborazione artistica, in un'opera monumentale, tra artisti occidentali e ragazzi extracomunitari, chiamati a non essere più solo dei rifugiati, degli assistiti, ma degli artigiani artisti, nella comune realizzazione di un'opera che vuole essere la metafora artistica di una possibile società solidale, inclusiva, in cui, come dicevano i nostri padri, ad analoghi diritti corrispondano analoghi doveri ed in cui ognuno possa esprimere appieno le proprie potenzialità, indipendentemente dalle proprie origini, così come del resto dice la nostra Costituzione repubblicana.

Partner promotori sono state l'accademia SantaGiulia, in cui insegno e la Caritas di Cremona,

in prima istanza e poi di Lodi e Bergamo. A seguire hanno dato il proprio patrocinio le amministrazioni delle città attraversate e moltissime associazioni.

È un messaggio “erga omnes”, comprensibile anche dai più semplici e a loro, in particolare, diretto: un’opera d’arte etica (impegnata, avremmo detto negli anni settanta) che comunica, utilizzando gli strumenti dell’arte, un messaggio valoriale, quanto mai necessario, a mio avviso, in questo frangente storico.

Tornando a noi, c’è una continuità tra le due opere che è esemplificativa di come costruisco i miei lavori. Inizialmente l’onda era stata pensata lunga 10 metri. È stata ridimensionata perché si creasse armonia tra quest’opera e il Cristo di “Resurrectio”, stante la continuità di significato. Tutto così acquisiva un senso più profondo e, in quanto tale, più vero.

C’è un percorso di ricerca in questo senso?

Questa modalità appartiene al mio costante tentativo di porre in dialogo la componente razionale con la componente espressiva. Quando opero una scelta, non basta che la scelta mi piaccia, la scelta deve avere per me anche un senso, che la legghi come anello ad una catena che si è originata sessant’anni fa, alla mia nascita, e che non deve rompersi. Il senso dell’operazione deve essere completo: l’opera deve essere tale a tutto tondo. Perciò anche la misura dell’onda non è casuale, ha una sua ragion d’essere.

Balthus di sé dice: non chiedetemi di parlare dei miei quadri, guardateli e vi diranno tutto di me. Lei appare ai suoi antipodi: accompagna le sue opere con didascalie complete, vere leggende detagliate che appaiono quasi piccoli trattati.

Credo che al proposito sia ormai opportuno un chiarimento: è curioso che si dica che le opere d’arte non chiedono di essere spiegate e poi si danno intere generazioni di critici che trascorrono la loro vita, e ne vivono, spiegando le opere d’arte.

Utilizzando il meccanismo che uso nelle mie opere, potrei dire questo: un tempo il popolo interpretava le parole del dio attraverso la voce della sibilla, una sacerdotessa che si esprimeva in maniera criptica. Le sue parole poi richiedevano l’interpretazione di un sacerdote. Il percorso duale, vagamente sciamanico, del pittore e del critico è con evidenza molto antico. Poiché io mi ritengo un aedo, un cantastorie ritengo, invece, che un’opera debba essere spiegata, per una forma di rispetto nei confronti dello spettatore. La legenda non toglie nulla né all’incanto dell’opera, né al suo potenziale espressivo. Solo apre altre vie di comunicazione tra l’opera e lo spettatore, che viene posto nella condizione di un dialogo diretto con l’autore e con i contenuti che nell’opera riposano. Nel medioevo e nel rinascimento lo spettatore aveva la possibilità di una lettura chiara delle opere perché queste altro non facevano che raccontare la Bibbia o la leggenda aurea, testi di dominio comune e che si intendeva divenissero di dominio comune.

Nelle opere dell’arte greca la bellezza dei corpi interpretava uno sguardo che dal cielo si abbassava all’uomo, esaltandone l’armonia corporea e portandolo al centro dell’universo così come il concetto di Agorà e di “primum inter pares” superava l’assolutismo per generare l’esperienza democratica, e l’armonia di un corpo in sé non è racconto, non necessita di legenda alcuna. Nel Rinascimento un processo analogo riportava l’attenzione sull’uomo e su una ritrovata armonia tra uomo e natura. Sotto questo profilo, anche io ritengo che le opere, se rappresentassero solo corpi, non avrebbero bisogno di didascalie o legende. Se invece sono racconti, allora il racconto, e ripeto per una forma di rispetto verso lo spettatore, deve potere essere descritto. Analoga funzione ha il sonoro in un film... e nessuno trova strana la cosa: la trama deve potere essere compresa perché il film possa essere apprezzato.

Quindi l’arte fruita da tutti?

Io sono convinto che l’arte debba essere popolare... arte pop nel senso più profondo del termi-

ne. L'arte deve parlare a tutti e la legenda, che è un dire attraverso un altro linguaggio, sinergico ma non ripetitivo del primo, mediatore attraverso codici maggiormente condivisi, è un modo per avvicinare ulteriormente l'interlocutore. Non so se ce la faccio o se ce la farò, però importante è avvicinare la bellezza alla gente, per quanto possibile. Anche nel progetto "Onda Generatrice" il vecchio adagio "la bellezza salverà il mondo" rimane un punto di riferimento. Nel culto della bellezza e dell'armonia delle relazioni si può ritrovare il proprio senso e la vera ragion d'essere della necessità di un dialogo tra i popoli.

Nell'opera, se vi è un racconto, esso rimane criptico all'occhio dello spettatore, se non viene esplicitato. Credo di convenire con la modalità di osservazione dei quadri di un'insegnante che mi segue con ammirazione ed affetto: lei dice: "io, Adriano, guardo l'opera e dopo averla guardata a lungo, leggo la legenda e la riguardo". Questo, secondo me, è il modo migliore per avvicinarsi all'opera di un autore. Nel primo sguardo l'opera è uno specchio che riflette l'esperienza dello spettatore, nel secondo sguardo lo spettatore dialoga con l'autore.

Nelle sue opere, si vedono spesso rinvii ad autori famosi: David, Caravaggio, Escher, Goya etc,

Ci sono amori, naturalmente, ma diciamo che le citazioni rinviano al senso dei racconti. Ad esempio la citazione del quadro di David in "morte dell'annunziante" ha un senso preciso: la donna cui è arrivato questo annunzio, per la paura, per il timore di non riuscire a reggere questa rivoluzione annunciata, uccide l'angelo annunziante, che con lei si è coricato e, così facendo, ha rinunciato alle sue ali.

La citazione del quadro di David è "la morte di Marat". Infatti anche Marat venne ucciso da una rivoluzionaria, che non a caso si chiamava Marie Anne, sintesi dei nomi della madre e della figlia, che uccide Marat perché teme gli eccessi della rivoluzione, eccessi di cui Marat era portavoce. In modo analogo la figura seduta teme il peso dell'impegno imminente, teme di non potere reggere il carico della rivoluzione annunciata. Il coltello ai suoi piedi è copia del coltello interno al quadro di David, come la sua paura e i suoi atti rinviano a quelli. Così si costruiscono le mie opere. Nella "Pietas nera" una famiglia di migranti morta in fondo al mare si ricompone nell'atteggiamento di una pietà classica. Sullo sfondo la scenografia del barcone affondato ma, sopra, sosta un pesce. E il pesce è una citazione cristologica: rappresenta il sacrificio. Sopra il pesce la superficie del mare, illuminata, è metafora della speranza che, a prezzo di tanti sacrifici, alcuni riusciranno a coltivare. Questo è quel che dico, costruire una storia e raccontare per immagini.

In che modo lei affronta il tema del sacro? Mi riferiscono che quando ha esposto il telero "resurrectio" in S.Cristoforo, alcuni visitatori, entrando, si facevano il segno della croce...

Lo hanno riferito anche a me, ma la cosa rinvia, credo, ad una azione naturale per un credente che, entrando in un ex spazio sacro, si trova davanti la rappresentazione della Divinità in cui crede. Per quanto mi riguarda invece, l'arte sacra è un'arte che ha a che vedere con l'uomo. Anche per chi l'ha visto, il Cristo del telero rappresenta non tanto il Cristo comunemente inteso, quanto l'energia vitale, la forza che aiuta l'uomo ad affrontare i momenti più difficili della propria esistenza. Riprendendo quanto si diceva prima: come possono questi migranti, che perdono nel viaggio a volte l'intera propria famiglia, rimettersi in piedi e ritrovare la forza di ricostruire? Il Cristo, dal mio punto di vista, all'interno di questo telero rappresenta l'energia profonda che ridà alle persone la voglia di vivere, che aiuta la specie umana a riempire il proprio orizzonte di valori positivi anche all'interno di esperienze fortemente drammatiche, fortemente incidenti in modo negativo sulla propria esistenza.

Io ho lavorato sulle fibre muscolari come fossero onde, perché il corpo del Cristo, come un mare, deve rappresentare anche nella sua vibrazione la tempesta vitale, la vita che ti uccide e ti fa rinascere, la vita che ti fa soffrire ma ti fa risorgere. Per cui c'è questo doppio aspetto che è un po' l'aspetto delle piaghe: le piaghe sono un elemento di morte ma anche un elemento di vita

e di possibile esistenziale resurrezione.

Per questo vi sono appesi i dannati della terra. Questo Cristo, progettato nel 2013, ha già ai suoi piedi i migranti. Come vedete, questi non sono un tema dell'oggi. Sono un tema che esisteva accanto ai sofferenti per la fame, per la guerra, e a coloro che soffrono perché hanno in casa un portatore di handicap, un anziano, un malato terminale e che vivono in funzione di questi cari, negando a sé una vita altra. Sono tutti appesi a queste piaghe, trovano il senso della propria esistenza in queste piaghe, ferite mortali ma anche fonte di nuova vita.

Questa è la logica della mia arte sacra: non è un'arte che rappresenta santi o vescovi. È un'arte che guarda alla nostra religione come alla nostra mitologia presente, lo sfondo in cui trova il senso – o in cui cerca il senso – l'esistenza di tanta parte della nostra gente.

Io vengo da una formazione fortemente laica. Però il Cristo è una figura che ha un fascino incredibile. La nostra è l'unica cultura che pensa ad un Dio che si fa uomo per farsi carico dei dolori dell'uomo. È affascinante, si provi a pensare che tipo di opera una riflessione di questo genere può indurre a produrre: un Dio che si fa uomo per capire i problemi dell'uomo, per viverli. Perché un Dio non può comprendere i problemi dell'uomo: non gli appartengono.

C'è, al proposito, un mio disegno intitolato "così lottano gli angeli dei popoli" che rinvia ad una leggenda ebraica. La stessa dice che quando i popoli scendono in guerra, sono seguiti e preceduti dai loro angeli. Quando gli eserciti dei popoli si scontrano, anche i loro angeli lottano. Nella leggenda, collocata a fianco dell'opera, sottolineo che però gli angeli non provano né morte né sofferenza nello scontro, ma gli uomini sì. E quel caduto, con la testa fasciata perché anonimo come tanti caduti in battaglia, ha un piede sul letto, che esprime insieme un forzato abbandono del focolare domestico e un desiderio di ritorno, reso però impossibile dalla morte.

Questo tema è un tema laico ma che ha, a mio avviso, una componente fortemente sacra. Nel rispetto della vita sta a mio avviso la vera sacralità: nel capire un sé che ha problemi che ognuno di noi può vivere. E questa comunanza profonda che lega tra di loro gli individui della specie umana è quanto di più sacro possa esistere. Questo è il tema di fondo su cui io lavoro, in ambito sacro. Per evitare equivoci, la pittura che rappresenta santi non mi appartiene.

Un tema particolare: Il valore della famiglia sembra pesare molto nelle sue opere?

Anche la famiglia, i miei figli sono una scelta esistenziale. I figli sono voluti, non sono capitati. Il politico cui si fa riferimento è una metafora, forse la più potente da me rappresentata, della mia difficoltà nel tenere assieme bisogni diversi. Nelle Giuditte, la donna taglia una testa, ma la testa è la testa del "prigione" di Michelangelo, che nei miei disegni sempre simboleggia l'arte. I famigliari creano difficoltà, non perché la colpa sia loro, ma perché c'è una lotta interna a me.

Non solo l'amore muliebre, ma anche l'impegno politico o amministrativo tolgono tempo ed energia all'arte e per anni ho sofferto intensamente questo conflitto che pure i miei molteplici interessi, che le mie nature mi costringevano a coltivare, determinavano. Nella stessa opera del centauro emerge il conflitto tra la ricerca creativa e il nucleo familiare che, non a caso, siede sulla tavolozza, appoggiandosi ad un cavalletto con una tela intonsa. Un'ulteriore sintesi di quanto affermo sta nella figura del Giano bifronte che traccia a due mani una forma che vorrebbe cristallina e geometrica su un piedistallo dato però dalla rotazione del profilo della moglie, ulteriore conferma di uno scontro tra scelte affettive, espressive e razionali. Questo modo di elaborare i contenuti, cercando anche sulla tela un equilibrio che è costantemente irrisolto nell'esistenza, fa parte della mia natura. Non mi interessano lavori fatti di getto, in cui la componente espressiva ed istintuale prevalgono e dominano. Ne ho fatti, ma non li sento veramente miei. Mi sarebbero di realizzazione molto più semplice, ma non sono congruenti con la mia filosofia esistenziale. Nelle mie opere mi è indispensabile ritrovare il mio pensiero. Devono essere costruite, come di necessità uno scrittore costruisce un romanzo, anche se, come ho già affermato e come probabilmente accade anche agli scrittori, spesso l'opera, se viva, si costruisce quasi da sé e

oltre la stessa volontà cosciente dell'autore.

Certo è che in esse la forma e lo spirito devono dialogare con forza paritetica e, possibilmente in modo armonico e compiuto.

Per quanto attiene al sacro, non è un caso la mia necessità di installare opere nelle carceri. È un percorso esistenziale in cui il sacro è l'incontro con la sofferenza dell'uomo ed un tentativo di verificare l'immagine di una sua possibile sublimazione, non è semplicemente l'incontro con la parete di un abside né, tantomeno, la semplice rappresentazione descrittiva di episodi biblici o evangelici.

(Il testo di cui sopra utilizza, integrandole con i contenuti di un più recente colloquio di Adriano Rossoni con il prof. Gianni Nicoli, riflessioni interne ad un'intervista pubblica realizzata dall'arch. Mario Quadraroli all'artista, nel corso di una mostra dello stesso presso la BPL Arte di Lodi nella primavera del presente anno)

Brescia, maggio 2016

Esposizioni

"Allontana da me questo amaro calice" sanguigna cm 150x650 2007, Chiesa parrocchiale di Mozzanica 2007

"Oggi stesso sarai con me in Paradiso" sanguigna cm 200x700, Chiesa S. Agostino Cremona 2012

"Resurrectio" acrilico su tela cm 600x1400, Torre civica Mozzanica 2014

Mostre personali

"Natura madre: il sacro e il mito" ex Chiesa di S. Cristoforo Lodi 2013

"la luce e l'ombra: il sacro nel profano" ex chiesa S. Giovanni, Caravaggio 2013

"Resurrectio: il grande telero e gli studi preparatori" ex chiesa di S. Cristoforo Lodi, 2014

"Mythica Monstra et vanae spes" atrio Asl Bergamo gennaio 2015

"Mythica monstra et vanae spes" Calicantus bistrot, atrio Ospedale di Lodi gennaio 2015

"The bull and Europe" chiesa di S. Elisabetta Caravaggio settembre 2015

"Life: la profondità nel quotidiano" chiesa di Santa Marta Mozzanica settembre 2015

"Luci e ombre: dialogo sulla figurazione" BPL arte Lodi gennaio-febbraio 2016

Performances

"Onda Generatrice" performance itinerante gennaio-giugno 2016

Opere per le carceri

"Il buon pastore" sanguigna cm 135x300, casa Circondariale Il Verziano Brescia 2014

"Lazzaro" sanguigna 135x300, casa Circondariale Il Verziano Brescia 2014

"Resurrecturus" sanguigna 110x290, casa circondariale Bergamo 2015

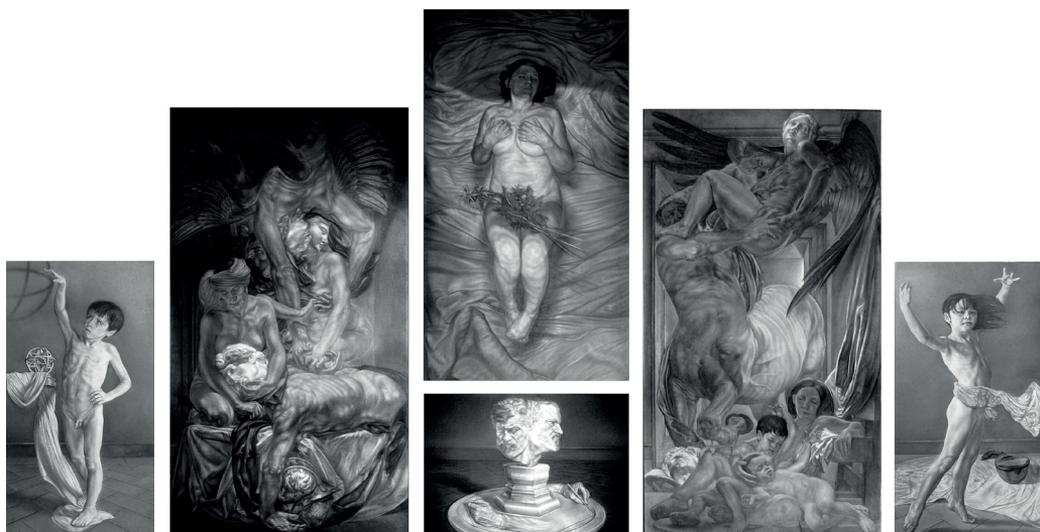
"Sacra Famiglia" sanguigna, casa circondariale Verona 2016

"Il buon pastore" sanguigna, casa circondariale Cremona 2016

"Il figliol prodigo" sanguigna, casa circondariale Cremona 2016

<https://it.pinterest.com/rossoniadriano/>

<https://www.facebook.com/Onda-Generatrice-840471746061356/?fref=ts>



Life, politico, matita e conté bianco su su cartoncino grigio cm 500x260, 1993-2006



The bull and Europe, trittico, matita, conté bianco e pastelli, cm 360x220, 2015



Still struggling the angels of peoples, matita e conté bianco, cm 120x220, 1993

In death of announcer, matita e conté bianco, cm 120x220, 1990

The dream of Prometheus, matita e conté bianco, cm 120x220, 2013

Dream, matita e conté bianco, cm 120x220, 2001



Resurrectio, telero, acrilico bianco e sanguigna su tela,
cm 575x1400, 2014



Black piety, matita e conté bianco, cm 120x220, 2015/16

O/gtr
Onda
Generatrice.



O/gtr
Onda
Generatrice.



Onda Generatrice, performance in quattro tempi, giunco piegato a caldo e foglie di palma intrecciate
cm 1100x300x235, 2016



Oedipus, matita e conté bianco, cm 120x200, 2016



The song of Orpheus, matita, conté bianco e pastelli ad olio su cartoncino grigio, cm 120x220, 2013



Mytica monstra et vanae, matita e conté bianco su cartone grigio, cm 120x220, 2104



Achille's family, matita, conté bianco e pastelli ad olio su cartoncino grigio, cm110x150, 2008

Carlo Bruschieri

Foto-graf-abile

Carlo Bruschieri, appassionato di fotografia da sempre, si interessa prevalentemente alle immagini di architettura e di paesaggio e approfondisce queste tematiche nel corso di numerosi viaggi. Si specializza nel reportage industriale e nella fotografia di architettura e parallelamente conduce un'ampia ricerca sulla città e sul territorio. Nel 1984, con Mina Tomella, fonda lo Studio Publica che si occupa della comunicazione pubblicitaria in vari ambiti professionali. Come fotografo free lance e consulente pubblicitario collabora con aziende qualificate, case editrici, riviste specializzate, enti culturali e del turismo. Si occupa di pianificazioni aziendali e dell'immagine coordinata di eventi culturali. Ha realizzato libri e cataloghi d'arte, reportages fotografici per manifestazioni teatrali e musicali. Espone e realizza installazioni fotografiche in collaborazione con artisti contemporanei. Oltre alla fotografia, ama l'arte la musica e lo sport.

Introduzione

Ho conosciuto Carlo Bruschieri mentre lavoravamo entrambi all'organizzazione di una mostra monografica dell'artista Kikki Ghezzi. Bruschieri era autore delle fotografie delle opere e della grafica del catalogo, io mi occupavo dei testi e del coordinamento. Lì ho potuto apprezzare la sua dedizione verso il lavoro altrui, affrontato con metodo e cura rigorosi ma pure con rara sensibilità ed empatia.

È evidente che la principale passione di Bruschieri è la fotografia, in particolare la fotografia applicata all'oggetto d'arte, all'architettura e alle geometrie più o meno visibili dei vari ambienti in cui egli si muove. Tuttavia, esplorando il suo percorso professionale più che trentennale, si scopre il vasto lavoro da lui prodotto, oltre che come fotografo professionista, anche negli ambiti della grafica e della comunicazione visiva, al servizio di aziende, musei, enti culturali e del turismo, scuole, case editrici, studiosi, artisti di varie generazioni e tendenze. Il suo lavoro più impegnativo e prolungato è senza dubbio quello da lui svolto nel e per il territorio cremasco, ma da lì l'attività si è notevolmente allargata quanto ad ambiti e a confini geografici. Parallelamente, come si diceva, Bruschieri ha sviluppato una personale ricerca fotografica, in parte concentrata su immagini di architettura e di paesaggio urbano e industriale, in parte legata a occasioni estemporanee.

La formazione: fotografi, grafici, mostre, cataloghi, scritti teorici

Sull'educazione dello sguardo, fondamento essenziale di ogni possibile formazione, Carlo ama citare il fotografo Alfred Stieglitz, che nel lontano 1905 affermava: “[...] L'unico consiglio è di studiare le immagini più belle in tutti i media – dalla pittura alla fotografia – studiarle e ristudiarle, analizzarle, penetrare in esse fino a che diventino una parte del tuo essere estetico. Allora, se esiste qualche traccia di originalità in te, riuscirai ad adattare intuitivamente ciò che in tal modo è divenuto una parte di te stesso e che, permeato dalla tua personalità, si evolverà fino a diventare quel che si dice stile”¹.

Così, nel suo studio di Crema, in un afoso pomeriggio estivo nel giugno scorso, è cominciata la nostra conversazione.

“Credo che per un fotografo sia importante possedere una solida preparazione tecnica, ma che questa vada nutrita continuamente di nuove scoperte, soprattutto in ambito visivo. Personalmente ho visitato musei e mostre d'arte nel corso di numerosi viaggi e ho frequentato assiduamente i *Rencontres International de la photographie di Arles*, un festival di fotografia fondato nel 1970 da Lucien Clergue e divenuto nel corso degli anni una cassa di risonanza internazionale per la fotografia, presentando mostre in perfetta sintonia con l'evoluzione dei tempi e dei mezzi tecnici.”

Il primo incontro di Carlo con la fotografia risale alla sua adolescenza. “Iniziai a fotografare alla fine degli anni Sessanta con la mia prima macchina fotografica, una Voigtlander Vitored D regalatami da mio zio, fotografo dilettante che ebbe il merito di trasmettermi la passione per la fotografia. Poco più tardi è cominciata la mia personale esplorazione nella storia della fotografia, alla ricerca degli autori e delle forme che fossero maggiormente in sintonia con la mia sensibilità del momento. Mi ha sempre incuriosito l'evoluzione tecnica, da Eugène Atget che lavorava con una camera di legno a lastre, all'analogico, ora al digitale, ed ero affascinato da come la fotografia, in oltre un secolo di storia, avesse riletto tutti gli aspetti della realtà fondendo magicamente spontaneità e rigore compositivo. Ero particolarmente interessato al lavoro fotografico di Gabriele Basilico sull'architettura. L'indagine da lui avviata fin dagli anni Settanta sul paesaggio contemporaneo e sui luoghi della civiltà industriale certamente ha segnato un punto di non ritorno per la storia della fotografia italiana. Ricordo in particolare la bellissima mostra *L'esperienza dei luoghi*, che riuni una selezione di fotografie dal 1978 al 1993; fu allestita nell'estate 1994 presso

la Galleria Gottardo, una Fondazione per la Cultura della Banca del Gottardo di Lugano. Ma ero catturato anche dalla fotografia di Ugo Mulas, dal suo lavoro sugli e con gli artisti. Indimenticabile la sua mostra al PAC di Milano nel 2007”².

Si comprende come l’affinamento dell’occhio e delle competenze di Carlo sia passato attraverso un percorso autodidattico libero e ambizioso, nell’entusiasmo continuo della scoperta. Un percorso di dedizione, in cui le inevitabili difficoltà di percorso improvvisamente ripagano con squarci di pura poesia. In proposito egli cita le parole di Henri Cartier Bresson, il quale diceva: “Fotografare significa, in uno stesso istante, riconoscere un fatto e la rigorosa organizzazione delle forme percepite visivamente, che lo esprimono e determinano. Significa mettere sulla stessa linea di mira la testa, l’occhio e il cuore. È *il momento decisivo*”.

Per Carlo è impossibile nominare tutti i grandi fotografi e artisti che hanno potenzialmente contribuito alla sua maturazione. “Guardai a Edward Weston per l’autonomia espressiva della fotografia, fedele al soggetto nell’estrema nitidezza e cura del dettaglio, ma anche al fotogiornalismo di Robert Capa, che fu tra i primi a capire l’importanza del mezzo fotografico come arma di denuncia e di testimonianza. Se André Kertész, considerato oggi il padre della fotografia contemporanea, aveva dimostrato come qualsiasi aspetto del mondo, dal più banale al più importante, meriti di essere fotografato, August Sander propose con *Uomini del ventesimo secolo* uno stupefacente catalogo della società contemporanea”. Non manca la citazione profetica di Ansel Adams, considerato l’inventore del paesaggio, teorico e pioniere del cosiddetto “sistema zonale”, il quale diceva: “Tu non fai una fotografia solo con la macchina fotografica, tu metti nella fotografia tutte le immagini che hai visto, i libri che hai letto, la musica che hai ascoltato e le persone che hai amato”. Ma Carlo ha amato anche molti fotografi di ricerca o specializzati in ambiti precisi, riconsiderati come autentici artisti soltanto di recente. “La scoperta di Bill Brandt, con quelle sue fotografie che sono opere d’arte senza tempo, fu per me un’autentica rivelazione. Mentre dei grandi fotografi-ritrattisti nel settore della moda, da Horst P. Horst a Cecil Beaton, studiai attentamente la cura dell’inquadratura e l’importanza del posizionamento delle luci in studio. Pensando invece alla fotografia a colori, mi hanno affascinato soprattutto Ernst Haas, autore di reportages fotografici in tutto il mondo, che sperimentava l’uso del colore e la fotografia in movimento, e tra gli italiani Franco Fontana, che dice: “Non esiste quello che vedete, esiste quello che fotografate”. Leggevo e *guardavo* i libri dei grandi fotografi italiani, Gianni Berengo Gardin, Luigi Ghirri, Francesco Scianna, Nino Migliori, ma anche di celebri artisti che usarono la fotografia nel loro lavoro, da Man Ray e Moholy Nagy, che in modo diverso scrissero con la luce, a Bernd e Hilla Becher, che per alcuni decenni hanno registrato il patrimonio del passato industriale, fino a Lucien Hervè, grande fotografo di architettura e collaboratore di Le Corbusier, il “fotografo con l’anima dell’architetto”, del quale vidi una meravigliosa personale ad Arles nel 1999”.

“Tuttavia è limitante ricordare soltanto queste fonti fotografiche. Il mio sguardo si è allenato anche nel confronto costante con i grandi maestri del cinema (Stanley Kubrick, Wim Wenders, Werner Herzog, Alejandro Jodorowsky, Peter Greenaway, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini). Mentre il gusto per una grafica d’impatto, rigorosa ed essenziale, penso di averlo assimilato in buona parte dallo studio dell’opera di Albe Steiner, Max Huber, Armando Testa, Italo Lupi, Bruno Munari e Milton Glaser, grandi grafici e in diversa misura anche grandi artisti”.

D’altra parte, come ricorda giustamente Carlo, “fotografia è documento, memoria, traccia, denuncia, sperimentazione, comunicazione visiva”. Una complessità di valenze, letture e interpretazioni che ritroveremo nel ripercorrere la sua lunga storia professionale.

Aziende in ascesa e teatri di ricerca: gli esordi tra grafica e fotografia. Il grafico negli anni dell’immagine coordinata

Negli anni Ottanta il giovane Carlo Bruschieri ebbe la fortuna di collaborare con un’azienda

lungimirante³, consapevole di poter coniugare marketing e design nella propria comunicazione. All'interno dell'azienda, insieme ad altre mansioni tecnico/progettuali, iniziò così la sua esperienza in questo ambito: fotografie industriali, progettazione e realizzazione grafica di brochures, cataloghi, materiali promozionali, allestimento di stand fieristici.

In quel decennio l'impresa non era ancora l'oggetto totalizzante degli anni Novanta e successivi. Al contrario, era un po' famiglia e un po' trampolino di lancio per diverse esperienze. Fu all'interno di quella Società di ingegneria che Bruschiari conobbe Franca Marchesi⁴, che proprio allora cominciava la carriera di attrice e che lo introdusse come fotografo di scena nell'ambito dei teatri d'avanguardia di Milano, rappresentati in quel caso dal CTH-Centro Teatrale dell'Hinterland⁵ e da altri teatri. Si ritrovò quindi a lavorare come "creativo" contemporaneamente per un'azienda industriale e per il teatro d'avanguardia a Milano: una doppia esperienza che proseguirà per quindici anni (Fig. 1).

"Per il lavoro in ambito teatrale realizzavo le fotografie di scena, le brochures di presentazione degli spettacoli e le fotografie per le scenografie. Mi leggevo tutti i classici, dovevo ovviamente conoscere la sequenza di ciò che si rappresentava sul palco. In concomitanza con le rappresentazioni, in alcune occasioni vennero organizzate delle mostre fotografiche: in quel caso le fotografie in bianco e nero erano da me stampate rigorosamente a mano, come era prassi normale in quegli anni. Ricordo in particolare una *Medea* con la regia di Gianni Rossi⁶, andata in scena al Teatro Olmetto nel gennaio 1989 in prima nazionale assoluta. O, ancora, *Hiroshima amore mio* tratto da Marguerite Dumas, in scena a Modena nel 1991 con la produzione di Leo Pescarolo".

Nel 1984 la costituzione dello Studio Publica, con Mina Tomella⁷ rappresentò un momento formativo insostituibile e una svolta importante. "Certo, il lavoro professionale nell'ambito industriale comprendeva vari aspetti; il contatto con il cliente, la stesura del progetto, il servizio fotografico, la realizzazione grafica e l'assistenza durante tutte le fasi di stampa litografica. E la varietà degli incarichi era tutt'altro che monotona, si spaziava dal pubblicitario all'alimentare, dallo still life al ritratto ambientato, all'architettura. Tuttavia il lavoro fotografico per il teatro, così come quello nel settore musicale, nel loro posizionarsi nell'ambito della produzione artistica, avevano emotivamente una valenza più profonda". Soprattutto a Milano, erano quelli gli anni della diffusione del concetto di immagine coordinata e uno studio di grafica si ritrovava a esplorare con coerenza ogni ambito della comunicazione visiva: si prestava massima attenzione a tutti gli elementi che favorissero un graduale riconoscimento del marchio, ossia caratteri tipografici, loghi, colori, grafica e impaginazione. Venivano alla ribalta i temi della ricerca e del progetto e si riscopriva un ruolo sociale dell'industria, ruolo inaugurato dalla tedesca AEG all'inizio del Novecento e in Italia incarnato esemplarmente, poco dopo, dall'Olivetti.

Studio Publica collaborò con le aziende più prestigiose della zona e non solo, nella logica della creazione di un'immagine aziendale coordinata o nella promozione di quella storica già consolidata. Il fatto di possedere una formazione tecnica rigorosa, pur non ostentata, indubbiamente favorì Bruschiari nell'adozione di certe scelte stilistiche. Questo lavoro rigoroso al servizio dell'industria ha certamente influenzato, come vedremo, anche l'opera successiva.

Dall'analogico al digitale

A un certo punto si giunse alle soglie della rivoluzione digitale, le cui influenze nell'intero processo lavorativo furono importantissime: l'investimento in tecnologie consentì infatti una modifica delle modalità operative. Bruschiari visse personalmente il passaggio dall'analogico al digitale in un momento di piena maturità professionale, quindi attrezzato degli strumenti per poter comprendere vantaggi e svantaggi dell'uno e dell'altro.

"Certo, non nego l'apparente facilità e l'accessibilità del processo digitale, ma posso dirlo con il senno di poi, avendo ormai alle spalle anni di lavoro con il sistema analogico. Con quest'ultimo

non ti erano consentiti molti errori, perché avrebbero poi influito negativamente su tutto il processo creativo, sia in termini di qualità che di tempi d'esecuzione, con evidenti svantaggi per l'azienda. Se un tempo la possibilità di migliorare o correggere le fotografie era tecnicamente limitata (e questo obbligava a realizzare nel miglior modo possibile la ripresa), oggi, con il processo digitale, puoi *manipolare* le immagini in postproduzione in vari modi (talvolta anche in modo eccessivo, persino stravolgendone il significato originale).

Il digitale è una rivoluzione enorme e, come tale, ha aspetti positivi e negativi, va sfruttato con intelligenza. Non dobbiamo dimenticare che s'impara veramente a lavorare quando si incontrano ostacoli e difficoltà. Questo discorso vale anche per il settore grafico, un altro campo in cui le tecnologie digitali hanno modificato metodi e processi di lavoro". A proposito dell'importanza del disegno nell'attività grafica, Bruschi cita poi il *modus operandi* di un grafico svizzero oggi settantenne, Bruno Monguzzi, dello Studio Boggeri di Milano, incontrato di recente in occasione di alcune conferenze al Castello Sforzesco di Milano "La prima idea scaturisce sempre dalla matita. Monguzzi raccontava di come talvolta le intuizioni più felici e inaspettate gli venissero in treno, rientrando a Lugano subito dopo l'incontro con il committente, e di come le fermasse immediatamente sulla carta; mentre altre volte il processo creativo era più lento e laborioso".

È innegabile che il rapporto dell'uomo con le immagini si sia profondamente modificato negli ultimi decenni. In ogni epoca gli uomini hanno immancabilmente avvertito un martellamento di immagini inconcepibile fino a poco tempo prima. E gli scenari futuri andranno ben oltre le più azzardate fantasie di oggi. Per qualsiasi riflessione si voglia tentare su questi argomenti resta insuperata la pagina di Luigi Ghirri in *Lezioni di fotografia*: "Credo che cinquecento anni fa una persona normale vedesse nella sua vita forse cinquecento immagini, cioè aveva un rapporto con cinquecento immagini. Noi, oggi, nell'arco di una sola giornata vediamo cinquecento immagini, se non di più. Inoltre vediamo immagini di tutti i tipi. Vediamo un'immagine fotografica, un'immagine pittorica, un'immagine grafica, un'immagine in movimento, un'altra immagine in movimento che non è quella cinematografica, il cartellone stradale. La nostra percezione dell'immagine si è velocizzata attraverso il cinema, la televisione, l'automobile. Noi riusciamo a percepire anche messaggi pubblicitari che vediamo sui cartelli passando a 100 all'ora. È assolutamente impensabile che un uomo di 200-300 anni fa avesse questa capacità di lettura dell'immagine: il suo rapporto con l'immagine era estremamente più raro e probabilmente molto più approfondito del nostro".

La svolta verso l'editoria

Si è visto come la mole di lavoro di Bruschi per l'industria fosse in gran parte legata al territorio. Tuttavia l'attività più rilevante in questa direzione è stata quella relativa all'editoria, che di quel territorio valorizzerà tanto l'aspetto storico quanto l'aspetto turistico. La collaborazione costruttiva con esperti e studiosi di vari ambiti, e con gli enti preposti e responsabili, ha dato vita di volta in volta a prodotti studiati e progettati con passione e generosità e impostati con uno stile asciutto e lineare.

L'inizio della svolta, attorno alla quale è iniziato un discorso legato alla città, fu con l'importante volume storico del 1990 *Il volto della città. Crema nella storia e nell'arte* di Lidia Ceserani Ermentini⁸.

Non mancarono libri di carattere divulgativo come ad esempio *Crema una città da scoprire* di Maria Laura Bianchessi, con disegni di Feliciano Bianchessi, edito dalla Galleria del Libro nel 1991. "Il volume in città fu accolto molto positivamente, forse per la varietà dei temi proposti, dai monumenti storici ai nuovi quartieri e alle periferie, ma anche l'arte organaria, l'artigianato e il folklore".

Un libro prezioso, che ottenne diversi riconoscimenti internazionali, fu *Posta militare italiana*.

La III guerra d'indipendenza in una collezione storico-postale di Beppe Ermentini e Lidia Ceserani, pubblicato nel 1992⁹. “All’epoca era richiesta una particolare perizia tecnica nel fotografare i preziosi francobolli e le buste filateliche, la messa a fuoco accurata era fondamentale e il colore della riproduzione doveva essere molto fedele all’originale, mentre oggi la scansione ha sostituito la ripresa fotografica”.

Sempre legato al territorio, nel 1993 nacque il volume *Crema, Piazza Duomo e le Porte della città, Storia Arte Restauro*, realizzato con Marco Ermentini e Lidia Ceserani¹⁰: “I restauri dei monumenti della Piazza del Duomo e delle Porte della Città a Crema trovano in questa pubblicazione una testimonianza che vuole essere resoconto dell’intervento e insieme doveroso tributo alla storia della città, attraverso il contatto con alcuni dei suoi principali monumenti”¹¹. È un’altra di quelle imprese che Bruschieri definisce “lavori scientifici”, lavori di qualità nati sulla base di una progettualità definita e di un’intesa profonda con l’autore.

Lidia Ceserani Ermentini fu pure autrice, nel 1999, del libro *Tavolette rinascimentali. Un fenomeno di costume a Crema*¹² (Fig. 8). Precisione e fedeltà all’oggetto sono requisiti che si ritrovano anche nel volume *Nomina Cognomina et Insigna*, del 2001, a cura dell’Azienda Ospedaliera “Ospedale Maggiore di Crema”.

Il periodo di impegno nel lavoro editoriale spinse Bruschieri ad avviare una fase di ricerca personale e di produzione al di fuori della committenza. Ne nacquero alcune serie di cartoline e altri prodotti di carattere turistico divulgativo, sempre legati alla città, ma anche *Souvenir Souvenir*, di carattere artistico.

Risale al 2002 *Happy Stage Arte Architettura Industria*¹³, a cura di Marco Ermentini, per il progetto didattico “Cristina Show”, attivato dall’artista cremasco Aldo Spoldi¹⁴ all’Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Realizzato in occasione del restauro di un vecchio impianto di sollevamento delle acque del fiume Serio costruito nel 1929 e ormai in disuso, *Happy Stage* segnò l’incontro di Bruschieri con Aldo Spoldi, ossia la nascita di un rapporto umano e professionale destinato a crescere fino a oggi (Fig. 2).

A seguito di questi lavori sul territorio (Fig. 3), Studio Publica fu contattato per alcune commissioni da “Bell’Italia” e dal Touring Club Italiano, in particolare iniziò la collaborazione con la casa editrice Skira per la prestigiosa collana dedicata all’arte e all’architettura in Lombardia dall’età romana fino all’Ottocento, con una serie di sei volumi usciti tra il 2003 e il 2009. “Nel volume *Lombardia barocca e tardobarocca*, c’è un’immagine della *Deposizione* di Giovanni Battista Barberini, custodita nella chiesa di Sant’Agostino a Cremona (Fig. 4). Fu una fotografia particolarmente complicata: la chiesa era piuttosto buia e per motivi tecnici non era possibile utilizzare la luce artificiale; d’altra parte non volevo utilizzare flash elettronici che avrebbero creato ombre troppo evidenti; allora, essendo la cappella dotata di un lucernario, ho atteso che la luce naturale illuminasse uniformemente l’intera opera. Una delle qualità del buon fotografo, che non ti avevo ancora svelato, è la pazienza”.

Con l’architetto Marco Ermentini¹⁵ realizzò altri due libri, occupandosi del progetto grafico e delle fotografie: nel 2007 *Restauro Timido. Architettura, affetto, gioco* e nel 2010 *Architettura Timida. Piccola Enciclopedia del dubbio*, entrambi editi da Nardini Editore di Firenze.

Dal 2012 Bruschieri collabora a un progetto espositivo ed editoriale in costante crescita, *Il Metaformismo. L’arte contemporanea nei civici musei e nelle antiche dimore*¹⁶. Un progetto che gli ha consentito di accostarsi fotograficamente a istituzioni museali e a capolavori artistici e architettonici del passato, tra i quali Palazzo Ducale di Urbino (Fig. 5), con lo Studiolo del Duca Federico, la *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca e *La Muta* di Raffaello; Palazzo Bonacossa a Milano; la Commenda di San Giovanni di Pré a Genova e, recentemente il Palazzo della Cancelleria apostolica Vaticana a Roma (Fig. 6).

Nel 2015, sempre con Marco Ermentini, e in collaborazione con l’Associazione Giovanni Seco Suardo, ha realizzato il libro *La vita dei tetti e il Castello Visconteo di Pandino*, occupandosi,

con Mina Tomella, delle fotografie e del progetto grafico¹⁷. Il volume testimonia il restauro timido del castello e di altri edifici (villa Emo a Monselice, Santa Maria in Bressanoro a Castelleone, Palazzo Ducale a Mantova, ecc.) con la tecnica dei “Conciatetti”, e viene recensito più volte sul Corriere della Sera (Fig. 7).

Nello stesso anno collabora, sempre con Marco Ermentini, al gruppo G124 istituito al Senato da Renzo Piano, occupandosi della veste grafica di una pubblicazione sul quartiere Giambellino a Milano.

Attualmente Carlo Bruschieri, in collaborazione con Francesco Dal Negro¹⁸, sta realizzando un importante volume filatelico per il noto Collezionista /Editore Zanaria con sede a Milano¹⁹.

Le sue recenti fotografie relative al paesaggi industriali legati alla produzione di energia elettrica, e in particolare quelle sulle centrali idroelettriche d’autore, sono in corso di pubblicazione all’interno del libro a cura di M. Mattone e E. Vigliocco, *Paisajes de la electricidad. Máquinas, edificios, lugares y relaciones*, edito dalla casa editrice spagnola CICEE (Fig. 9).

Promozione e comunicazione per la cultura sul territorio

Le competenze maturate e la popolarità ottenuta attraverso varie commissioni e attività formative radicarono Carlo Bruschieri sul territorio cremasco. Inevitabilmente esso si ritrovò in prima linea nel supportare le attività culturali e artistiche delle istituzioni legate alla città di Crema. Entro tale prospettiva, il lavoro con la maggior continuità fu quello del *Concorso internazionale per contrabbassisti Giovanni Bottesini*, a cura del Maestro Franco Petracchi, il più istituzionale nell’ambito cremasco, la cui prima edizione fu nel 1998. Per il Concorso lo Studio Publica sviluppò l’immagine coordinata (Fig. 13).

A lato del Concorso, e in alternativa alla sua ufficialità, si era nel frattempo costituito il *Bottesini Basso Festival*²⁰, che per alcuni anni ebbe come cornice i cortili storici della città. “In quell’occasione mi occupai del reportage fotografico degli spettacoli e dei concerti”. Una selezione di quelle immagini in bianco e nero, che rileggevano in modo originale la manifestazione musicale, venne allestita nel 1998 nel chiostro di Sant’Agostino a Crema con il titolo *Profili*. L’installazione fotografica, che tuttora resta una delle rare personali di Carlo Bruschieri, aveva un bell’impatto, con i singoli pezzi montati con dei tiranti sulle catene del chiostro (Fig. 10).

Un rapporto di collaborazione continuativo, nella prospettiva di valorizzazione del territorio, nacque anche con la Pro Loco di Crema, cui Bruschieri propose e quindi realizzò vari dépliant dedicati alle chiese e ai palazzi cremaschi, sempre con un’impronta sobria e rigorosa, sia nella grafica che nella fotografia, con il contributo di Silvia Merico per la redazione dei testi, tradotti in varie lingue. Con la stessa autrice nacquero nel 2003 il libro *Crema*, un autentico successo editoriale, e nel 2007 *Tesori di terracotta tra Oglia, Serio e Adda*²¹.

Tuttavia il contributo più durevole alla vita culturale della città si può scoprire in particolare all’interno del Museo Civico di Crema e del Cremasco, dove negli ultimi anni lo Studio di Bruschieri ha collaborato all’allestimento di diverse sezioni tematiche.

Il lavoro museografico a Crema, ma non solo.....

Il Museo Civico di Crema e del Cremasco venne aperto nel 1960 nell’antico convento quattrocentesco di Sant’Agostino e da allora non ha mai cessato di incrementare il proprio patrimonio mediante donazioni, acquisti e prestiti. Le sue diverse collezioni archeologiche, storiche, artistiche ed etnografiche consentono di compiere un viaggio attraverso la storia e la cultura del territorio cremasco, dalle origini ai giorni nostri.

Nel corso degli ultimi dieci anni, lo Studio Publica ha contribuito al riallestimento di alcune di quelle sezioni o alla nascita ex novo di altre, muovendo inizialmente, dove possibile, dai materiali

a disposizione e da una ricerca storica e iconografica e quindi ideando e realizzando - a seconda dei singoli casi - brochures e pannelli illustrativi, segnaletica e audiovisivi, pieghevoli e inviti, in stretto dialogo con i diversi responsabili.

Il primo intervento, riguardante l'ambito antropologico ed etnografico, risale al 2006 con la realizzazione della *Casa Cremasca*, con il contributo del Rotary Club di Crema (responsabile del progetto fu l'architetto Marco Ermentini e la consulenza antropologica fu a cura di Walter Venchiarutti). L'allestimento ricostruisce la dimora padronale di una cascina cremasca di fine Ottocento-inizio Novecento con una serie di supporti didattici studiati anche per i non vedenti, in collaborazione con l'Istituto dei Ciechi di Milano.

L'anno seguente è la volta di una nuova sezione dedicata all'Ing. Eliseo Restelli. Si tratta di *Scrittura, Tecnologia e Design, la collezione di macchine per scrivere del Museo di Crema*, appartenuta a Lodovico Tinelli. La ricchezza delle collezioni e l'esiguità degli spazi hanno costretto a una selezione delle oltre duecentocinquanta macchine da scrivere, in gran parte custodite nei depositi. Una brochure gradevole e ben curata, dalla grafica pulita, documenta il percorso (Fig. 14).

Nel 2009, in occasione del cinquantesimo anniversario dalla delibera di fondazione del Museo, viene aperta la piccola ma raffinata sezione *Logboats*, dedicata all'Archeologia Fluviale del territorio compreso tra Adda e Oglio. Essa presenta quattro delle tredici piroghe possedute dal museo, databili fra il III e il XII secolo d. C., valorizzate da un allestimento didatticamente efficace ed emotivamente coinvolgente. L'atmosfera è data principalmente dalla fotografia panoramica che corre lungo un'intera parete e che documenta un lungo tratto di fiume. Ad essa corrisponde l'armonia cromatica di verdi, bruni e grigi che unifica tutto il resto: le piroghe al centro della sala, i pannelli didattici alle pareti e il tappeto multimediale a terra²², per sperimentare virtualmente come si costruiscono queste imbarcazioni.

Nel 2011-2012, Bruschi ha collaborato al riallestimento della sezione archeologica, che conserva reperti rinvenuti in massima parte nel territorio cremasco e che vanno dalla preistoria all'epoca longobarda, oltre a quelli rinascimentali provenienti dai restauri del Duomo di Crema. Per la seconda volta i supporti didattici sono stati studiati anche per i non vedenti, in collaborazione con l'Istituto dei Ciechi di Milano.

Infine, nel 2015, la partecipazione all'allestimento grafico della sezione di Arte Organaria, un capitolo importante e di antica tradizione dell'artigianato artistico cremasco.

L'ultima collaborazione di Bruschi sul territorio è stata, nel 2015, per l'Ecomuseo del Pianalto di Romanengo e della Valle dei Navigli Cremonesi, nato per volontà del Comune di Romanengo e che ha la propria sede istituzionale nella Rocca di Romanengo.

In ambito privato, vanno menzionati due importanti collaborazioni: nel 2006 il Museo Leonardo Bonzi a Ripalta Cremasca e nel 2010 il Museo d'Arte e Scienza in Palazzo Bonacossa a Milano. Il Museo di Ripalta è dedicato a Leonardo Bonzi (1902-1977) ed è stato voluto dalla figlia Emilia. Bonzi fu un personaggio romanzesco e dalle doti eccezionali: asso nel tennis, nel bob e nell'alpinismo, fu pure aviatore, cineasta, medaglia d'oro al valore militare e protagonista di importanti esplorazioni. Responsabile del progetto di restauro dell'antica villa di famiglia, dell'ex scuderia e del parco è stato l'architetto Marco Ermentini, fedele ai canoni di discrezione del suo "restauro timido". Studio Publica ha lavorato invece all'allestimento del museo, predisponendo i testi e la ricerca storico-iconografica per i pannelli illustrativi, il supporto multimediale e gli audiovisivi²³, oltre alla realizzazione grafica del logo e del pieghevole (Fig. 15).

Questa lunga carrellata si chiude con il Museo d'Arte e Scienza di Milano, fondato nel 1990 da Gottfried Matthaes come "Museo didattico per l'accertamento del falso nell'antiquariato", articolato in varie sezioni sull'autenticità e dotato di un laboratorio scientifico specializzato nella datazione spettroscopica. Nel corso degli anni esso si è arricchito di varie sezioni dedicate all'arte extraeuropea (in particolare africana e buddista) ed è stato ribattezzato "Museo del Collezionista d'Arte". Nel 2010, in occasione del ventesimo anniversario e della nascita dell'Associazione

Amici del Museo d'Arte e Scienza, Studio Publica ha ideato e realizzato l'immagine coordinata, adottando un linguaggio raffinato e rigoroso, in sintonia con la tradizione colta e austera del fondatore.

La didattica in ambito istituzionale

La Legge sui professionisti nelle scuole aprì nuove possibilità per lo Studio Publica. Erano maturi i tempi per la presentazione di una serie di progetti mirati all'insegnamento della fotografia in scuole di ogni ordine e grado: dall'Università di Informatica all'Istituto Tecnico Pacioli, dal Liceo Scientifico all'Uni-Crema, la libera Università per l'età adulta, per la quale tra l'altro Studio Publica progettò anche il logo e gli aspetti grafici della comunicazione.

La finalità dei corsi didattici di fotografia e di grafica è principalmente quella di stimolare l'osservazione e di allenare gli studenti ad avere uno sguardo critico. Perciò Bruschieri cerca di dare loro alcuni strumenti adeguati, dall'analisi del messaggio pubblicitario e dei concetti base della comunicazione fino a un percorso guidato nell'invenzione di un libro o di altri lavori creativi. E negli anni ha constatato il successo di questo approccio: "Nei corsi di fotografia insegno non tanto l'aspetto tecnico (tempi, diaframma ...), quanto soprattutto quello di ricerca visiva. È comunque una didattica fortemente legata al territorio: sia in aula che soprattutto durante le uscite cerco di stimolare i ragazzi a *vedere* dei soggetti fotografabili, a scoprire bellezze che hanno sempre *guardato* distrattamente, da un particolare (apparentemente) insignificante a un'opera d'arte clamorata".

In questo carattere di progettualità preordinata che tuttavia non scarta a priori alcuna possibilità, inclusa la casualità, viene in mente un brano di *Lezioni di fotografia* di Luigi Ghirri: "Io invece credevo e credo ancora in una differente intenzionalità. [...] Consiste nel guardare alla fotografia come a un modo di relazionarsi con il mondo, nel quale il segno di chi fa fotografia, quindi la sua storia personale, il suo rapporto con l'esistente, è sì molto forte, ma deve orientarsi, attraverso un lavoro sottile, quasi alchemico, all'individuazione di un punto di equilibrio tra la nostra interiorità - *il mio interno di fotografo-persona* - e ciò che sta all'esterno, che vive al di fuori di noi, che continua a esistere senza di noi e continuerà a esistere anche quando avremo finito di fare fotografia".

Fotografia come ricerca

All'inizio del nuovo millennio Bruschieri imbocca nuove vie, anche se già da tempo affioravano i segnali di una svolta, con un ritorno all'interesse per l'arte pura, senza commissione specifica, e per la fotografia in particolare. Il volume *Happy Stage. Arte Architettura Industria*, nel 2000, sponsorizzato dal Rotary club di Crema insieme alla ditta Icas di Antonio e Umberto Cabini, rappresentò lo spartiacque. Come già con la Siteco all'inizio della carriera, anche in questo caso il lavoro di fotografia e grafica interagiva con arte, architettura industria, nella realtà come sulla carta. Grafica e fotografia interagiscono come sempre fluidamente, dovendo porre in dialogo diversi attori mediante uno stretto connubio tra immagini e testo.

Le Industrie Icas avevano già sponsorizzato, nel 1994, la mostra *Fragile*, una collettiva di undici giovani artisti delle Accademie europee, curata da Diego Esposito e Gianni Macalli²⁴ e con testi di Marco Senaldi, allestita nella sede del Mercato austroungarico di Crema. "In quel caso mi occupai della fotografia e della realizzazione grafica del catalogo e del manifesto".

Fu sempre Gianni Macalli a coinvolgere Bruschieri in un suo successivo progetto cremasco di riqualificazione di uno spazio urbano, *i-stanze SPIAZZA MENTI*, questa volta non solo come grafico e fotografo (per la realizzazione del catalogo e la comunicazione visiva dell'evento), ma anche come artista. Nel 1999 Macalli aveva infatti creato una fontana-scultura in Piazza Fulcheria a Crema, invitando contestualmente vari artisti a idearvi un intervento e organizzando

una mostra di sue opere al Palazzo della Provincia. La mostra fu per la città un'occasione per un diverso avvicinamento all'arte: "[...] l'arte nella fontana e nella mostra è riuscita a coinvolgere il cittadino, a far sì che da spettatore passivo egli diventasse artefice dello spazio-piazza". Nel testo critico Silvia Merico scrisse del lavoro di Carlo Bruschieri: "Con *Framment Azione* ha voluto incorniciare la fontana da un punto di vista particolare, grazie ad una compenetrazione spaziale di piani diversi: l'architettura, il foglio, l'osservatore. Su di una stampa digitale in materiale flessibile, ha assemblato gli scatti fatti in precedenza alla fontana stessa. Al centro resta la pellicola neutra, un rettangolo in cui guardare con l'immaginazione una realtà forse ancora tutta da inventare" (Fig. 11).

Lungo tre decenni e oltre di attività, Bruschieri ha collaborato con artisti visivi, attori, musicisti e registi teatrali. Un ambito di lavoro in apparenza distante da quello fatto per e con l'industria, ma in verità profondamente legato ad esso. "Sono tutte attività legate in qualche modo l'una all'altra. Dall'azienda industriale (dove si partiva dal marchio per giungere alla fotografia e al catalogo) fino all'artista (per il quale realizza la fotografia, la pagina pubblicitaria, la comunicazione a 360° e il catalogo). Si va dal supporto circoscritto offerto a Gianni Macalli o a Giangi Pezzotti al rapporto più continuativo avviato negli ultimi anni a New York con l'artista Kikki Ghezzi, fino al caso particolare di Aldo Spoldi.

Infatti dal 2000 Studio Publica collabora con Spoldi, e dal 2008 con l'Accademia dello Scivolo²⁵, alla documentazione fotografica, archiviazione, realizzazione grafica delle opere e del *Giornalino* dell'Accademia. Ha fotografato le diverse avventure dei personaggi virtuali di *Happy Stage* (2001) e di *Tempeste d'amore* (2007)²⁶ (Fig. 12). Ha seguito progetti impegnativi come *Camper* (nel 2012-2013 in tournée presso Studio Vigato, Accademia di Belle Arti di Brera, Fattoria di Celle Gori Collection, Albereta di Gualtiero Marchesi), *Una terra per una scultura, dalla Factory di Andy Warhol all'Accademia dello Scivolo* di Aldo Spoldi (2014) *La conquista della terra* (2015) *Vascavolano* (2016) e *Banca di Oklahoma 1988-1994* (2016). Nel 2014 l'Accademia dello Scivolo ha conferito a Bruschieri il titolo di Cavaliere della Fotografia.

Nel 2006 un'opera grafica, applicata all'architettura d'interni, "mette al muro" *La colonna parlante* per lo scrittore e giornalista Beppe Severgnini, in occasione dell'uscita del suo libro *La testa degli italiani*.

Il coinvolgimento in alcuni progetti di Maurizio dell'Olio in ambito musicale²⁷ fu per Bruschieri l'occasione per conoscere e fotografare, nello studio di registrazione e in tempo reale, grandi musicisti del jazz/blues italiano, durante la creazione musicale dei brani.

La collaborazione con il poeta Alberto Mori sfociò invece in due libri originali, che restituiscono soprattutto gli aspetti antropologici della nostra dimensione sociale: *Bar e Non luoghi a procedere*. Nel primo, dedicato ai bar come luogo d'incontro, le immagini di Bruschieri interagiscono con i testi di Mori, evocanti i dialoghi coloriti da bar, fra bevute e partite a carte, a volte in dialetto cremasco. Bruschieri realizzò un serie di fotografie all'interno di vari locali, dal bar della stazione a quello del centro commerciale, cogliendo situazioni ordinarie e tranquille, senza inquadrare direttamente la scena ma appoggiando con apparente noncuranza la macchina fotografica sul tavolino, indirizzandola in una direzione definita e programmando l'autoscatto. Frequente è il formato a tritico. Gli esiti risultano quasi surreali dal punto di vista compositivo o fortemente sperimentali nella resa del movimento (nella breve sequenza con la porta di una cucina, il gioco di apertura e chiusura evoca le fotodinamiche di Anton Giulio Bragaglia).

Nel volume *Non luoghi a procedere*, con prefazione di Franco Gallo, i testi di Mori s'intrecciano con immagini scattate di notte per strada e all'interno di stazioni di servizio, dunque luoghi non identitari e non relazionali. "Il titolo è un gioco di parole: in senso giuridico significa che non si può procedere con la causa, ma quello era anche il momento dei "nonluoghi" di Marc Augé...". Un nucleo interessante nella ricerca fotografica di Bruschieri è costituito da una serie di immagini in controluce che danno vita a delle silhouettes, risalenti al lontano 1988. Sono immagini molto

grafiche, scattate in diversi luoghi e poi elaborate in camera oscura. “Dalla pellicola fotografica trasferivo i fotogrammi su pellicola lith, quella usata nelle arti grafiche, ottenendo così una stampa molto contrastata, tale da escludere la presenza di mezzi toni. Le ho esposte in alcune collettive a Crema (*Persone. Fotografie* nel 1988 e *Alla ricerca dell'anima. Fotografie* nel 1987)”.

Infine la serie *Souvenir Souvenir. Fotografia itinerante*, cominciata nel 1996 e proseguita per alcuni anni insieme a Mina Tomella. Il formato di ogni *Souvenir* è quello del leporello, ossia un'unica striscia di carta piegata a fisarmonica. Le immagini in bianco e nero, concentrate su architetture e paesaggi urbani, hanno un rigore compositivo accurato e inquadrature di gusto geometrico; giocano su sofisticati equilibri e simmetrie, bilanciando sapientemente luci e ombre e valorizzando le proprietà di ogni singolo materiale catturato nella ripresa. “La modalità era quella di una mostra itinerante, quindi si potrebbe considerare come una personale virtuale. Anche se in verità *Souvenir* fu esposto una sola volta”. Qui, più che altrove, affiora forse una citazione di Gabriele Basilico. Anche Bruschieri, come il grande maestro della fotografia contemporanea, sembra voler affrontare un viaggio per immagini alla scoperta delle trasformazioni architettoniche e antropologiche delle città e del paesaggio postindustriale delle periferie, pur nella consapevolezza dell'impossibilità di documentarne il mutamento incessante. E come in Basilico le frammentarie visioni architettoniche appaiono come un'eredità inquietante di un'umanità assente.

Nasce nel 2014 ed è tuttora attuale il progetto *Segnaletika. Behaviour Lean*, realizzato con Roberto Provana²⁸, che offre una visione simbolica e operativa dell'agire collettivo, proponendo - come recita il sottotitolo - “un percorso figurato per i comportamenti sociali e organizzativi”. Il libro “illustra una nuova forma di Segnaletica Comportamentale. [...] una segnaletica della mente e dei comportamenti capace di indicare i percorsi utili al raggiungimento di performance significative. Una segnaletica non solo basata sui divieti, penalizzante, ma anche per valorizzare e incentivare i comportamenti positivi”.²⁹ Così i due autori riformulano insieme la segnaletica stradale, esplorando contemporaneamente gli ambiti della quotidianità, della produzione e dell'intrattenimento (*Fig. 16*).

Come spiega Bruschieri, “quest'ultimo lavoro si riallaccia al discorso dell'industria, all'aspetto creativo della grafica e al rapporto industria-arte-design che si riconnette di nuovo a *Happy stage....*”. Sia dal punto di vista cronologico che da quello concettuale, potremmo dire che *Segnaletika* condensa tutto il precedente lavoro e chiude momentaneamente il percorso di Carlo.

NOTE

¹ A. Stieglitz, “*Semplicità nella composizione*”, in *The modern way of Picture Making*, Rochester, 1905.

² *Ugo Mulas. La scena dell'Arte*. La sezione di opere presentata al PAC illustrava l'evoluzione della ricerca fotografica di Ugo Mulas tra gli anni Sessanta e Settanta e il suo passaggio dal reportage alla fotografia analitica.

³ Si trattava della società SITECO SpA, Società di impianti termotecnici e componenti con sede a Crema.

⁴ Franca Marchesi lavorò come attrice e regista nel teatro italiano, collaborando con registi e attori quali Giorgio Strehler, Gianni Rossi, Mario Rovelli, Claudio Sestieri, Henning Brockhaus, Carlo Alighiero, Elena Cotta, Giulia Lazzarini, Andrea Jonasson, Giorgio Gaslini e molti altri. Dal 1983 fu l'interprete di quasi tutti gli spettacoli di Gianni Rossi, fondatore del CTH. Aprì una scuola di teatro dapprima a Roma e quindi a Crema, città dove tuttora insegna.

⁵ Il Teatro CTH fu fondato da Gianni Rossi negli anni Settanta e divenne una realtà importante nel panorama milanese.

⁶ Gianni Rossi fu attore, scrittore di opere teatrali e animatore dell'avanguardia teatrale cittadina. Dopo l'Accademia romana, lavorò con Strehler al Piccolo Teatro, scrisse e rappresentò molte opere. Fondò poi il CTH, collaborando soprattutto con l'attrice Franca Marchesi e il musicista Franco Ballabeni. È mancato il 19 agosto 2001.

⁷ Mina Tomella, fotografa, nel 1984 ha fondato e collabora tuttora con Carlo Bruschi nello Studio Publica, che si occupa di comunicazione visiva, fotografia e grafica, in vari ambiti professionali, aziende qualificate, case editrici, enti culturali e del turismo. Coordina e documenta eventi d'arte e manifestazioni teatrali. Svolge una personale ricerca nella fotografia come mezzo espressivo e ha al suo attivo, dal 1995, esposizioni e pubblicazioni: *Il Reale Immaginario* (1998), *Equivalenti Intersezioni* (2000), *Happy Stage Arte Architettura Industria* (2001), *Anonimi* (2002), *Tempo e Spazio* (2005), *Lo spazio inatteso* (2006), *Davanti alla mancante* (2014). Dal 2000 collabora con l'artista Aldo Spoldi e dal 2008 con l'Accademia dello Scivolo, alla documentazione fotografica, archiviazione e realizzazione grafica delle opere e del Giornalino dell'Accademia. Dal 2014 collabora a New York con l'artista Kikki Ghezzi. Nel 2014 è stata insignita *Calviere della Fotografia* dalla Accademia dello Scivolo.

⁸ Edizioni Leva Artigrafiche, Crema.

⁹ Editore Studio Filatelico Sergio Santachiara.

¹⁰ Edizioni Leva Artigrafiche, Crema.

¹¹ Testo tratto dall'introduzione degli autori.

¹² Edizioni BOLIS e Banca Popolare di Crema.

¹³ Edizioni ICAS.

¹⁴ Aldo Spoldi (Crema, 1950) si è formato al liceo artistico Beato Angelico e all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Pittore, scultore, musicista, scrittore, è docente all'Accademia di Brera.

Nel corso degli anni Settanta si accosta al teatro e alle arti visive, superando il concettualismo con una pittura animata da una sottile ironia, densa di riferimenti letterari ma alleggerita da un registro giocoso e in apparenza infantile. Nel 1977 costituisce il Teatro di Oklahoma e nei primi anni Ottanta partecipa alle principali rassegne che delinearono il nuovo corso della produzione artistica contemporanea. Nel 1988 trasforma l'umanistico Teatro di Oklahoma in banca, in S.r.l. ed, infine, in Banca di Oklahoma S.p.a. Per mezzo di quest'ultima nel 1996 produce come progetto didattico alcuni personaggi virtuali (l'artista Cristina, il fotografo Met, il filosofo Andrea e il critico Angelo). Ha pubblicato i libri *Lezioni di educazione estetica; Cristina Show, frammenti di vita* e nel 2007 ha fondato l'Accademia dello Scivolo.

¹⁵ Marco Ermentini (Crema, 1956), architetto, è presidente della Shy Architecture Association (www.shyarch.it) che raggruppa al suo interno il movimento per l'architettura timida. Ha al suo attivo azioni ironiche e provocatorie come la *Patente a punti per il restauro* e l'invenzione del miracoloso farmaco *Timidina*. Nel 1995 ha vinto il premio Assisi Assircco per il miglior restauro eseguito in Italia al campanile del Duomo di Crema. Lavora con la sorella Laura nello studio fondato dal padre, sperimentando un'architettura attenta alle persone e al territorio.

¹⁶ Il progetto è a cura di Giulia Sillato. Laureata nel 1970 in Lettere Moderne e Filosofia presso l'Università degli Studi “Federico II” di Napoli, si è specializzata in Storia dell'Arte Medioevale e Rinascimentale sotto il magistero di Ferdinando Bologna, longhiano d'eccezione. I vari volumi del progetto sono stati pubblicati da Edizioni Mazzotta, Giorgio Mondadori, Cairo Editore, Sole 24Ore.

¹⁷ L'Associazione è anche l'editore del volume.

¹⁸ Medico, ricercatore nell'ambito storico della antropologia alpina e come filatelico specializzato nella

storia postale. Ha pubblicato diversi volumi sia in Italia che in Svizzera e collabora tuttora a riviste di settore.

¹⁹ Zanaria Filatelici, in Milano è una delle realtà più longeve e apprezzate nel panorama filatelico Italiano ed internazionale.

²⁰ Direttore artistico Enzo Rocco.

²¹ Editore Claudio Madoglio.

²² Realizzato da StudioBase 2.

²³ In collaborazione con Sabrina Grilli

²⁴ Gianni Macalli, nato nel 1957, vive e lavora a Trescore Cremasco. Diplomato presso l'Accademia Carrara di Belle Arti e presso l'Accademia di Brera a Milano nel 1989. Dal 1997 insegna discipline pittoriche al Liceo Artistico Statale Bruno Munari di Crema. Dal 1998 è titolare della cattedra di Tecniche Artistiche all'Accademia di Belle Arti Carrara di Bergamo. Dal 2002 insegna laboratorio di Tecniche Artistiche nel corso curriculare di Critica Letteraria e Lettere Compareate all'Università degli Studi di Bergamo. Nel 2005-06-07 è ideatore e curatore della rassegna Arti Visive "FOYER" nella manifestazione DanzArte del Teatro San Domenico di Crema. Nel 2008 è docente di Tecniche dei Nuovi Materiali presso il Dipartimento di Progettazione e Arti Applicate dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Nel 2009 realizza il Museo Pesa, un esperimento di Arte Pubblica a Crotta D'Adda (Cremona) con Umberto Cavenago e Giancarlo Norese.

²⁵ L'Accademia dello Scivolo (situata a Bagnolo Cremasco, Cremona) è un centro di ricerca artistica e culturale le cui finalità sono: incrementare la ricerca e lo studio delle arti visive, performative e spettacolari; riflettere sulla contemporaneità e porsi come riferimento per una nuova visione artistica; valorizzare modalità inedite di realizzazione dell'opera d'arte. Il progetto è nato dal bisogno di un'economia reale che aiuti l'arte a distaccarsi dal virtuale e dal postmoderno per produrre un mondo nuovo, più concreto e reale. L'Accademia è stata ideata dal critico virtuale Angelo Spettacoli, in compagnia del filosofo Andrea Bortolon, dall'artista Cristina Karanovic e dal fotografo Met Levi, tutti personaggi virtuali creati all'interno del progetto "Cristina Show", attuato nel 1998 da Aldo Spoldi nel suo corso tenuto presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano.

²⁶ *Tempeste d'amore di Cristina Show*, Teatro San Domenico, Crema, Settembre 2008. Carlo Bruschi e Mina Tomella collaborano con il fotografo virtuale Met Levi a immortalare l'attimo più breve (il millesimo di secondo dello spettacolo) con la macchina fotografica più lenta, una fotocamera Sinar a banco ottico a lastre formato 4x5" con tecnica di ripresa statica su cavalletto e un tempo di esposizione posa B, diaframma f22. La luce è generata dallo scatto simultaneo di 3 flash posizionati in prossimità del palco ed azionati manualmente. Lo spettacolo dura giusto il tempo per impressionare la pellicola (1/1000 di sec.) che rimane l'unica testimonianza di ciò che è avvenuto sulla scena.

²⁷ *Shravanii Purnima*, 1999; *Children*, 2002; *Blues for Tibet*, 2006.

²⁸ Formatore e consulente, Adjunct Professor della Business School del Politecnico di Milano, opera nell'ambito della gestione del personale e della comunicazione aziendale.

²⁹ Dal testo di presentazione in quarta di copertina.



1. Teatro CTH, *Mephisto wars* di e con Gianni Rossi e Franca Marchesi, Teatro Nobel, Milano, 1987

Cristina Show

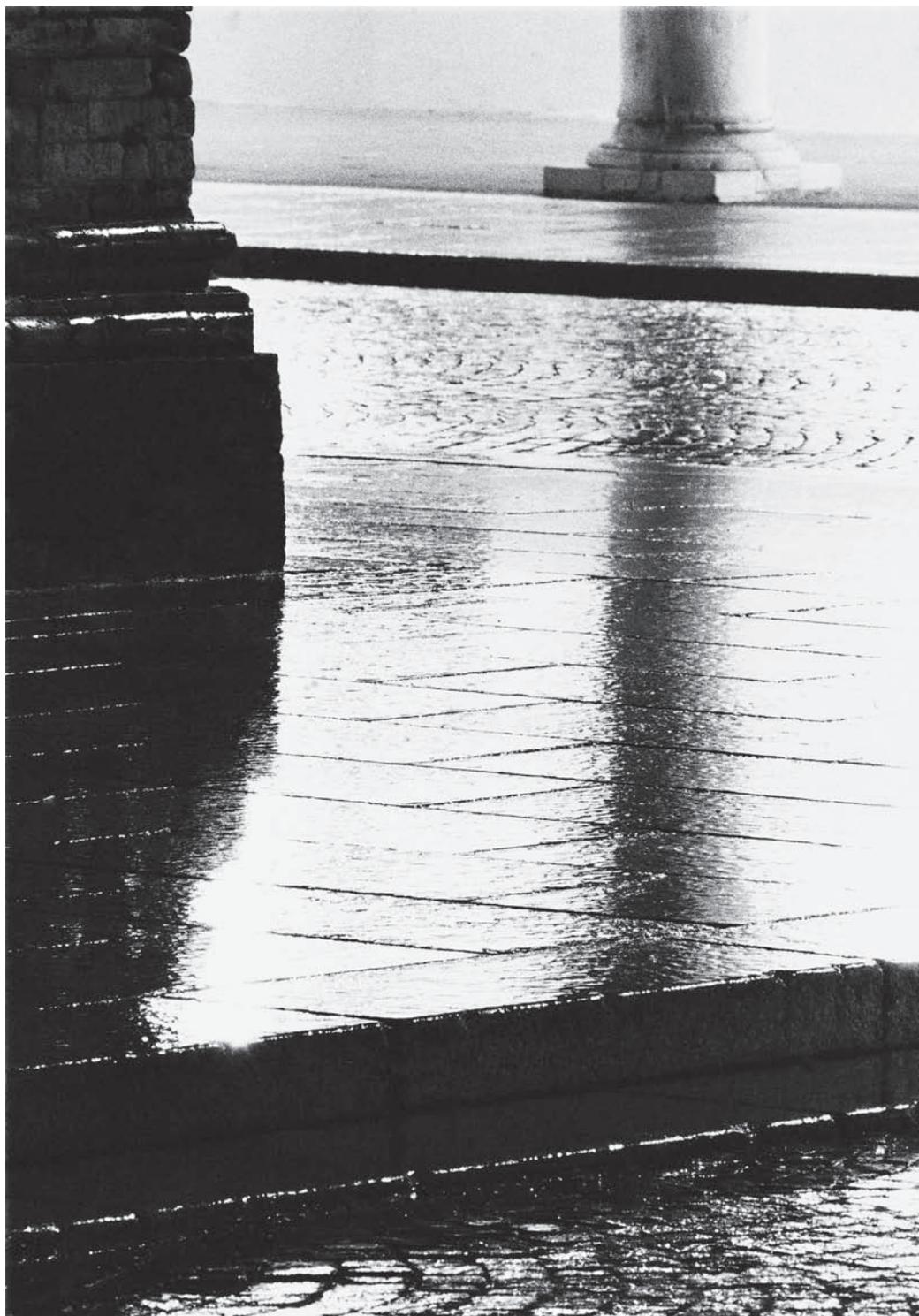
HAPPY STAGE

ArteArchitetturaIndustria

a cura di Marco Ermentini
progetto didattico di Aldo Spoldi
fotografie di Carlo Bruschi e Mina Tomella

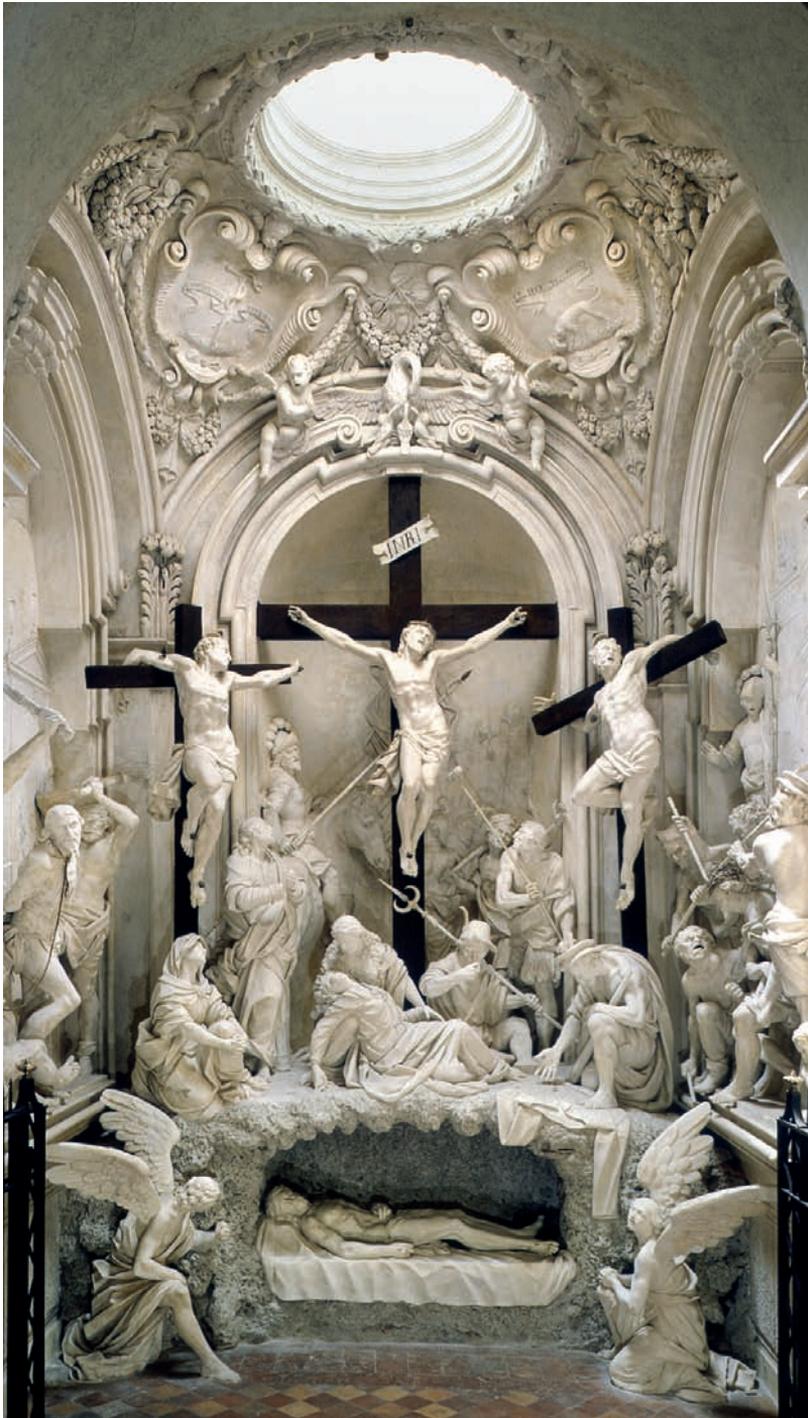


2. *Happy Stage. Arte Architettura Industria* dal progetto didattico di Aldo Spoldi all'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano - Fotografia di Carlo Bruschi e Mina Tomella - Grafica Studio Publica





3. Fotografie di Crema realizzate per varie pubblicazioni dedicate alla città e al territorio



4. Giovan Battista Barberini, *Passione, Crocifissione e Deposizione di Cristo*, 1666. Cremona, chiesa di Sant'Agostino, seconda cappella. Skira Editore, 2004



5. Urbino, Palazzo Ducale, Editore Gabriele Mazzotta, 2010



6. Roma, Palazzo della Cancelleria apostolica Vaticana, Editore Sole 24Ore Cultura, 2016



7. *La vita dei tetti e il castello visconteo di Pandino*, Marco Ermentini, Ed. Ass. Giovanni Secco Suardo



8. *Tavolette rinascimentali*, Bolis Editore, 1999



9. Centrale idroelettrica di Crevola, Crevoladossola (Verbano-Cusio-Ossola), Piero Portaluppi 1923-1924



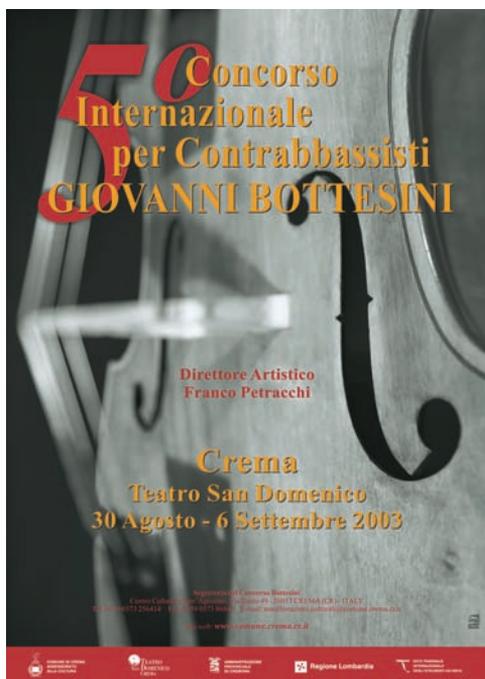
10. *Profili*, installazione fotografica realizzata per il Bottesini Basso Festival, 1998



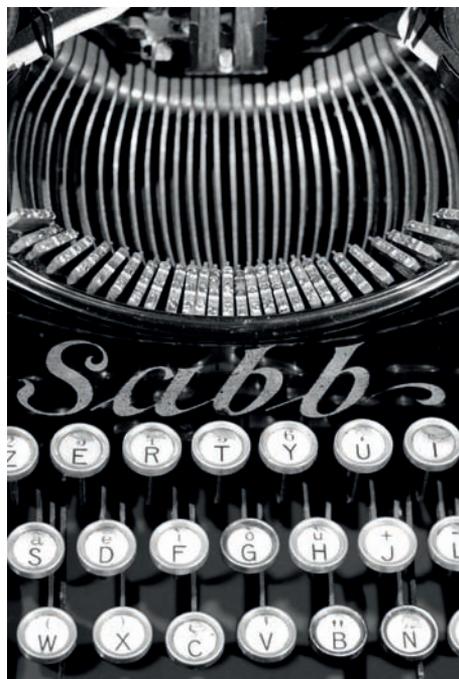
11. *Framment Azione*, Stampa digitale da diapositiva su acetato 130x200 cm. 1999



12. *Tempeste d'amore* di Cristina Show, Teatro San Domenico, Crema, 2008. Fotografia realizzata con fotocamera a banco ottico a lastre Sinar 4x5" che immortala il millesimo di secondo dello spettacolo



13. Immagine coordinata per il *Concorso Internazionale per Contrabbassisti Giovanni Bottesini*, a cura del Maestro Franco Petracchi, 2003



14. Allestimenti museali. *Scrittura, Tecnologia e Design. La collezione della macchine per scrivere* del Museo di Crema, 2007



15. Allestimenti museali. *Museo Leonardo Bonzi*, San Michele di Ripalta Cremasca, 2010



**Avanti
con brio**



**Mentalità
popolar-televisiva
in agguato**

Chiara Bolzoni

“Ta faet i angei con mà legera...”¹

Premessa: Ho scelto per questo tributo dedicato a mia madre un'ossatura costruita sulla sua vicenda critica, sulle parole di chi l'ha conosciuta, apprezzata e ha scritto di lei. Sono critici d'arte, giornalisti, poeti, artisti e filosofi -alcuni le erano amici: le loro riflessioni sono state necessarie al riordino e alla comprensione di un percorso artistico che si è concluso in modo improvviso e inatteso. 'Interrotto' è il termine più corretto. Quindi proviamo a riprendere in mano il filo.

Cenni biografici

Chiara Bolzoni è nata a Castelveverde (Cr) il 7 marzo 1938, è scomparsa il 2 gennaio 2008. Si è diplomata allo storico Liceo Artistico Orsoline San Carlo di Milano, dove ha studiato con Gino Moro e Giovanni Maria Salerno. Ha sempre vissuto e lavorato a Crema; fino al 1980 ha insegnato Disegno e Storia dell'arte in varie scuole del cremasco e di Crema. Del 1982 è la prima mostra personale (Crema, Galleria d'arte "Duomo") cui segue nell'83 la personale al Club del Collezionista di Milano, che la vede esporre lo stesso anno nell'ambito di una rassegna collettiva. Nel 1990 è a Crema per la I° Rassegna di pittori cremaschi (Circolo Culturale "V. Civerchio") e nel '91 per la I° Rassegna d'Arte Sacra (sempre al Circolo "V. Civerchio"). Del '94 è "Interludio", mostra personale al Circolo Culturale della Fiera (Crema). Nel '98 è la volta di "Come l'airone", personale allestita nella cappella iemale di S. Benedetto (Crema), per la quale ha creato l'altare nel 1993.

Nel 2001 ha realizzato 'Via Crucis', su testi di Carlo Alberto Sacchi.

È presente tra i Grandi Servizi del volume *Donne di Quadri* (Ed. Del Sigillo 1983), curato dal critico d'arte Mario Monteverdi, nel catalogo *Artitalia* e nel volume *Arte Italiana Contemporanea* (Fi, La ginestra, 1986). Dal 1984 al 1986 ha collaborato in qualità di grafico alle riviste *Cremona Produce* e *Crema Produce*.

La sua opera era molto apprezzata dalla Diocesi, soprattutto negli anni del Vescovo Libero Tresoldi. Le sue sintesi grafiche, immediatamente riconoscibili, sono diventate loghi per attività, pubblicazioni e progetti editoriali diocesani.

Le opere di Chiara Bolzoni si trovano in prestigiose collezioni private e sono state in esposizione permanente all'Antico Borgo delle Arti – Cà Bianca Club di Milano.

Presentazione:

E' stato detto che una donna è sempre madre di ciò che crea e creatrice di ciò che ama. A me è capitata una madre creativa, una donna-artista che riusciva a produrre un mondo di realtà popolato di incanti, colori e figure, un mondo perfetto come i sogni, assoluto e intoccabile come un desiderio. Ciò che lei lascia in termini di arte non mi appartiene in quanto figlia ma è di tutti coloro che se ne impossessano con lo sguardo e che se ne lasciano incantare.

Chissà se, potendo dare un'occhiata al futuro, la giovane Chiara Bolzoni tenace sostenitrice delle proprie aspirazioni contro una famiglia che frenava gli entusiasmi, si sarebbe riconosciuta, avrebbe gioito, sarebbe stata soddisfatta di quanto conseguito 'da grande'. Esiste un mezzo, una sorta di calibro in grado di misurare la realtà sulla proporzione dei sogni? Forse no, perché un sogno non può essere registrato e non vive nella memoria; e forse ogni giorno si aggiusta un po'. Laura di Pierro ha ben colto questa essenza nella pittura della Bolzoni: "L'artista viene evolvendo una geometria intimistica, ordinata per piani di luce e di colore in una stesura diluita e leggera, come di sogno. Il sogno sotto forma di un tenero simbolismo metafisico serpeggia in quasi tutte le sue opere, come trasposizione del dato oggettivo in una surrealtà accesa di toni caldi e suadenti"². Chi dipinge può invero continuare a sognare, a vivere in altro spazio, in altro tempo, a modo suo; e riuscire così a correggere la realtà, ammiccando quando ci sarebbe da piangere, raccontando quando le parole vengono meno. Con un pennello e un po' di colore si può sfondare l'immensità algida di un foglio, di una tela, di un muro e ritagliare nuovi orizzonti.

Ma non basta volerlo. Come ha sottolineato Carlo Alberto Sacchi in occasione della prima personale alla galleria Duomo, Chiara Bolzoni nutriva "una tecnica raffinatissima, una precisione accanita, una ricerca sofferta, un puntiglio orgoglioso..."³.

Questo stile ineccepibile era un mezzo e non il fine della sua espressività: così Chiara Bolzoni è riuscita a crearsi un mondo di realtà, popolato di incanti e colori, in cui dialogare con i propri

fantasmi. Un mondo perfetto come l'immaginazione, assoluto e inviolabile come un desiderio. È un universo figurativo che sorride malinconico talvolta, come una ballerina impegnata nello sforzo di una danza, la cui grazia fa dimenticare la sua fatica. La pittura di Chiara Bolzoni non era gesto ma movimento, non seguiva un impulso ma un'intuizione, non era impaziente di corrispondere a urgenze creative ma al contrario soffriva le sue lentezze. Il processo creativo era una vera e propria gestazione, intrisa di sensibilità tutta al femminile che sapeva immettere nelle sue realizzazioni un soffio di maternità. I soggetti della produzione più recente avevano perso il carattere di pretesto talora assunto in passato, per trasformarsi in icone e avvicinarsi ad una spiritualità intrisa di sacro, profondamente ispirata al metafisico. I temi ultimi affrontati (*Annunciazione, Crocifissione, Maternità, Via Crucis*) conservano un riverbero meditativo di grande spessore, al di là di raffinate trasparenze, di accurate velature e di forme auliche.

Vi è una grande coerenza formale nel percorso creativo di Chiara Bolzoni, segnato da poche significative mostre personali (1982, 1983, 1994, 1998), come un filo che negli anni ha contribuito a tessere la trama della sua pittura – l'ordito era sempre la vita, a suggerire di volta in volta nuove visuali. La costante di tale mondo espressivo dimora nell'aspirazione al metafisico; la formula è il riscatto formale che l'artista regala ai sentimenti umani meno urlati, siano debolezza, sconforto, dolore o struggente nostalgia, per destinar loro una sorte poetica attraverso una pittura da sogno. ***“I miei quadri nascono da una figurazione molto evidente e tuttavia passano attraverso un procedimento di astrazione ideale dei fattori figurativi. Perciò mi è molto difficile, se non impossibile, definirli rigorosamente astratti o figurativi. Lascio all'osservatore il compito di decidere in merito.”*** – Questo scriveva Chiara Bolzoni all'inizio degli anni '80, riuscendo a dare un nome a quell'urgenza creativa che la portava a isolarsi nel suo studio – Bach e Mozart unici compagni ammessi – per nutrire ed esercitare la “vera ragione della propria vita spirituale” come la chiamò Mario Monteverdi....

“Dire della pittura di Chiara Bolzoni significa affrontare l'argomento senza alcuna possibilità di aggirarlo o eluderlo. Si deve infatti parlare di stile, di forma, di colore, di luce, ossia di linguaggio. E se qualche riferimento simbolico può affiorare, se una concezione per certi versi metafisica può far pensare a risvolti letterari, in realtà la pittrice cremasca parte dai rapporti formali per giungere alla poesia: per cui l'analisi morfologica dei suoi dipinti finisce per determinarne i contenuti ideali, coincidenti, com'è ovvio, con quelli estetici.

Figure femminili ambientate in spazi definiti da zone trasparenti di colore, ovvero suggerite ancor meglio dalla luce che dalle pure evidenti linee prospettiche, oggetti e fiori individuati nella loro sostanza lirica, persino paesaggi evocati aldilà di ogni impressione naturalistica, sono i temi che Chiara Bolzoni affronta nell'intento di offrirci emozioni filtrate attraverso una nitida e luminosa tavolozza giocata sui rosa, sui rossi e su una sottile gamma di preziosi passaggi di tono. V'è infatti nei rapporti cromatici la costante cura di un'unitaria intonazione: la gradazione tonale è calibrata su una scala controllatissima e non vi è mai stridore, mai violento contrasto, in una ricerca che antepone l'accordo alla dissonanza, indice di un'educazione musicale che ha lasciato la sua traccia nell'artista.

Non dimentichiamo infatti che Chiara Bolzoni è figlia di una terra che in arte possiede tradizioni molto particolari e che, per di più, è espressa da una famiglia in cui l'arte è di casa da più generazioni. E parlando d'arte non ci si limita alla pittura ma se ne abbracciano più vasti e complessi settori parlando dei luoghi in cui queste facoltà sono esercitate – prendiamo in considerazione non solo la zona di Crema ma anche quella di Cremona – estendendone poi gli esiti ad altre e più remote regioni d'Italia. Vi è quindi da tenere presente, nella crescita artistica della nostra pittrice, che molti importanti fattori sono convenuti in lei a propiziare l'exploit in maniera ben più sostanziosa e proficua di quanto una circoscritta preparazione scolastica avrebbe potuto offrire. [...]

Il suo cammino è stato solo apparentemente agevole, in verità costellato di quelle difficoltà che sono le più ardue da individuare e quindi anche da superare: quelle di una comprensione che,

quand'anche si sia affettuosamente assecondati dalle persone care, non è mai adeguata professionalmente parlando, alle esigenze di chi non considera l'attività artistica un fatto marginale, ma la vera ragione della propria vita spirituale. E di fronte ad ostacoli in tal sorta, esteriormente quasi inavvertibili ma assai ostici per chi li vive dal di dentro, la forza di volontà e la fede in una convinzione debbono essere ben forti per riuscire alla fine ad imporsi. Chiara Bolzoni c'è riuscita, maturando nel contempo il proprio stile.

Quali siano precisamente state le sue fonti di ispirazione, culturali oltre che poetiche, è meno facile a dirsi di quanto superficialmente non appaia: Cubismo e Futurismo possono essere stati i remoti suggeritori di un gioco di intarsi compenetrativi della luce nel colore e viceversa, ma questo intento non è rimasto fine a se stesso, poiché l'artista ha costantemente cercato e trovato una soluzione atmosferica che riscattasse dalle inquietudini pietrificate della metafisica per aprire un varco al fluire del sentimento. Neppure è agevole trovarle un maestro che le possa essere servito di faro. Resterebbe comunque e soltanto un maestro ideale: si potrebbe in tal caso fare i nomi poniamo di Gino Severini o di Franco Gentilini, ma sono riferimenti culturali assai vaghi, neppure intenzionali, per quel che concerne le consapevoli scelte della nostra pittrice e pertanto solo assai di scorcio incidenti sul suo modo di intendere il rapporto fra colore-spazio-luce. [...] Parliamo di un'artista, dunque, autonoma, indipendente, non soggetta se non per ideali ricorsi alle influenze, o meglio ai flussi, alle cadenze musicali, al clima di una regione che quando si cristallizza nelle brine dimette il suo greve peso terreno e riacquista le trasparenze di una magia che non è soltanto sogno, ma che tuttavia sa ravvivarlo nel contatto poetico con la realtà.

Una personalità che ha saputo crearsi una precisa fisionomia stilistica e che non viene mai meno al proposito di conferire al suo discorso un significato spirituale che ben si accorda con le scelte espressive, nel senso che alla nitidezza dei sentimenti corrisponde un impeccabile ordine formale parallelo alla limpida luminosità del tessuto cromatico.

La pittura conserva in lei quei connotati visivi che le vengono da una antica tradizione ravvivata, nondimeno, dall'accettazione di esperienze nate e cresciute nel nostro secolo, senza rischiare l'azzardo delle più avanzate e attuali avanguardie: un indice quest'ultimo, di rispetto per la storia, di pacate e meditate valutazioni di quanto è avvenuto. E sono tali considerazioni che ci permettono di collocare Chiara Bolzoni in una zona pittorica che, rivelandone le sicure qualità, non esclude affatto una sua ulteriore crescita anche in rapporto ai risorgenti interessi figurativi che caratterizzano oggi questa forma d'arte"⁴.

Contemporanea alla prima mostra personale fiorisce una pubblicistica puntuale e partecipata, che affianca la vicenda espositiva della Bolzoni con costante e precisa attenzione.

Sempre in occasione della prima mostra cremasca, l'amico Carlo Alberto Sacchi traccia in catalogo alcune significative note biografiche: "Chiara Bolzoni, cremonese di origine, cremasca di adozione è figlia d'arte: in linea materna si annoverano il nonno Esaù Volpi, compositore e poeta in vernacolo, pittore autodidatta, gli zii Adamo, compositore per organo, Accademico di Francia e Remo, compositore per pianoforte, Maestro di cappella. I cremaschi inoltre ben conoscono la valentia e la raffinatezza del padre Giovanni, artista del legno. Chiara ha iniziato a dipingere quasi per gioco e su suggerimento di Carlo Martini, amico di famiglia, ha intrapreso una formazione specifica. Ha studiato al liceo artistico di Milano sotto la guida di Gino Moro e di Giovanni Maria Salerno. Ha insegnato fino al 1980 in un primo tempo Educazione Artistica alla scuola media, quindi Disegno e Storia dell'arte all'Istituto Magistrale G. Albergoni di Crema".

E continua così: "Finalmente Chiara quindi espone a Crema ma non per presunzione, non per seguire una moda ma per avere acquisito in assoluta e disarmante sincerità con se stessa, la coscienza della propria arte e la consapevolezza della dignità del proprio operato. [...] Non ci si lasci suggestionare, incatenare dalla ammaliante immediatezza della pittura di Chiara. E non ci si fidi del primo sguardo né basti la prima, struggente emozione. Non si ricorra immediatamente all'aggettivo che 'definisce'. Non si pensi a scuole, a correnti o a mode, per avere un sicuro co-

dice di lettura. Non si ricerchi mai una risposta ideologica o comunque concettuale a quello che l'artista ci propone. Si farebbe torto soprattutto a se stessi. Il discorso di Chiara è tutto risolto nell'opera pittorica: tempo e spazio, linea e colore, ritmo e armonia rispondono puntualmente ed esclusivamente ad una profonda convinta ed altrimenti indefinibile suggestione, che in ogni caso l'artista può esprimere in un modo solo: da qui l'esigenza di una tecnica raffinatissima, di una precisione accanita, di una ricerca sofferta, di un puntiglio orgoglioso. I risultati sono affascinanti e, se letti con lo stesso rigore morale col quale la pittrice li ha proposti, sorprendenti; non si saprà, né si potrà definire concettualmente Chiara Bolzoni: se ne sarà però capita, senza poterla schematizzare e codificare ideologicamente, la sensibilità di lei, altro non si potrà 'dire', se non che è una pittrice, una vera pittrice”⁵.

A distanza di un anno dalla mostra cremasca, Chiara Bolzoni esce dalla cosiddetta 'provincia culturale' (autentico vivaio di proposte culturali, come ripeteva sovente Mario Monteverdi) e sceglie il banco di prova della metropoli lombarda. Nel novembre del 1983 inaugura la personale al Club del Collezionista a Milano.

Roberto Margara segnala così la mostra su "Il Giorno"⁶.

“Una pittura del silenzio si può definire quella di Chiara Bolzoni... Cremonese, la Bolzoni è artista di vasto respiro nazionale; infatti è selezionata nel catalogo Artitalia ed è inserita nella Storia della Pittura italiana vista attraverso l'opera delle pittrici, ("Donne di quadri" di Mario Monteverdi). Nel presentarla in catalogo, Emidio Pietraforte mette in rilievo la sintesi del linguaggio della Bolzoni e ne indica i rapporti prima con la pittura di Mondrian e quindi con quella di Morandi. "È in questa chiave -scrive il critico- che sento di dover leggere le opere della Bolzoni, anche se le tonalità cromatiche si allontanano da quelle di Morandi, da quelle sue nature morte che mostrano evasione dalla Metafisica, in un qualche modo recuperata dalla Nostra. Le evidenze sono tante, e si può facilmente anche ricollegare la pittura di Chiara Bolzoni a certe ascendenze cubiste. Ma non ci credo a questa paternità. C'è troppa poesia, troppo coinvolgimento, troppa partecipazione". Riferendosi poi ai personaggi della Bolzoni, i 'musicisti', Pietraforte ne coglie il segreto: "più sembrano figure senza vita e più, a ben guardare, paiono comunicare tra loro, quasi a segni, sottovoce comunque. Non c'è silenzio vero e non c'è isolamento vero, c'è semmai un sottotono, una volontà di muoversi e di conversare, di offrire in punta di piedi, di esserci, ma senza incombere”.

L'attività espositiva ma ancor di più quella creativa di Chiara Bolzoni non si è mai allineata all'entusiasmo suscitato negli intellettuali di rilievo che di lei si sono interessati, men che meno all'apprezzamento dei collezionisti. Nel senso che ella obbediva alle proprie urgenze espressive più che alle logiche del mercato. All'arte che sceglie di esporsi corrisponde -giocoforza- un tasso di mondanità che Chiara Bolzoni non disprezzava, ma che nondimeno amava assumere a piccole dosi. Pertanto dopo la personale milanese, per alcuni anni la sua ricerca pittorica si è svolta lontano dalle scene espositive, continuando tuttavia a essere presente e conosciuta al pubblico soprattutto per le elaborazioni grafiche e le collaborazioni editoriali⁷.

Al contrario, concentrazione, tempo, silenzio e musica classica erano ciò di cui non si saziava mai. La musica costituiva una sorta di pellicola che faceva da barriera sonora intorno a lei mentre lavorava, nonché da avvertimento per i suoi conviventi. Il suo studio era una miniera di lavori, idee, bozze, opere in corso di realizzazione e nascondeva pure un giacimento di carte da scoprire, di lampi di genio consegnati ad una sorta di limbo che li rendeva inaccessibili. Solo poche creazioni (o creature) meritavano la firma e la cornice per Chiara. Personalmente ho sempre provato un sottile piacere a sfogliare il contenuto delle cartelle del 'limbo', a scoprirvi qualcosa che era sfuggito al suo controllo o al suo severo giudizio. Erano sempre azioni furtive cui lei tentava di opporsi -ultima resistenza di un'artista che voleva la perfezione; ma non sono poche le opere che sono riuscite a sottrarre e a incorniciare, qualcuna senza firma. Questa fucina di creazioni ha continuato a vivere, anche durante il lungo apparente silenzio che separa le due mostre personali

-1983-1994.

Nel 1994 Chiara Bolzoni sente che i tempi per una nuova personale sono maturi e raccoglie i lavori degli ultimi anni in "Interludio" (allestita presso lo Spazio espositivo 'Il Trovarobe'): un titolo musicale per una mostra che interrompe un lungo intervallo di distanza dalle esposizioni precedenti. È il critico d'arte Gaetano Barbarisi a curare la presentazione in catalogo e a captare gli esiti artistici più recenti,

Dalla presentazione in catalogo di Gaetano Barbarisi, "Interludio", 1994.

"Una profonda riflessione di luce e sulla luce disegna l'orizzonte estetico e spirituale del lavoro che Chiara Bolzoni propone. Certo è una riflessione antica, che attraversa tutta l'arte d'Occidente e più in generale l'universo antropologico della figurazione, metafora del divino, mezzo della bellezza e simbolo della conoscenza. Chiara Bolzoni, con la straordinaria volatilità di cui dispone l'essere umano negli stati di grazia, si sposta nel tempo e nello spazio e si nutre di quella luce che ora lei conferisce al dipinto, giungendo agli esiti odierni dopo una lunga stagione di silenzi, forse come la prima uscita da un percorso intenso che l'ha condotta da un fare pittorico rappresentativo, esteriore, se si preferisce di scrittura -magnifici oli sanguigni- alla trascrizione estatica di sé, autentico distillato vivente che già trascende le istanze ordinarie dell'artista per privilegiare l'essenza della creazione e della ricerca dell'assoluto che v'è riposta. In questo mi pare vi sia stato un passaggio, progressivo ma sensibile, dall'opacità del colore alla trasparenza della luce che corrisponde ad una anelata evoluzione dello spirito e sposta il nostro sguardo direttamente alle radici del suo agire. Questa mostra costituisce dunque una tappa importante nella storia personale dell'artista, che generosamente acconsente oggi ad aprire un accesso privilegiato alla propria opera, disponibile ad un confronto pur distaccato con i linguaggi della produzione pittorica odierna entro e fuori il territorio di appartenenza. Ma è anche un'offerta sensibile e radiosa del proprio sentire visivo, del quale possiamo percepire l'emanazione e di quel sentimento fine e prezioso che l'essere sa di poter sviluppare e trasformare dentro di sé solo in condizione di sofferenza e di reale travaglio interiore."

Questa pittura non è più identificabile solo come un linguaggio espressivo, è "un modo di essere", un "esercizio morale". È Carlo Alberto Sacchi a cogliere questa nuova sostanza, presentata in "Interludio"...

"...Le sue opere lanciano messaggi anche al cervello ma non è questo ciò che conta, che conta è che ti rubano il cuore. Il vero intento di Chiara non è quello di sviluppare temi, ma quello di condividere emozioni. Emozioni semplici, ma essenziali e che in ogni caso non si possono definire con le parole: nostalgia, tenerezza, solitudine, amore, disillusione, speranza, pietà eccetera segnano solo un campo di significati ma stanno molto al di qua della poesia di Chiara. Qualunque cosa ti dica una sua opera, comunque tu la senta, essa è prima di tutto armonia. La composizione, il tratto, il colore evitano qualunque forma di stridore. E non è un atteggiamento retorico o maniacale, è la cifra stessa dell'anima dell'autore, è la prima cosa che ti prende il cuore. Capisci subito che quella è Chiara che non sei tanto di fronte a un modo di esprimersi quanto piuttosto ad un modo di essere. La pittura come umile, tonale e disarmata confessione. La pittura, quindi, come esercizio morale. Nessuna concessione alla teatralità, alle mode, al mercato. Nemmeno alle citazioni, alla suggestione dei rimandi culturali. E non sforzarti troppo dare un'identificazione certa alle figure: è un angelo o un pierrot? Un poeta o la Madonna? Non conta, è Chiara, comunque. Stacca la spina del pensare lasciati prendere per mano. Il percorso è tutta una suggestione di ritmi, un perdersi nel degradare nel riaccendersi dei colori. Ed è anche un ritrovarsi: io di fronte a questi acquerelli a questi disegni ho trovato non solo le emozioni di Chiara; ho trovato parte di me"⁸.

"Come l'airone. Alzarsi in volo/ come l'airone/ a disegnare/ leggere geometrie/ lá /dove pochi sanno volare". (Chiara Bolzoni)

Questi versi poetici racchiudono una metafora che esprime il sentire artistico di Chiara Bolzoni alla fine degli anni Novanta: come l'airone si fatica a spiccare il volo e il più delle volte dura davvero poco, l'airone ce lo insegna. Ma in fondo non importa per quanto o a che quota, se si possono sollevare i piedi da terra.

“Come l'airone” è anche il titolo della mostra personale fascinosamente ambientata nella cappella iemale di San Benedetto (aprile 1998). Il contesto è particolare, denso di significati e di storia: si tratta del lato nord dell'ex chiostro benedettino; l'artista vi aveva già lasciato un segno nell'altare realizzato nel 1994, in linea con lo stile pulito ed essenziale dello spazio. Con questa mostra l'artista ha fatto sua l'atmosfera del luogo, abitandolo attraverso segni personali. Le opere esposte erano una quarantina, prevalentemente di piccolo formato (acquerelli su tavole, su carta, alcune terrecotte), i lavori della più recente produzione. Accanto a ogni opera o serie di opere vi era un richiamo scritto alla musica che l'aveva ispirata: Johann Sebastian Bach (Johannes Passion), G.F. Fauré (Requiem), G.F. Handel (Suite N.1) le cui note risuonavano nell'aria della cappella. Altri linguaggi si sono mossi contaminandosi in quell'occasione, circolando all'interno della mostra: alcuni contributi poetici di amici dell'artista erano presenti, trascritti su libricini d'arte, esemplari unici a tiratura limitata (Edizioni Ariete) illustrati dalla Bolzoni stessa.

Ognuno ha dentro di sé la poesia mai detta, il quadro mai dipinto, la musica mai composta. Per questo forse quell'ultima personale di Chiara Bolzoni ha prodotto una circolarità di emozioni vera, come riscontro il comune sentire degli intervenuti.

Nella sua presentazione, Angelo Noce mette in luce il “rinnovarsi della preghiera” sotto le forme dell'arte che sa inserirsi in un luogo di culto, in “sintonia parietale”....

“Chiara Bolzoni lavora in un piccolo studio con finestra senza vista. Un muro grigio, il muro oltre quella finestra è la barriera, là dove prendono principio in forma mentale visioni, in seguito le sue opere. L'artista è una persona schiva, ha il pudore della solitudine. E la vita le ha consegnato misure forti, dolorose, (ma anche gioie) sa quindi cosa conta nella vita stessa, almeno per lei e sceglie carta, pasticcine di colori da acquarello, terre da modellare. Nell'alchimia che trasforma il vuoto di una superficie di carta in pieno, combinata a passare da materia ad immagini, ogni artista si dà riti iniziali e si rifà a un proprio codice.

Quale sia il rito di Chiara, non so. Forse una sigaretta viene accesa, il volto assume una fissità, nella mano destra un pennello, dell'acqua versata in uno scodellino. E il codice? La regola non è scritta e -se si- solo intimamente, identità di essere e fare arte, da tanti anni, nell'intercalare del pieno delle cose create, nei dubbi della loro consistenza estetica ed il vuoto come un'attesa o forse mordente come un acido.

Come l'airone il titolo scelto dall'artista è metafora del volo e del depositarsi, dal suo studio alla cappella iemale di San Benedetto, dove anni fa prese corpo un piccolo altare dalle sue mani fatto; ora la sua opera di carta, pigmenti, terra cerca e trova luogo fisico, sintonia parietale, silenzio, intimità con altri occhi. [...]

Questo episodio dell'arte, riscopre [...] il bisogno delle chiese spogliate di riprodursi la pelle attraverso la mano dell'artista, affinché nell'essere si rinnovi la preghiera anche sotto questa forma. Ecco la novità che introduce chiara in *Come l'airone*. E lo comprendo io, da libertario che ha amato le pareti delle fabbriche (germinare fuori dai luoghi deputati dell'arte anche) dove il lavoro piega le ginocchia e un uomo, tanti uomini, strappano nel gioco delle parti un pezzo di senso per la propria dignità.

Gli acquerelli di Chiara Bolzoni pongono centrale la figura umana attraversata da fasci di luce, forme incorporee come pensiamo sia l'anima, e pure fatte di materia colore. Raccontano le impalpabilità di un luogo aspirato, rarefatto da una visione mistica alimentata dalla vita che contiene tutto, depurato dal tempo, l'unico che ci è dato sotto questa forma, dove la donna Chiara accarezza un bimbo e l'artista Bolzoni si fa attraversare dal colore”⁹.

“Quello che tento di esprimere riguarda una dimensione superiore che si nasconde dietro la realtà apparente degli oggetti e delle forme. È attraverso le note dei grandi autori che riesco a percepire un varco che congiunge la quotidianità con qualcosa di assoluto. Con la mia pittura tento di tradurre le sensazioni che da questa particolare posizione esistenziale si riescono a percepire”.

È così che Chiara Bolzoni racconta a Gianpaolo Ferrari come nascono le sue opere, frutto di una continua e approfondita meditazione sui temi del sacro e della spiritualità. Nel breve articolo che segue, egli si fece interprete raffinato e sensibile del canto di Chiara...

“Usa la musica come mezzo di mediazione. Sono immagini di donne oranti che sembrano ritratte in un momento di estasi, appaiono e scompaiono tra le note di colore, in quell’atmosfera magica che conoscono i frequentatori della contemplazione. Le geometrizzazioni delle campiture cromatiche seguono spirali che hanno lo scopo di spiazzare lo spettatore mettendolo di fronte ad una serie di percorsi visivi accelerati. L’esposizione ha trovato una degna collocazione in un luogo capace di esaltare questa particolare ricerca. Ospitata presso la cappella iemale della chiesa di San Benedetto la mostra sfrutta anche il potere evocativo delle antiche pietre dell’abbazia benedettina. L’altare, progettato dalla stessa Chiara Bolzoni alcuni anni fa, riecheggia nelle sue forme semplici e nei materiali grezzi la chiesa primitiva, quelle prime comunità di persone che avevano accolto il messaggio e cercavano un varco verso il mistero. È verso il segreto dell’icona, così come ancora oggi è intesa presso la chiesa ortodossa, che si rivolge questa pittura. Non è rappresentazione, non è solo capacità di creare immagini quanto invece quella di evocare presenze, di vedere oltre le ombre della caverna¹⁰.

Nel 2001 Chiara Bolzoni e Carlo Alberto Sacchi realizzano “Via Crucis”: quattordici stazioni disegnate e narrate dai due autori (esposte per una settimana nella chiesa di San Benedetto e, nel 2003, nella chiesa di San Bernardino in città). Il 19 ottobre il progetto prende le forme di un evento-performance grazie all’interpretazione recitata dell’attore Carlo Rivolta. L’idea risale a circa quindici anni prima; la gestazione di quest’opera è stata molto lunga e la realizzazione, prima dei testi, poi delle immagini, è il frutto dell’intenso lavoro dell’ultimo anno. Le parole scritte da Sacchi sono pronunciate da un Cristo molto umano, più leggibile, più vicino. L’ateo e il religioso; il maschio e la femmina; la ragione e la fede; la vita e l’arte. L’uomo e Dio. La presentazione della cartella è a cura dell’artista Carlo Fayer, che definisce questo lavoro “Immagini per una poesia”....

“Immagini per una poesia. Perché poesia è quest’opera di Carlo Alberto Sacchi, scandita in quattordici tempi. I tempi del dolore e dell’amore. Quattordici immagini per quattordici pagine. Visioni che vengono da lontano e hanno pervaso i tempi di una civiltà millenaria. Dolore-Amore, suggestione che ispira l’artista figurativo teso a ritrovare nella traccia della tradizione, un’iconografia scarna, essenziale, ben suggerita dalla concisa dolente voce del poeta.

L’approccio di Chiara Bolzoni al tema tragico della Via Crucis si realizza grazie alla suggestione poetica di questi testi. Da tempo l’artista desiderava affrontare questo sacro argomento nella sua estrema complessità. L’aver sottratto all’azione scenografica e corale del racconto, alquanto scontato da secoli di ripetuta figurazione, la figura del Cristo per farne l’unica voce narrante, è merito dell’autrice. La storia tragica della passione si dipana in susseguenti immagini fortemente connotate dall’azione dolorosa e ineluttabile dell’Uomo-Dio che non vuole sottrarsi al suo tragico destino. Questa dolorosa sottomissione alla volontà del padre traspare con evidente chiarezza nelle stazioni III, VII e IX, dove l’identità del sentire tra l’espressione letteraria e quella figurativa si avverte maggiormente. Le tavole di Chiara Bolzoni, eseguite con una personale tecnica mista, sono il frutto di una lunga riflessione sui testi di Carlo Alberto Sacchi. La figura, seppur mite, avanza con fermezza verso i signori del sinedrio: *Perché avete paura della parola? Qualunque cosa io vi dica voi non mi crederete* – (stazione I). Il segno sicuro del carbone fissa concretamente

nello spazio bianco del foglio la profondità del pensiero, la difficoltà nel capire. Tutte le immagini della salita al Calvario esprimono l'incomprensione e la lontananza dell'uomo da Dio: *Non ho colpa alcuna del tuo dolore madre mia* – (stazione IV). La linea scura del segno, struttura portante della composizione, racchiude le forme appena modellate dalla lieve velatura azzurra. Come nella raffigurazione della prima stazione, quasi sempre il sacrificato appare solo, nella solitudine che appartiene alla morte. Chiara Bolzoni coglie appieno questa desolazione, l'estremo abbandono. Le braccia aperte e abbandonate potrebbero essere un abbraccio e invece sono una rinuncia. *Nudo mi voleste, nudo accetto di morire* – (stazione X).

Con vigore l'artista delinea il Crocifisso. *Perché mio Dio mi hai abbandonato?* (stazione X). Il mondo è oscurato. Il manto nero della morte pesa con disperazione sul cuore degli umani che non capiscono. Le immagini di Chiara Bolzoni sanno di questa desolazione e conducono alla pesante pietra del sepolcro. Ma qui, nel buio della disperazione, l'artista delinea l'immagine bianca e dolcissima che con un tenue gesto apre alla speranza. *Io attendo davanti a questa pesantissima pietra, a questo assurdo sepolcro. Io conosco la risposta: risorgerai, amore mio!*¹¹

Via Crucis: la strada della croce. Il mistero doloroso: il figlio dell'uomo che va al sacrificio. Per secoli le tappe del percorso di Gesù verso il Golgota hanno trovato traduzione visiva per mano di artisti, che ne hanno fatto una narrazione a scopi prevalentemente devozionali. Il Cristo cui Chiara Bolzoni dà vita in una alquanto personale interpretazione di via crucis è solo, davanti a Dio e agli uomini. Solo di fronte a Pilato, solo verso il Calvario, solo sulla croce. Poche, essenziali figure gli sono accanto in qualche momento: la madre, Veronica, il Cireneo, le donne di Gerusalemme. Sola è la Maddalena al sepolcro. Tale condizione -la solitudine- parla di coraggio, di dignità, di grandezza. Non vi è coraggio senza paura, non c'è vita senza morte. Noi impariamo nel Vangelo da duemila anni. Ma questo Cristo non è qui per insegnare, lui comunica, partecipa, condivide. La sottile attenzione che l'artista dedica alle mani del suo personaggio, conferisce loro un'espressività sorprendente. Queste mani, aperte nella privazione delle vesti, raccolte al petto nella condanna, esauste nell'incontro con la Veronica, trafitte e contratte sulla croce, queste mani trattengono il filo del racconto fino alla fine, fino all'abbandono tra le braccia di Maria. Gli sfondi sono liberi, puliti: qui c'è spazio solo per il dolore, senza distrazioni di sorta e tuttavia senza accentuazioni o caricature superflue. È attraverso il corpo dell'uomo che si consuma il dramma: il dramma della colpa di chi l'ha accusato, la tragedia degli stolti che non l'hanno risparmiato, dei pavidi che assistono temendo per se stessi, di coloro che l'hanno misconosciuto. Lui è lì, non si sottrae: un corpo bello, giovane ancora, vestito di innocenza e di dignità, raccolto in se stesso. Solo una volta gli occhi fissano i carnefici quando le vesti scivolano a terra e la condanna ha inizio. Con tratto sicuro, disegno ineccepibile, poche pennellate di acquerello, Chiara Bolzoni riesce a dire tutto questo. Un grande senso di unità raccorda tra loro le quattordici stazioni, senza cadute di tensione, con un ritmo calibrato, quasi musicale. Proprio sulle note di Bach, Mozart, Rossini, l'artista si è dedicata a questa Via Crucis, dopo che Carlo Alberto Sacchi vi si è consegnato -come poeta- con altrettanto trasporto, quasi con empatia. Carlo Alberto dà voce al Cristo che, ad ogni stazione, prende fiato e parla: la parola: ultimo dono per l'uomo che uccide l'uomo, per l'uomo che uccide Dio. Le brevi frasi da lui pronunciate inchiodano chi le ascolta (chi le legge) alla croce-condanna di coloro che non riconoscono il dio che portano dentro. La vera tragedia è per la gente "...che nega la sacralità del dubbio". A un passo dalla croce, "metafora barbara della condizione umana", Cristo rivendica il proprio diritto di esistere, così come "la dignità dell'imperfezione...il dovere della speranza" per diventare, proprio in virtù di questo, "...di me stesso la resurrezione". Il valore di queste parole si misura sulla nostra vita.

La pittura ha prodotto immagini, la poesia ha scolpito parole: la "Via Crucis" di Chiara e di Carlo Alberto è un canto a due voci, voci che hanno saputo ripercorrere e attualizzare una storia che da sempre ci appartiene¹².

Nell'aprile del 2006 Chiara Bolzoni realizza due "Angeli" e li dona alla chiesa parrocchiale di Castelnuovo, dedicata al Cuore Immacolato di Maria, un significativo contributo iconografico collocato nella cappella della Madonna.

Si tratta di un pendant costituito da due figure angeliche che sono tuttora collocate ai lati della statua di Maria. Le opere, dipinte in dimensioni umane ad acquarello su tavola di legno opportunamente preparata, riflettono il gusto e lo stile dell'artista, che da anni si dedica quasi unicamente ai soggetti sacri. La figura angelica in modo particolare è nelle corde della Bolzoni, che riesce a tradurre l'affascinante mistero di tale creatura celeste in forme sinuose, con la levità degli accordi cromatici propria del suo linguaggio pittorico. Aveva progettato di completare la decorazione della cappella con una teoria di putti festanti, ma non ne ha avuto il tempo.

Qui di seguito riporto due testi inediti, scritti da due persone con le quali sento nel profondo la condivisione dell'assenza di Chiara. Per questo li ringrazio di cuore.

"Consiglio di classe: uffa! Mi aspettano le solite inconcludenti ovvietà, la solita inconcludente tiritera. Io ho poco più di vent'anni, sono supponente e presuntuoso. Non ho di meglio da fare che scarabocchiare cerchi sul quaderno degli appunti. Sono seduto casualmente accanto all'insegnante di educazione artistica: ha la mia stessa età, anno più anno meno; anche lei non prende appunti, disegna. Non riesco a seguire il discorso del preside, ma ad un certo punto sento la solita ed immancabile stupidaggine: "Questo alunno potrebbe fare meglio!" I miei scarabocchi si trasformano automaticamente in triangoli nervosi: vorrei sapere come e perché l'alunno X potrebbe fare di più e meglio. Penso si potrebbe dire questa banale ovvietà anche di Giacomo Agostini o di Gianni Rivera. Forse si è imbronciata anche la collega che mi sta accanto. Guardo sul suo quaderno: lei ha disegnato un angelo dolcissimo, limpido e perfino tenero: tecnicamente perfetto. Mi piace e trovo il coraggio di dirglielo, anzi le chiedo di disegnare una figura femminile. Chiara mi dice di sì con lo sguardo e disegna una mano di profilo, una promessa di vita. Io le dico che è una figura solo parziale; lei mi dà ragione e disegna due dolcissimi occhi pieni di profondità: basta così, è l'immagine perfetta della donna-amante, della donna-madre. Lei è una vera artista, devo dirglielo, la invito al bar a bere un caffè, così parliamo un po'. Mi chiede quali siano i pittori che prediligo. Senza pensarci troppo le dico: Duccio di Boninsegna ed Antonello da Messina. Mi guarda stralunata: è così anche per lei. Poi sono io a chiedere quali scrittori prediligia lei. Mi sorprende ma non più di tanto: Matteo, Marco e Luca, mi risponde. Sento che è nata un'affinità elettiva, così la chiamo gli intellettuali, credo. Trovo a questo punto il coraggio di chiederle due cose: che mi regali l'angelo appena disegnato, da riporre nel mio cassetto segreto; che mi permetta di vedere tutte le altre sue opere. Subito e con spontaneità accoglie le mie richieste. Trovo la sua produzione quantitativamente assai limitata, tecnicamente perfetta, poeticamente lineare, profonda ed immediatamente comunicativa. Glielo dico senza tanti ghirigori, senza ridondanti considerazioni. E la rimprovero del suo innaturale pudore. "Può fare di più" quantitativamente e non qualitativamente. È una vera artista, ha un dono raro e quindi ha il dovere di spartirlo anche con gli altri. Lei mi rimprovera allo stesso modo, perché sa che scrivo poesie. La nostra affinità è di quelle che lasciano il segno. Ci viene un'idea bizzarra. Abbiamo la stessa sensibilità; perché non produrre qualcosa insieme? Uno di noi propone un tema. Ci lavoreremo separatamente e poi fonderemo i nostri sforzi onde ottenere un'opera sola, sia essa una Via Crucis o un libro o un

sogno di colori.

Passano gli anni. È una fredda mattina appena dopo Natale. Una telefonata asciutta, senza giri di parole. Silvia, la figlia di Chiara, mi dice: “Mamma è morta”. Non ho alcuna reazione. Dentro di me vuoto e silenzio, nemmeno un “Perché?”. Non scriverò più poesie. All’Angelo del mio cassetto si è rotta un’ala.

(Carlo Alberto Sacchi, luglio 2016)

“Tu lo sai Chiara che ogni giorno quando alzo la tapparella azzurra della mia cucina, contaminata da carte e di colori e supero la soglia della portafinestra, il mio sguardo contatta il tetto della tua casa e, per un attimo, rimango in silenzio, catturato in seguito dal cielo.

Così navigo nel tempo e prolungo la frequenza-assenza della tua presenza attraverso un meditante pierrot-arlecchino, chino su di sé, di corpo acquerellato, liquido come una lacrima, posato sul muro dell’ala di casa dove conservo, tra i libri, il catalogo “Forma, segno, colore”. Documento di quella mostra collettiva a Palazzo Benzoni.

Fu lì che ci conoscemmo durante quei giorni della mostra col tuo: è lei Angelo Noce?

Iniziosi così il tempo prezioso dell’incontro e dell’accoglienza quando venivo nel tuo studio, dove nell’aria dominava la musica del tuo amato Mozart e sulle pareti di quel luogo di lavoro e nel resto della casa scorrevano sotto i miei occhi le linee leggere e sinuose che definivano nello spazio dell’opera, eteree anime fatte con sapiente uso del colore.

Il corpo della tua opera, laica o religiosa accostata alla tua persona, emanava una limpida trasmissione d’insieme; un tutt’uno come un calco impresso, coerente come una maternità, luminosa spiritualità del tuo essere.

Nella modalità dello sguardo verso l’opera fatta da sapienti colori pastello su carta o su tela, qua e là i colori diventavano corposi come quelli dell’affresco.

Chiara, dopo un po’ di silenzi ed intensa conversazione accendevi una sigaretta.

Portavi nel tuo bel volto con quegli occhi verdi-azzurri profondi, a volte carichi di una virilità femminile, la luce della ricerca e dell’inquietudine esistenziale, vigore del tuo temperamento, pause e improvvise riprese del dire.

Per umana condizione e relazione d’affetti erano densi i mondi aperti dalla nostra vita interiore e felici, non per soluzione, ma per senso di presenza e confronto, a volte quel tempo condiviso anche con lunghe ed emozionanti telefonate.

Il tuo essere ha propiziato e accolto fermenti di pensiero espressi per segno e amore per la cultura, in Silvia, in Alessio e profondamente con Carlo Alberto, di cui ricordo quel testo poetico: “Eli Eli lamma sabacthani” legato a quell’opera tua (Requiem) tavola carica di pathos di un Cristo dell’Accoglienza, presente nella mostra: “In cammino con la Croce” nella Sala Pietro da Cemmo nell’anno 2000.

Dicevi che la stradina di ghiaia che porta alla tua casa è la strada più bella della città. Non è più così. L’ultima volta che l’ho percorsa fu quando un tuo *parente scalzo*, figlio di quel Cuore che contempla tutti, venne a raccoglierti fra le braccia. In quel giorno, c’era la neve.”

(Angelo Noce, luglio 2016)

Angelo Noce ha dedicato a Chiara Bolzoni la mostra “Rotte di terra”, Lodi ex chiesa dell’Angelo, marzo 2008

Nel riordinare la documentazione raccolta da mia madre riguardo la sua stessa opera, ho trovato una lettera da me scritta, senza data. La riporto per intero, a conclusione di questo scritto.

Un artista non appartiene totalmente a se stesso: c'è qualcosa in lui che si nega alla sua coscienza vigile, una latenza che riesce a trapelare ma solo nella sua arte.

Niente di dominabile, comunque. Qualcosa che non è mai completamente afferrabile o sicuramente esprimibile. Un artista non può appartenere in modo totalizzante neppure agli altri, a quelli che ama intendo. Avere una madre artista, essere una 'parlatrice' d'arte, vedere le sue opere e amarle sin dall'infanzia e non soltanto per quel che esse sono oggettivamente, vedervi quella parte latente, inafferrabile di tua madre, sapere che esiste una sotterranea richiesta di parole da parte di questa madre ... Beh, tutto questo è veramente molto, come posso tradurre in parole?

È così difficile stare di fronte a un universo dipinto così rigoroso, misurato e misurabile, concluso in sé. Un microcosmo in equilibrio su di un'emozione controllata, riscaldato appena da una luce metafisica propria che quasi respinge la vita vera. Le pennellate insistenti, ritmiche, quasi tormentose io le ho viste, infinite volte accarezzare la tela e consegnarle un'emozione filtrata, scremata dal più piccolo segno di passione, quasi catartica.

Come faccio a raccontare quel dialogo muto tra il corpo di una madre, le sue mani sapienti, gli occhi esigenti e quel piano pittorico, interlocutore, confidente, che ne assorbe le emozioni e restituisce purezza?

Non riesco a raccontare un quadro di mia madre perché mi si nega in quanto oggetto materiale, perché è come un'apparizione o come una forma in lontananza.

Come faccio a fermarmi davanti a un prolungamento di colei che mi ha messa al mondo come promessa di persona e confrontarmi con la sua epifania figurativa? Come faccio se non capisco ancora bene dove finisco io e dove inizia lei?

Ti prego, madre, non chiedermelo: neanche tu sai cosa c'è sotto la tua pelle, anche se ne avverti il calore.

Lasciameli amare e basta, i tuoi quadri, come si fa con un fratello, con quel grande amore che non ammette gelosia ma che sa anche farsela perdonare.

Silvia

Attività artistica ed espositiva

1982 - Crema, Galleria d'Arte Duomo (personale)

1983 - Milano, Club del Collezionista (personale)

1983 - Realizzazione della copertina del libro *Il crocifisso del Duomo*, edito dalla Diocesi in occasione dell'Anno Santo della Redenzione

1984 - 61ª fiera di Milano, Rassegna d'Arte Contemporanea presentata da Artitalia (collettiva)

1988 - Manifesto del Convegno Catechistico Diocesano

1990 - Crema, Circolo Culturale Vincenzo Civerchio, *Prima Rassegna di pittori cremaschi* (collettiva)

1991 - Crema, Circolo Culturale Vincenzo Civerchio, *Prima Rassegna d'Arte Sacra* (collettiva)

1992 - Disegno dell'opera in bronzo realizzata dallo scultore Giovanni Solci per il Premio di Poesia Mara Soldi Maretti, III edizione - Cremona

1993 - Realizzazione dell'altare (mensa e paliotto) della cappella iemale di San Benedetto, Crema

1993 - Crema, Centro Culturale Sant'Agostino, *Forma, Segno, Colore*, rassegna degli artisti di Crema e del Cremasco (collettiva)

1993 - Crema, chiesa di San Benedetto, realizzazione dell'altare in marmorino per la cappella iemale

- 1994 - Crema, Spazio espositivo 'Il Trovarobe', *Interludio* (personale)
 1994 - Realizzazione della copertina del libro "San Bartolomeo: storia, arte, vita di una comunità" (50° di fondazione della parrocchia)
 1995 - Crema, Spazio espositivo 'Il Trovarobe', Esposizione di nove libri scritti e illustrati da artisti cremaschi, arricchiti dagli ori di Luigi Mariani (collettiva)
 1995 Crema, Vecchia Fabbrica Tamburini, *Arte visiva, progetto sociale*, Rassegna degli artisti di Crema e del Cremasco (collettiva)
 1996 - Milano, Biblioteca Comunale Sormani – esposizione di sei opere grafiche per le incisioni dello xilografo Adriano Porazzi – (collettiva)
 1998 - Crema, chiesa di San Benedetto, cappella iemale, *Come l'airone* (personale)
 2000 - Crema, Centro Culturale Sant'Agostino - Sala Pietro da Cemmo, IN CAMMINO CON LA CROCE - PERCORSO NELL'ICONOGRAFIA E NELLA SPIRITUALITA' DEL CREMASCO (collettiva)
 2001 - Crema, chiesa di San Benedetto, *Via Crucis*, su testi di Carlo Alberto Sacchi (personale)
 2003 - Crema, chiesa di San Bernardino, *Via Crucis*, su testi di Carlo Alberto Sacchi (personale)

Di lei hanno scritto: Gaetano Barbarisi, Laura di Pierro, Carlo Fayer, Gianpaolo Ferrari, Sergio Lini, Roberto Margara, Silvia Merico, Annunziata Miscioscia, Mario Monteverdi, Angelo Noce, Aldo Parati, Emidio Pietraforte, Carlo Alberto Sacchi.

NOTE

¹ "Ta faet i angei con mà legera
 cumè 'l tò Signür al gh'ia fat con te.
 Le gose celèste di tò Pieró
 e 'l prufil dale tò Madunine,
 Chiara, i m'ansègna l' ùnica manera,
 da urit amò ché. Da urit amò be".
 Carlo Alberto Sacchi

da *Cò le mà 'n secòcia* –poesie nel dialetto di Crema – Ed. Selecta 2009 -
L'autore ha voluto dedicare questa raccolta di poesie a Chiara Bolzoni, sua intima amica, autrice di tutte le copertine delle sue precedenti pubblicazioni in dialetto. La grafica stessa del volumetto è una poesia, un minuto di silenzio per Chiara come il bianco incorniciato al centro della copertina e i primi versi sono per l'artista, che disegnava gli angeli "con mano leggera come il suo Signore aveva fatto con lei".

² Laura di Pierro, *Chiara Bolzoni alla Duomo*, in "La Provincia", 24 ottobre 1982

³ Dal catalogo della prima mostra personale (Crema, Galleria d'Arte Duomo, 1982)

⁴ Dal catalogo della prima mostra personale (Crema, Galleria d'Arte Duomo, 1982)

⁵ Dal catalogo della prima mostra personale (Crema, Galleria d'Arte Duomo, 1982)

⁶ Roberto Margara, *I silenzi di Chiara Bolzoni al Club del Collezionista*, in "Il Giorno" 12/11/1983

⁷ 1983 – Realizzazione della copertina del libro *Il crocifisso del Duomo*, edito dalla Diocesi in occasione dell'Anno Santo della Redenzione

⁸ 1988 – Manifesto del Convegno Catechistico Diocesano

⁹ 1992 – Disegno dell'opera in bronzo realizzata dallo scultore Giovanni Solci per il Premio di Poesia Mara Soldi Maretti, III edizione – Cremona

¹⁰ *L'interludio di Chiara*, in "Il Nuovo Torrazzo", 8 ottobre 1994

¹¹ Angelo Noce, *Come l'airone*, in "Primapagina", (24 aprile 1998)

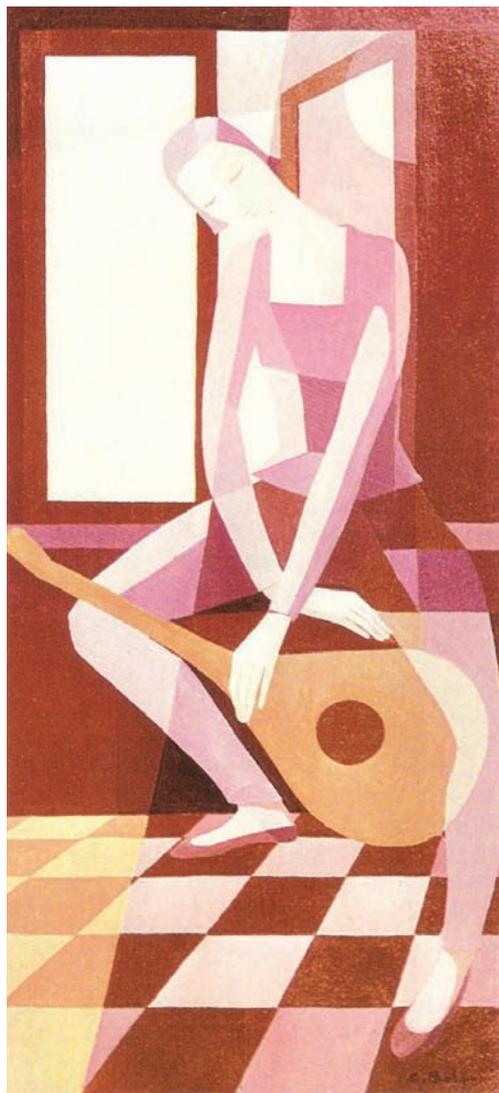
¹² Gianpaolo Ferrari, *Figure e geometrie, disegni dell'anima*, in "La provincia", venerdì 1 maggio 1998

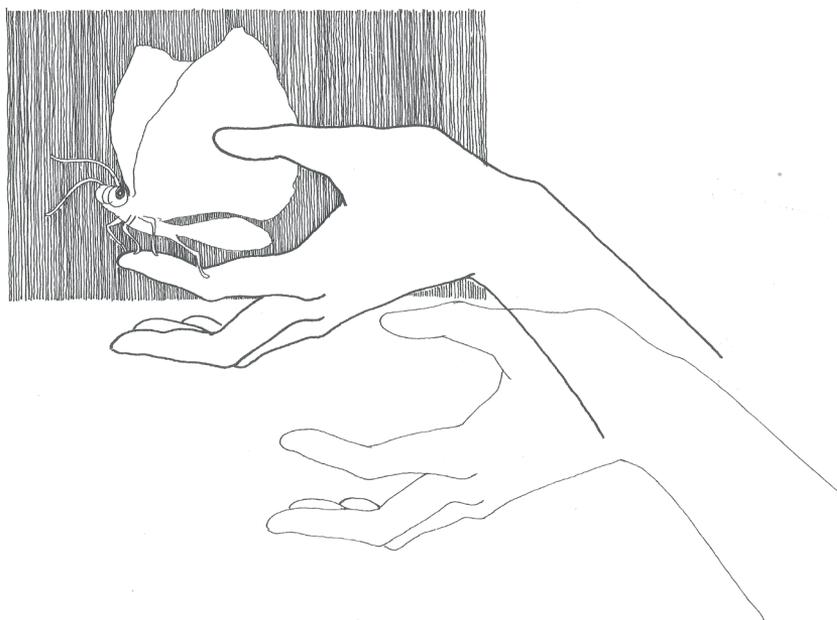
¹³ Carlo Fayer, *Via Crucis*, ed. Leva Artigrafiche, 2001

¹⁴ Silvia Merico, *Via Crucis*, in "Il Nuovo Torrazzo", 20 ottobre 2001



Opere pubblicate in Mario Monteverdi
Donne di quadri, Storia della pittura italiana,
Ed. del Sigillo, 1983

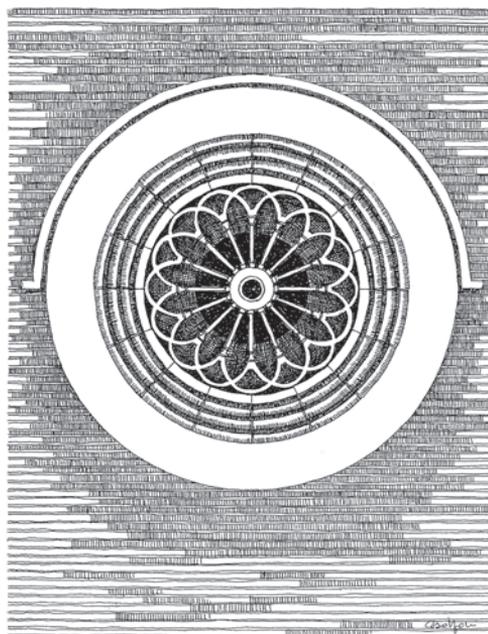




Disegno dell'opera in bronzo realizzata dallo scultore Giovanni Solci per il Premio di Poesia Mara Soldi Maretti, III edizione, Cremona, 1992



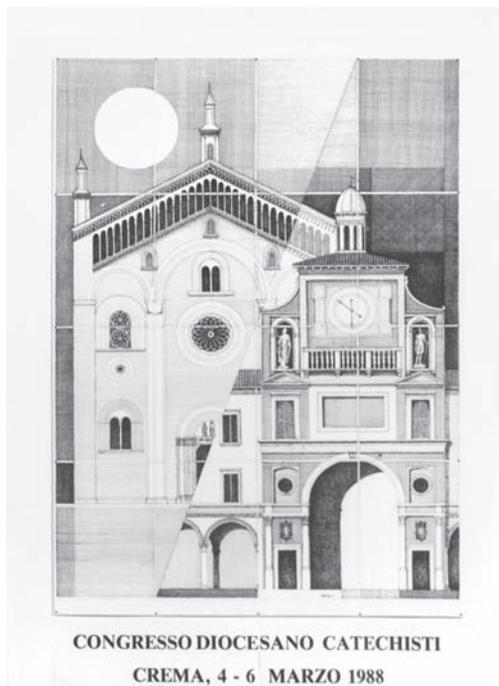
Natura morta, 1993



Il rosone del Duomo di Crema, disegno per il logo del Sinodo, 1994



Interludio, 1994



Manifesto del Convegno Catechistico Diocesano, 1988



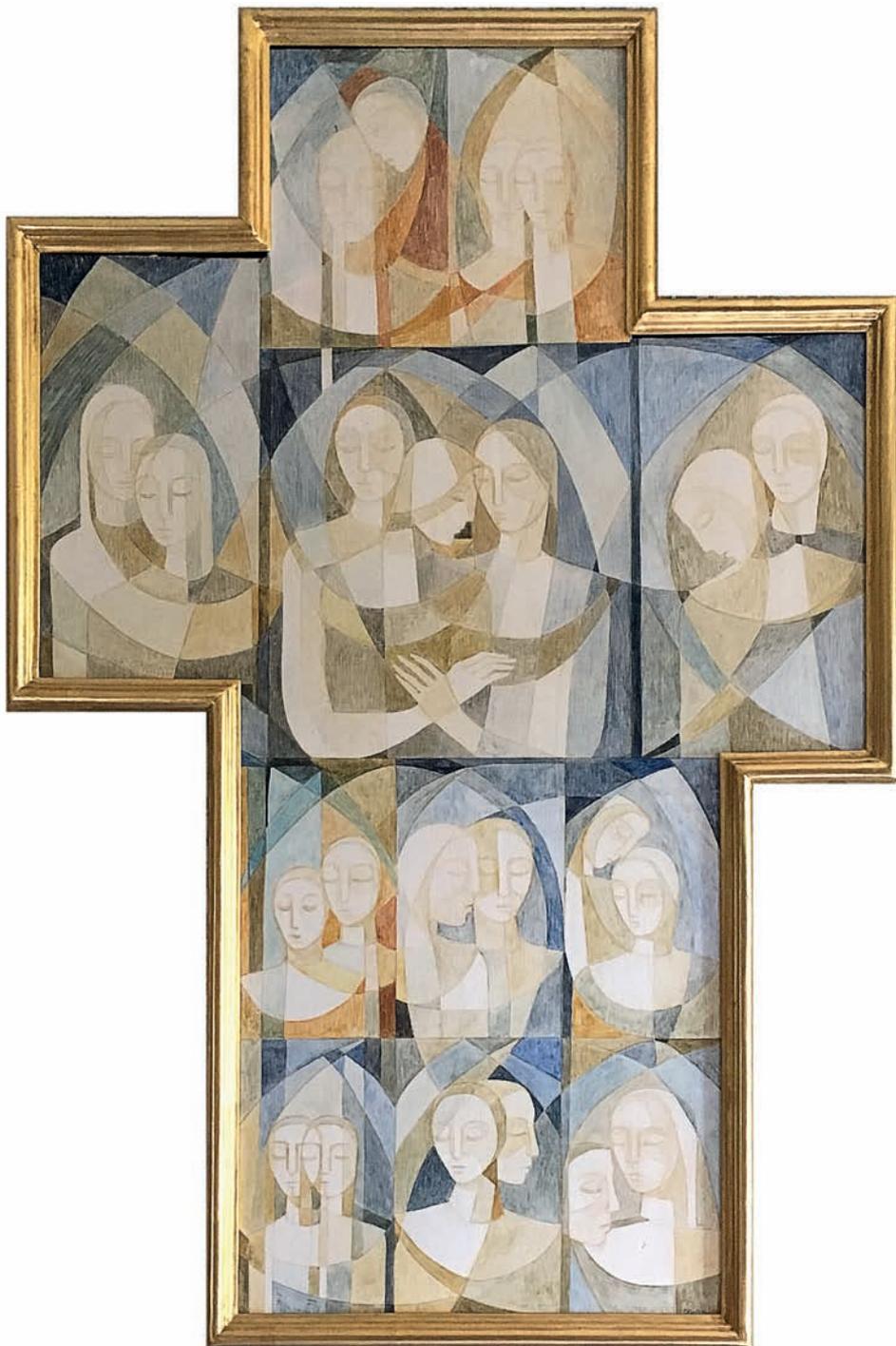
La facciata della chiesa di San Bartolomeo ai Morti, disegno per la copertina del volume "San Bartolomeo: storia, arte, vita di una comunità" (50° di fondazione della parrocchia) 1994



Senza titolo, esposta nella mostra 'Come l'airone', Crema, chiesa di San Benedetto, cappella iemale, 1998



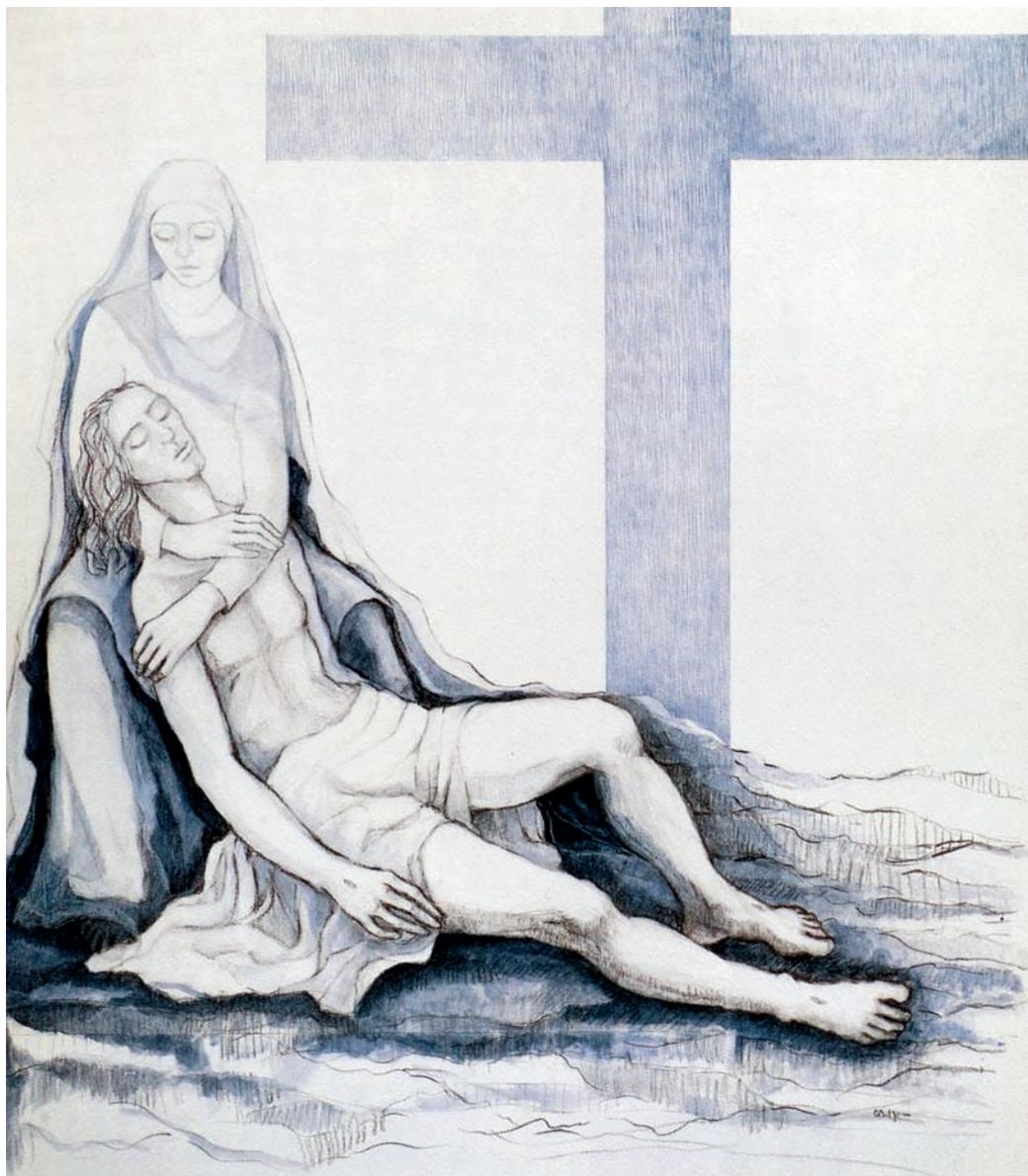
Senza titolo, esposta nella mostra 'Come l'airone', Crema, chiesa di San Benedetto, cappella iemale, 1998



Senza titolo, esposta nella mostra *'Come l'airone'*, Crema, chiesa di San Benedetto, cappella iemale, 1998



'L'angelo di Laura', 2000



Staz.XIII, *Gesù è deposto dalla croce*

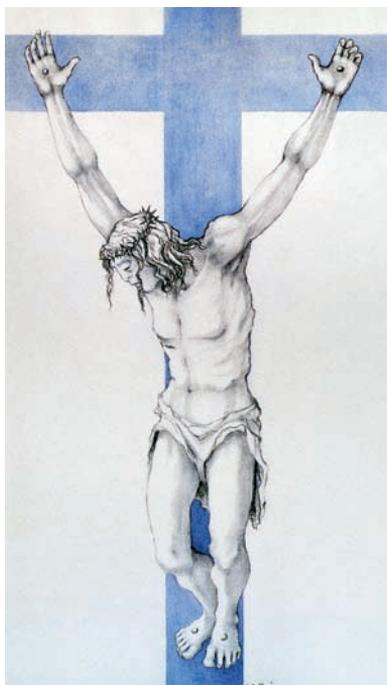
Nel 2001 Chiara Bolzoni e Carlo Alberto Sacchi realizzano *Via Crucis*: quattordici stazioni disegnate e narrate dai due autori, esposte per una settimana nella chiesa di San Benedetto e, nel 2003, nella chiesa di San Bernardino in città.



Staz.I, Gesù è condannato a morte



Staz.X, Gesù è spogliato delle vesti



Staz.XI, Gesù è inchiodato sulla croce



Staz.XIV, Il corpo di Gesù è deposto nel sepolcro

Margherita Martinelli

Di cosa è fatto il vento?

Margherita Martinelli crea una pittura contemporanea palpitante e avvolgente, sempre inconfondibile e coerente fin dagli esordi. Avendo il dono di sentire intensamente ciò che la vita le destina e i percorsi che lei stessa si costruisce, traduce ogni stimolo in una riflessione pittorica universale di grande profondità. Il colore informale e le forme frammentarie generano un linguaggio naturale e comprensibile, poiché si tratta di una modalità espressiva che comunica ai sensi. L'emozione, la sensazione, il ricordo, l'impressione sono distillati a lungo dall'intelletto e diventano puri concetti senza, tuttavia, perdere l'immediatezza del loro essere percezioni, stati d'animo.

Vita, Arte

Margherita Martinelli, pittrice nata a Crema nel 1981, ha sviluppato un linguaggio artistico personale, mantenendo un'impronta unica nell'evoluzione costante che ha caratterizzato la sua ricerca artistica. Il suo lavoro si origina dall'amalgama alchemica di tre elementi strettamente connessi con la sua personalità: riflessione concettuale, vissuto e tecnica. Nelle tele si rispecchia la sua identità, un'identità che non si può in alcun modo scindere dal "fare arte" in modo totalizzante. Il senso artistico e la necessità di esprimersi attraverso il colore sono a lei connaturati e l'hanno indotta a intraprendere studi artistici, prima presso il Liceo Artistico B. Munari di Crema, quindi all'Accademia di Belle Arti di Brera dove ha frequentato il corso di Decorazione. Si è trattato di un percorso focalizzato sulla progettazione artistica di un pensiero. Si creavano installazioni e si lavorava alla genesi concettuale dell'opera. La pittrice ha assimilato il metodo di ricerca che utilizza tuttora: il punto di partenza è una suggestione, una parola, delle annotazioni, alcune riflessioni; tutto viene filtrato dall'intelletto, quindi riportato sulla tela. Una metodologia concettuale e, dunque, contemporanea, che, tuttavia, potremmo definire, riprendendo le teorie poetiche del romantico William Wordsworth, *emotions recollected in tranquillity*, poiché l'ispirazione proviene dalla vita con le sue emozioni e sensazioni, che riemergono nella pace e nella solitudine dello studio.

Margherita racconta: «L'opera si genera a partire da una sfera molto intima, privata. Mi piace incominciare dai dettagli, dalle note prese qua e là, dai miei appunti di viaggio. Da qui costruisco i miei paesaggi interiori».

Gli studi accademici terminano nel 2005 con una tesi su Anselm Kiefer, artista che resterà sempre un riferimento. Come il maestro, Margherita, sulle tele, utilizza impasti e una stratificazione di materiali eterogenei (polvere, carte, fiori, bitume, coaguli di colore) per dare forma al caos dell'inconscio. Entrambi, inoltre, tendono a un rapporto romantico tra uomo e natura, tra identità e natura, tra uomo e infinito (vedi opere a tema marino) e lasciano trapelare un'aspirazione alla dimensione trascendente, sebbene la visione del reale della pittrice viri verso una raffinata serenità.

Dopo essersi laureata con la massima onorificenza, l'artista rimane a Brera per altri due anni, lavorando come tutor del corso di Scultura e Plastiche Ornamentali con il Professor Guido Lodigiani. L'interesse per la scultura e l'importanza della tridimensionalità nel suo linguaggio espressivo si intensificano. Le sue tele, infatti, contengono sempre elementi che travalicano le due dimensioni e che producono spessori: dettagli cuciti, carte, elementi vegetali e colore coagulato.

Al termine del suo percorso di studi, viene invitata dall'artista Luca Bray a Tokyo, dove approfondisce le antiche tecniche della pittura tradizionale giapponese. Il Giappone resterà una meta frequente dei suoi viaggi e una continua fonte di ispirazione. Interpretare la leggerezza della pittura nipponica diviene, col passare del tempo, un'urgenza, che si traduce nell'uso di velature di colore più impalpabili, nello svuotamento della composizione, dove aumentano gli spazi di silenzio e sospensione, e nell'uso della carta, sia come supporto alla pittura, sia come "tufts of paper imperfectly sewn to the canvas".¹ Anche il Giappone artistico contemporaneo la affascina: i pois di Yayoi Kusama ritornano nei suoi lavori, senza che vi sia la ripetizione ossessiva. L'infinito di Margherita si estrinseca in un continuo scorrere ed emergere naturale di pensieri e sensazioni, anziché nel ritorno insistito e perturbante di motivi.

Dopo l'esperienza a Tokyo, vi è l'ingresso immediato nel mondo delle gallerie e Margherita inizia a lavorare e ad esporre le sue opere in mostre collettive e personali nazionali e internazionali, a partecipare a fiere d'arte e ad ottenere numerosi riconoscimenti in Italia e all'estero.

Nel 2014 si trasferisce dalla campagna cremasca a Milano, passaggio che segnerà visibilmente la sua ricerca espressiva.

Materia Pittorica

Ogni lavoro di Margherita è un universo completo che distende le radici nel reale e nel suo pensiero tumultuoso e, al tempo stesso, rigoroso. Il magma di sentimenti, ragioni, esperienze, ricordi e sensazioni trova espressione in una tecnica mista peculiare che genera il suo linguaggio. Olio, acrilico, pastelli a olio e a cera, matite colorate, gommalacca, bitume, foglia d'oro, inserti con carta cucita o incollata. Il suo stile, fatto di note e accenti, di distese e grumi di materia, di concentrazioni, ora più dense, ora più disciolte, pur essendo sempre riconoscibile, è in costante mutamento, sperimentazione e rimescolio. Tutto sempre scorre e origina immagini visive e sensoriali secondo una stratificazione, un "aggiungere" e un "togliere", "un'operazione pittorica che è un'esigenza e che non ha nulla di matematico, ma è totalmente onirica e instabile".²

Questa "instabilità" è vibrazione, la vibrazione della luce e del colore, ma anche la sospensione, "l'atmosfera di galleggiamento".³ "Siamo tutti sospesi a filo d'acqua, sospesi a mezz'aria, sospesi a pochi metri dal fondo, sospesi nel vuoto e sospesi nel sogno"⁴, scrive Chiara Gatti nel testo *La vertigine apparente*, dove specifica che alla base della sensazione visiva della sospensione in Margherita, vi è in realtà un grande rigore formale e compositivo. Le colature di colore, *dripping*, "non hanno l'aspetto inconscio della scuola americana, perchè Margherita è scrupolosa nell'impaginare la scena su fasce esatte".⁵ Infatti, Margherita racconta di come sia lenta e laboriosa la genesi di ogni opera. La stratificazione delle tele prevede tempi lunghi di asciugatura in orizzontale mentre il lavoro è colmo di colore liquido diluito con solventi. Spesso fotografa i passaggi di evoluzione dell'opera, per valutare i cambiamenti e continua a riguardarli mentre si trova lontano dallo studio, per non allentare la tensione creativa. Il dipingere non è, dunque, un abbandono, ma è, piuttosto, un atto di grande concentrazione di energia.

L'artista interviene sempre su più tele contemporaneamente e ama dipingere uno stesso lavoro cambiando direzione e agendo col colore sia in orizzontale che in verticale. Anche la sua tavolozza conserva il tepore, il sentimento e l'impronta personale che caratterizzano le sue composizioni. Nelle sue tele si riversano i riverberi smorzati tipici della luce della sua terra. Sono questi i riflessi che pervadevano il suo studio di Madignano spalancato sul cortile: una luce soffusa, intrisa d'umidità, che rende i toni polverosi e le immagini più oniriche, come consumate dal ricordo e dal tempo. Tutto dà alla sua opera un sentore crepuscolare, intimo. Pur nella sua contemporaneità e nelle contaminazioni culturali che rendono lo stile profondamente attuale e internazionale, le sue tele conservano sfumature tenui che riportano al clima espressivo della pittura di scuola lombarda novecentesca. Le nuance non sono quasi mai squillanti, solo talvolta acide, ma prevalentemente sporche, evanescenti, come opacizzate dalla polvere, dalla foschia che pervade le nostre campagne, dalla memoria. Rosa antico, colori della terra, marroni bruciati, ocra e, negli ultimi tempi, una fascinazione per i blu, ma sempre nebbiosi, velati, carta da zucchero, avio. Con queste gradazioni, dà vita alle proprie stanze del ricordo, fa pulsare il cosmo che abita la sua anima e che muta, di giorno in giorno, assecondando le impressioni sensoriali. In qualche modo Margherita è figlia della tradizione pittorica paesaggistica che abbraccia il suo territorio: alternando colori spessi, fluidità acquerellate in velature che si espandono l'una a coprire l'altra, foglia d'oro stropicciata che si appropria della luce e la riverbera, crea i suoi inconfondibili paesaggi interiori.

Simbolo, mare, vento

SIMBOLO

Amai la verità che giace al fondo, quasi un sogno obliato.

Umberto Saba

Dall'informale stratificato e complesso di Margherita emergono via via elementi figurativi, come se affiorassero simboli galleggianti dalle profondità del pensiero, epifanie, prese di coscienza, finestre aperte sul sommerso. Nel suo lavoro di scavo nell'interiorità, è portata a far scaturire una grande energia dalla tela. Come scrive Eduard Orselli: "la chiave di lettura permette ai nostri occhi di immergersi in un lavoro opposto, in un'emersione".⁶

Il simbolo si pone sulla tela come un coagulo di significati, come un punto nevralgico in cui il senso si concentra e l'artista si esprime in modo netto. E' la scrittura che costituisce il punto di partenza dell'opera ed è dalla parola che nasce la ricerca del simbolo: "Margherita fonda le radici della propria ricerca nelle venature di una sottile poesia".⁷ Il segno grafico, il linguaggio (appunti di viaggio, giochi di parole, numeri) sono le forze generatrici della pittura, tuttavia, sono anche l'elemento più sfuggente della composizione: "Le parole sono più sdruciolevoli dei pesci che guizzano, si dibattono e nuotano via. Il significato sfugge, la percezione resta nell'aria".⁸ Nell'orchestrazione rigorosa e ponderata di linee, grumi, velature e immagini, le lettere affiorano spontaneamente; la scrittura è scrittura automatica, flusso di coscienza, libertà espressiva senza filtri. E dove la parola scivola lontano, la mente costruisce morbide ed eleganti forme simboliche che condensano significati urgenti, necessità dell'anima per "suggerire gli elementi di un racconto, proporre quei fili che andranno intessuti".⁹ La pittura di Margherita si completa nella tensione tra inconscio e ragione, eterna dialettica dell'arte.

Fin dalle prime tele appaiono abiti femminili: vesti intime più evanescenti o abiti strutturati del XVIII secolo, vestiti da danza. Spiega Margherita nel testo di Alec Von Bargaen *Wonderland according to Martinelli*: "la mia ricerca si incentra su abiti corazza, abiti contenitori, abiti come involucri che proteggono e custodiscono l'uomo. [...] L'abito è contenitore di memorie, non è nuovo, né legato al contesto della moda; qui si parla di abiti indossati, pregni di un vissuto, abiti che conservano l'odore e la forma di un corpo".¹⁰ Secondo Von Bargaen gli abiti, svuotati dal corpo che li aveva abitati e appesi a fluttuare nell'impasto della memoria, assumono anche il significato di una crescita della personalità dell'artista:

"As she continues to fall, she also passes the binding dresses of her past; dresses which are structured and rigid. These dresses, the same which once perfectly adorned her slender frame no longer make her feel pretty, they don't flow as they once did. She doesn't deny them, but at the same time she maturely realises that they have been outgrown and she won't need them anymore. [...] She has been liberated. She has grown. She now falls naked, feeling the wind against her skin and the newfound freedom in her soul."¹¹

E se da una parte spogliarsi degli "abiti", ovvero delle identità del passato è un crescere e un liberarsi, dall'altra, le vesti fungono comunque da protezione racchiudendo il corpo come una pelle e, allusivamente, preservando il sé, la fragile ricchezza del proprio vissuto, dagli urti del fato.

Il senso di fragilità e ineluttabilità ritorna nel simbolo delle libellule. Scrive Roberta Schira: "Una libellula conosce il proprio destino, non serve un indovino per capire che la sua esistenza sarà breve, perciò devo affrettarmi nel viaggio. Il tempo è breve per noi creature fatte di vento, fragili crisalidi plasmate dai sogni".¹²

Da qui, dalla presa di coscienza della caducità dei nostri giorni nascono lo struggimento e il bisogno del viaggio esistenziale. La delicata libellula soffiata dal vento raccoglie, perciò, il significato del viaggio così come il sinuoso fenicottero quello della migrazione: "il migrare rosa dei fenicotteri che si cercano, si inseguono, si trovano...".¹³ Il viaggio e la migrazione sono anche, metaforicamente, mentali e portano al superamento di ostacoli e frontiere interiori, per un percorso di vita creativa che è necessariamente fatto di perdite e conquiste di nuovi territori.

Qui appare il simbolo delle scarpette, scarpette da danza, spesso scarpette rosse, che rimandano ai passi nella vita, al cammino e si ricollegano al mondo delle fiabe, manifestando la loro duplice

natura emblematica. Riprendendo l'antica fiaba popolare, quelle di Margherita, sono le umili scarpette rosse fatte a mano dalla bambina o sono le scarpe maledette, scarlatte e lucenti che la condannano ad una danza ossessiva e alla perdita della propria identità? Probabilmente entrambe abitano i sotterranei della sua mente, le une come filosofia di vita, le altre come demone da allontanare quotidianamente. Scrive Clarissa Pinkola Estés nella sua analisi psicanalitica della fiaba *Scarpette Rosse*:

“Vita e sacrificio vanno di pari passo. Il rosso è il colore della vita e del sacrificio. Per vivere una vita vibrante dobbiamo fare sacrifici di ogni genere. Per creare occorre sacrificare la superficialità, qualche sicurezza e, spesso, il desiderio di piacere per far affiorare le intuizioni più intense, le visioni più grandiose. I problemi sorgono quando il sacrificio è grande e da esso non nasce la vita. Allora il rosso è il colore della perdita, non della vita.”¹⁴

Il lavoro della pittrice nasce dalla continuità e dalla coerenza della ricerca. Le giornate e le ore passate nello studio a dipingere parlano di una professione che porta avanti con costanza e determinazione come scelta esclusiva di vita. Margherita artista e Margherita identità intraprendono, fin dagli esordi, il loro viaggio esistenziale senza mai tradirsi l'un l'altra, senza cedere alle insidie di false chimere (scarpette rosse dannate). E se, da una parte, compiere, come lei fa, la propria indagine artistica con un rigore quotidiano e totalizzante vuol dire sacrificio, dall'altra, significa anche la piena realizzazione di se stessa. Il fatto che nel suo studio e lavoro trovi, seppur nella fatica, una profonda pacificazione e pienezza emerge dalle sensazioni rasserenanti e, al contempo, sublimi che le sue opere trasmettono. È proprio dei grandi artisti cogliere la poesia nelle piccole cose e l'epica nella vita di tutti i giorni, nonché guarire dal dolore attraverso la poesia stessa.

Un'immagine domestica e nostalgica scaturisce da questa capacità lirica che l'artista possiede, ovvero la vasca: «Le vasche sono un simbolo del prendersi cura di sé. Entrare in questo contenitore con del liquido tiepido, amniotico e lasciarsi cullare dal tempo. Qui la velocità e il ritmo frenetico delle nostre giornate si fermano, rimangono sospesi.»

Dalla sospensione del tempo nell'acqua privata della vasca al fluttuare nell'immensità del mare il passo è breve. Si tratta di un nuovo viaggio esplorativo e di autoanalisi. Questo imminente tuffo da grandi altezze verso il blu è preannunciato anche dall'apparizione nelle sue tele di creature marine, balene, che nel loro canto custodiscono i segreti degli abissi e della loro specie misteriosa, abiti-sirena, esseri fantastici scaturiti dal sogno, come se la terra cominciasse ad essere troppo pensante e ruvida sotto i piedi e fosse ormai ora per Margherita di sprofondare libera nell'oceano.

COM'È PROFONDO IL MARE

Onde a terra se acaba e o mar começa

Luíz Vaz de Camões

È il gesto pittorico stesso a diventare mare, in Margherita:

“E' colore allo stato puro, ritmo di correnti, flutti, risacche del gesto che passa (veloce come i pensieri), ritorna e passa di nuovo. Un pennello largo alterna i suoi segni a scaglie nervose, grumi di materia che sembrano spalmati a pollice, pioggia di pigmenti spessi come scogli mescolati a colature dai toni fluidi, sciolti nella nitro.”¹⁵

Gli abissi si aprono a inghiottire l'inconscio e le profondità di entrambi si confondono. Il mare non è superficie, ma è verticalità stratificata, muri d'acqua, sospensione, galleggiamento. In alto si snoda, per la prima volta, l'orizzonte. La parte sopra la linea appare intatta, bianca: «sopra l'orizzonte c'è qualcosa che non conosco e che rimane meta di fantasie e pensieri astratti», spiega

Margherita. Afferma Chiara Gatti che le opere recenti “tradiscono il passaggio ad una dimensione trascendente”.¹⁶

Il grandioso tumulto marino, il rimescolio dell’inconscio sono solcati da solitari bastimenti, piroscafi, velieri che scivolano sul diaframma del mare facendosi portatori del significato del viaggio. Sono ancora una volta elementi simbolici, mai didascalici, “di una pittura che non racconta, ma evoca”.¹⁷ E se da un lato vi è l’anelito a partire, esplorare, lasciarsi alle spalle passate identità, dall’altro permane il desiderio di una luce che indichi il ritorno. Scrive Roberta Schira: “Mi dirigo verso il faro laggiù, ogni essere ne cerca uno. Il mio è nascosto tra le luci argentate dei flutti”.¹⁸

Nelle tele-mare trovano posto anche flotte di barchette di carta, per un rimando, forse nostalgico, al passato, quando la barchetta, abbandonata alla corrente dei fossati faceva sognare il mare e si immaginava che, dopo un lungo viaggio, sarebbe arrivata a perdersi nel blu infinito. Nei mari di Margherita giungono tutte le barchette della nostra infanzia. Esse si staccano tridimensionali, ora appoggiate sullo spessore della tela, ora in navigazione, ora sommerse, impastate nel colore e nella spuma. “Bisognerà chiedere a Margherita come sia riuscita a lasciare le sue orme nel mare... La scia di una barca non si cancella, quasi che il mare fosse fatto di gesso o di cera”¹⁹, riflette Chiara Gatti a proposito della resa materica delle onde.

La densità dei pigmenti si avvia pian piano verso un alleggerimento del colore e delle composizioni che si fa strada di pari passo con una volontà di emersione. La pittrice sente indispensabile “allontanarsi dalle acque, rimanendo vicina, dopo aver preso dai rassicuranti abissi quanto bastava”²⁰, per andare “oltre il mare. Oltre le acque calde e il rassicurante sommerso”.²¹ Così lo spazio sopra la linea del tramonto si affolla di nuvole, talvolta nubi di temporale, più spesso di fiocchi leggeri di vapore acqueo e vento, perchè tutto muta e nulla si può fermare: “il cielo è un oceano capovolto increspato dalle spume del sole, l’aria è un oceano che passa e scorre come un fiume”.²²

JOURNEY

Sírvase un vaso de luz, toda la miel de un día.

Pablo Neruda

“Il vento arrivò improvviso e inaspettato. Pettinò i lunghi capelli neri di Margherita e soffiò tra i suoi pensieri. Veniva da terre lontane attraverso il mare. Nel suo lungo viaggio solleticava le cose, scrostava i muri e le rocce, rubava pezzetti di marea, pepite di sabbia, fragilità di insetto e di clorofilla, voci e rumori mischiati alle polveri. Margherita ne assaggiò le folate e si accorse che non erano incolori. Sapevano di frutti strani e fiori selvatici. Parlavano molte lingue. Il vento vibrava e viveva come denso plancton. Margherita capì che si posava sui paesaggi e sui colori e imparò a guardarlo. Scoprì le immagini e la luce attraverso lo spessore dell’aria. Davanti a lei non vi era il vuoto, ma il multiforme universo del vento: miriadi di effimeri frammenti, luminescenze, segni nuovi, rifrazioni. Sentì che l’unicità di ogni attimo era una conseguenza dalla luce e dal trascorrere del vento. Provò a fotografarlo e lo dipinse.”²³

Con queste parole provo ad evocare l’universo ricco ed eterogeneo che popola le tele più recenti di Margherita, in cui l’urgenza di una leggerezza compositiva si accompagna ad uno occhio più penetrante nella materia e nel reale. L’ultimo sviluppo della sua ricerca pittorica riguarda, infatti, un nuovo orientamento dello sguardo, dal mondo interiore, alle sensazioni che ci sfiorano la pelle e i sensi, alla luce, alle variazioni atmosferiche che rendono ogni attimo unico e irripetibile.

Margherita lascia la sua amata campagna per la metropoli, perchè così si sono intrecciate le strade della vita, dirigendosi verso un “ignoto preoccupante, ma desiderato”²⁴. La perdita della natura, del paesaggio abituale ha sempre avuto ripercussioni sulle sensibilità artistiche. Dallo stravolgimento delle città conseguente alla Rivoluzione Industriale nacque un nuovo modo di fare

pittura. Mentre nel contesto urbano di Parigi le antiche architetture venivano annerite e graffiate dal fumo delle ciminiere e dal ferro delle nuove costruzioni, un gruppo di pittori sentiva l'esigenza di sfaldare i volumi per cogliere e fissare sulla tela le vibrazioni delle luce, *les impressions* di determinati attimi, le tonalità di alcuni momenti del giorno: il paesaggio raccolto in uno sguardo diventava sulla tela un'insieme di percezioni visive. Anche la contemporanea Margherita si orienta istintivamente verso un'osservazione più acuta del paesaggio visto come momento atmosferico e si trova a notare i più minuscoli dettagli. Si accorge che, nelle lame di luce che fendono l'aria cittadina e si insinuano tra i palazzi, il vento lascia intravedere un microcosmo di particelle che giungono da chissà dove. Le piace, così, pensare, che l'aria capricciosa porti fino in città piccoli doni della natura; impara ad osservare le immagini attraverso lo strato della sostanza atmosferica, facendo scivolare sullo sfondo i paesaggi, mentre sulla superficie della juta si compongono fragili frammenti scossi dal vento. Cattura con la macchina fotografica colori e sensazioni e ritorna in studio per imprimerle sulla tela attraverso il colore. L'*impressione*, quindi, ha il doppio significato di traccia indelebile e di flash momentaneo. Non vi sono più elementi figurativi che primeggiano: tutto è paesaggio, tutto è luce e deve vibrare. Nel turbinio del vento, del viaggio (*journey*) esistenziale senza ritorno, delle sensazioni e dei colori spazzolati, Margherita fissa sulla tela delicati fiori, dettagli d'erba che coglie nelle sue campagne ed essicca minuziosamente.

“Margherita, come il vento, aveva compiuto un viaggio. Dalla pianura libera in cui si nutriva di cieli, di spazi e respirava il mutare ciclico del paesaggio, alla metropoli, in cui lo stesso cielo era solo una scheggia rubata tra i tetti, il tempo correva senza cambiare colore in modo netto. Così il suo sguardo divenne più acuto, si soffermò sui piccoli dettagli che le ricordavano ciò che aveva lasciato e ritrovava, comunque, ancora lì davanti ai suoi occhi. Catturò quei particolari, quei riverberi, le *impressioni* di quelle determinate giornate e li riversò sulla tela.”²⁵

L'artista soffre della mancanza di sole e di vento, specie nel suo studio milanese costretto tra i muri. Imprigionando nei propri occhi la luce e le folate, per poi impregnare la tela fino a travalicarne la bidimensionalità, arriva a creare una pittura che colpisce tutti i sensi. Margherita plasma un nuovo elemento pittorico, fatto d'emozioni, sensazioni, ricordi, malesseri, sentimenti, pensieri, desideri, percezioni; un elemento che non è solo da guardare, ma è da vivere, da esperire, “un elemento nel quale noi possiamo immergerci, isolarci, guardarci, riscoprirci”.²⁶

PRINCIPALI MOSTRE PERSONALI

2016 *Journey*, a cura di Federico Rui Arte Contemporanea e Francesca Brambilla, Casa sull'Albero, Malgrate. *Journey*, a cura di Natalia Vecchia, Sale Agello Museo Civico, Crema.

2015 *Splash*, Zaion Gallery, Bella.

2014 *Oltre la linea*, a cura di Chiara Gatti, Galleria Palmieri, Busto Arsizio.

2013 *A:mare*, Galleria Movimento, Milano. *Follow the river*, Galerie Kallenbach, Coblenza, Germania.

2012 *Wear:me*, Casa della Cultura, Parigi, Francia. *Viaggio*, a cura di Valentina Cavera, Galleria Francesco Zanuso, Milano.

2010 *Respir:ami*, Galleria Movimento, Milano.

2009 *Sussurri*, Spazio Caira Design, Milano. *Imaginary Crossings*, a cura di Natalia Vecchia, Il Nodo dei Desideri, Crema. *Imaginary Crossings*, Alchimia Kunstgalerie, Dortmund, Germania.

2008 *Di:stanze*, a cura di Natalia Vecchia, Galleria Dellearti Project Room, Cremona.
2007 *(Abit:ami)*, Galleria Wunderkammer, Bergamo. *Indoss:ami*, a cura di Elsa Gipponi, Galleria Park Astoria, Riva del Garda.
2006 *Indoss:ami*, a cura di Elsa Gipponi, Galleria e Restauro, Crema.

PRINCIPALI MOSTRE COLLETTIVE, FIERE D'ARTE E PREMI

2016 *Buste Dipinte*, Festival delle Lettere, Teatro Verdi, Milano. *Aaf Milano*.
2015 *Aaf Milano. Market Art Design*, Hamptons, New York.
2014 *Collettiva Artisti*, Barsky Gallery, New York. *ArtVerona. Setup Bologna*.
2013 *Portamento*, Galerie Kallenbach, Coblenza, Germania. *Brain Art*, a cura di Lorella Giudici e Studio 10, chiesa S. Chiara, Vercelli. *Biennale d'Arte di Lodi*, Spazio Bipielle Arte, Lodi. *Summer Show*, Galleria Federico Rui Arte Contemporanea, Milano. *I Love You*, Laranarossa Gallery, Latina. *ArtVerona. Miart. ArtePadova, Aaf Milano*. Selezionata per il *Premio Orientalmente* a cura di M. Martini e F. Baboni, Mantova.
2012 *Collettiva Artisti*, Barsky Gallery, New York. *Attese*, Galleria Movimento, Milano. *Aaf New York, Aaf Roma, ArtVerona, Miart. Swab*, Barcellona. *Aaf Milano. Artfactory*, Catania. Finalista del *Premio Le Segrete di Bocca*, Galleria Vittorio Emanuele, Milano.
2011 Finalista del *Premio Ciacchio Broker* per la giovane pittura italiana, *ArtVerona*. Seconda tra i finalisti del *Premio Ghiggini Arte*, Galleria Ghiggini, Varese.
2010 *Collettiva Artisti*, Galleria Movimento, Milano. *Trilogia del colore*, a cura di Roberto Milani, Galleria San Lorenzo, Milano. *Collettiva Artisti*, Palazzo Palmieri, Martignano. *L'Arte dei Gioielli – I Gioielli dell'Arte*, Galleria Movimento, Milano. *Wild*, Quartiere3, Castelleone. *ArtVerona. Miart*. Selezionata per il progetto *Residenze d'Artisti* presso il Palazzo Mira, Martignano.
2009 *ArtePadova. ArteGenova*. Vincitrice del Premio del Pubblico, *Next Generation, Premio P. Barlettani*, Galleria San Lorenzo, Milano.
2007 *Collettiva Artisti*, Galleria Lamanai, Akumal, Messico. *Collettiva Artisti*, Galleria Le Petit Prince, Ravello. *7artisti2007*, Galleria Marchina Arte Contemporanea, Brescia. Finalista del *Premio Nazionale d'Arte Donato Frisia*, Palazzo di Merate, Merate.
2006 *Collettiva Artisti*, Galleria Arte Altro Arte Contemporanea, Gattinara. *Città Invisibili*, Galleria Monaci sotto le Stelle, Brescia. Vincitrice del Premio Giovane Promessa, *Concorso Nazionale d'Arte Contemporanea*, Tropea.
2005 *Biennale di Soncino a Marco*, Rocca Sforzesca, Soncino.
2003 *Salon I*, Museo della Permanente, Milano.
2002 *Salon I*, Museo della Permanente, Milano.

NOTE

¹ “Fiocchi di carta cuciti sulle tele in modo irregolare”. THYSON. N., *Margherita Martinelli*, <http://www.margheritamartinelli.it/text.php?art=2>, 2012. Ultima consultazione 28 luglio 2016.

² RAIMONDI, STEFANO, *Intim(a)zione*, in *(Abit:ami)*, catalogo mostra, (Bergamo, Galleria Wunderkammer, 15 – 30 novembre 2007), Crema, 2007, p. 8.

³ *Ibidem*.

⁴ GATTI, CHIARA, *La vertigine apparente*, in *Oltre la linea*, catalogo mostra (Busto Arsizio, Galleria Palmieri, 11 ottobre – 8 novembre 2014), Lizea Arte Edizioni, Milano, 2014, p. 2.

⁵ *Ivi* p. 3.

- ⁶ ORSELLI, EDUARD, *A proposito di J*, <http://www.margheritamartinelli.it/text.php?art=9>, 2015. Ultima consultazione 28 luglio 2016.
- ⁷ PAGLIARI, FRANCESCO, *Stanze d'emozioni*, in catalogo mostra (Cremona, Project Room Galleria DelleArti, 2 settembre – 20 ottobre 2008), Cremona, 2008.
- ⁸ GATTI, CHIARA, *La vertigine apparente*, in *Oltre la linea*, op. cit., p. 3.
- ⁹ PAGLIARI, FRANCESCO, *Stanze d'emozioni*, in catalogo della mostra, op. cit.
- ¹⁰ VON BARGEN, ALEC, *Wonderland according to Martinelli*, in *Respir:ami*, catalogo mostra, (Milano, Galleria Movimento, 7 ottobre – 26 novembre 2010), Milano 2010, p. 4.
- ¹¹ “Mentre continua a cadere [a sprofondare nell’inconscio, riprendendo la metafora di *Alice in Wonderland*, N.d.A.], passa attraverso gli abiti fascianti del suo passato; vesti che sono strutturate e rigide. Questi abiti, che un tempo adornavano perfettamente la sua sottile figura, non la fanno più sentire bella, non ricadono più come un tempo. Non li rinnega, ma, al tempo stesso, si rende conto che sono stati superati e non ne avrà più bisogno. [...] È stata liberata, è cresciuta. Ora cade nuda, sentendo il vento sulla sua pelle e una ritrovata libertà nella sua anima”. VON BARGEN, ALEC, *Wonderland according to Martinelli*, <http://www.margheritamartinelli.it/text.php?art=3>, 2010. Ultima consultazione 28 luglio 2016.
- ¹² SCHIRA, ROBERTA, *A:mare*, in catalogo mostra, (Milano, Galleria Movimento, 14 marzo – 10 maggio 2013), Milano, 2013.
- ¹³ VON BARGEN, ALEC, *Wonderland according to Martinelli*, in *Respir:ami*, op.cit., p. 5.
- ¹⁴ PINKOLA ESTÉS, CLARISSA, *Donne che corrono coi lupi*, Frassinelli, Piacenza, 2004, p. 221
- ¹⁵ GATTI, CHIARA, *La vertigine apparente*, in *Oltre la linea*, op. cit., p. 3.
- ¹⁶ Ivi p. 2.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ SCHIRA, ROBERTA, *A:mare*, in catalogo della mostra, op. cit.
- ¹⁹ GATTI, CHIARA, *La vertigine apparente*, in *Oltre la linea*, op. cit., p. 3.
- ²⁰ ORSELLI, EDUARD, *A proposito di J*, op.cit.
- ²¹ Ibidem.
- ²² VECCHIA, NATALIA, *Di cosa è fatto il vento?*, in *Journey*, catalogo mostra, (Crema, Sale Agello, Museo Civico, 17 gennaio – 7 febbraio 2016), Crema, 2016.
- ²³ Ibidem.
- ²⁴ ORSELLI, EDUARD, *A proposito di J*, op.cit.
- ²⁵ VECCHIA, NATALIA, *Di cosa è fatto il vento?*, in *Journey*, op.cit.
- ²⁶ GIPPONI, ELSA, *Annegamilegami*, <http://www.margheritamartinelli.it/text.php?art=6>, 2006. Ultima consultazione 28 luglio 2016.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- GATTI, CHIARA, *La vertigine apparente*, in *Oltre la linea*, catalogo mostra (Busto Arsizio, Galleria Palmieri, 11 ottobre – 8 novembre 2014), Lizea Arte Edizioni, Milano, 2014.
- PINKOLA ESTÉS, CLARISSA, *Donne che corrono coi lupi*, Frassinelli, Piacenza, 2004.
- PAGLIARI, FRANCESCO, *Stanze d'emozioni*, in catalogo mostra (Cremona, Project Room Galleria DelleArti, 2 settembre – 20 ottobre 2008), Cremona, 2008.
- RAIMONDI, STEFANO, *Intim(a)zione*, in *(Abit:ami)*, catalogo mostra, (Bergamo, Galleria Wunderkammer, 15 – 30 novembre 2007), Crema, 2007.
- SCHIRA, ROBERTA, *A:mare*, in catalogo mostra, (Milano, Galleria Movimento, 14 marzo – 10 maggio 2013), Milano, 2013.
- VECCHIA, NATALIA, *Di cosa è fatto il vento?*, in *Journey*, catalogo mostra, (Crema, Sale Agello, Museo Civico, 17 gennaio – 7 febbraio 2016), Crema, 2016.
- VON BARGEN, ALEC, *Wonderland according to Martinelli*, in *Respir:ami*, catalogo mostra, (Milano, Galleria Movimento, 7 ottobre – 26 novembre 2010), Milano 2010.

SITOGRAFIA

www.margheritamartinelli.it



Like a bird, 2012, tecnica mista su tela, 80x70 cm

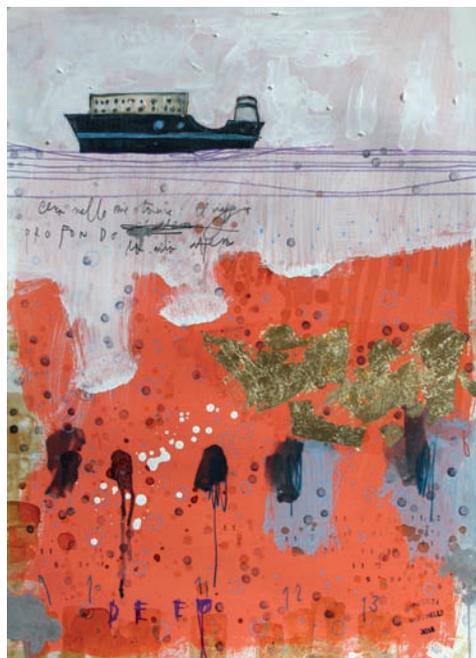


White, 2014, tecnica mista su carta, 70x100 cm

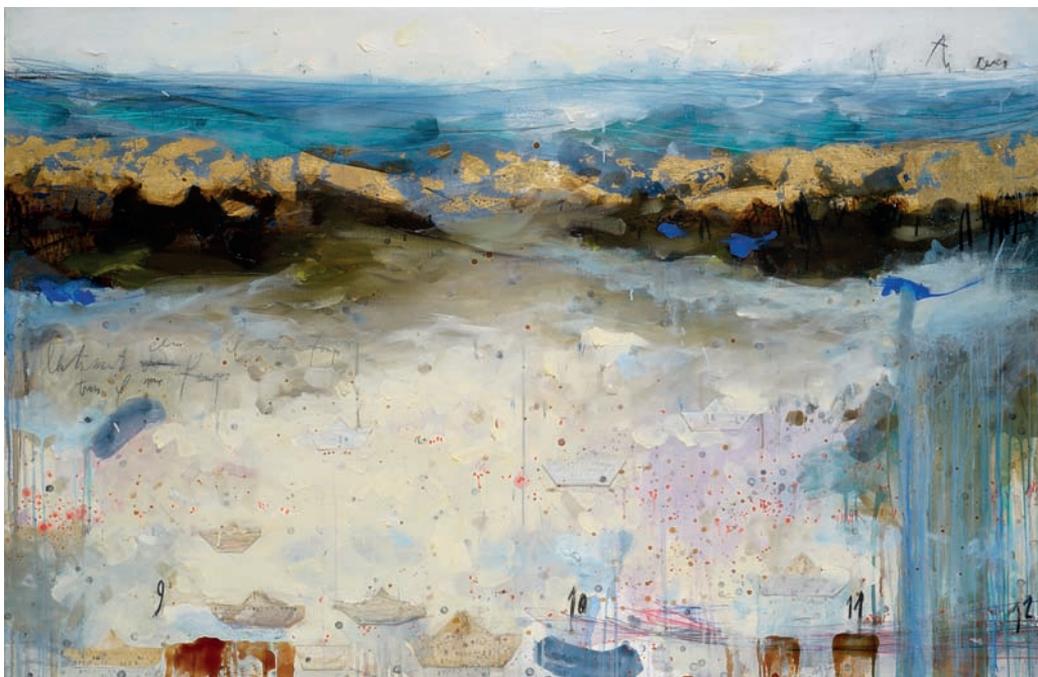


© Paola Beretti

Ritratto di Margherita Martinelli by Paola Beretti



Deep, 2013, tecnica mista su carta, 70x50 cm



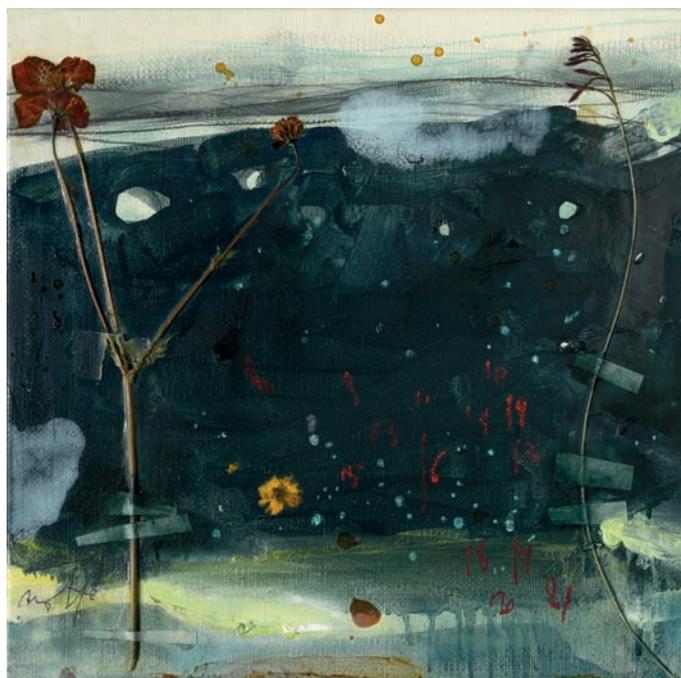
Ti cerco, 2014, tecnica mista su tela, 100x150 cm



Up, 2015, tecnica mista su tela, trittico 70 x 150 cm



Light, 2015, tecnica mista su tela, 95x140 cm



Notte, 2015, tecnica mista su tela, 35x35 cm



Whitelight, 2015, tecnica mista su tela, 85x60 cm



Sunday, 2015, tecnica mista su tela, 135x100 cm



Storia

Prosegue la nostra indagine tesa a ricostruire la Grande guerra dall'osservatorio di Crema e del suo territorio. Dopo i saggi di Elena Benzi (1914), di Piero Carelli e di Vittorio Dornetti (1915), eccone un altro della stessa Elena Benzi. Un lavoro, il suo, meticoloso e nello stesso tempo appassionato da cui emergono, in particolare, i pesanti costi umani di quella tragedia caricati sulle spalle dei contadini.

Guido Antonioli rivisita la figura di Fortunato Marazzi (l'eroe dell'impresa di Gorizia del 1916), parlamentare per un trentennio e generale autorevole a livello nazionale, con un taglio fortemente critico nei confronti della storiografia marxista che tende a inquadrare i personaggi storici dentro le etichette di destra e sinistra, di conservatore e progressista, di reazionario e rivoluzionario: Fortunato Marazzi, in effetti, secondo l'autore, "il personaggio cremasco più importante e significativo di tutta la storia del Regno d'Italia", nonostante le sue origini aristocratiche, è stato un liberale riformatore, convinto della necessità di una sorta di patto sociale finalizzato a coniugare libertà, azione efficiente e razionale dello Stato ed emancipazione delle classi più povere.

Pietro Martini dedica il suo saggio alla "memoria scolpita" (il monumento a Vittorio Emanuele II a Crema): una ricostruzione rigorosa della genesi della "statua del Re" fino alla inaugurazione avvenuta nel 1881. L'autore non esclude di proseguire la sua ricerca affrontando le vicende successive: dall'attentato e conseguente rimozione del 1946 al recente restauro.

Un restauro, secondo Martini, dovuto. La statua di Vittorio Emanuele II a Crema è un tassello di quanto tutta l'Italia ha voluto, compiuto e celebrato in quello stesso periodo. Non provvedere in tal senso avrebbe costituito una mancanza della città, se non dei suoi abitanti almeno della sua amministrazione. Una mancanza pubblica. Alla quale ha voluto porre rimedio un gruppo di privati, con risorse in gran parte private. Ma a favore di tutti.

Piero Carelli

La statua del Re

La memoria scolpita e la città senza memoria

*Il monumento di Vittorio Emanuele II a Crema e la sua inaugurazione nel 1881.
Il primo capitolo di un racconto avventuroso, al tempo in cui la storia
della statua del Re ha avuto inizio: i fatti, i luoghi, i personaggi.*

La nazione

Gli anni che vanno dalla nascita ufficiale del Regno d'Italia, il 17 marzo 1861, fino alla breccia di Porta Pia, il 20 settembre 1870, costituiscono un periodo cruciale e determinante per l'Italia. In questo decennio il nuovo ordinamento nazionale deve dimostrare le sue reali capacità, innanzitutto di sopravvivenza, tra innumerevoli difficoltà interne e duri attacchi dall'esterno, e quindi di consolidamento delle proprie istituzioni, sia dentro il perimetro dei suoi nuovi confini, sia in ambito internazionale. Negli anni Sessanta e poi anche nella prima metà degli anni Settanta dell'Ottocento vengono risolte le principali criticità politiche, giuridiche e militari che caratterizzano il periodo iniziale di vita del nuovo Stato italiano, in un arco temporale breve e decisivo. Se si pensa ai normali tempi storici nei quali le moderne realtà nazionali europee si sono formate e compiute, non possono non lasciare stupiti l'enorme sforzo e l'eccezionale capacità realizzativa con cui in brevissimo tempo vengono strutturate le istituzioni politiche italiane, organizzata la pubblica amministrazione, potenziata la forza militare dell'Esercito e della Marina, sviluppata la politica estera, intraprese riforme economiche fondamentali, avviate trasformazioni basilari in campo educativo, sanitario e civile.

Questo fortissimo impegno in termini di risorse umane, spirituali e materiali è profuso innanzitutto dalle forze politiche e dai governi della Destra storica. L'Italia viene, in tal modo, stabilmente assicurata agli italiani, in tempi in cui l'annullamento della nostra sovranità nazionale e il ritorno agli assetti geopolitici precedenti sono considerati come auspicabili da molte corti europee. Naturalmente non fu possibile fare tutto e farlo sempre bene. Talché frasi di facile esternazione ed effetto (magari pronunziate da soggetti di non eccelsa fattività), come quella per cui "fatta l'Italia" restavano da "fare gli italiani", non mancarono di essere dispensate e diffuse. Ovviamente molto rimaneva da fare, vista la immanità del compito.

E va pure aggiunto che non poco venne disfatto in epoche successive. A partire dal 1876, con il passaggio dal secondo ministero Minghetti al primo ministero Depretis, vale a dire con l'avvicendamento tra la Destra e la Sinistra storiche, cominciano ad apparire i mali che accompagnano poi la politica italiana nel successivo secolo e mezzo. Chiusa l'epoca dei Cavour, dei Rattazzi, dei Ricasoli e dei Lamarmora, ben presto dal trasformismo e dal crispismo emerge la tipica politica italiana con pretese al di sopra delle reali possibilità, con finanza allegra e aumento del debito pubblico all'interno e con un ricorrente "ruggito del coniglio" sullo scacchiere internazionale. Ed emergono gli sprechi, la corruzione, le speculazioni, che pure esistono in ogni tempo ma che la precedente ferrigna classe ministeriale aveva contenuto su livelli minimi, sin dai primi fondamentali ministeri costituzionali albertini. Debito pubblico ingovernabile, velleitarismo internazionale, sprechi, corruzione, speculazioni, parassitismo pubblico, arbitrio privato, strapotere delle mafie: sono i mali che percorrono il Novecento italiano e arrivano sino a noi.

Si tratta di mali che passano per una sequenza di sovrani, da Vittorio Emanuele II a Umberto II, nella quale il successivo è sempre, tanto o poco, peggiore del precedente. Mali che comunque attraversano sia la forma istituzionale monarchica, sia quella repubblicana, passando per un giolittismo tutto sommato dignitoso; per una dittatura ventennale che dignitosa spesso non fu; per un concordato impensabile in termini risorgimentali; per due guerre mondiali disastrose per l'Europa e per l'Italia; per una guerra civile causata dall'invasione nazista e poi da quella alleata; per un lungo settantennio repubblicano che accompagna il popolo italiano, tra luci e ombre, dagli anni della guerra fredda e poi del terrorismo e delle stragi agli anni dell'edonismo più effimero, della crisi strutturale dell'intero sistema economico e, alla fine, dell'invasione del territorio nazionale da parte di un numero incontrollato di migranti clandestini.

Prima di ciò, all'epoca dei Menabrea, dei Lanza, dei Sella e degli altri governanti posti nel solco della politica cavouriana, l'ambiente istituzionale è ancora quello in cui, con passione e dedizione,

si costruisce l'Italia, e prima ancora un'idea, uno spirito, un sentimento di Italia, impegnandosi disinteressatamente per il consolidamento di un bene pubblico e di una Patria di recente e sofferta acquisizione. La libertà dallo straniero è resa ancora più preziosa dalla consapevolezza dei rischi di restaurazione asburgica, borbonica e papalina. E dagli appetiti territoriali di potenze internazionali non ancora rassegnate al sorgere improvviso della giovane nazione italiana nel consesso europeo, in particolare dell'Austria e dei suoi alleati.

Ma allora i nemici esterni come l'Austria si combattono e si vincono. All'interno, il brigantaggio e la criminalità mafiosa si stroncano col pugno di ferro. Solo più tardi le mafie riconquistano il meridione, per annidarsi poi anche al nord, grazie alle connivenze politiche ed economiche di una classe dirigente che antepone al senso dello Stato il senso di bottega. Allora, che la capitale sia a Torino, a Firenze o a Roma, lo Stato si vede, si sente. Così, l'Italia si fa. Solo dopo, la si disfa.

La memoria

Molti dei protagonisti del nostro Risorgimento, tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, portata a compimento la propria opera storica, concludono pure la loro esistenza personale. Muore Mazzini nel 1872, a sessantasette anni. Muore Vittorio Emanuele nel 1878, a cinquantotto anni. Muore Garibaldi nel 1882, a settantacinque anni. Da tempo era morto Cavour, nel 1861, a cinquantuno anni. E muoiono anche gli avversari, come Pio IX nel 1878, a ottantasei anni.

Un numero considerevole di artefici della nostra unità e indipendenza scompare in quel periodo, a livello nazionale ma anche a livello locale, nei vari territori in cui molti patrioti avevano impersonato gli ideali, le passioni e le azioni sul campo del periodo risorgimentale. Si tratta di personaggi che costituiscono l'orgoglio delle numerose piccole patrie, delle "cento città" che lungo la penisola hanno dato il loro contributo di intelligenza, di volontà e spesso di sangue al processo di unificazione. Ci sono gli eroi nazionali, dunque, ma anche gli eroi locali. Che sono sopravvissuti, nella memoria collettiva, alle mediocrità umbertine e ai tradimenti brindisini, alla retorica e alla cartapesta littorie, alle strumentalizzazioni elettorali repubblicane e, da ultimo, allo spaesamento generale di una società che pare destinata a un diffuso processo disgregativo della propria identità, in un ciclo di regresso civile e culturale che echeggia i peggiori precedenti storici preunitari.

Questa "memoria degli eroi" è ancor oggi alimentata da libri, archivi, raccolte, opere figurative, cimeli, ricorrenze, commemorazioni. Anche i complessi monumentali e le statue contribuiscono a formare la storia di un popolo, la sua cultura, i suoi fondamenti spirituali ed etici. Pure in Italia i monumenti hanno svolto questo ruolo di segno visibile e di ancoraggio emotivo a un plesso di esperienze e significati fondativi. Realizzato il nuovo ordinamento pubblico, lo si muni di tutto ciò che una nazione deve possedere, cioè di tutti gli attributi, anche immateriali, necessari ai suoi componenti per dotarsi di spirito identitario e senso d'appartenenza.

È interessante studiare e comprendere come venne attuata quest'opera di "italianizzazione" delle varie popolazioni preunitarie, non solo con strumenti politici, militari e amministrativi ma anche culturali, formativi, oggi si direbbe "motivazionali". È ovvio che i limiti furono molti e rilevanti. Però è altrettanto ovvio che l'operazione in buona parte riuscì e che solo da un certo punto in avanti vi fu una inversione di tendenza, tesa a "deitalianizzare" gli italiani. Ma, a tale riguardo, basti qui limitarsi a questi rilievi generali e dire che la monumentalistica risorgimentale ebbe un ruolo non secondario in questo processo formativo nazionale.

L'Italia sorse dalla sua precedente frammentazione ad opera di una ristretta, determinata e coraggiosa élite politica, militare e diplomatica, in parte aristocratica e in parte borghese, nell'arco di pochi avventurosi decenni. Dopo di ciò, furono anche i monumenti dei padri della Patria, posti in ogni città e contrada, a rafforzare la nostra italianità.

I monumenti

Le recenti commemorazioni per il centocinquantésimo dell'unità e dell'indipendenza dell'Italia hanno, spesso inaspettatamente, contribuito a una vera e propria riscoperta di personaggi, eventi e opere del nostro Risorgimento, sia a livello nazionale che locale. Il fenomeno meriterebbe delle analisi e delle valutazioni più approfondite di quelle svolte sinora. Non vi è comunque dubbio che, in quasi tutta l'Italia, innumerevoli e spesso importanti manifestazioni pubbliche abbiano contrassegnato, in modo evidente, questa ricorrenza. E quasi sempre con un coinvolgimento popolare ampio, convinto, significativo. Pubblicazioni, mostre, articoli, convegni, proiezioni, iniziative di ogni genere hanno riportato moltissimi cittadini, in questo periodo, a una maggiore presa di coscienza del loro essere italiani. In tantissime città si è riflettuto sul perché e sul come, dalle numerose bandiere issate un tempo lungo la penisola, si sia giunti a sventolare il tricolore e a cantare l'inno di Mameli, due cose che in precedenza erano tollerate solo allo stadio.

Questa riscoperta non poteva non estendersi ai monumenti eretti in onore dei protagonisti del Risorgimento. Molti di questi complessi monumentali sono stati restaurati per l'occasione. Le statue di Vittorio Emanuele II e di Giuseppe Garibaldi, forse le più numerose rispetto a quelle di altri, non hanno fatto eccezione. In particolare, va detto che il Re può contare in Italia su presenze monumentali molto diffuse e di tutto rispetto. E che il restauro di molte di queste statue è stato deliberato e sovvenzionato da parte di amministrazioni locali sia di destra che di sinistra, trattandosi di interventi riferiti a elementi del vissuto comune ormai entrati nella storia e dunque difficilmente strumentalizzabili nelle possibili controversie tra le attuali fazioni politiche. Anche perché, come nel caso di Vittorio Emanuele II, ogni strumentalizzazione avrebbe evidenziato la propria pretestuosità a fronte di comportamenti generalmente differenti in ogni altra parte d'Italia, anche visto il numero elevatissimo di statue dedicate al Re in tutta la penisola.

Restando nell'ambito dei centri urbani più significativi e per citare solo alcuni esempi, a Roma il Re ha una statua equestre al Vittoriano, sopra il sacello del Milite Ignoto. Anche a Venezia e Firenze, come in altri capoluoghi, il Re è raffigurato in monumenti equestri di forte impatto visivo. A Milano è stata restaurata la sua statua in piazza Duomo, col sindaco e tutta la giunta di sinistra ad applaudire. A Torino il suo nome è scritto sull'ingresso di Palazzo Carignano, con sotto le file interminabili di visitatori da ogni parte d'Italia e del mondo. Anche a Bergamo la sua statua è stata restaurata. È posta in piazza Matteotti e nessuno ha mai sofisteggiato su possibili contraddizioni tra questo monumento del Re e la piazza intestata al politico socialista vittima del fascismo. A Napoli la sua statua, dopo essere rimasta a lungo seminascosta nel fossato del Maschio Angioino, è stata ripulita ed è divenuta, in occasione del centocinquantésimo, il fulcro della rinnovata piazza Bovio. A Palermo il suo monumento è stato restaurato e collocato in piazza Giulio Cesare, davanti alla stazione centrale. E così via. Lo stesso dicasi per le statue di Garibaldi e degli altri protagonisti del Risorgimento.

Spesso i lavori di restauro sono stati voluti e finanziati pubblicamente, in base a decisioni prese a livello nazionale o a deliberazioni assunte in sede amministrativa locale. In altri casi, l'iniziativa è partita dai privati, che hanno gestito direttamente il progetto e hanno talvolta usufruito, quasi sempre per una parte minoritaria, di qualche contributo pubblico. Si può quindi affermare che questa ricorrenza abbia favorito una vera e propria riscoperta della monumentalità risorgimentale presso il grande pubblico, una riscoperta in genere accompagnata da presentazioni, mostre d'arte e opere editoriali dedicate a questi beni culturali. Pubblicazioni come "Scolpire gli eroi - La scultura al servizio della memoria" (in riferimento alla mostra di Padova del 2011), come "Garibaldi nel bronzo e nel marmo" o come "La memoria in piazza - Monumenti risorgimentali nelle città lombarde tra identità locale e nazionale", le prime due di Silvana Editrice e la terza delle Edizioni Effigie, sono solo alcuni esempi tra i numerosi che si possono citare. Tra i volumi pubblicati in occasione di queste celebrazioni in tema di statuaria risorgimentale, alcuni hanno

un orientamento più storico e istituzionale, altri hanno un contenuto più artistico e iconografico, altri ancora provengono da situazioni locali in cui la ricostruzione delle vicende del singolo monumento è stata contestualizzata nella realtà specifica di quel territorio, con interessanti contributi alla storia cittadina.

Anche a Crema due importanti monumenti sono stati restaurati nel periodo in cui cadeva questo anniversario. Entrambi sono dello scultore Francesco Barzagli. Uno, quello di Giuseppe Garibaldi, è stato restaurato nel 2011. L'altro, quello di Vittorio Emanuele II, ha dovuto essere in parte ricostruito, mancando di alcune sue porzioni originali. Inaugurato nel 1881, era stato gravemente danneggiato da un attentato nel 1946 e quindi rimosso dalla sua collocazione. I suoi pezzi smontati erano rimasti a terra ed esposti alle intemperie in un cortile sul retro del Museo di Crema per parecchi decenni. Il restauro, la ricomposizione e il riposizionamento della statua e del suo piedistallo sono avvenuti su iniziativa di un gruppo di otto cittadini cremaschi e il 7 settembre 2013 il monumento del Re è stato riconsegnato nelle sue forme originarie alla cittadinanza di Crema con una cerimonia ufficiale.

Il ripristino e la ricollocazione di questo monumento si sono dunque svolti in logica relazione a un contesto generale nazionale di progetti simili. L'iniziativa si è compiuta in un ambito temporale ricco di analoghe commemorazioni patriottiche dell'unità italiana e dei suoi artefici, tra i quali spicca ovviamente il primo sovrano dell'Italia unita. È evidente la piena coerenza di intendimenti, di modi e di tempi tra il progetto realizzato a Crema e quanto avvenuto in tutto il resto d'Italia. La statua di Vittorio Emanuele II a Crema è un tassello di quanto tutta l'Italia ha voluto, compiuto e celebrato in quello stesso periodo. Non provvedere in tal senso avrebbe costituito una mancanza della città, se non dei suoi abitanti almeno della sua amministrazione. Una mancanza pubblica. Alla quale ha voluto porre rimedio un gruppo di privati, con risorse in gran parte private. Ma a favore di tutti.

Questo articolo ha per oggetto soltanto la nascita di quest'opera fino alla sua inaugurazione nel 1881. Non riguarda le sue vicende successive, come ad esempio l'attentato e la rimozione del 1946 oppure la recente operazione di restauro e riposizionamento nella sede originaria. Non si esclude in futuro una redazione della storia completa di questo monumento, dalla sua ideazione fino al tempo presente.

Il Comitato

Subito dopo la morte di Vittorio Emanuele II, avvenuta il 9 gennaio 1878, la notizia della sua scomparsa si diffonde per tutto il Regno e provoca quasi ovunque sentimenti di cordoglio generalizzati e sinceri. L'identificazione della sua figura con il compimento dell'unità nazionale è molto forte e sono ancora numerosi i reduci delle guerre per l'indipendenza italiana che vivono questa perdita con profondo dolore e viva costernazione. La dirigenza nazionale delibera l'edificazione a Roma di un monumento in suo onore, invitando le varie realtà provinciali e comunali di tutto il territorio italiano a inviare contributi per questa iniziativa. Ma anche in molte città d'Italia si aprono sottoscrizioni per dedicare al Re statue, lapidi e testimonianze commemorative specifiche a livello locale.

In totale, tra il 1878 e il 1879 le somme raccolte per il monumento a Roma sono inferiori a quelle raccolte per i vari monumenti locali: 714.417 lire per il futuro Vittoriano e lire 1.120.800 per i futuri 54 monumenti da erigere al Re in numerosi capoluoghi provinciali ma anche in alcune città non capoluogo, tra cui Crema. Si vedano le cifre fornite in proposito da Antonio Abeille ("Il IX gennaio 1878, ossia il mondo civile ed in particolare l'Italia in morte di Vittorio Emanuele II il Grande", Napoli, Stabilimento Tipografico Prete, 1879, opera in 2 volumi). E si veda pure la relazione della Commissione Reale istituita per l'edificazione del monumento nella capitale (Roma, Archivio Centrale dello Stato, PCM, "Commissione Reale per il Monumento

a Vittorio Emanuele II”, bb. 6 e 7). Va detto che, nel frattempo, continuano in molte città le sottoscrizioni a favore di monumenti dedicati ad altri protagonisti del Risorgimento. E che presto tali sottoscrizioni raggiungono cifre molto considerevoli quando si tratta di celebrare nel bronzo e nel marmo Giuseppe Garibaldi, dopo la sua morte avvenuta il 2 giugno 1882.

Purtroppo non esiste ancora un database nazionale completo dei monumenti edificati tra il 1850 e il 1900, vale a dire nei cinquant’anni di maggior produzione scultorea risorgimentale in Italia. Di certo il numero di tali monumenti è elevatissimo e la qualità delle opere è spesso pregevole. Oltre a un inventario completo dei personaggi ai quali viene dedicata una statua e delle collocazioni delle opere corrispondenti, servirebbe anche una ricognizione degli artisti operanti in tale genere di committenze. Sia per le scelte basate su concorsi pubblici che per quelle originate da valutazioni private, sarebbe interessante ricostruire le relazioni, le reti e le dinamiche esistenti intorno ai numerosi artisti locali, che in molti casi vengono privilegiati nei circuiti provinciali, e quelle esistenti invece intorno agli scultori più affermati, in genere titolari di posizioni di rilievo nella varie Accademie di Belle Arti, che compaiono quasi sempre nei concorsi per le grandi committenze pubbliche (Vela, Barzaghi, Ferrari, Bistolfi e alcuni altri).

I monumenti realizzati da tutti questi artisti si manifestano inizialmente come luoghi di una memoria risorgimentale condivisa ma acquisiscono e rivelano nel tempo anche i tratti e i valori simbolici di una comunità civile rappresentata nel suo divenire. Si tratta di complessi monumentali, statue, lapidi, cippi, busti e altre opere commemorative che diventano ben presto testimoni di eventi pubblici ufficiali, di grandi entusiasmi collettivi, di manifestazioni unificanti oppure conflittuali, di lutto, orgoglio, festa, legittimazione. Una loro banca dati nazionale sarebbe utilissima per la miglior conoscenza di una parte della storia italiana di quel periodo non ancora sufficientemente indagata e per lo studio delle interrelazioni tra la memoria degli “eroi nazionali” e la memoria degli “eroi locali”, che sono poi in parecchi casi le stesse interrelazioni che esistono tra la storia generale di un popolo e le storie specifiche dei suoi territori e delle sue comunità.

Alcuni studi esistono già ma si tratta di contributi parziali e riferiti ad ambiti limitati nel tempo e nello spazio. Ad esempio, riguardo alla città di Crema esiste in proposito una documentazione d’archivio alquanto specifica eppure di sicuro interesse locale. In particolare, in riferimento agli stanziamenti deliberati a favore della memoria di Vittorio Emanuele II, sappiamo che la municipalità si impegna a versare 500 lire per il monumento da erigersi a Roma e che contribuisce anche con ulteriori 400 lire al monumento da edificarsi in città. Crema risponde dunque a entrambe le sollecitazioni con generosità, imitata in questo, almeno per l’iniziativa cittadina, dalla Provincia e da molti Comuni del circondario.

La Gazzetta di Crema, già nel suo numero del 12 gennaio 1878, lancia la proposta di una sottoscrizione per un monumento cittadino in onore del Re. Poche settimane dopo, nel mese di febbraio, si costituisce un apposito Comitato promotore dell’iniziativa, che comincia subito l’opera di divulgazione e di raccolta fondi. Dopo qualche tempo, la composizione del Comitato assume la sua forma definitiva. Ne fanno parte l’avv. Pietro Donati, che ne è il Presidente, Paolo Samarani, che funge da Segretario, e Giovanni Battista Pivetti, con l’incarico di Cassiere. Gli altri cinque componenti sono il prof. Angelo Bacchetta, il dott. Emilio Bruschini, Franco Fadini, Carlo Lovera e Paolo Premoli. In tutto, otto cittadini che tra il 1878 e il 1881 riescono a raccogliere un importo notevole, addirittura superiore a quello che alla fine si rende necessario e che realizzano con impegno e competenza un progetto non facile, garantendone l’ottimo risultato.

Nel 1881, dopo il compimento del progetto, questo gruppo di lavoro redige una “Relazione del Comitato pel Monumento eretto in Crema a Vittorio Emanuele” che è una fonte essenziale per la ricostruzione di quella vicenda e del contesto in cui l’iniziativa si sviluppa, dando conto delle soddisfazioni ma anche delle difficoltà incontrate in corso d’opera. La Relazione inizia con le seguenti parole, che segnano il punto di partenza dell’azione del Comitato: “Non è possibile ricordare l’origine del monumento che noi abbiamo eretto a Vittorio Emanuele senza che ci si

affacci alla memoria lo spettacolo della desolazione ond'era commossa la città nostra in quel giorno in cui, improvviso e terribile, si diffondeva l'annuncio della morte del grandissimo Re. Ogni famiglia fu come colpita da domestico lutto: pareva che con Vittorio Emanuele si fosse spento il Genio Tutelare della Patria”.

Tra la fine del 1878 e l'inizio del 1879 la raccolta fondi inizia ad apparire tale da lasciar ipotizzare l'edificazione di una vera e propria statua, potendosi “con ragione sperare che il monumento avrebbe potuto assumere la più propria ed eletta delle sue forme, la forma statuaria”, come si rileva dalla Relazione del Comitato. Tra i vari artisti possibili, il Comitato ritiene preferibile commissionare la statua allo scultore Francesco Barzaghi. L'assemblea dei sottoscrittori, tenutasi il 5 gennaio 1879, approva tale proposta, unitamente a un insieme di iniziative mirate a una raccolta fondi da svolgersi a tutto campo, in città e sul territorio circondariale, con modalità che si dimostrano subito efficaci e proficue. Pietro Donati, vera anima del Comitato, mette in campo le sue conoscenze e le sue doti organizzative per riuscire in questa impresa. Il nome di Francesco Barzaghi è celebre e assicura al progetto immediato prestigio e unanime apprezzamento.

Pietro Donati

Per chi conosce in qualche misura la storia cremasca di quell'epoca, i nomi di Donati, Samarani, Pivetti, Bacchetta, Bruschini, Fadini, Lovera e Premoli evocano, chi più chi meno, ciascuno nel suo ambito specifico, qualcuno in un ambito più generale, vicende e situazioni abbastanza note. Non è possibile in questa sede diffondersi oltre su ciascuno di loro e ci si limita ad alcuni cenni sulla figura del Presidente del Comitato, l'avv. Pietro Donati. Nato a Crema il 10 dicembre 1832, si dedica alla professione forense, nella quale sale a meritata fama. Amante della propria città, ne promuove costantemente gli interessi e il bene pubblico. A lui si deve l'istituzione di strutture socialmente utili come la biblioteca civica, l'asilo infantile e le scuole tecniche. Di forti sentimenti patriottici, non riesce per motivi di salute a prender parte di persona alle guerre per l'indipendenza ma contribuisce in modo rilevante alla diffusione in Crema delle idee e delle istanze liberali giunte dal Piemonte e poi divenute patrimonio comune del nuovo Stato unitario.

Dopo la proclamazione del Regno d'Italia, diviene il secondo Sindaco di Crema, dal 1863 al 1866. Il primo era stato il dott. Antonio Cabini, dal 1861 al 1863, il quale era già stato Sindaco di Crema nell'anno di transizione dal Regno di Sardegna, il 1860. L'incarico è molto rilevante e premia soprattutto il suo impegno civile e la sua rettitudine morale. In realtà, nonostante questo importante riconoscimento, Pietro Donati non ha un esordio molto fortunato in politica. Si schiera infatti imprudentemente, nelle contese locali dei primi anni Sessanta e poi nelle elezioni del 1865, per la IX Legislatura, dalla parte del partito perdente, quello che nel collegio di Crema viene battuto sia nelle elezioni del 1865, sia in quelle del 1867. Il partito vincitore è rappresentato in città dal conte Enrico Martini, che viene eletto al parlamento in entrambe le votazioni, con una schiacciante maggioranza di voti. Pietro Donati riesce però nel 1867 a diventare deputato con le elezioni per la X Legislatura, evitando appositamente il collegio di Crema e candidandosi invece in quello di Treviglio. I rapporti tra Enrico Martini e Pietro Donati, nonostante ciò, restano comunque sempre improntati a stima e considerazione reciproche, come testimoniano anche due lettere molto significative conservate presso il Museo del Risorgimento di Milano.

Dopo la fine del primo decennio postunitario, con la scomparsa di coloro che erano stati i protagonisti della scena politica e delle lotte elettorali cittadine, Pietro Donati si candida per il collegio di Crema nel 1870, per la XI Legislatura. Viene però sconfitto da un altro cremasco, Luigi Griffini (Crema, 21 dicembre 1820 - Roma, 10 marzo 1899). Gli anni Settanta vedono il duello elettorale tra Donati e Griffini acuirsi nelle varie tornate elettorali, con momenti di lotta molto accesa. Nel 1874, per la XII Legislatura, vince Donati. Nel 1876, per la XIII Legislatura, vince Griffini. Nel 1880, per la XIV Legislatura, vince di nuovo Donati.

Alle elezioni del 1882, per la XV Legislatura, il duello non si ripete. Luigi Griffini viene infatti nominato senatore nel 1881. Pietro Donati si ritira dalla vita politica in quanto “fin dal 1880 si manifestò in lui il grave malore che lo condusse alla tomba il 3 novembre 1883, appena tre mesi dalla morte della consorte” (Telesforo Sarti, “Il Parlamento Subalpino e Nazionale - Profili e cenni biografici di tutti i Deputati e Senatori eletti e creati dal 1848 al 1890”, Roma, Tipografia Pintucci, 1896, alla voce “Pietro Donati”, pag. 417; si veda anche, dello stesso autore, la precedente edizione del 1880, Roma, Tipografia Editrice A. Paolini, per la ricca parte informativa generale, posta all’inizio del volume, sulle cronologie e sulle statistiche riferite alle legislature, ai ministeri e ai discorsi della Corona). Oggi i due contendenti riposano vicini, nel famedio del cimitero di Crema.

Dal testo del Sarti si rileva pure che Pietro Donati “militò a Destra nelle file dei seguaci delle idee politiche cavouriane”. “Egli godé della stima e dell’amicizia di parecchi degli uomini più illustri del nostro Risorgimento e non trascurò occasione per riaffermare i principii di giustizia e di libertà praticamente applicati, come egli intendeva, mercé la severa osservanza delle norme costituzionali e l’obbedienza alle leggi. Acuto intelletto, giureconsulto dottissimo, facendo oratore, intervenne autorevolmente nelle discussioni di maggior momento, per esempio circa la tassa sul macinato, l’abolizione della dispensa dei chierici dalla leva, i provvedimenti eccezionali di pubblica sicurezza per la Sicilia, la riforma elettorale politica”.

Quando nel 1878 si costituisce il Comitato per il monumento a Vittorio Emanuele II, Pietro Donati ha quarantasei anni, si appresta a tornare alla camera dei deputati e il male che lo porterà alla tomba deve ancora manifestarsi apertamente. Nel periodo tra il 1878 e il 1881, l’anno in cui la statua del Re viene inaugurata, si trova impegnato, oltre che in questa iniziativa, nelle sue ultime importanti battaglie politiche e civili. Il giorno della cerimonia di inaugurazione del monumento, la città di Crema matura un ulteriore debito di riconoscenza verso questo suo cittadino esemplare. Pochi anni dopo la sua scomparsa, nel 1887, Francesco Barzagli, che ha già scolpito il monumento del Re e la statua di Giuseppe Garibaldi inaugurata a Crema nel 1885, realizza anche il busto commemorativo dell’amico Pietro Donati, oggi collocato sotto i portici del palazzo comunale di Crema.

Francesco Barzagli

Con la committenza a Francesco Barzagli, conosciuto tramite Angelo Bacchetta per comuni frequentazioni braidensi, il Comitato assicura al progetto un nome di punta nello scenario della monumentalistica dell’Ottocento italiano. Nato a Milano il 10 febbraio del 1839, questo artista si forma presso gli studi di Antonio Tantardini e di Alessandro Puttinati. Iscritto all’Accademia di Brera, frequenta la scuola di scultura di Benedetto Cacciatori e di Giovanni Strazza, risentendo anche dell’influenza di Vincenzo Vela. Tra le sue prime opere di rilievo vi sono la *Dea dei fiori* e quindi la *Frine*, che è del 1867 e viene presentata con notevole successo a Parigi nello stesso anno. Oggi è alla Galleria d’Arte Moderna di Milano. Intorno alla metà degli anni Sessanta esegue anche opere d’arte sacra per il Duomo di Milano: i santi *Ilario*, *Venceslao* e *Adelaide*. Poi esegue per il Duomo di Bergamo, nel 1870, i santi *Bartolomeo* e *Tommaso*.

Molto note sono le sue opere che celebrano i personaggi del Risorgimento italiano. Tra le numerose sculture di questo genere vi sono il *Giuseppe Verdi*, posto nell’atrio del Teatro alla Scala, e l’*Alessandro Manzoni*, in piazza San Fedele a Milano. Nella stessa città sono la statua equestre di *Napoleone III* al Parco Sempione e le statue che raffigurano *Luciano Manara* ai giardini pubblici e *Francesco Hayez* in piazza Brera. Per Venezia esegue il monumento a *Niccolò Tommaseo*, del 1882. Per le città di Lodi, nel 1883, di Bergamo, nel 1884 e di Genova, nel 1886, esegue il monumento a *Vittorio Emanuele II*. Nel 1880 riceve la nomina alla cattedra di Scultura presso l’Accademia di Brera, che conserva fino alla morte, avvenuta a Precotto, oggi

Milano, il 31 agosto del 1892. Per la città di Crema Francesco Barzaghi realizza sia la statua di *Vittorio Emanuele II*, inaugurata nel 1881, sia quella di *Giuseppe Garibaldi*, inaugurata nel 1885, sia il busto in marmo di *Pietro Donati*, del 1887. Un'altra statua di *Giuseppe Garibaldi*, pure inaugurata nel 1885, viene da lui realizzata a Soresina.

Considerato, sin da quando era in vita, come uno dei principali scultori italiani della seconda metà del diciannovesimo secolo, Francesco Barzaghi fu un modellatore efficace, spigliato ed elegante, nei modi del pittoricismo lombardo. Seppe trattare il marmo e il bronzo con uguale virtuosità. La sua è un'arte che riesce a realizzarsi con ampio respiro e senza cosiddetti pentimenti, in uno stile molto riconoscibile per il suo realismo e per una certa attitudine al verismo di contrasto, temperati però da una sapiente stilizzazione accademica e da una vena simbolica riscontrabile in determinati particolari, talvolta di non immediata percezione, inseriti nelle sue opere scultoree. Il suo è stato anche definito come "misticismo verista", per la capacità di suggestionare l'osservatore, coinvolgendolo attraverso l'espressività dei personaggi raffigurati, che si tratti della delicatezza di sentimenti di una *Frine* o della solenne resa estetica degli eroi risorgimentali. Basta guardare la statua del Re scolpita per la città di Crema per rendersi conto della forza d'animo che promana dalla figura effigiata, colta nella sua rassicurante, sicura, paterna pensosità, assorta in una quiete gratificata dal compimento dell'opera a cui l'intera vita del sovrano, come è scritto sul piedistallo, è stata consacrata.

Ma va anche detto che il *Vittorio Emanuele II* di Crema non è solamente l'opera riuscita di uno scultore molto valente, noto e apprezzato a livello nazionale e internazionale. Quest'opera rappresenta infatti anche il risultato di un momento molto interessante dell'evoluzione artistica del suo autore, in quanto si tratta di uno dei suoi primi lavori di questo genere, tra quelli dedicati a Vittorio Emanuele II. L'opera precede nel tempo le ulteriori statue che raffigurano lo stesso personaggio e che, negli anni successivi, vengono realizzate da Francesco Barzaghi per alcune altre città italiane, tra le quali Lodi, Bergamo e Genova. Con la scelta di questo artista e, più in generale, con la realizzazione di questo monumento del Re, il Comitato guidato da Pietro Donati vuole veramente dare alla città di Crema, in termini artistici, il meglio possibile. E ci riesce.

La piazza

Mentre prosegue intensamente la raccolta dei fondi per finanziare il monumento in onore del Re, Francesco Barzaghi si mette all'opera. Il lavoro è finalizzato a creare una statua in marmo di Carrara avente un'altezza di 2,85 metri, poggiante su un piedistallo di 4,15 metri, per un'altezza complessiva dell'intero monumento di 7,00 metri. Sia il Comitato che l'autore dell'opera indicano la piazza Roma come il luogo più adatto per accogliere la statua dopo la sua realizzazione. Questa piazza si viene formando nella seconda metà del diciannovesimo secolo, a causa della demolizione di due chiese e degli edifici circostanti. Entrambe erano dedicate a San Marino. La prima, più antica, era a ridosso dell'area su cui sorge l'attuale Istituto Musicale Luigi Folcioni. La seconda, più recente, era rimasta incompiuta dopo un inizio dei lavori nel 1764, sull'area di risulta della preesistente casa Tiraboschi, abbattuta a questi fini. Questa seconda chiesa era posta in fregio all'attuale via Giacomo Matteotti, che in tale tratto si chiamava un tempo Contrada del Ghirlo. Nel 1871 la via viene intitolata a Vittorio Emanuele II. Successivamente, tra il gennaio 1944 e l'aprile 1945, la sua denominazione è via Ettore Muti (Ravenna, 1902 - Fregene, 1943), in onore dell'eroe di guerra che era stato segretario del partito fascista tra il 1939 e il 1940 e che poi era stato assassinato dai badogliani dopo il 25 luglio. Infine, nel 1959 la via viene dedicata a Matteotti.

La demolizione di questa seconda chiesa più recente e del contiguo collegio di San Marino avviene nel 1868. Lo slargo urbano che se ne ricava diviene comunale nel 1869. Nel 1870, in occasione dell'incontro tra Vittorio Emanuele II e la deputazione romana incaricata di presentare

al Re l'esito positivo del plebiscito per l'annessione di Roma e delle province romane, la Giunta Comunale delibera di chiamare piazza Roma quest'area di recente formazione. La nuova piazza è limitata alla parte che si affaccia sull'allora via Vittorio Emanuele II e che si trova posta di fronte al vecchio Voltone del Crocefisso ("Sota 'l Signur"), così detto da un dipinto raffigurante l'Hece Homo e proveniente dalla già menzionata casa Tiraboschi demolita a metà del Settecento. L'immagine viene rimossa nel 1947 durante i lavori di ristrutturazione dell'edificio su cui era esposta, che diviene poi la nuova sede cittadina di un istituto di credito.

Nel 1887, sei anni dopo l'inaugurazione della statua del Re avvenuta nel 1881, anche la prima delle due chiese, quella più antica, posta a ridosso dell'area su cui sorge l'attuale Istituto Musicale Luigi Folcioni, viene demolita e la piazza assume sostanzialmente la forma attuale, acquisendo maggiore profondità e inglobando ciò che resta del preesistente Canton di San Marino, del quale rimane per qualche tempo traccia nel nome del vicolo di San Marino, che congiunge la piazza alla via del Ginnasio. Seguono decenni nei quali l'estetica della piazza viene modificata da alcune significative variazioni architettoniche. Si operano ristrutturazioni edilizie per la sede dell'Istituto Musicale Luigi Folcioni, inaugurato nel 1919. Nel 1923 si attua il rifacimento in stile liberty del Cinema Cremonesi (poi demolito per edificare, anche qui, la nuova sede cittadina di un istituto di credito, inaugurata nel 1968). Nel 1934 viene trasformata la facciata dell'Istituto Folcioni sul fronte della piazza, mentre sul fronte di via Porzi rimane la facciata settecentesca, unica sopravvivenza del precedente palazzo Vailati un tempo insistente su tale area.

Nel 1946 il monumento viene rimosso dalla piazza in quanto molto danneggiato dall'attentato avvenuto nella notte tra l'11 e il 12 giugno 1946, proprio nei giorni del referendum tra monarchia e repubblica. La vicenda di questo attentato, la non identificazione del suo autore (o dei suoi autori, esecutori e mandanti) in sede penale e l'indicativa mancanza di esito delle indagini successive al reato hanno alimentato a Crema, per settant'anni, versioni dell'accaduto, testimonianze *de relato* e presunte rivelazioni *in articulo senectutis* di dubbia credibilità. Nel 1959 la piazza viene intitolata a Vittorio Emanuele II, anche in ragione del cambio di intitolazione della via adiacente, da questo Re a Giacomo Matteotti. Nel 1963 viene ampiamente ristrutturata la casa Verdelli, poi Sangiovanni, con ulteriori successivi rifacimenti della facciata alla fine degli anni Settanta.

Nel 1978 il nome della piazza cambia di nuovo e da allora i cremaschi hanno in città una piazza dedicata allo statista delle convergenze parallele, Aldo Moro. Intanto cresce sul lato di ponente un magnifico *ginkgo biloba*, che raggiunge nel tempo dimensioni ragguardevoli e cerca di consolare i cremaschi, con la sua nobiltà, della triste aiuola di gusto periferico e della panchinona in stile DDR poste in fregio alla via Matteotti. Sono i decenni in cui la piazza offre l'avvilente visione di un anonimo parcheggio suburbano, forzatamente mantenuto, come altri nelle piazze vicine, nel cuore della naturale pedonalità del centro storico. È un luogo che non ha ancora un suo riferimento architettonico preciso e che è in attesa del ritorno del monumento del Re, compimento essenziale di questo spazio urbano e ancoraggio simbolico per un ritrovato decoro e un fondamentale salto di qualità artistico dell'intera piazza. La statua del Re ritorna, come si è detto, nel 2013.

Riandando al momento della realizzazione di questa statua, il luogo indicato a quel tempo dal Comitato e dall'autore dell'opera come il più adatto a ricevere il monumento a Vittorio Emanuele II si chiama ancora piazza Roma e la prima chiesa di San Marino, quella più antica, è ancora edificata, così come alcuni corpi di fabbrica circostanti. Verso la fine dell'estate del 1879, Francesco Barzagli comunica al Comitato che il lavoro intrapreso mesi addietro sta per essere compiuto e che la scultura è prossima alla consegna. Successivamente, il Comitato informa il Consiglio Comunale dell'andamento positivo della raccolta fondi e del proprio intendimento di fare dono alla città di Crema della statua del Re, precisando che si propone alla municipalità, d'accordo con l'autore dell'opera, di collocare il monumento nella piazza Roma, di recente costituzione.

Passano alcuni mesi e il Consiglio Comunale, nella seduta del 3 ottobre 1880, esprime

il proprio apprezzamento nei confronti del Comitato, accetta a nome della città il dono di quest'opera e acconsente a collocare il monumento in piazza Roma, come richiesto. Inoltre, il Consiglio Comunale afferma di volersi accollare le spese del posizionamento della statua nella piazza, affidandone l'esecuzione all'ufficio tecnico comunale, e di volersi anche fare carico delle spese necessarie per una degna inaugurazione. Infine, accogliendo la proposta del Presidente del Comitato, avv. Pietro Donati, il Consiglio Comunale dichiara di condividere l'esigenza di inviare una supplica al Re Umberto I e alla sua consorte, la Regina Margherita, perché onorino la cerimonia di inaugurazione con la loro partecipazione, rendendo così l'evento ancora più importante e solenne. Il Comitato esprime la propria soddisfazione per questi riscontri positivi da parte del Consiglio Comunale e raccomanda però di fare attenzione a subordinare i tempi dell'inaugurazione agli impegni e alla disponibilità dei due regnanti, evitando pressioni controproducenti. In pratica, il Comitato avverte di non mettere fretta ai sovrani.

Umberto e Margherita

Leggendo i coevi verbali del Consiglio Comunale e la Relazione del Comitato redatta nel 1881, ci si può fare un'idea di quanto la vicenda della possibile partecipazione di Umberto e Margherita si sia sviluppata senza una reale unità di intenti da parte del Comune di Crema, da un lato, e del Comitato promotore dell'iniziativa, dall'altro. Emerge una situazione di non sempre facile decifrazione ma tutto sommato incentrata su un ruolo della municipalità sempre più alternativo rispetto a quello del Comitato, almeno per quanto riguarda la presenza o meno dei sovrani e l'organizzazione della vera e propria cerimonia di inaugurazione. Il che lascia intravedere una certa mancanza di sinergia tra l'avv. Pietro Donati, Presidente del Comitato, e l'avv. Francesco Zambellini, Sindaco di Crema dal 1878 al 1884.

Nel verbale del Consiglio Comunale del 7 novembre 1880, a un solo mese di distanza dall'approvazione delle proposte del Comitato, avvenuta il precedente 3 ottobre, si chiede già conto "sull'esito delle pratiche" avviate per poter contare sulla partecipazione della coppia regale. L'assessore e consigliere avv. Luigi Baletti, che è uno degli incaricati per parte comunale del buon esito dell'operazione, lascia trasparire i suoi dubbi su tale partecipazione, non si sa quanto a ragion veduta, forse per precostituirsi una giustificazione in caso di riscontro negativo o forse per atteggiamenti critici verso il Comitato.

Fatto sta che due giorni dopo, il 9 novembre, una delegazione ufficiale si reca da Crema alla Villa Reale di Monza, per formalizzare l'invito in modo ufficiale. Compongono la delegazione l'avv. Vincenzo Freri, che è stato facente funzioni di Sindaco tra il 1874 e il 1878, l'assessore Luigi Baletti, che è stato Sindaco dal 1872 al 1874, nel mandato precedente a quello di Vincenzo Freri, e due membri del Comitato, il Presidente avv. Pietro Donati e Franco Fadini. A Monza non è presente il Ministro della Real Casa, Giovanni Visone, che ha ricevuto questo incarico da Vittorio Emanuele II nel 1874, succedendo a Federico di Castellengo, e che mantiene tale ruolo fino al 1892, quando gli subentra Urbano Rattazzi jr, il nipote del più noto statista. In sua assenza, la delegazione cremasca è quindi ricevuta dal generale Maurizio Gerbaix de Sonnaz, Aiutante di Campo del Re, che pure ha ricevuto il suo incarico da Vittorio Emanuele II, nel 1869.

A questo proposito, chi conosce la storia non potrà evitare di pensare che, se il Franco Fadini di Crema che va alla Villa Reale di Monza è l'eroe di Montebello, allora il suo incontro con de Sonnaz, a distanza di ventidue anni, debba aver avuto un valore tutto particolare. E particolare per i cremaschi doveva essere anche il posto in cui venivano ricevuti, frequentato (abitava a pochi passi) da un altro celebre Aiutante di Campo di Vittorio Emanuele II, il conte Ottaviano Vimercati, da poco scomparso, nell'anno 1879, proprio in quei luoghi. Insomma, le condizioni per ottenere tutta l'attenzione e tutto l'ascolto non mancavano certo. Alla fine dell'incontro, de Sonnaz assicura alla delegazione cremasca il proprio fattivo interessamento per sottoporre

ai sovrani l'invito all'inaugurazione nella maniera migliore. Così infatti avviene e de Sonnaz fornisce successivamente l'informazione che Umberto e Margherita hanno gradito e accettato l'invito a Crema.

A questo punto si manifesta apertamente, dall'inizio del 1881, la divaricazione tra la posizione del Comune e quella del Comitato, riferita ai tempi dell'inaugurazione e quindi, indirettamente, alla pressione da esercitarsi sulla coppia regale ai fini di una sua celere condivisione di una data il più possibile ravvicinata. Il Comitato, da un lato, come viene poi indicato nella sua Relazione del 1881, apprezza che "il Re con ineffabile cortesia accettò la proposta accennando approssimativamente come epoca della sua visita la successiva primavera", vale a dire la primavera del 1882, e fa presente come la "munifica cortesia del cav. Agostino Vimercati" avesse già "allestito il suo palazzo per ospitare degnamente il Sovrano". Per il Comitato vanno bene i tempi del Re. Quel che conta è la presenza dei sovrani.

Dall'altro lato, pare di cogliere nei comportamenti della municipalità quasi un fastidio per questo ruolo del Comitato, forse visto come troppo autonomo, e una tendenza ad assumere progressivamente la rappresentatività dell'iniziativa, anche al fine di riservare al Comune e ai suoi amministratori un ruolo non secondario ma di primo piano. In altre parole, il dinamismo e i successi del Comitato, che sta concludendo con grande capacità una raccolta di fondi andata al di là delle migliori aspettative, paiono urtare certe suscettibilità dell'istituzione locale. I rapporti tra la municipalità e il Comitato si raffreddano notevolmente. Poi, d'un tratto, il Comune invia alla Villa Reale di Monza una seconda delegazione, composta da soli esponenti comunali, senza alcun coinvolgimento del Comitato. Come se non bastasse, questi delegati, ricevuti a Monza in un clima ben diverso da quello del precedente 9 novembre, sollecitano incautamente una pronta adesione di Umberto e Margherita alla cerimonia di inaugurazione del monumento, da fissarsi a breve.

Ne esce una situazione di tensioni tra il Comune e il Comitato, escluso su un aspetto così rilevante da una amministrazione locale desiderosa di apparire come il soggetto protagonista del progetto, ma anche tra il Comune e il Ministro della Real Casa e l'Aiutante di Campo del Re, che di certo non apprezzano il comportamento dei maldestri zelatori cremaschi. Quel che è peggio è che, a un certo punto, il Comune decide unilateralmente di fissare per il 7 agosto 1881 la cerimonia di inaugurazione. Probabilmente una certa pressione della popolazione cremasca per l'atteso disvelamento della statua può aver avuto un qualche peso in questo voler a tutti i costi stringere i tempi. Ma resta il fatto che in tal modo l'esito della vicenda è segnato. Rispondendo infatti a una simile sollecitazione, riguardante una data fissata unilateralmente, con un giro di parole opportunamente mediato dalle formulazioni di Visone e di de Sonnaz, i sovrani fanno sapere che "a causa delle alte cure dello Stato" non sono in grado di aderire a tale invito. Facendo intendere che, con i Re e le Regine, come minimo, le date si concordano.

Grande è il rammarico del Comitato e di numerosi esponenti cremaschi che vedevano nella partecipazione della coppia regale un elemento essenziale della cerimonia. Le polemiche non mancano. E ancor oggi non è del tutto chiaro il perché di un irrigidimento e di una fretteosità della municipalità così evidenti. E non è chiaro quanto abbia avuto in ciò un ruolo decisivo la volontà del Sindaco Zambellini, di Freri, di Baletti o di altri rappresentanti municipali. Anche volendo privare il Comitato dei suoi meriti per accrescere quelli del Comune, si sarebbe potuto almeno gestire con maggiore accortezza la questione della condivisione della data con gli interlocutori incaricati dai sovrani per tali aspetti. E si sarebbe comunque dovuto mantenere con il Comitato uno stile di relazione quanto meno formalmente più corretto e rispettoso del grande impegno profuso e degli ottimi risultati ottenuti dai suoi componenti. La Relazione redatta dal Comitato nel 1881 esprime il disagio per l'accaduto, riferendo che il Sovrano fece rispondere "allo strano ufficio del Sindaco essere Sua Maestà dispiacente di non poter secondare le sollecitazioni del Municipio e lasciare al medesimo pieno arbitrio di affrettare la festa dell'inaugurazione e riservarsi la stessa

Maestà di visitare successivamente la nostra città”.

Va infine fatto cenno a un aspetto forse più prosaico ma non trascurabile. Oltre ai motivi più nobili e patriottici, anche altre ragioni avrebbero dovuto indurre a facilitare la presenza dei sovrani a Crema. La messa in moto di un apparato non indifferente di persone e di mezzi al seguito di Umberto e Margherita e l'arrivo dai territori circostanti di grandi masse di persone attirate dalla coppia regale avrebbero sviluppato in città un giro d'affari veramente cospicuo. Per non parlare dei benefici che il Comune avrebbe potuto trarre dall'esercizio del cosiddetto “dazio al consumo”, applicato al grande afflusso di popolazione e di merci.

Comunque, al di là di ogni calcolo di bottega, un momento davvero importante della vita cittadina viene in parte sminuito dall'assenza del Re e della Regina, privando Crema di un riconoscimento molto atteso da gran parte della sua popolazione. E da parecchi sottoscrittori, anche per somme ingenti, della raccolta fondi ormai quasi terminata. Per i membri del Comitato, i palesi errori della municipalità e la conseguente assenza dei sovrani sono fatti molto gravi. Decidono quindi, con una scelta alquanto sofferta, di non partecipare alla cerimonia di inaugurazione.

Le offerte

I contributi vengono raccolti tra il 1878 e il 1881, sia dai privati, sia da molti enti e Comuni del territorio, a partire da quello di Crema. La Provincia di Cremona, tra tutti, è il soggetto di gran lunga più generoso, in quanto offre quasi un terzo dell'intero ammontare necessario all'iniziativa. Il Comitato organizza inoltre alcuni eventi dai quali ricavare offerte cospicue, come il “Gran Ballo al Pozzo Nuovo del 10 febbraio 1879” e la “Lotteria al Veglione del 25 febbraio 1879 da apposita Mascherata”, nel periodo di carnevale.

È stato merito di Tino Moruzzi l'aver rinvenuto negli archivi locali questi elenchi dei donatori, inserendoli poi nella parte finale di una sua Nota Informativa del 2008 riguardante il possibile restauro della statua del Re (“Il monumento a Vittorio Emanuele II - La ricorrenza dei 150 anni dell'Unità d'Italia - Un'occasione da non perdere”, Nota Informativa in 18 pagine, Crema, 23 novembre 2008). La sua trascrizione evidenzia le varie modalità della raccolta fondi, dalle normali offerte di privati cittadini al “prodotto dell'affitto del palco a teatro ceduto dai Signori Impiegati di P. S.” oppure al ricavato di altri palchi “di prima fila a teatro”, sia sul “proscenio a destra” che sul “proscenio a sinistra”. Le opportunità di sensibilizzazione della cittadinanza collegate al teatro, allora luogo di diffuse relazioni e frequentazioni per numerose famiglie cremasche, appaiono davvero notevoli, anche alla luce della rilevante cifra incassata come “Introito netto di spesa dell'Accademia in Teatro (30 gennaio 1879)”. Partecipano alla raccolta fondi anche gruppi legati da comuni interessi professionali, come quello composto dal “Presidente e i Giudici del Tribunale” e come la “Amministrazione della Gazzetta di Crema”. Non mancano poi i cosiddetti “corpi morali”, come i già citati Comuni, quello di Crema e quelli del circondario, come il “Comizio Agrario” e come il “Sindacato del Colatore Cresmiero”. C'è anche la “Associazione dei Cacciatori del Moso”. Alla fine la somma reperita è addirittura superiore al fabbisogno di spesa e il residuo è devoluto “alle famiglie bisognose dei soldati chiamati sotto le armi”.

Le varie modalità della raccolta fondi corrispondono, nella suddetta trascrizione di Tino Moruzzi, a diverse specifiche elencazioni dei soggetti donatori. Succede così che, ad esempio, ci siano anche sottoscrittori che hanno erogato importi in tre diverse modalità e che risultano quindi in tre differenti elenchi. Si è quindi ritenuto utile partire da questi elenchi specifici per predisporre una versione unificata, che riepiloghi per ogni donatore la reale e complessiva entità del contributo offerto, sia pure in momenti e circostanze differenti. Nell'Appendice si fornisce dunque questo elenco generale delle offerte, che consente una visione d'insieme di tutti i contributi per soggetto erogante e in ordine decrescente di importo. Si tratta di una rielaborazione del tutto aderente ai dati più analitici dei vari elenchi specifici, non inseriti nell'Appendice per limiti di spazio.

Inoltre, l'elenco generale in Appendice è stato formulato emendando, rispetto agli elenchi originari, alcuni refusi e imprecisioni facilmente individuabili circa i nomi e i cognomi dei sottoscrittori. Si sono anche "normalizzati" e completati i dati esistenti negli elenchi di derivazione, allineando e integrando in modo coerente titoli professionali, accademici e nobiliari, risolvendo talune carenze e "puntature" anonime e dando visibilità a talune "consorti". Come allora era d'uso in simili frangenti, la menzione esplicita di tali "consorti", talvolta anche per nome, è senz'altro indice di partecipazione economica diretta da parte delle stesse alla concessione dei fondi, talora in modo più che rilevante.

Si è infine affrontato l'aspetto di una "quadratura" riepilogativa delle cifre in questione. L'importo di 8.898,51 lire, in valuta del tempo, a disposizione del Comitato promotore alla fine della raccolta ("totale delle somme raccolte, compresi gli interessi maturati nei depositi"), non coincide con il totale delle offerte effettivamente incassate e riportate nei vari elenchi originari, i quali, sommati tra di loro, evidenziano in tutto entrate per il minor importo di lire 8.522,25. Si è arguito che, probabilmente, la differenza di lire 376,26 vada spiegata proprio in termini di "interessi maturati nei depositi", così come indicato nella locuzione sopra riportata, avuto riguardo al tempo trascorso dall'inizio delle sottoscrizioni alla fine del progetto, anche se le spiegazioni potrebbero essere differenti. Un riepilogo posto in coda all'elenco generale delle offerte è stato aggiunto alla fine dell'Appendice.

L'inaugurazione

Si arriva così al giorno dell'inaugurazione. Francesco Barzaghi ha scolpito Vittorio Emanuele II nell'alta uniforme di supremo comandante dell'esercito unitario del Regno d'Italia. È un'immagine volutamente militare, marziale. Si riporta la descrizione fattane da Tino Moruzzi nella citata Nota Informativa del 2008. Il Re indossa una "giubba d'ordinanza ornata di bottoni a giustacuore, alamari, cordelle, collo alto ricamato con gli allori del grado. Al collo e sul petto, a sinistra, Collare e Placca dell'Ordine Supremo della SS. Annunziata, Medaglie degli Ordini Dinastici dei SS. Maurizio e Lazzaro e Militare di Savoia, Medaglie al Valore delle Campagne dell'Indipendenza e di Crimea. Il busto è attraversato dalla fascia della ufficialità sabauda; i pantaloni, riposati su calzature d'ordinanza con speroni, mostrano all'esterno la banda che si avverte dorata. Il sovrano è colto nell'atteggiamento di regale quiete, con la gamba sinistra avanzata e il busto poggianti sulla destra; il piglio, determinato, esprime tranquilla sicurezza; il volto, che guarda lontano, esprime gratificante appagamento. Il braccio sinistro e la mano riposano sulla guardia della sciabola di parata, mentre il braccio destro è semiaperto nell'atteggiamento del fiero trasporto di chi sa di essere il Primo Artefice che può presentarsi al cospetto del popolo, della nazione e della storia offrendo loro il dono più grande: la compiuta unità. Un cippo, guardando a sinistra, segnato dall'SPQR, regge il mantello e l'elmo piumato di gala. Sulla fronte principale del pilastro le parole *L'opera alla quale consacriamo tutta la nostra vita è compiuta*".

La statua era collocata su un "pedistallo formato da un tronco di obelisco, poggianti su una base modanata a sua volta insistente su uno zoccolo prismatico, raccordato da fascia inclinata alla base e riposante su un'ampia platea a gradino. Il pilastro, rastremato verso l'alto, terminava con un capitello quadro anch'esso modanato e con robusto aggetto, sul quale una pedana rientrata, raccordata all'appoggio di una cornice, individuava il piano dal quale si ergeva la piena figura del Re". "La guardia del monumento era assicurata da una cancellata artistica con, inizialmente agli angoli, quattro lampioni a gas per l'illuminazione notturna". Riguardo a questa Nota Informativa di Tino Moruzzi, va detto che il presente articolo ha attinto ad alcuni elementi ivi contenuti. Si ringrazia l'autore per tale opportunità.

Dopo le ultime demolizioni del 1887 il complesso monumentale doveva apparire in una posizione piuttosto centrale rispetto all'area complessiva della piazza. Non era così fino a quella

data, nei primi sei anni decorsi dalla sua inaugurazione. La presenza dei corpi di fabbrica ancora posti nella parte orientale rendeva, in quel primo periodo, il posizionamento del monumento meno centrale e più a ridosso del fondo di quello spazio urbano. L'orientamento della statua era, fino alla sua rimozione nel 1946, con il fronte a ponente, verso l'allora via Vittorio Emanuele II. Il monumento restaurato e posizionato nella piazza nel 2013 è invece collocato con le spalle rivolte alla via Matteotti e con il fronte verso la piazza, avendo il retro della base che sorregge il piedistallo in prossimità del terrapieno da cui si sviluppa il grande *ginkgo biloba*, che fa da pregevole quinta naturale alla statua.

Il giorno 7 agosto 1881 si svolge dunque la cerimonia di inaugurazione. La piazza Roma è gremita di persone. Mancano il Re Umberto e la Regina Margherita ma sono presenti tutte le autorità pubbliche, civili, militari, anche religiose (nonostante le scomuniche che il Re si era guadagnato facendo l'Italia), i rappresentanti provinciali e dei Comuni del circondario, gli esponenti delle associazioni e delle categorie professionali. Una grande partecipazione popolare e una presenza significativa dell'aristocrazia e della borghesia cittadina testimoniano l'affetto dei cremaschi per questo Re. E bandiere, labari, inni, fanfare, picchetti militari, veterani delle campagne per l'indipendenza con le loro medaglie, le loro ferite, i loro orgogliosi segni distintivi reggimentali. E cavalli, che ogni tanto si muovono irrequieti e devono essere trattenuti passando alla redine del morso. I discorsi si susseguono. Molti gli applausi, tanti i ricordi, grande la commozione. La statua piace subito, ha una presa immediata sugli sguardi dei presenti, il Re è proprio come era per davvero, come deve essere un Re, come i cremaschi l'han sempre immaginato.

Intanto, gli otto membri del Comitato sono ciascuno a casa propria. Sanno che il "loro" monumento li saluterà riconoscente in silenzio quando gli passeranno davanti. Ci andranno con i figli e poi con i nipoti. Un monumento è un testimone passato alle generazioni successive. Non importano le polemiche con il Comune, non importano le incomprensioni e le invidie. Conta l'impresa realizzata a favore di tutti i cremaschi, conta il senso del lavoro ben fatto e ben compiuto. Sanno che nessuno si ricorderà di loro, dei loro nomi, del loro impegno. Sanno che nessuno mostrerà loro riconoscenza. Il grazie che si meritano se lo sono già detti da soli.

Uno di loro, appartato nel suo studio, ascolta le fanfare in lontananza e, ricordando un'affermazione di Luigi Settembrini su certi uomini politici, pensa che "gli uomini di partito sanno essere davvero scortesie e pettegoli". Ma poi riflette che occorre "sollevarsi dalle basse miserie, inseparabili dalle vicende umane. Ralleghiamoci che in Crema è sorto un bel monumento a Vittorio Emanuele". E sente l'affetto per la sua città, così forte da superare ogni ricordo di contesa. E pensa di mettere per iscritto una Relazione che racconti la storia del progetto e del suo Comitato, quella Relazione che è giunta sino a noi e che è citata nelle pagine precedenti. L'avv. Pietro Donati allora prende la penna e comincia a scrivere.

APPENDICE

Raccolta fondi per il monumento a Vittorio Emanuele II a Crema - Anni 1878-1881

Elenco generale delle offerte in base all'importo

Provincia di Cremona	lire 2.750,00
Introito netto di spese dell'Accademia in Teatro (30 gennaio 1879)	lire 994,10
Comune di Crema	lire 400,00
Prodotto netto del Gran Ballo al Pozzo Nuovo del 10 febbraio 1879	lire 259,75
Vimercati Nobile Cav. Agostino	lire 150,00
Prodotto della Lotteria al Veglione del 25 febbraio 1879 da apposita Mascherata	lire 131,80
Sanseverino Vimercati Conte Giuseppe e consorte Virginia Martini Gioivo della Torre	lire 130,00
Donati Cav. Avv. Pietro	lire 111,90
Premoli Conte Luigi	lire 107,50
Cabini Cav. Colonnello Antonio	lire 100,00
Comune di Bagnolo Cremasco	lire 100,00
Palco di prima fila a teatro, proscenio a destra	lire 100,00
Sindacato del Colatore Cresmiero	lire 100,00
Zambellini Avv. Francesco	lire 90,00
Benvenuti Conte Cav. Sforza	lire 86,90
Capredoni Dott. Giulio	lire 86,90
Terni Nobile Dott. Sforza	lire 81,90
Comizio Agrario	lire 80,00
Comune di Ombriano	lire 80,00
Allocchio Cav. Dott. Stefano	lire 75,00
Viola Cav. Dott. Guglielmo	lire 75,00
Capredoni Cav. Ing. Cesare	lire 70,00
Donati fratelli, di Ombriano	lire 70,00
Fadini Nobili Ing. Marco e Avv. Ottone	lire 70,00
Palco di prima fila a teatro, proscenio a sinistra	lire 60,00
N. N.	lire 53,00
Zurla Marchese Adalberto	lire 52,00
Comune di Trigolo	lire 51,00
Amministrazione della Gazzetta di Crema	lire 50,00
Comune di Credera	lire 50,00
Comune di Cumignano sul Naviglio	lire 50,00
Comune di Montodine	lire 50,00
Comune di Ripalta Arpina	lire 50,00
Monticelli Nobile Carlo	lire 50,00
Sanseverino Vimercati Tadini Conte Faustino	lire 50,00
Albergoni Hermes	lire 40,00
Comune di Vaiano Cremasco	lire 40,00
Sanseverino Vimercati Premoli Contessa Bianca con figlia Ortensia Premoli	lire 40,00
Baldini Dott. Agostino e Giuseppe	lire 35,00
Fadini Nobile Cav. Franco	lire 32,50
Albergoni Sanseverino Contessa Teresa	lire 30,00
Carioni Nobile Antonio	lire 30,00
Comune di Ripalta Guerina	lire 30,00

Ferrari Giuseppe	lire	30,00
Premoli Conte Alessandro con consorte	lire	30,00
Sanseverino Vimercati Conte Carlo	lire	30,00
Premoli Conte Paolo	lire	27,50
Allocchio Cav. Dott. Alberto	lire	25,00
Comune di Casale Cremasco	lire	25,00
Comune di Pianengo	lire	25,00
Maccalli Francesco, di Ombriano	lire	25,00
Meneghezzi Dott. Luigi	lire	25,00
Samarani Avv. Vincenzo	lire	25,00
Benvenuti Conte Comm. Matteo	lire	20,00
Comune di Campagnola Cremasca	lire	20,00
Comune di Cremosano	lire	20,00
Comune di Rubbiano	lire	20,00
Comune di Zappello	lire	20,00
Donati Ing. Annibale	lire	20,00
Griffini Comm. Avv. Luigi	lire	20,00
Marazzi Conte Avv. Paolo con consorte Laura Sanseverino Vimercati	lire	20,00
Martini Giovio della Torre Taverna Contessa Emilia	lire	20,00
Pivetti Giovanni Battista	lire	20,00
Presidente e Giudici del Tribunale	lire	20,00
Riboli Antonio con consorte Giuseppa Braguti	lire	20,00
Sala Ing. Gracco	lire	20,00
Società dei Cacciatori del Moso	lire	20,00
Tensini Nobile Antonio	lire	20,00
Zanchi Giulio Cesare con consorte	lire	20,00
Bernardi Nobile Eugenio	lire	17,50
Pergami Dott. Ernesto	lire	17,50
Bruschini Dott. Emilio	lire	15,00
Dapino Dott. Achille e famiglia	lire	15,00
Freri Avv. Giovanni	lire	15,00
Griani Dott. Giuseppe e Paolo	lire	15,00
Lovera Rag. Carlo	lire	15,00
Mazzini Clemente	lire	15,00
Monza Dott. Giovanni Battista	lire	15,00
Perrucchini Alcide	lire	15,00
Premoli Conte Ezio	lire	15,00
Premoli Conti Alberto, Ercole e Girolamo	lire	15,00
Prodotto dell'affitto del palco a teatro ceduto dai Signori Impiegati di P. S.	lire	15,00
Scarpini Filippo	lire	15,00
Parati Ing. Giovanni	lire	13,00
Meleri Francesco di Lorenzo	lire	10,50
Acerbi Napoleone	lire	10,00
Agnesi Ing. Egidio	lire	10,00
Albergoni Cav. Avv. Guido	lire	10,00
Bernardi Orombelli Nobile Antonietta	lire	10,00
Carioni fratelli quondam Perseo	lire	10,00
Cazzamalli Sante, di Vaiano	lire	10,00
Comune di Torlino	lire	10,00

De Virgili, Tenente	lire	10,00
Fadini Nobili Federico e Arrigo	lire	10,00
Fadini Rosaglio Nobile Emilia	lire	10,00
Fadini Tensini Nobile Luigia	lire	10,00
Freri Cav. Avv. Vincenzo	lire	10,00
Griffini Capitano Romeo	lire	10,00
Meneghezzi Dott. Augusto	lire	10,00
Mezzadri Cav. Pietro	lire	10,00
Moretti Dott. Gaetano	lire	10,00
Moretti Cav. Avv. Giovanni	lire	10,00
Negoziante, anonimo	lire	10,00
Ricci Elisa	lire	10,00
Severgnini Antonio	lire	10,00
Stramezzi Ing. Saverio	lire	10,00
Tarenzi Ing. Giovanni	lire	10,00
Vailati Nobile Adelaide	lire	10,00
Viviani Avv. Pantaleone con consorte	lire	10,00
Pesadori Ing. Arsilio	lire	8,00
Denti Guglielmo	lire	7,50
Samarani Paolo	lire	7,00
Denti Alessandro	lire	6,00
Albergoni Napo	lire	5,00
Bacchetta Angelo	lire	5,00
Bacchetta Paolo	lire	5,00
Baletti Cav. Avv. Luigi	lire	5,00
Bellavita Cav. Avv. Claudio	lire	5,00
Bongioli Faustino, di Bagnolo	lire	5,00
Bourdet Giovanni Battista	lire	5,00
Bruni Enrico e fratelli	lire	5,00
Carioni Nobile Perseo	lire	5,00
Carniti Dott. Pietro	lire	5,00
Cerri Annibale	lire	5,00
Chiolini Antonio	lire	5,00
Chizzoli Giuseppe	lire	5,00
Chizzoli Luigi	lire	5,00
Cremonesi Amilcare	lire	5,00
Delmati Enrico	lire	5,00
De Tommasi Giovanni	lire	5,00
Donati Gianfranco	lire	5,00
Donati Vacani Maria	lire	5,00
Fasoli Andrea e Angelo, di Ombriano	lire	5,00
Galli Giovanni	lire	5,00
Horvath Cav. Rag. Annibale	lire	5,00
Lameri Giovanni Battista, di Capergnanica	lire	5,00
Maccoppi Cristoforo	lire	5,00
Maiocchi Pietro, Casalini Giovanni e Alghisi Camillo, orefici	lire	5,00
Malinverni Enrico	lire	5,00
Malinverni Isacco, Tenente	lire	5,00
Mandricardi Giacomo	lire	5,00

Meleri Francesco quondam Giovanni	lire	5,00
Meroni Giuseppe, di Soncino	lire	5,00
Monferrini Rag. Giovanni	lire	5,00
N. N.	lire	5,00
Pagani Ermenegildo	lire	5,00
Perletti Luigi	lire	5,00
Pizzamiglio Carlo	lire	5,00
Polonini Prof. Sac. Carlo	lire	5,00
Premoli Oldofredi Contessa Paolina	lire	5,00
Raggetti Pietro	lire	5,00
Riva Guglielmo	lire	5,00
Samarani Augusto	lire	5,00
Tensini Nobile Dott. Giulio	lire	5,00
Vanazzi Francesco	lire	5,00
Zambellini Filippo	lire	5,00
Zanelli Ing. Battista	lire	5,00
Gandola Giacomo	lire	4,00
Magnani Luigi	lire	4,00
Marini Rag. Giovanni	lire	4,00
Salsicciotti Sac. Prosdocimo	lire	4,00
Margosio Prof. Giovanni Domenico	lire	3,00
N. N.	lire	3,00
Pinetti Filippo	lire	3,00
Regazzoni Dott. Giovanni	lire	3,00
Spagnoli Tranquillo	lire	3,00
Chiodo Giuseppe	lire	2,00
Ghilardi Olivo	lire	2,00
Giupponi Giovanni	lire	2,00
Panzetti Prof. Francesco	lire	2,00
P. G., anonimo	lire	2,00
P. L. R., anonimo	lire	2,00
Ponisio Pietro	lire	2,00
Maestro Elementare, anonimo	lire	2,00
Ramazzotti Pietro	lire	2,00
Scarpini Luigi	lire	2,00
Serangeli, Sergente	lire	2,00
Tarra Carlo	lire	2,00
Massari Arch. Giovanni	lire	1,50
Rinoldi Luigi	lire	1,50
Vailati Vincenzo	lire	1,50
Bianchessi Antonio	lire	1,00
Casalini Giuseppe	lire	1,00
Samarani Angelo	lire	1,00
Masseroni Angelo	lire	0,50
Poli Goffredo	lire	0,50
Totale	lire	8.522,25

Riepilogo totale delle offerte

Offerte dei cosiddetti “corpi morali”	lire 3.871,00
Offerte di privati cittadini	lire 2.464,60
Introito netto di spese dell’Accademia in Teatro (30 gennaio 1879)	lire 994,10
Offerte cosiddette “sul bacile”	lire 506,00
Ammontare spese per l’Accademia - Prodotto della colletta per concorso a dette spese	lire 295,00
Altre offerte	lire 391,55
Totale delle somme raccolte	lire 8.522,25
Interessi maturati nei depositi	lire 376,26
Totale delle somme raccolte, compresi gli interessi maturati nei depositi	lire 8.898,51
Spese complessive, compreso il compenso allo scultore Francesco Barzaghi	lire 8.482,49
Avanzo erogato assegnando sussidi alle famiglie bisognose dei soldati chiamati sotto le armi	lire 416,02

**Vita e pensiero del più importante uomo politico
cremasco al tempo del Regno d'Italia**

*Fortunato Marazzi deputato e militare
nell'Italia liberale (1851-1921)*

*Eletto per trent'anni consecutivi alla Camera
dei deputati come rappresentante del Cremasco.
Da generale, protagonista dell'unica offensiva vittoriosa
sull'Isonzo. Infaticabile ideatore e propugnatore di riforme
politiche e militari. Coscienza critica del movimento liberale.*

Premessa

Nello scrivere queste note, ho chiari i due obiettivi che mi prefiggo: cercare di far meglio conoscere presso i lettori di *Insula* - nonché ai Cremaschi in genere - la figura di Fortunato Marazzi¹, e in secondo luogo suggerire agli appassionati di Storia un argomento degno di ulteriori ricerche e di nuove tesi di laurea². In entrambi i casi è l'importanza del soggetto in questione a giustificare i due obiettivi: ritengo infatti che Fortunato Marazzi sia senz'altro il personaggio cremasco più importante e significativo di tutta la storia del Regno d'Italia - e probabilmente sarebbe potuto diventare anche uno dei principali uomini politici a livello nazionale, se solo avesse avuto la possibilità di mostrare tutto il suo valore di statista liberale e di riformatore dell'esercito. Lo dicono il romanzo della sua vita, gli scritti e i discorsi, e soprattutto lo dice il ruolo politico, militare e culturale che si è ritrovato ad assumere nell'Italia tra Ottocento e Novecento, in un periodo storico tanto contraddittorio quanto essenziale per comprendere le vicende storiche - anche quelle contemporanee - del nostro Paese. In merito a quest'ultimo aspetto, ovvero il ruolo storico ricoperto dal conte cremasco, debbo confessare che il mio intervento si propone un terzo, seppur arduo, scopo: portare i lettori (e soprattutto i futuri studiosi) a riflettere sulle difficoltà storiografiche insite nel giudicare personaggi storici appartenenti al cosiddetto mondo liberale, soprattutto se di origini aristocratiche, come il nostro Marazzi, appunto. Si pensi a definizioni dicotomiche quali "di destra" o "di sinistra", "conservatore" o "progressista", "reazionario" o "rivoluzionario": etichette che molti storici - anche quelli meno contagiati dall'idea positivista dell'incessante progresso sociale, oppure dall'interpretazione hegelianamente finalistica e teleologica della Storia - hanno utilizzato per inquadrare i personaggi da loro studiati; un lavoro di smussatura e cesellamento che ha avuto spesso l'obiettivo di mettere "al loro posto" tali uomini, quasi fossero inerti tessere di un grande *puzzle* precostituito. E quando qualcuno di questi personaggi tende a sfuggire ad un facile incasellamento, ecco allora gli studiosi minimizzarne il ruolo, e riservargli termini quali "una vera sfige", "un personaggio enigmatico", "una personalità complessa". È successo, per fare un esempio eclatante (ma non a caso), per un Sidney Sonnino; potrebbe facilmente accadere per un Fortunato Marazzi, per non pochi versi suo omologo in sedicesimo.

Aiutano a comprendere davvero la Storia le categorizzazioni ideologiche? Personalmente ne dubito. Si pensi, per esempio, al rapporto che è esistito tra le classi dirigenti del Regno d'Italia e l'ideologia rivoluzionaria socialista. I possidenti terrieri, nel migliore dei casi (e Fortunato Marazzi fu uno di questi), cercarono di combattere la diffusione del socialismo proponendo interventi statali di elevazione economica e culturale delle classi povere, onde non si diffondesse in quest'ultime l'ideologia rivoluzionaria, centrata soprattutto - non si dimentichi - sul progetto dell'abolizione della proprietà privata. Da troppo tempo e da più parti si è riso di tale posizione e si sono utilizzati termini quali "paternalismo borghese", "conservatorismo miope" ecc. Credo che questo sia un errore storiografico di non poco conto, probabilmente figlio di quella ideologia marxista che ha pervaso e influenzato molta parte della cultura novecentesca.

Oltre ad utilizzare schemi di analisi storica ideologicamente precostituiti, e dunque spesso fuorvianti (si rischia di vedere solo ciò che si vorrebbe vedere, si fanno agire i personaggi come pirandelliani soggetti sempre in cerca di un autore), non pochi storici hanno altresì giudicato il comportamento o le idee di un uomo in base ai comportamenti e alle idee diffusi nel proprio tempo, senza riuscire a connettersi veramente con la mentalità e la visione del mondo trascorso. La strada della cosiddetta storicizzazione del passato pare essere stata spesso affrontata "al contrario", come guardare l'orizzonte dei fatti con un binocolo dalla parte delle lenti più piccole e voler trascinare a forza un mondo lontano, in realtà misconosciuto, dentro un presente fin troppo riconoscibile. Per esempio: chi è ancora in grado di comprendere davvero quale fosse il ruolo sociale, culturale e politico di un rappresentante di una famiglia aristocratica italiana

di fine Ottocento - quale fu il Marazzi? Abituati a criminalizzare (per molti versi giustamente) l'*ancient régime*, come possiamo davvero capire cosa significasse nascere e vivere da conte, senza farci prendere dalla tentazione di giudicare con un distanziante sorriso di compatimento le vicende di un tal soggetto? E ancora: ormai "naturalmente" imbevuti di repubblicanesimo pacifista (e di europeismo imbelle), siamo davvero in grado di comprendere oggi chi, come il generale cremasco, rispettava quasi sacralmente la figura del proprio Re, credeva che la guerra contro l'Austria potesse essere un evento giusto, e riteneva che l'intera società dovesse assumersi il ruolo patriottico di difendersi militarmente da eventuali attacchi esterni? Permettetemi di dubitarne.

È con una mente sgombra da preconcetti e da schematizzazioni ideologizzanti che credo bisognerebbe invece guardare alla vita e alle azioni di uomini che sono appartenuti ad un'epoca certo ormai superata e diversa, ma non per questo inferiore alla nostra. Anche, se non soprattutto, di soggetti - come il nostro Fortunato Marazzi - cui la Storia non ha permesso il raggiungimento di tutti i loro obiettivi, né di quella fama e di quei riconoscimenti che probabilmente invece si meritavano. Scrive Machiavelli che per fare grande un uomo non basta la virtù propria: occorre anche un'occasione del destino. L'onorevole cremasco visse in un'epoca nella quale il trasformismo politico prima, e l'egemonia giolittiana poi, nonché l'accesso conservatorismo degli apparati militari in cui si ritrovò ad agire, gli impedirono, nei fatti, di dimostrare tutto il suo valore di deputato e di riformatore dell'esercito. Sebbene molto conosciuto ed apprezzato, sia nell'ambito parlamentare che nell'esercito italiano (ma anche temuto ed osteggiato), il conte rimase di fatto un *outsider*, e le sue idee e proposte non furono sostanzialmente accolte. Ed è un peccato. Perché altrimenti - mi si passi questa provocazione - se la maggioranza liberale avesse accolto e realizzate le sue proposte di riforma e gli avesse permesso di incidere davvero sul governo del Paese e in seguito sulla condotta della guerra, non avremmo probabilmente avuto né Caporetto né il Fascismo. Il che, a ben pensarci, non è davvero poco. Ma la Fortuna, non diede a Fortunato Marazzi se non una sola, marginale, occasione. Che lui peraltro seppe - come vedremo - magistralmente cogliere.

La vita

Nato a Crema il 19 luglio 1851 dal conte Paolo Marazzi e dalla contessa Laura Vimercati Sanseverino, Fortunato Marazzi appartiene ad una delle più antiche, prestigiose e cospicue casate nobiliari cremasche. Due saranno le figure parentali che più ne influenzeranno il carattere e, dunque, lo svolgimento della sua vita: quella del conte Paolo, avvocato, già membro nel 1848 del governo provvisorio antiaustriaco locale, successivamente titolare di numerose cariche pubbliche³, il quale, con il suo esempio, indurrà presumibilmente il suo secondogenito ad intraprendere ad un certo punto, accanto a quella militare, anche la carriera politica; nonché la figura, avventurosa e romantica, del conte Ottaviano Vimercati, che lo aiuterà in alcuni momenti determinanti della sua giovinezza, e del quale, per molti versi, seguirà le orme⁴. Ha solo 8 anni Fortunato quando vede lo zio, entrato trionfalmente per primo a Crema con le avanguardie francesi di Napoleone III, abbracciare con affetto lui e la sua famiglia, in uno dei momenti culminanti del Risorgimento italiano. Il legame tra zio e nipote sarà notevole, se si pensa che simili saranno l'entrata volontaria nell'esercito francese, l'avventura nella Legione straniera, la carriera militare intesa come dedizione alla causa nazionale e alla Corona sabauda. La differenza tra i due uomini si darà soprattutto nel carattere: aperto ed espansivo quello di Ottaviano Vimercati - il quale concluderà la sua brillante carriera come corriere diplomatico tra i due gabinetti delle Tuileries e di Torino -, relativamente chiuso e riservato quello del nipote; un carattere che porterà quest'ultimo a preferire pochi ma profondi rapporti di amicizia agli eterogenei e superficiali contatti in società e, soprattutto, nell'ambito parlamentare. Questo gli costerà spesso un isolamento negli ambienti

politici ed anche in quelli militari, frammisto però ad un grande rispetto da parte dei suoi stessi avversari.

Indirizzato dalla famiglia verso la carriera militare in Marina, Fortunato Marazzi studia dapprima a Livorno in un collegio preparatorio, dove si dimostra, a detta dell'insegnante di Matematica, lo studente "più irrequieto della nostra scuola", e poi, a 17 anni, frequenta a Napoli il primo biennio della Scuola per ufficiali della Marina Militare. A 18 anni è tra gli accompagnatori del Duca d'Aosta in una crociera in Terrasanta. Sbarcato a terra, raggiunge a cavallo Nazareth. Trasferitosi per il secondo biennio nell'Istituto militare di Genova, il 28 settembre 1870 tenta per la prima volta la fuga dalla nave-scuola della Marina Militare, ormeggiata in quel momento a Cagliari, con l'intenzione di raggiungere le truppe dei volontari che Garibaldi stava raccogliendo per aiutare la Francia, tornata repubblicana con il crollo del Secondo impero dopo la sconfitta con i Prussiani a Sedan. Ma non trova un imbarco e, rintracciato dai carabinieri, viene riportato a Genova e rinchiuso per punizione nelle carceri del Collegio. Dalle quali - calandosi romanzescamente con una fune fatta di lenzuola intrecciate - fugge però nella notte tra il 24 e il 25 ottobre, riuscendo questa volta a raggiungere l'amata Francia. A Marsiglia si mescola con i volontari garibaldini, ma poi, trasferitosi con loro a Lione e rimasto senza un soldo, chiede aiuto al padre, che lo raggiunge subito, ma che non riesce a convincerlo a tornare in Italia. Lo spaventato Paolo Marazzi e l'irrequieto figlio raggiungono a questo punto un compromesso: Fortunato rinuncerà a far parte delle "irregolari" truppe garibaldine, il conte Paolo - grazie al decisivo aiuto di Ottaviano Vimercati - gli permetterà di entrare nel Reggimento Straniero ai comandi del generale Charles Bourbaki di stanza a Tours⁵. Aggregato come sottotenente al corpo di Stato maggiore della 2^a Divisione di fanteria, prende parte alla cosiddetta Campagna dell'Est, combattendo, nel gennaio del 1871, ad Arcey e ad Hericourt, e raggiungendo il 3 febbraio il grado di tenente, essendosi distinto per capacità e coraggio negli scontri contro i Prussiani. Il tanto agognato battesimo del fuoco non è certo per lui facile: nelle neve, nel fango e nel gelo, tra morti e feriti, e con pochissimi viveri, si ritrova a combattere casa per casa in sconosciuti villaggi francesi. Ma non per questo l'ardore guerriero del giovane si spegne.

Dopo l'armistizio franco-prussiano e la rivolta del popolo parigino, il Reggimento Straniero viene aggregato all'esercito francese impegnato nella repressione della Comune. E così il tenente Marazzi si ritrova a combattere accanitamente contro gli insorti nelle periferie di Parigi, riuscendo in maggio ad entrare vittoriosamente in città con il resto delle truppe. Il 23 del mese si concede addirittura una lunga (e rischiosa) passeggiata solitaria nelle vie della città sconvolta. Ha solo vent'anni, ma sa già guardare con occhio limpido e critico i contraddittori aspetti di questo triste scontro fratricida. Crediamo di non essere lontani dal vero se affermiamo che l'esperienza comunarda sarà fondamentale per comprendere ed interpretare buona parte dei successivi interventi pubblici del conte: Marazzi partecipa al dramma collettivo francese con tutta l'ingenuità ma anche con la voglia di verità tipica in un giovane; osserva gli errori e le violenze sia dei comunardi che degli stessi repressori; e rimane profondamente incisa nel suo animo l'immagine di una società spezzata dalla guerra civile, insanguinata dalla rivolta popolare. Una immagine che gli fa orrore. È in questa occasione che nasce presumibilmente in lui la convinzione dell'estrema utilità, per uno Stato veramente liberale, di avere una guida politica decisa e illuminata, e che solo una classe dirigente prudentemente riformista, compatta e forte, possa assicurarla. Le rivolte e gli scontri sociali devono essere evitati e prevenuti attraverso una saggia politica di coraggiose riforme che la classe dirigente liberale deve dispiegare in tutti i settori pubblici. Probabilmente nel giovane Marazzi questa, nel 1871, è solo una vaga intuizione, ma che poi, non a caso, si trasformerà nel filo rosso rintracciabile in tutti i suoi successivi interventi pubblici, sia nell'ambito politico che in quello polemico⁶.

Terminato il compito del Reggimento Straniero, il tenente cremasco, se da una parte vorrebbe poter entrare con il medesimo grado nell'esercito italiano ed ivi continuare la sua carriera militare,

nell'estate decide - seguendo non a caso le orme dell'amato zio Ottaviano - di confermare il suo servizio presso la Legione, che nel frattempo è stata trasferita in Algeria. L'avventura africana lo attira. Si ritrova dunque a combattere nel deserto d'Oran contro tribù ostili alla dominazione francese. L'avventura coloniale - invero poi non così appassionante come il giovane tenente probabilmente se l'era immaginata - termina bruscamente nel febbraio del 1872, quando il conte deve tornare rapidamente a casa per non essere considerato renitente alla leva della classe 1851 (o, in alternativa, perdere la cittadinanza italiana), ed in maggio viene arruolato - come soldato semplice! - nel 29° Reggimento di fanteria a Cremona. Il giovane non si sottrae al bagno di umiltà, e reagisce impegnandosi sia nel servizio che in nuovi studi. Grazie al positivo superamento di ulteriori esami e concorsi cui partecipa, e dopo aver frequentato due anni presso la Scuola di Applicazione di Artiglieria e Genio a Torino, riesce infatti, nell'agosto del 1875, a riottenere il grado guadagnato in Francia e, come tenente, viene assegnato al 5° Reggimento d'Artiglieria a Venaria Reale. E' in questo periodo che inizia la sua attività pubblicistica presso alcuni giornali cremaschi, cui si ritrova a collaborare come esperto di cose militari. Ed è sempre in questi anni piemontesi che incontra e si innamora di Giuseppina Vitale - cugina della nobildonna cremasca Caterina Terni de Gregorj, moglie di Luigi Pelloux - che sposa il 20 aprile 1879 e che gli darà sei figli: tre femmine e tre maschi. Mentre prosegue la carriera militare - la quale, se da una parte lo costringerà a numerosi quanto onerosi spostamenti in diverse località della Penisola, dall'altra lo eleverà ai gradi superiori dell'esercito (tenente colonnello nel 1894, colonnello nel 1897, maggiore generale nel 1903, tenente generale nel 1909), seppure più lentamente di quanto potesse augurarsi, soprattutto a causa delle resistenze ed opposizioni alle sue proposte di riforme militari che via via diffonderà, creandosi nemici negli alti gradi militari - Fortunato Marazzi, emule del padre, decide, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, di intraprendere una parallela carriera politica. Con la collaborazione di alcuni giovani amici cremaschi, ridà forza al locale gruppo liberale costituzionale monarchico, dotandolo del settimanale "Dal Serio", sul quale scrive per tre anni gli articoli politici di fondo; sino alla chiusura del foglio, avvenuta nel gennaio del 1890.

Dopo non essere riuscito, per pochi voti, ad essere eletto nel consiglio provinciale, il conte decide istintivamente di presentarsi alle elezioni generali suppletive del 23 febbraio dello stesso anno, indette per la nomina del deputato del collegio cremasco alla Camera, essendo improvvisamente deceduto l'on. Adriano Boneschi. Sottovalutato e pregiudizialmente irriso dai settimanali radicali di Crema, e senza un giornale che lo sostenga, Fortunato Marazzi - forte soprattutto delle proprie convinzioni (come presentazione elettorale mostra ai concittadini il proprio biglietto da visita!) - vince contro tutti i pronostici le elezioni e in maggio accede per la prima volta a Montecitorio; andando a sedersi, scandalizzando gli stessi possidenti aristocratici cremaschi che lo avevano appoggiato, al secondo banco del terzo settore di sinistra, dimostrando da subito quale saranno le cifre del proprio impegno parlamentare: l'indipendenza di giudizio, il marcato realismo nonché il distacco dai gruppi di potere trasformistici. Vincerà per ben trent'anni tutte le successive undici competizioni elettorali - sconfiggendo sempre e comunque i numerosi e spesso agguerriti avversari politici - rappresentando così il territorio Cremasco presso la Camera del Regno d'Italia lungo sette diverse legislature. Durante tutto questo periodo sarà il principale collaboratore del settimanale "Il Paese", organo dei liberali di Crema, uscito in edicola il 1° marzo 1890 e che continuerà le pubblicazioni, significativamente, per tutta la durata della trentennale carriera politica marazziana, senza riuscire a sopravvivergli.

Favorevole all'iniziativa privata, temperata e sostenuta però da una saggia politica finanziaria dello Stato, dà vita al Comitato italiano di Panama, di cui diviene il presidente, con lo scopo di trovare fondi per far riprendere e terminare i lavori del canale, interrotti dal 1888; un'opera intesa dal conte come elemento decisivo per favorire un intenso sviluppo commerciale marittimo tra l'America e l'Europa, a cui l'Italia avrebbe potuto dare un grande contributo con la sua antica

tradizione velistico-marinara.

Nell'aprile del 1891, nella discussione sul rinnovo della Triplice alleanza, il conte si dichiara per una cauta adesione, limitata ai soli scopi difensivi, senza riuscire a nascondere la sua simpatia verso l'ipotesi di un'alleanza ben diversa, ovvero con l'amata Francia⁷. Attraverso numerosi discorsi tenuti alla Camera in questi anni, Fortunato Marazzi si ritaglia sempre più il ruolo di esperto di aspetti militari, peraltro esprimendo posizioni riformistiche abbastanza controcorrente rispetto agli obiettivi strategici del Ministero della Guerra. Una fama consolidata con la pubblicazione, nel 1892, presso l'editore Civelli di Roma de *Il contingente unico e le sue conseguenze*, un testo fondamentale del Marazzi polemologo. Da questo momento in poi il conte si caratterizzerà sempre più decisamente come uno dei pochi uomini politici liberali veramente esperti di cose militari e quindi capaci di far conciliare gli interessi socio-economici dello Stato con quelli della Difesa. Nello stesso anno, non dimentico del proprio duplice ruolo pubblico, manda alle stampe *Del Socialismo*, il suo testo a carattere politico più importante, nel quale ribatte una ad una le argomentazioni dei "nuovi apostoli socialisti", giudicandole false e assolutamente negative per i veri interessi dei lavoratori.

Negli ultimi anni dell'Ottocento, mentre i governi di Sinistra vengono travolti dall'esito catastrofico del colonialismo italiano, Marazzi si dichiara contrario all'intervento imperialistico coloniale delle grandi potenze europee e al tentativo di imitarle fatto dall'Italia, sostenendo invece le "colonie naturali" come esempi di una espansione demografica-economica pacifica. Negli ultimi due anni del secolo ricopre l'incarico di relatore e segretario della Giunta dei bilanci dei ministeri della Guerra e della Marina.

Pubblica, nel 1900, *Volontari e regolari alla I^a guerra d'indipendenza italiana*, dove analizza, sia dal punto di vista militare che da quello politico, le cause della sconfitta degli eserciti italiani nel 1848. L'anno seguente dà alle stampe *L'esercito dei tempi nuovi*, tradotto e diffuso anche in Francia, dove addirittura il ministro della Guerra lo farà distribuire a tutti i comandanti. Nel libro - che in Italia viene invece da alcuni considerato "il frutto della mente di un mattoide" - l'autore delinea la struttura ed il ruolo di un esercito radicalmente rinnovato, intimamente collegato con la vita di tutti i cittadini, secondo il concetto risorgimentale della "Nazione in armi".

Con l'ascesa al potere di Giovanni Giolitti, Marazzi tenta, senza troppo successo, di fondere in una grande "Unione liberale" i rappresentanti giolittiani con gli uomini più validi del Centro, primo fra tutti Sidney Sonnino, con il quale ha nel frattempo stretto rapporti politici e personali sempre più intensi. E sarà proprio Sonnino, nel suo primo incarico di governo, a nominare il 12 febbraio 1906 il conte sottosegretario di Stato al ministero della Guerra, la massima carica amministrativa che Fortunato Marazzi riuscirà a ricoprire nella sua vita. Per troppo poco tempo, però: tre mesi dopo la compagine governativa cadrà, vittima dello sciopero generale indetto dai sindacati rivoluzionari che non perdonano l'ingresso di alcuni deputati socialisti al governo (sic!). Il generale cremasco non viene messo in grado dunque di attuare quelle innovatrici riforme dell'esercito da lui lungamente meditate ed elaborate.

Il 28 dicembre 1908 un forte terremoto distrugge Messina e Reggio Calabria. Marazzi, comandante in quel momento della divisione militare di Catanzaro, interviene per primo con le sue truppe, organizzando rapidamente un efficace soccorso, e meritandosi per questo positivi giudizi da parte dei maggiori quotidiani nazionali.

Nonostante sia spesso in aperto contrasto con la politica giolittiana, il deputato cremasco esprime nel settembre del 1911 un giudizio cautamente positivo circa l'impresa di Libia, da lui intesa soprattutto come valorizzazione economica di terre ingiustamente occupate, e malamente fatte fruttare, dai Turchi.

In quell'anno, e per un biennio, diviene comandante della Divisione di Brescia, e promuove la costruzione di importanti fortificazioni a carattere difensivo nelle valli Camonica e Sabbia; ribadendo nel frattempo in Parlamento la necessità di erigere valide difese al confine orientale.

Nell'inverno del 1912 gli viene bocciata la richiesta di un suo avanzamento a comandante di corpo d'armata, poiché ritenuto "inidoneo" a ricoprire tale carica. La decisione, evidente conseguenza dell'atteggiamento ostile sviluppato nei suoi confronti dagli alti comandi dell'Esercito e del ministero della Guerra - irritati dalle troppo innovative proposte di riforma avanzate per anni dal generale cremasco, nonché dal suo impegno nell'ambito politico, ritenuto eccessivo - amareggia non poco il Nostro, che chiede ed ottiene di essere messo in posizione ausiliaria.

Allo scoppio della prima guerra mondiale Marazzi si schiera per una "neutralità armata ed attiva", volta a cogliere al volo le probabili occasioni di portare favorevolmente a termine quelle lotte patriottiche iniziate ma non finite durante il Risorgimento. Appare ovvia la sua avversione verso gli imperi centrali e la Triplice alleanza. Da militare di carriera non riesce peraltro a trattenersi, e, nell'inverno del 1914, in un "rapidissimo abbozzo di studio militare" (rimasto inedito), traccia schematicamente il piano di un'azione guerresca dell'Italia nel Balcani, come mossa a sorpresa contro l'Austria. Alleato alle truppe montenegrine e serbe, in questo modo il nostro Paese avrebbe perseguito quella politica tradizionale per la libertà dei popoli balcanici e del riconoscimento delle nazionalità già diffusa nel Risorgimento, e nel contempo si sarebbe poi trovato avvantaggiato nel cruciale settore del confine orientale con l'Austria. L'audace progetto, come appare evidente dalla storia successiva, non sarà mai attuato.

Dal 1° marzo 1915, su sua richiesta, torna in servizio attivo. Comandante la 29ª Divisione dell'XI° corpo d'Armata, l'ormai 64enne generale cremasco si trova in prima linea sin dai primi giorni del conflitto, sostenendo aspri combattimenti sulla fronte dell'Isonzo e partecipando alle prime cinque battaglie. Assai amato dalla sue truppe e dai suoi ufficiali subalterni per l'entusiastico e continuo incitamento dato con la sua presenza nei momenti cruciali degli attacchi, Marazzi avversa ben presto le scelte strategiche e tattiche di Cadorna e di quei generali che preferiscono le grandi azioni dimostrative - le famose "spallate", che, a fronte di minimi risultati territoriali, costano gravissime perdite fra i soldati di fanteria - alle modeste ma importanti battaglie decise da una tattica che miri ad ottenere i migliori risultati rispettando ed incoraggiando gli sforzi dei soldati a disposizione. Il generale cremasco pensa soprattutto che occorra meglio utilizzare l'artiglieria, concentrando i suoi tiri su una fronte meno ampia, così da facilitare poi l'azione rapida ed aggressiva della fanteria. E infatti sarà soprattutto l'utilizzo efficace dei cannoni e delle bombarde ad aprire letteralmente la strada alla clamorosa vittoria italiana nella sesta battaglia dell'Isonzo, che porterà proprio le truppe di Fortunato Marazzi, passato nel frattempo a comandare la 12ª Divisione di fanteria, ad entrare l'8 agosto 1916 per prime nella liberata Gorizia. Certamente non per caso, visto che dopo gli aspri scontri dei giorni precedenti, nei quali gli uomini del generale cremasco hanno vittoriosamente attaccato il Podgora e la Piana di Lucinico, e dopo aver avvertito alle 5,50 della notte il brillamento austriaco di due mine per la rottura dei ponti sull'Isonzo, alle ore 7,30 dell'8 agosto Marazzi propone arditamente al comandante del VI° corpo d'Armata, il generale Luigi Capello, di autorizzarlo a "tentare senz'altro l'irruzione sulla sinistra del fiume". Avuto il via libera, spinge i suoi uomini all'attacco. Alle 10 le truppe italiane avanzano; dopo due ore di aspri combattimenti sono vicine ai ponti distrutti; alle ore 14,25, usando una barchetta oppure a guado, i primi fanti del generale cremasco entrano finalmente a Gorizia, dopo aver distrutto alcuni nidi di mitragliatrici nemiche. La città è in mano italiana! Marazzi ha saputo cogliere l'occasione che la Fortuna gli ha concesso. "La nostra situazione difensiva sul basso Isonzo, vista nel suo insieme, ne uscì notevolmente migliorata. E ritornò al nostro Comando supremo quell'iniziativa delle operazioni che gli austriaci gli avevano tolto colla Strafexpedition. Per la prima volta, dopo 15 secoli di storia, un esercito tutto italiano sconfiggeva in battaglia un esercito tutto straniero. (...) Il morale della nazione e dell'esercito ne uscì sollevato, la vittoria ebbe grande eco in tutto il mondo", ha scritto al riguardo lo storico Piero Pieri⁸. Che Fortunato Marazzi abbia avuto nella vittoria un ruolo determinante lo si deduce chiaramente anche dalla motivazione allegata alla decorazione come "Ufficiale dell'Ordine militare di Savoia", di cui

sarà insignito qualche mese dopo: “Si distinse per energia ed intelligente azione di comando in una serie di combattimenti vittoriosi che condussero alla salda conquista di posizioni importanti sul Carso. Preparò e diresse con abilità e sagacia l’azione offensiva contro la testa di ponte di Gorizia, conducendo con impeto travolgente le sue truppe ad infrangere tutta la vasta e solida organizzazione difensiva avversaria e varcò per primo con esse l’Isonzo, entrando in Gorizia e lanciandosi all’inseguimento del nemico”⁹. La vittoria dell’agosto non sarà però sufficiente al generale cremasco, reo di aver apertamente criticato l’impreparazione del Comando Supremo nello sfruttare adeguatamente la ritirata del nemico e per questo in odio al Cadorna, di vedere accolta la sua richiesta di promozione a comandante d’Armata, nonostante una raccomandazione in tal senso di Amedeo di Savoia, Duca d’Aosta, che lo stima parecchio e gli riconosce grandi doti militari. Il Nostro, oltremodo amareggiato, in novembre chiede ed ottiene, eccezionalmente, di ritornare in posizione ausiliaria.

Subito dopo per lui un dolore ancor più grande: l’8 gennaio 1917 muore, in battaglia, Ottaviano Marazzi, il suo ultimogenito, da lui amatissimo.

Nel giugno dello stesso anno interviene alle adunanze della Camera riunita in comitato segreto sulla condotta della guerra e critica duramente le scelte strategico-tattiche di Cadorna, di cui chiede apertamente la rimozione, proponendo nel contempo una direzione interalleata unica nella gestione della guerra. Mette in guardia il Paese dal cullare un pericoloso ottimismo militare ed auspica un atteggiamento più realisticamente difensivistico da parte dell’esercito. Ma non viene ascoltato. E sarà solo la rotta di Caporetto a portare alla tardiva rimozione di Cadorna e ad un parziale cambiamento strategico nella tattica di guerra italiana. Il generale cremasco durante il 1918 chiede in maniera accorata e più volte di poter tornare a combattere. Ma inutilmente. Ha troppi nemici nello Stato Maggiore dell’esercito.

In ambito politico aderisce all’Unione Parlamentare e alla Camera polemizza duramente contro gli atteggiamenti tenuti dal governo dall’inizio della guerra, reo di aver lasciato mano libera a Cadorna e di avergli permesso di impostare in maniera completamente sbagliata la guerra. Attaccato violentemente da destra, Marazzi deve difendersi dall’accusa di disfattismo, e lo fa ricordando la sua ormai lunga carriera militare e politica al servizio del proprio Paese. In aula viene apertamente difeso solo dai socialisti e dalla sinistra; e riceve poi numerose testimonianze d’affetto e di solidarietà da ufficiali, sottoufficiali, professori e semplici soldati, che gli scriveranno per ringraziarlo del suo atteggiamento coraggioso e sincero. Ma nelle alte sfere, anche quelle che gli dovrebbero essere politicamente più vicine, è mal tollerato. Continua peraltro nella sua intensa attività di pubblicista, collaborando a giornali ed a riviste nazionali. Nel luglio del 1918 pubblica sulla “Rassegna Nazionale” il programma del “Controllo popolare”, un nuovo gruppo politico di cui condivide gli obiettivi di pace e di giustizia sociale di stampo riformatore. In tutti i discorsi tenuti alla Camera e negli articoli pubblicati in questi anni il conte delinea e perfeziona sempre più la sua originale concezione della vita di un intero popolo che va sotto il nome di “Nazione Armata”, e nel contempo profetizza il massiccio uso di aerei e di carri armati in una futura guerra.

Nelle elezioni indette da Nitti per il 1° novembre 1919 Fortunato Marazzi, dopo aver invano chiesto ai socialisti riformisti di unire le proprie forze elettorali al suo gruppo liberale, decide all’ultimo momento di non presentarsi come candidato¹⁰ e si ritira a vita privata. Scrive *Splendori e ombre della nostra guerra* (Milano, Caddeo, 1920), nonché il primo e il secondo tomo de *La prima Guerra mondiale*, relativi alle battaglie terrestri (Milano, Vallardi), che uscirà solo nel 1932.

Nell’ottobre dell’anno successivo viene nominato da Giolitti senatore del Regno; ma non riuscirà a partecipare ai lavori dell’assemblea perché, colto da un’infezione intestinale a metà novembre, peggiorerà in modo lento ma inesorabile, sino a morire di setticemia l’8 gennaio 1921. L’ennesima beffa del destino, verrebbe da dire. Pochi mesi dopo avrebbe compiuto 70 anni.

Il pensiero politico

“Riformismo conservatore”: ecco un ossimoro¹¹ assai utile per comprendere il carattere di fondo dell’ideologia politica marazziana, ovvero l’idea - da lui costantemente riproposta negli anni ai diversi governi che si ritrovò di fronte - che la classe dirigente dell’ancor giovane Italia per ben governare avrebbe dovuto intraprendere coraggiose riforme, come ad esempio la riduzione dell’apparato burocratico e delle spese per la Difesa, il decentramento amministrativo, l’allargamento del suffragio, nuove leggi sul lavoro che favorissero investimenti produttivi, interventi in agricoltura (quali una legge di bonifica delle plaghe incolte, obbligando i grandi proprietari terrieri assenteisti del Sud a trasformare produttivamente i latifondi, pena l’espropriazione, con lo scopo di sviluppare la piccola e media proprietà contadina e la mezzadria), tasse sui generi di lusso, la difesa del diritto al lavoro. Marazzi, pur riconoscendo piena legalità alla proprietà privata e pur credendo nella iniziativa dei singoli imprenditori, era contrario ad una completa libertà di mercato e riteneva necessario - a differenza di molti possidenti suoi colleghi - l’intervento regolatore dello Stato. Un acceso riformismo, quello da lui proposto, che si prefiggeva due obiettivi: da una parte il miglioramento, attraverso il “buon governo”, della qualità della vita della popolazione italiana, a partire da quella più povera, ovvero quella rurale; e nel contempo la pacificazione sociale, onde evitare sconvolgimenti sociali rivoluzionari dagli esiti infausti per tutti.

Un altro produttivo modo per definire il ruolo politico del conte cremasco potrebbe essere quello di chiamarlo “la coscienza critica del movimento liberale”. Per tutta la vita il Nostro si spese infatti perché i *leader* liberali, messi da parte gli interessi campanilistici o personali, si impegnassero nella costruzione di un organismo politico costituzionale monarchico rinnovato e ben organizzato sul territorio; un Partito capace di contrastare la sempre più travolgente entrata, sulla scena politica nazionale, dei socialisti e dei cattolici, riuscendo magari ad inglobare intelligentemente la parte più democratica e riformista di entrambi in governi di coalizione. Già sappiamo però come andò a finire. I tanti e diversi governi che guidarono il Regno dal 1861 al 1920 non seppero, o non vollero, mettere in campo radicali riforme. Rappresentanti privilegiati di un’esigua parte del Paese - che si ritrovarono egemonicamente a governare indisturbate, quantomeno sino alla concessione del suffragio universale maschile, ma anche dopo - le classi dirigenti italiane, divise al loro interno da correnti politiche di fatto solo nominali e trasformistiche, intesero egoisticamente ed in maniera miope l’attività amministrativa pubblica soprattutto come la difesa e la conservazione rigida dei rapporti sociali ed economici esistenti, rapporti ovviamente a loro del tutto favorevoli. E non è dunque un caso se gli esponenti del variegato movimento liberale, così legati ai loro interessi personali e corporativi, non siano stati capaci di far uscire dalla obsoleta e sterile forma comitale quello che avrebbe potuto diventare il più grande Partito novecentesco italiano, magari britannicamente diviso tra un gruppo più moderato (di stampo cavouriano, per intenderci) ed uno più progressista (garibaldino), capace di saldare produttivamente le due principali correnti del Risorgimento e di mantenere la *leadership* nella scena politica italiana, magari alternando le due parti distinte al potere, e tagliando così l’erba sotto i piedi alle Estreme.

“Io sono un uomo di lotta, ma non di rancore, ed aspiro ai suffragi di quella grande maggioranza del Paese che, dopo aver seguito il moto italiano da Novara a Roma, in Roma - capitale intangibile - si affermò. Tale maggioranza sa che chi è per Umberto I è monarchico, è liberale, e comprende la democrazia, nel senso di voler risolvere entro la cerchia dello Statuto tutte le gravi e complesse difficoltà che travagliano le popolazioni”, scrisse Fortunato Marazzi alla vigilia delle elezioni politiche generali indette per il febbraio del 1890, ovvero proprio all’inizio della sua trentennale carriera di deputato. Rappresentante atipico di quella aristocrazia terriera ancora assai diffusa nell’Italia alla fine del secolo diciannovesimo, l’onorevole cremasco non volle mai aderire al gruppo della Destra storica, dove pure militavano uomini che, come lui, credevano fermamente

nell'ordine monarchico e nello Statuto. Di fatto non aderì davvero in modo permanente a nessun gruppo parlamentare preconstituito, decidendo di volta in volta, sempre in piena libertà ed indipendenza di giudizio, se appoggiare oppure no le proposte del governo di turno, valutando con attenzione soprattutto quelli che per lui erano i tre capisaldi dell'amministrazione: la politica economica, la politica militare e quella della legislazione sociale¹². Nei principali *leader* politici del suo tempo, da Crispi a Giolitti, con tutta la corte di figure minori, Marazzi cercò di cogliere gli aspetti migliori, votando a favore di quelle leggi che rientravano nella sua visione riformistica e liberale, ma rimanendo alla fine sostanzialmente deluso dai loro comportamenti personalistici ed autoritari, spesso manipolanti un Parlamento in preda al più deleterio "confusionismo" (termine con il quale Marazzi chiamava il trasformismo). La sua indipendenza politica finì in realtà con il costargli un isolamento poco produttivo. Come già accennato, l'unico uomo politico degno della sua totale fiducia (nonostante alcune differenze sul piano programmatico), fu Sidney Sonnino, che lo ripagò di uguale stima, offrendogli un posto nel suo brevissimo governo. Troppo poco, perché il conte potesse dimostrare tutto il suo valore. Ad ostacolarlo ulteriormente fu senz'altro il suo doppio ruolo di deputato e di militare di carriera, di un uomo cioè appartenente a due mondi assai isolati fra di loro, per non dire opposti e quasi perennemente in conflitto. Ciò che paradossalmente avrebbe dovuto favorirlo - essere cioè un deputato veramente esperto di cose militari, e quindi capace di indirizzare i governi verso scelte strategiche costruttive, sia nell'ambito finanziario (le spese militari assorbivano sempre molta parte dell'intero bilancio statale), che in quello propriamente militare - finì per rappresentare un ostacolo. Non a caso la sua duplice carriera, quella politica e quella nell'esercito italiano, fu di fatto rallentata, nonostante l'onorevole cremasco fosse parecchio conosciuto in entrambi gli ambiti, dati i suoi frequenti interventi su riviste e giornali anche a tiratura nazionale. Molti deputati e molti ufficiali che in cuor loro lo stimavano e gli riconoscevano coraggio e chiarezza di intenti, non seppero o non vollero però appoggiarlo e sostenerlo nel tempo opportuno. Coloro che lo avversarono, per interessi politici o militari, ebbero invece vita facile. Dava fastidio un deputato che non credeva nella Triplice Alleanza ed osteggiava le imprese coloniali, che proponeva riforme che riscuotevano spesso il consenso dei soli deputati repubblicani e radicali (di quest'ultimi Marazzi aveva un giudizio sostanzialmente favorevole e avrebbe voluto che un Partito liberale intelligente si proponesse di assorbirne gli elementi migliori) - riforme quali, per esempio, l'istituzione di una Cassa pensioni per la vecchiaia dei lavoratori, oppure una tassa sulla rendita finanziaria degli istituti bancari e delle imprese industriali - un deputato-generale che voleva profondamente trasformare l'esercito italiano rispetto a quello che era in quel momento, a partire dalla riduzione della leva e dall'introduzione del reclutamento territoriale anziché nazionale.

Politicamente, come già accennato, Marazzi credette sempre che i conservatori ed i progressisti, sotto l'egida monarchico-liberale, avrebbero dovuto unirsi per il bene di tutta la nazione: l'aristocrazia fondiaria e i liberi professionisti, i ceti medi produttivi, la grande e la piccola borghesia, avrebbero dovuto insieme dare vita ad un "patto sociale" (come lo chiameremmo oggi) che, nel nome della libertà, salvaguardata da una efficiente e razionale azione dello Stato, favorisse innanzitutto le classi più povere, sia per un dovere di natura etico-sociale, che per una precisa strategia politica di saggia conservazione, tale da prevenire proteste e ribellioni. Proteste e ribellioni organizzate soprattutto dal movimento socialista, contro il quale Marazzi combatté per tutta la vita e con toni aspri (rari in lui), proprio perché inteso come potere organizzato capace di spodestare nei fatti quello statale. Riteneva la via rivoluzionaria come del tutto strumentale ed inutilmente distruttrice, nonché profondamente liberticida. Le differenze economiche e sociali, sostenne, sono irriducibili e solo una saggia cooperazione tra il gruppo dirigente liberale e le classi meno agiate avrebbe potuto permettere una lenta ma positiva diminuzione della disparità della ricchezza. Lo Stato aveva il dovere di favorire questo patto tra le classi, soprattutto attraverso un oculato reinvestimento delle entrate in servizi di pubblica utilità, ciò che oggi chiameremmo

welfare. “Sono le classi alte che devono stendere la mano a quelle in basso per tirarle su, e non quelli in basso che debbono con l’uncino ferrato tirare in giù le altre. Il socialismo vero lo debbono fare le classi benestanti”, scrisse¹³. E ancora, profeticamente: “Il dedicare le forze del proprio intelletto e del proprio braccio al sollievo dei miseri non fu mai politica miserabile, e quelli che a ciò non si sentono inclinati per squisitezze di sensi vi si dovrebbero piegare per calcolo di mente: la politica in pro degli umili bisogna farla per amore, o subirla per forza. Un secolo nuovo batte alla nostra porta e quel secolo potrebbe alla guerra fra i popoli sostituire la guerra fra le classi”¹⁴.

Nonostante le invettive rivolte dai fogli socialisti di Crema, che spesso lo accusarono di vincere le elezioni grazie all’aiuto di sacerdoti amici, il conte non fu mai davvero un clericale, anzi. Ebbe sempre una visione cavourianamente laica dello Stato e del proprio impegno politico al servizio di esso. Non a caso furono proprio i cattolici cremaschi a mutare spesso atteggiamento nei suoi confronti. A volte lo appoggiarono, altre lo criticarono apertamente (lo stesso, ed è significativo ricordarlo, fecero a volte i maggiorenti liberali della sua città). A livello nazionale Marazzi guardò con palese preoccupazione, ed anche un certo fastidio, l’organizzarsi dei cattolici in una formazione partitica. “Noi non comprendiamo quale possa essere in Italia d’ora in avanti la missione di un Partito cattolico e quale vantaggio si possa ripromettere la Chiesa”, scrisse¹⁵. E ancora: “I democristiani vogliono attirare le turbe con la moltiplicazione dei pani e dei pesci: attirarle per via dell’interesse, delle comodità sociali, e così si dà mano alla fondazione di banche di partito, di società di partito, di cooperazione di partito e via dicendo”¹⁶. Marazzi vedeva evidentemente (e profeticamente) nel partito cattolico un nuovo, temibile concorrente politico, soprattutto nell’influenzare le masse popolari che, assai meglio dei liberali, sapeva organizzare e dirigere. Da qui i suoi reiterati inviti ai liberali a rinunciare ai propri interessi particolari e a volersi finalmente spendere per dare vita ad un Partito ben organizzato sul territorio. Inviti, come ben sappiamo, caduti però nel vuoto - con effetti deleteri sulla storia italiana del primo Novecento.

Il pensiero polemologico

Per misurare la distanza storica che intercorre tra noi e la società del tempo di Fortunato Marazzi, basterebbe riflettere su quanto fossero importanti, e per molti aspetti anche decisive, le riforme militari da lui auspiccate nel corso di tutta la sua vita, e quanto invece ci appaiano oggi lontane e persino aliene. Di fatto nei nostri tempi è sparita l’idea di guerra, nonostante l’Occidente sia attualmente sotto attacco da parte dell’Islam e siano in corso tanti conflitti armati in svariate parti della Terra. Ma quest’ultime, non toccandoci direttamente, appaiono poco più che deprecabili notizie date dai media, notizie che rafforzano solo la nostra vocazione pacifista e il nostro pietismo sterile; mentre gli attentati terroristici compiuti nel nome di Allah - che pure spargono sangue europeo - se da una parte procurano nella popolazione una diffusa paura e anche momentaneo orrore, dall’altra - proprio perché siamo di fronte ad una guerra combattuta con una metodologia del tutto inedita - non suscitano in noi la consapevolezza della necessità di organizzare una controffensiva militare. Anche perché non sapremmo come. Di fatto, dai pensieri europei, è sparito l’elemento fondamentale di tutte le guerre “tradizionali”: l’esercito. Quell’esercito che invece ha rappresentato per la nostra Nazione (altro elemento storico, questo, in rapido dissolvimento) il nucleo fondamentale del Risorgimento, prima, e della Grande Guerra, dopo. Un esercito cui ha costantemente pensato il deputato-militare cremasco, nella sua volontà di farne il caposaldo democratico (e non autoritario), popolare (e non elitario), patriottico (e non nazionalista) del Regno.

Quando, nel 1980, Fortunato Marazzi iniziò ad occuparsi pubblicamente di problemi militari, la struttura dell’esercito italiano era ormai consolidata ed il ruolo da esso giocato nella società del tempo non mutò sostanzialmente sino allo scoppio della prima guerra mondiale. Il conte iniziò da subito la sua lunga battaglia intesa a modificare, in profondità, tale ruolo. Di contro

ad un esercito inteso come corpo separato, spesso concepito come strumento a difesa dei ceti dominanti, Marazzi ritenne che scopo ultimo dell'esercito fosse quello di fondersi con la società civile, nella edificazione della cosiddetta Nazione armata. Funzioni e caratteri dell'esercito erano definiti da poche ma importanti coordinate politico-militari, quali il tipo di reclutamento, la durata della leva, la finalità offensiva o difensiva, la condizione della ufficialità. E furono proprio questi gli aspetti che il deputato cremasco affrontò ripetutamente¹⁷, e che qui riprenderemo assai sinteticamente; senza dimenticare di avvertire il lettore che le riforme proposte da Marazzi si infransero - come al solito - contro l'immobilismo della classe politica italiana e, ancor di più, contro la rigidità (e gli interessi) sia del ministero della Guerra che degli alti gradi dell'esercito, ai cui occhi il Nostro apparve come un pericoloso rivoluzionario. E non ci sembra inutile ribadire - lo giuriamo, per l'ultima volta - che le finalità di Marazzi erano invece di saggia conservazione sociale. L'esercito, rinnovando le proprie strutture ed assumendo un ruolo che, nelle intenzioni del deputato cremasco, doveva essere veramente popolare ed interclassista, avrebbe comunque contribuito a mantenere in essere la società liberale, salvaguardando i rapporti sociali esistenti. Al riguardo bisogna tener conto che, data l'incidenza sempre assai elevata delle spese militari sul bilancio statale, la strutturazione dell'esercito si ripercuoteva direttamente sul livello del prelievo fiscale che lo Stato poteva esigere dai cittadini. Il legame esercito-Paese non si giocò quindi tanto sul mito del servizio militare come fucina degli Italiani uniti, né su quella dell'esercito come "ultimo baluardo del Regno", quanto su piani più strettamente tecnico-finanziari, traduzioni economiche delle scelte della classe egemone, nonché, non sempre in subordine, delle alte gerarchie militari. Non a caso Marazzi propose innanzitutto la razionalizzazione delle strutture militari, intesa a limitarne i costi: tagli all'ipertrofico numero dei contabili, una migliore distribuzione territoriale delle caserme (da ridursi nel numero), l'abolizione del corpo dei medici militari e del servizio veterinario militare, la chiusura delle inefficienti fabbriche dell'esercito, la soppressione del servizio postale interno. Contro la corruzione presumibilmente presente negli apparati dell'esercito propose la massima indipendenza amministrativa ai Comandi di corpo d'armata e di divisione, l'abolizione dei grandi appalti centralizzati che nascondevano, a suo dire, abili *trust*, l'affidamento del servizio di cassa alla Banca Nazionale. Per la democratizzazione dell'esercito propose l'abolizione del ricorso al Tribunale militare per i soldati che avessero commesso reati comuni, l'abolizione del volontariato di un anno e della affrancazione¹⁸, la soppressione delle diverse categorie dell'esercito, preferendogli il cosiddetto contingente unico, con la conseguente chiamata alla leva di tutti i giovani nel ventesimo anno d'età. Propose la riduzione della leva (a tutto vantaggio dei giovani lavoratori agricoli) ed il reclutamento territoriale di contro a quello nazionale. Nel pensiero marazziano, opposto alle correnti offensivistiche e aggressive diffuse in Italia e in Europa, l'esercito doveva avere un compito soprattutto difensivo, e non offensivo, tale da permettere una pace internazionale duratura basata sulla efficace autodifesa di ogni Stato. Era l'intera società che doveva collaborare alla difesa del suolo nazionale. Contro un esercito di casta, il Nostro avrebbe voluto un esercito veramente nazionale, venato di democratica ideologia risorgimentale. L'Italia, dopo l'Unità, aveva ordinato l'esercito seguendo il modello francese: una forza bilanciata limitata, la ferma di cinque anni, la leva nazionale. Questo ordinamento produceva soldati professionisti, staccati quasi dal consorzio civile e simili più alle truppe mercenarie che a cittadini prestanti un servizio allo Stato. Per Marazzi invece la lunghezza della leva non era direttamente proporzionale alla qualità dell'istruzione dei soldati, così come un esercito numeroso non garantiva necessariamente una vittoria sicura. Il conte avrebbe voluto che ogni cittadino prendesse coscienza dell'importanza del proprio contributo nella difesa dello Stato, ovvero della necessità di diventare, in caso di bisogno, un soldato e di combattere per la propria patria. La cui difesa sarebbe diventata uno degli ideali fondamentali della società italiana, principio unificatore delle masse, elemento di conservazione sociale. Il conte si dichiarò inoltre sempre contrario all'utilizzo dell'esercito come forza di repressione contro le sommosse e le

manifestazioni di protesta, di cui avrebbero dovuto occuparsi soltanto gli agenti della sicurezza pubblica. A suo parere spettava al parlamento realizzare il “buon governo” della società militare, agendo in modo ch’essa divenisse produttivamente e democraticamente complementare a quella civile. Strenuo propugnatore delle sue idee riformistiche, si batté sempre perché divenissero leggi dello Stato; arrendendosi solo negli ultimi anni della sua vita di fronte all’immobilismo degli apparati politici e militari. Come già sappiamo, volle fare la sua parte, seppure già abbastanza anziano, nel braciere della prima guerra mondiale, dimostrando tutto il suo valore nell’unica occasione che la Fortuna volle dare alla sua virtù: l’impresa di Gorizia.

Conclusionone

Nella Storia ci sono casi - in realtà poi non così frequenti - di personaggi capaci di uscire dal proprio ambito socioeconomico e da interessi di parte, in grado di leggere lucidamente la situazione politica e sociale loro contemporanea, di vederne i limiti e di proporre valide soluzioni per superarli, riuscendo persino ad anticipare profeticamente l’evoluzione degli eventi. Fortunato Marazzi fu senz’altro uno di questi. E come loro dovette patire il medesimo destino: la solitudine ed il mancato accoglimento delle proposte avanzate. E ciò non può non far pensare a come i *leader* e le classi dirigenti che guidano le nazioni siano spesso assai meno capaci ed abili di come vengono poi rappresentati sui libri di Storia. Se dunque il conte cremasco può essere definito storiograficamente come un disinteressato e forse anche ingenuo *outsider*, in realtà il vero sconfitto delle sue non recepite né attuate riforme e del suo inascoltato appello ad un mutamento strutturale del movimento liberale, è stato senz’altro e solo il Regno d’Italia, con il suo precario ed ottuso personale politico, che non a caso non ha saputo gestire gli sconvolgimenti della Prima guerra mondiale ed ha lasciato che il Paese scivolasse poi nel Fascismo.

NOTE

¹ “Pur sapendo che a Crema si sa tutto di lui”, ha scritto incidentalmente Attilio Barengo nel suo pregevole intervento sul ruolo avuto da Marazzi nella sesta battaglia dell’Isonzo (in: *Insula Fulcheria*, n. XLI, Dicembre 2011, volume B - *Storia, saggi, Ricerche*). Ma purtroppo è vero il contrario: sono tanti i personaggi pubblici della nostra città sui quali è calato l’oblio più profondo. Ed il generale cremasco che nel 1916 per primo entrò a Gorizia non fa, purtroppo, eccezione. Anzi.

² Su Marazzi, oltre al breve saggio citato in nota 1, esistono al momento solo due studi: la tesi di laurea di chi scrive: *Fortunato Marazzi deputato e militare nell’Italia liberale. Appunti per una biografia*, discussa con Franco Della Peruta ed il prof. Carlo Capra presso l’Università degli Studi di Milano nella primavera del 1983 (mai pubblicata, ma da qualche anno depositata in originale presso la Biblioteca comunale di Crema); nonché il successivo, assai approfondito e documentatissimo volume: *Aristocrazia e politica nell’Italia liberale – Fortunato Marazzi militare e deputato (1851-1921)*, Unicopli, Milano, 2000, di Andrea Saccoman. L’autore, pur avendo utilizzato la mia ricerca universitaria come probabile fonte di ispirazione e certamente come base per il suo ben più complesso lavoro - tesi da lui trovata e letta presso l’Istituto di Storia del Risorgimento dell’Università Statale, come egli stesso ha avuto modo poi di confessarmi - non l’ha affatto citata tra le fonti consultate. E così, nell’*Introduzione* al suo libro, ha potuto scrivere che “il personaggio non è mai stato fatto oggetto di una ricostruzione biografica complessiva”. Sic! Alcuni (ma non tutti) dei numerosi libri ed opuscoli pubblicati dal generale cremasco sono reperibili presso la Biblioteca comunale di Crema; altri testi e le carte personali sono conservate dai discendenti presso la villa Marazzi di Capergnanica. Fondamentali per conoscere il pensiero del conte sono i resoconti degli interventi parlamentari, rintracciabili, per esempio, presso la biblioteca Braidense di Milano; nonché gli innumerevoli articoli pubblicati per 30 anni sul settimanale cremasco “Il Paese”, le cui pagine microfilmate sono disponibili presso la Biblioteca di Crema.

³ Paolo Marazzi fu deputato provinciale dal 1859 al 1865, consigliere comunale di Crema, amministratore dell'Ospedale locale, sindaco di Moscazzano.

⁴ Sulla affascinante figura dello zio di Marazzi, si veda soprattutto, di F. Fadini e M. Mazziotti, *Ottaviano Vimercati il Primo Lombardo (1851-1879)*, Crema, 1991.

⁵ È a Tours, sede del governo repubblicano provvisorio, che Fortunato Marazzi incontra per la prima volta il 24enne Sidney Sonnino, colà membro della delegazione diplomatica italiana. I due giovani provano subito un'istintiva simpatia reciproca ed una vicinanza di pensiero. Parlano della difficile situazione e convengono sulla inutile e deleteria crudeltà delle truppe versagliesi che fucilano indistintamente tutti i comunardi fatti prigionieri. Vedasi al riguardo: Sidney Sonnino, *Diario 1866/1912*, Bari, Laterza, 1972, negli appunti del 2 maggio 1871.

⁶ Il cremasco descrisse due anni dopo gli avvenimenti ed i sentimenti da lui provati in: *Sulla insurrezione parigina dell'anno 1871. Ricordi di Fortunato Marazzi già ufficiale dell'esercito di Versaglia nella legione straniera al servizio della Francia*, Milano, 1973.

⁷ Marazzi era tra i cento aderenti al Comitato permanente franco-italiano di propaganda conciliatrice, con sedi a Roma e a Parigi, tendente ad affratellare - politicamente, economicamente e socialmente i due Paesi. Si tenga conto che in quegli anni, a causa della volontà antifrancesa di Crispi, gli orientamenti politici e militari erano tutti rivolti verso gli Imperi centrali.

⁸ Piero Pieri, *L'Italia nella prima guerra mondiale*, Torino, Einaudi, 1965, pag. 117 e 118.

⁹ Le motivazioni allegate alle decorazioni date agli altri 7 generali comandanti sono molto più generiche. Per queste e per tutta la descrizione accurata dello svolgimento della sesta battaglia dell'Isonzo si legga il volume: Sergio Chersovani (a cura di) *La battaglia di Gorizia - Agosto 1916*, Gorizia, Libreria editrice goriziana, 2006; testo che riporta integralmente le due relazioni militari, sia quella italiana che quella di parte austriaca, scritte sulla battaglia. Il volume mi è stato assai gentilmente messo a disposizione dal dott. Pietro Martini.

¹⁰ La miope posizione dei socialisti riformisti - in modo particolare di Leonida Bissolati che rifiutò di allearsi con il Marazzi, nonostante condividesse molte sue idee - sia a Crema, come nel resto d'Italia, permetterà alle formazioni estreme (nonché ai Popolari) di guadagnare uno spazio politico assai importante. Sulle vicende politiche nell'ambito dei liberali cremaschi in questo periodo si veda, di chi scrive, *Un lento suicidio-I liberali cremaschi nel primo dopoguerra*, in AA.VV. Romano Dasti (a cura di) "Nel turbine del dopoguerra - Crema e il Cremasco 1919-1925", Crema, 2012, Centro ricerca Alfredo Galmozzi, pp. 67-109.

¹¹ Nell'accezione utilizzata da Ivanoe Bonomi nel parlare dell'agire politico di Sidney Sonnino, l'uomo politico che, più di altri, può essere accomunato al deputato cremasco, il quale, da parte sua, scelse proprio il gruppo sonniniiano - non prima del 1905, però - come suo riferimento politico esplicito.

¹² Per conoscere a fondo tutto lo svolgimento parlamentare e pubblicistico del deputato Marazzi (nonché la sue vicende e le sue idee in ambito militare) si veda sia la tesi di laurea di chi scrive, che la molto più completa ed articolata ricerca del Saccoman (cfr. nota 2); ricerca che peraltro non è del tutto esente da quelle limitanti interpretazioni storiche da me indicate in *Premessa*, soprattutto quando l'autore (che pure non può fare a meno di difendere spesso l'onestà intellettuale e la sostanziale verità di molte posizioni del Marazzi, posizioni, soprattutto in ambito militare, che la storiografia successiva ha poi avvallato), cade però nel *tic* storiografico di prendere a volte come metro di giudizio dei comportamenti e delle idee del Nostro la sua origine aristocratica, quasi fosse questa un limite.

¹³ F.M., *Del socialismo*, Crema, tip. Negrotti, 1892, pag. 59.

¹⁴ F.M. *Cassa pensioni operai*, in: "Il Paese", 24 ottobre 1891, pag. 1.

¹⁵ F.M. *Le minoranze*, in: "Il Paese", 15 ottobre 1904, pag. 1.

¹⁶ F.M. *Tempi nuovi*, in: "Il Paese", 22 luglio 1905.

¹⁷ Vedasi soprattutto *Il contingente unico e le sue conseguenze*, del 1892, e *L'esercito dei tempi nuovi*, da lui pubblicato nel 1901 e che rappresenta indubbiamente il punto di riferimento più importante per l'analisi delle idee militari del Nostro.

¹⁸ Arruolandosi volontario a 17 anni, un giovane poteva così rinviare - attraverso il pagamento di una grossa somma - il servizio militare fino al 26° anno d'età, prestandolo poi, per un anno, nel reggimento di sua scelta e congedandosi, dopo un esame, col grado di sergente o di sottotenente. Con l'affrancazione un giovane di famiglia ricca poteva invece pagare perché un altro andasse alla leva al suo posto. Le proposte di Marazzi tendevano a eliminare questi privilegi sociali.



Gen. Fortunato Marazzi
in uniforme da guerra
1916



Anno 1916: guerra e non solo guerra

Il presente elaborato intende rappresentare gli avvenimenti, le tendenze e le opinioni, che hanno animato la società cremasca del 1916: dalla questione femminile a quella dei trasporti, dalla presa di Gorizia all'elezione del nuovo Presule; questi ed altri ancora i temi dibattuti nel contesto cittadino.

L'analisi della stampa locale del periodo, e più precisamente de "Il Paese," "Il Torrazzo" e di "Liberà Parola" ha consentito infatti, la ricostruzione di quello che per Crema e per la totalità della Nazione, è considerato il secondo anno di guerra.

Nella società cremasca

Anno 1916: anche la società cremasca come la totalità del Paese, si apprestava a vivere il secondo anno di guerra. In realtà, da pochi mesi soltanto, e più precisamente dal “maggio radioso” del '15, salutato con entusiastico fervore dagli interventisti, l'Italia aveva abbandonato la posizione di neutralità per aderire al conflitto. Eppure già i lutti, le sofferenze, le difficoltà economiche determinate dal rincaro dei principali prodotti di consumo, gravavano sulla vita dei singoli e della comunità. Invano il Governo, occultando la realtà della guerra, s'illudeva di circoscriverla alle trincee, onde evitare sconquassi sociali e turbamenti della coscienza civile.

Tuttavia, sebbene combattuta sui fronti lontani, la guerra mostrava i suoi riverberi anche nei modesti contesti locali, insinuandosi nel normale decorso esistenziale. La stampa nostrana del tempo, ce ne offre per così dire, piena testimonianza, alternando le ordinarie notizie con riferimenti costanti al conflitto.

Il nuovo anno annunciava una novità rilevante per la componente cattolica cremasca. Dopo mesi di attesa infatti, veniva nominato Vescovo di Crema, Mons. Dalmazio Minoretti, Prevosto di Seregno. I numerosi editoriali del periodico diocesano “Il Torrazzo” “fermi sulla notizia,” tratteggiavano la figura del nuovo Presule sottolineandone la profonda cultura; già docente di teologia e filosofia tomista presso il Seminario milanese, si distingueva quale lungimirante fondatore della cattedra di sociologia e di economia sociale. Ne segnalavano inoltre, “*l'insigne benemeranza*” derivatagli dal fatto di essere “*tra i sacerdoti che nella prima fioritura di quel movimento a cui fu dato il nome di democrazia cristiana, portarono volenterosi l'autorità del proprio ufficio e dei propri studi...*”. In aggiunta, trasmettevano i paterni e fervidi auguri formulati dal Santo Padre, all'indirizzo della Diocesi cremasca e del suo novello Pastore. Alla solenne consacrazione episcopale prevista nella “*magnifica chiesa prepositurale di Seregno*” doveva seguire l'ingresso ufficiale del Vescovo nella Diocesi di Crema, concomitante con la domenica pasquale. “*Maestoso*” a detta del settimanale cattolico, si svolse il rito inaugurale, fra imponenti ali di folla giunta ad ossequiare il Presule che, cedendo “*processionalmente sotto il baldacchino*” al canto del *Te Deum*, si soffermava a baciare il crocifisso “*miracoloso*” per la sensibilità dei cremaschi.

“*Le melodie tranquille di Ebner, quelle pensose e malinconiche di Ravanello e Piel... e il canto gregoriano*” non mancavano di sottolineare “*la dolcezza... della massima solennità dei cristiani e la tristezza dell'ora incombente.*”

Ancora il conflitto dunque, nella sua drammaticità, pur nell'espressione allusiva del periodico, segnava l'evento liturgico, che si concludeva con l'invocazione del Vescovo a protezione della Diocesi e della “Patria”. Nell'ora cruciale, la religione si prestava a supporto dei valori nazionali e a conforto della collettività.

Contrariamente ai reverenti accenti della prosa cattolica, quella socialista liquidava con un unico articolo la notizia dell'ingresso del Presule, domandandosi con toni sarcastici, se dovesse trattarsi di “*carne o pesce.*”

“*Il nuovo Vescovo sarà né carne, né pesce – sottolineava “Libera Parola” – ma un insieme di tutte e due, per poter mantenere il comodo cadreghino e pavoneggiarsi col cappello alto aguzzo.*”

Non privo di insolenza il giudizio socialista si abbatteva sul Presule riconoscendogli d'essere stato almeno “*nei suoi anni giovanili... un ardente democratico, un buon scrittore di questioni sociali, un conferenziere dalla parola limpida e materiata di pensieri ottimi, quasi socialisti...*” ma che l'età aveva inesorabilmente smorzato.

“*E l'ambiente di Crema – concludeva la drastica previsione – farà il resto.*”

Il suo “partito” infatti, secondo l'opinione socialista, “*nella nostra città*” si divideva “*in due rami,*” quello democratico cristiano e clericale – “*molte chiacchiere e pochi fatti*” – e quello formato dai “*signori che passano l'estate in campagna e l'inverno in città, e si credono padroni dell'una e dell'altra.*”

“Cosa farà il nuovo Vescovo?” insisteva provocatoriamente “*Libera Parola*”. “*Darà un colpo alla botte e uno al cerchio*”. A detta della stampa socialista infatti, il Presule, in obbligo d’accontentare le rispettive fazioni del partito, avrebbe anteposto gli interessi elettorali e temporali ai valori evangelici, massimamente in quell’ora in cui i cattolici, scesi con enfasi nell’azione politica, intesavano nuove concordanze con lo Stato nazionale, obliando completamente l’elemento sociale.

Guerra e problematiche lavorative

Sopiti gli ardori bellicisti della primitiva ma vociferante minoranza interventista, il conflitto si era tradotto immediatamente in una guerra di massa, che coinvolgeva non solamente i militari di professione, ma reclutava tutti gli uomini validi, in stragrande maggioranza contadini ed operai.

Difficile da comprendere, almeno per la società italiana dell’epoca che, come asserisce il Melograni, “società di massa” ancora non era.

La coscrizione obbligatoria aveva defraudato le attività produttive e le campagne della giovanile manodopera, privando le famiglie dei propri figli o del loro capo che sovente, rappresentava l’unica garanzia di sostentamento.

A tal proposito l’onorevole, avvocato Guido Miglioli, leader delle “Leghe Bianche”, presentava un’interrogazione al Ministero della Guerra, al fine di ottenere la regolamentazione degli esoneri “*degli elementi contadini indispensabili all’industria agricola*” come già era stato disposto dagli altri Governi, o provveduto per altri settori economici.

Il Ministero decretava altresì, che anche le famiglie dei piccoli proprietari terrieri richiamati, e pertanto rimaste sprovviste dei modesti redditi a causa dell’assenza del proprio congiunto, potessero beneficiare del sussidio giornaliero.

Ancora il Miglioli invocava alla Camera un nuovo provvedimento affinché il Governo facilitasse il pagamento degli affitti agli operai e agli avventizi agricoli costretti alle armi.

“*Bisogna trovare il modo – commentava a riguardo “Il Torrazzo” – che le famiglie di questi richiamati, non paghino l’affitto, o meglio, che altri paghino per loro o cooperi validamente al pagamento.*”

Il riferimento ovviamente, era rivolto alla proprietà fondiaria “*ricca e latifondista*” che secondo il giudizio del periodico diocesano, non aveva avvertito il peso della guerra, ma ne godeva i vantaggi derivanti dal rialzo degli affitti, non sopportando le passività.

I conduttori invece, già si sobbarcavano i rischi aziendali e il rincaro delle affittanze, eppur si vedevano impegnati (anche se, con pochi scrupoli, molti di loro evadevano il provvedimento) a conservare le abitazioni agli obbligati arruolati.

“*Così la proprietà fondiaria faccia altrettanto per l’avventizio agricolo*” concludeva perentoriamente “Il Torrazzo” che sulla medesima linea ribadiva con forza il Decreto Luogotenenziale del 14 febbraio 1916 e precedenti, in virtù dei quali, alle famiglie dei richiamati - “*che si battono per una più grande Italia*” - dovevano essere “*mantenuti*” oltre all’abitazione anche l’orto, il pollaio, il porcile e la legna da ardere.

“*È poi da ritenersi aspettare alle famiglie dei richiamati tutto intero il perticato di granoturco*” in base all’Articolo I del Decreto 8 Agosto 1915. “*Nei casi di contratti di salariato e di bracciante obbligati misti di compartecipazione ai prodotti, la compartecipazione al prodotto del granoturco, del lino e dei bachi da seta, deve essere mantenuta alla famiglia del salariato o bracciante che si trova sotto le armi, eccetto nei casi in cui essa abbandoni l’azienda cessando da qualsiasi lavoro sul fondo*”.

Si invitavano inoltre i lavoratori rurali a rivolgersi alle Commissioni arbitrali o al Pretore del Mandamento¹, per assicurarsi l’ottemperanza dei propri diritti.

Frattanto, nella sala della Regia Prefettura di Cremona, si riuniva la Commissione Pellagologica Provinciale da tempo impegnata a promuovere azioni di profilassi, nel tentativo di arginare la diffusione della patologia.

Dalla relazione del suo Presidente e del medico responsabile si evinceva che nella Provincia di Cremona, la pellagra² poteva dirsi debellata e scomparsa.

Si deliberavano pertanto, premi in denaro per ogni coltivatore di terreni in proprio o in affitto di non oltre 75 pertiche, dei comuni del cremasco e di Castelleone, che avesse ad escludere la coltivazione del mais quarantino. Si stabiliva contemporaneamente, di iniziare l'analisi fisiologica di "mais grosso" allo scopo di ottenere un seme selezionato produttivo, da diffondersi in tutta la Provincia.

Veniva inoltre stanziata la somma di Lire 4000 da erogarsi in premi ai proprietari o affittuari di fondi non superiori a 100 pertiche, che si impegnassero ad apportare migliorie strutturali entro il 1916, mediante la costruzione di aie in cemento, o latrine, oppure, ad adibire una stanza asciutta e riscaldata da porre a disposizione delle famiglie coloniche use a trascorrere la vernata nelle stalle.

La guerra comunemente dispensatrice di lutti, d'angosciose attese e di privazioni, poteva significare anche ingente fortuna.

I moltiplicati consumi e gli acquisiti appalti per i rifornimenti al fronte assicuravano infatti, lautì guadagni ai cosiddetti "*pescecani*"³: l'espressione metaforica appositamente adottata, si diffuse prontamente ad indicare i profittatori della speculazione.

Invero, sin dagli albori del conflitto, la stampa socialista rimarcava il carattere imperialistico della guerra, tendenzialmente borghese e capitalista, finalizzata all'egemonia dei mercati, e poneva in guardia dagli infidi speculatori.

"Pezzi grossi, alti papaveri che in poco volger di tempo poterono accumulare grandi ricchezze...sì da cattivarsi la universale ammirazione per l'intuito, l'ingegno, il sacrificio, e più per l'operosità costante e tenace.

Come si fa a non arricchire dando cartone per cuoio? Piombo per carne? Cotone per lana? Calce per formaggio? Acqua per vino...? - denunciava "Libera Parola" - ... e pagando con due lire l'operaio che ne guadagna dieci?"

Le ordinarie retribuzioni risultavano estremamente insufficienti se rapportate al rincaro dei prodotti di assoluta necessità (56 cent, per un chilo di pane; 45 cent, per la polenta) oltre un terzo del prezzo normale.

La contribuzione alle spese di guerra inoltre, con le tasse sui fiammiferi, sul sale o le biciclette, inflazionava oltre modo il valore dei modesti stipendi.

"Pensiamo che la borghesia lasci troppa parte di gloria al proletariato per la guerra..." ironizzava la stampa socialista.

Le difficoltà economiche in cui languiva il proletariato sia urbano che rurale, favorirono dimostranze e richieste di adeguamento salariale, che sovente sfociarono in veri e propri scioperi, destinati in breve, a propagarsi in tutto il Paese, non escluso il nostrano cremasco.

Dopo un periodo di "fermento" ad esempio, trattative erano in corso tra gli operai metallurgici dell'Officina Villa e Bonaldi, richiedenti miglioramenti economici e la Direzione, che dapprima aveva risposto negativamente. La stampa locale auspicava ovviamente, il raggiungimento di un rapido accordo tra le parti; registrava nel contempo ulteriori situazioni di malcontento, che dovevano generare una serie di agitazioni organizzate dalle operaie del Bottonificio di Ombriano.

L'astensione dal lavoro delle lavoratrici del Linificio invece, faceva seguito all'arresto di un operaio. Da parecchie settimane alcuni giovani avventizi addetti alla tessitura, reclamavano un aumento salariale. Percepivano infatti, paghe irrisorie quantificabili in 1.75 Lire giornaliere. Già l'anno precedente, l'Ufficio del Lavoro ne aveva sostenuto l'assunzione fra il personale permanente.

Il rappresentante della Ditta, mentre negava loro l'aumento richiesto, li minacciava di arresto qualora avessero tralasciato le proprie mansioni e, per tutelarsi, richiedeva l'intervento dei Carabinieri.

“Questi giunsero ad intromettersi nel dibattito” invitando gli operai a scusarsi. Uno dei lavoratori *“osservò che non gli pareva di aver commesso nessuna colpa di cui doversi scusare, essendosi limitato a chiedere un salario meno da fame...”*.

Seguiva l'arresto *“ingiustificatissimo”*⁴ del giovane che suscitò *“grande indignazione nella massa operaia,”* la quale si rifiutò di riprendere il lavoro se prima non fosse stato rimesso in libertà l'intraprendente compagno.

Anche un'altra realtà produttiva del territorio, la Latteria Soresinese, impegnata nei rifornimenti di guerra, subiva il taglio della stampa locale.

Con il titolo – *Affarismo e lavoro femminile* – il periodico socialista denunciava lo sfruttamento delle donne occupate nello stabilimento in mansioni di facchinaggio e retribuite con 1.60 Lire giornaliere, per *“undici ore e mezzo di lavoro.”*

“Basti dire – commentava “Libera Parola” – che sono gli stessi capitalisti che hanno realizzato guadagni favolosi con la guerra e che orpellano i loro affaroni prosaicissimi con il più sgargiante patriottismo su per i tavolini del caffè ...”

Guerra e condizione femminile

È opinione diffusa fra gli storici che la guerra abbia contribuito notevolmente al sovvertimento dei ruoli di genere. L'arruolamento di massa di tutti gli uomini validi infatti, aveva implicato di conseguenza l'abbandono delle attività lavorative. Furono le donne allora che proiettate direttamente nel sistema produttivo, si ritrovarono a supplire gli assenti nello svolgimento di mansioni considerate tipicamente maschili.

Invero, già nei secoli precedenti, era innegabile la partecipazione della donna al mondo del lavoro, precipuamente nel contesto rurale. Nell'ultima fase del XIX secolo inoltre, l'assunzione femminile anche in ambito industriale, toccò punte elevatissime, per un fatto puramente economico: la manodopera costituita dal cosiddetto gentil sesso, che benché gentile si assoggettava a condizioni di lavoro gravosissime, si rivelava infatti meno onerosa rispetto a quella tradizionale maschile.

Le numerose disposizioni legislative dei primi anni del '900, sostenute dai socialisti, per il rispetto dei tempi di maternità e finalizzate alla tutela delle categorie più deboli, produssero per contraccolpo, l'estromissione delle donne dai luoghi di lavoro. Ora la guerra le richiamava prepotentemente.

Sin dal '14, in previsione del conflitto, Comitati Nazionali Femminili sorti un po' in tutto il Paese, si proposero di reclutare le donne per istruirle e prepararle nelle diverse incombenze. Una rappresentanza del Comitato Nazionale Femminile milanese si trasferì anche in terra cremasca, allo scopo di raccogliere le adesioni delle donne interessate, dando ovviamente la priorità alle disoccupate.

Si videro allora su tutto il territorio nazionale, impiegate, telefoniste, autiste nei trasporti pubblici e aumentò sensibilmente la presenza femminile in ogni comparto industriale: furono gli stessi Governi con circolari e imposizioni ad ingaggiarle in tal senso, persino per la produzione bellica. Mai in precedenza, le donne avevano acquisito una visibilità sociale di tale rilevanza, considerando che neppure godevano della capacità giuridica, riconosciuta loro, quasi forzatamente solo dopo il conflitto, con una legge del 1919.

Anche in ambito rurale la conduzione delle modeste aziende famigliari (dei *masagnei* cremaschi per esempio) ricadde sulle donne; come la sostituzione dei mariti nei lavori agricoli in qualità di dipendenti, per la conservazione dell'abitazione assegnata.

Il settimanale cattolico “Il Torrazzo” infatti, rimarcava l’istituzione di speciali premi governativi, all’indirizzo delle donne che, nella campagna del 1916, si fossero “*distinte*” nell’attendere ai lavori agricoli “*in vece degli uomini chiamati alle armi*”.

A tale premi potevano aspirare anche le aziende o le organizzazioni che avessero promosso l’utilizzazione della manodopera femminile.

Lo stesso Governo inoltre, reclamava con urgenza l’apporto di operai ed operaie, per l’adempimento di “*lavori militari*” in zona di guerra.

Necessaria – come testimonia “Il Torrazzo” – risultava la richiesta personale accompagnata dal certificato rilasciato da non oltre cinque giorni, dall’Ufficio Sanitario, attestante l’avvenuta vaccinazione e rivaccinazione antivaaiolosa. Anche contadine locali si mostrarono interessate alla proposta, allettate dalla remunerazione garantita dallo Stato.

Alle donne in zona di guerra, erano affidati compiti pure impegnativi, di organizzazione logistica e di trasporto. A tal proposito meritano d’essere menzionate le cosiddette portatrici carniche⁵, vale a dire, quelle donne che si inerpavano su per le montagne della Carnia, onde rifornire la linea di materiali, viveri o medicinali. Trasportavano finanche dai 30 ai 40 kg di peso sulle spalle e sovente ridiscendevano portando seco i feriti.

La figura femminile in tempo di guerra resta comunque per lo più ancorata alla dimensione assistenziale e consolatoria, in una sorta di maternage generalizzato, che vide le donne impegnate nel ruolo di crocerossine, di medico⁶ o anche semplicemente nel ruolo di corrispondente, attraverso l’invio di lettere ai soldati e di materiale di necessità o di conforto, quale: sigarette, cioccolata, matite, carta, indumenti e quant’altro.

La stampa locale, in particolare cattolica e liberale, nei ristretti ambiti sociali dove tutti si conoscevano e si potevano riconoscere, sottolineava con enfasi, le virtù muliebri “dell’inclita madre” e della devota o prossima e sognante sposa, che si adopravano a sostegno del soldato e ad onore della Patria.

E fu appunto nel veder solleticato il proprio sentimento civile e la propria funzione sociale in tale drammatico frangente, che molte donne si scoprirono interventiste. Il settimanale liberal-monarchico “Il Paese” che aveva abbracciato la causa della guerra “*santa e giusta*” non poteva tacere la solerte opera delle numerose donne cremasche, seppur di differente estrazione sociale, unanimemente impegnate a sostenere i combattenti e ad infondere loro la fervida fiducia in una “*pace vittoriosa*”.

Ed espressioni d’encomio ad esempio, erano allora rivolte alla “*portinaia di casa Barbaro, Antonietta Valdameri, per continuo lavoro gratis in maglierie per soldati al campo*”; e ringraziamenti speciali venivano invece formulati nei riguardi delle brave signorine “*Carla e Giulia Albergoni, Antonietta Foucault, Anna Lombardi, o Maria Severgnini, Rina Tensini, Luisa Vailati, che tanto generosamente si prestarono a dipingere cartoline, carta da lettera ed almanacchi, procurando al comitato una discreta somma da cambiare in tanta lana per i soldati*”.

Oppure, erano direttamente i combattenti, solitamente ufficiali che anche a nome dei propri sottoposti, attraverso le pagine del settimanale, rivolgevano pensieri di ossequio e aulici ringraziamenti alle generose signore cremasche, “*gentili Dame d’Italia*”, “*sollecite madrine di guerra*” che, perennemente memori dell’immane e ardimentosa immolazione dei “*nostri soldati... nelle sanguinose trincee del Carso contrastato ...*” assicurando il devotissimo ricordo contribuivano a destare “*la fiamma indomita di una grande possa...*” affinché “*... il miracolo di gloria e di redenzione*” non fosse tardo ad arrivare.

Contro le cosiddette signorine di buona famiglia, “*orgogliose di mostrare che anche loro, dalle mani gentili* – contribuivano a fare – *qualche cosa...*” si schierava Anna Adelmi, figura storica del socialismo locale.

In effetti, i socialisti disapprovavano da sempre, le modalità mondane, frivole e leggere, messe in atto dalla borghesia liberale, allo scopo di raccogliere offerte in favore delle differenti questioni

sociali, ma avulse da una vera condivisione morale.

Infatti, “...*nelle case sporche*” dei più umili, scherniva la maestrina socialista, “*nelle case misere, ...luride ...ove si lavora e si soffre, voi, damine belle, non entrate... ne soffrirebbero i vostri nervi... le vostre mani gentili, le scarpine bianche che racchiudono il piedino, che in verità, è l'unica cosa gentile che possedete.*”

In quelle case “*entreranno le popolane rozze dal cuore gentile... a portare la sola parola buona di conforto, perché null'altro esse hanno*”, in una sorta di solidarietà comune che, secondo l'Adelmi vivificata da una fervente fede politica, doveva affratellare l'umanità dolente.

Una disputa inoltre, si ingaggiava mezzo stampa, tra il periodico socialista “Libera Parola” e quello liberal-monarchico “Il Paese” che con enfatica indignazione si erigeva nella difesa delle madri italiane, al contempo prostrate e fiere, nell'ineffabile sacrificio di donare i propri figli alla Patria (Patria ugualmente anche se solo simbolicamente Madre, che chiamava a sé i suoi figli soldati).

A “*tutte le madri d'Italia*” si rivolgeva il settimanale monarchico, “*indistintamente*”, alludendo alla differenziazione classista solitamente operata invece dalla stampa socialista, incline a tratteggiare le condizioni dei lavoratori e, in tale circostanza, a sottolineare le sorti delle madri proletarie⁸, da sempre insensibili alla propaganda bellicista.

Dalle pagine di “Libera Parola” infatti, vibrava la voce della *pasionaria* Maria Giudice⁹ apertamente ostile alla guerra, che senza nascondimenti, accusava le donne, le madri d'Italia, rimaste inerti allo scoppio della conflagrazione mondiale, di non aver saputo “*operare e vigilare*” per la difesa del proprio sangue, anche quando una voce - quella socialista - si levava alta contro il conflitto.

“... *Ah se tu fossi stata vera donna, vera madre... tu saresti uscita dalla tua casa... unita a mille altre madri, avresti lottato per scongiurare la sciagura immane*” incalzava la Giudice.

L'accusa seppur generalizzata, si rivolgeva principalmente a quelle donne, per lo più, intellettuali, aristocratiche e borghesi, che permeate dai valori nazionalisti e sollecitate, per la prima volta, dallo Stato, ad essere parte attiva del Paese, vedevano nella guerra l'opportunità del riscatto femminile.

“*Tu piangi oggi o donna, o madre, le tue più cocenti lacrime amare... perché questo figlio che cadde; questi innumeri figli che caddero e che cadranno domani, sono pur anco le tue vittime.*

... *Piangi e dolora che di questo martirio tu fosti inconsapevole artefice: ma pensa all'espiazione. Oltre i figli restano i nipoti e ad essi tu, fatta veramente donna e madre, nell'esperienza atroce, risparmierai nell'avvenire il terribile Calvario; che attenderai dolente e tragica ma operante e fervida, alla grande opera per la pace futura...*”.

È interessante notare come la Giudice, socialista, più volte madre fuori dagli schemi della moralità tradizionale, per indicare l'estremo supplizio, adottò la figura retorica del Calvario, di derivazione evangelica, sebbene l'espressione rientri nell'utilizzo verbale comune.

Contemporaneamente, individuando la nobiltà femminile nell'opera educatrice della donna, pare conformare lo stigma di una rappresentazione muliebre, all'immagine della Madonna, quando “*dolente e tragica*” acquisisce la totale consapevolezza di donna e di madre, davanti al corpo esanime del figlio.

La questione dell'occupazione femminile a guerra conclusa, doveva emergere con prepotenza appunto al termine del conflitto, ma sin dal 1916 alimentava dibattiti facendo capolino su molte testate giornalistiche che, anzitempo, proponevano riflessioni a riguardo, intuendone le inevitabili ripercussioni sul piano sociale.

Anche il settimanale liberale “Il Paese” riprendeva una sorta di referendum già promosso da altri periodici nazionali, al fine di raccogliere giudizi e ipotesi “*sull'opportunità del contegno muliebre di fronte all'attività maschile, dopo la guerra*”.

Detta altrimenti, le donne avrebbero scelto di riconsegnare l'antico compito agli uomini reduci dal conflitto, per ritornare alle loro case, paghe d'aver evitato, grazie ad un comune sforzo di attività, l'inacerbarsi della crisi nazionale?

Il quesito si presentava di non facile soluzione.

Alle donne andavano ampiamente riconosciute le capacità e l'operosità con le quali avevano provveduto al mantenimento e al decoro delle proprie famiglie, in assenza degli uomini; ora si prospettava loro la richiesta di porsi in disparte "generosamente – e pur – spontaneamente".

Tuttavia, l'evoluzione dei comportamenti, come l'emancipazione morale e psicologica derivanti alle donne dall'opportunità di evadere dalla dimensione domestica e sottrarsi alla potestà paterna o del marito, non avrebbero potuto essere ridimensionate da un semplice passo indietro.

"Non è il caso di gettare il guanto della sfida alla maggioranza delle opinioni maschili, le quali non saranno del tutto consone alla generale convinzione femminile" affermava l'autrice dell'articolo, conscia che non tutte le donne avrebbero accettato la sottovalutazione del proprio ruolo sociale.

La questione, prevedeva con esattezza il periodico liberale, non avrebbe mancato comunque di destare vivo interesse.

Anche la moda femminile subiva notevoli condizionamenti a causa del conflitto.

Abbandonate le fogge pompose e ridondanti in voga nella "Belle Epoque", gli abiti delle signore si fecero più sobri, maggiormente lineari e pratici. In poche parole, con il gusto di oggi, diremmo senz'altro più moderni; e le donne, per necessità o per vezzo, vi si adeguarono prontamente.

La stampa locale non mancava di sottolinearne i mutamenti. In particolare "Il Torrazzo" denunciava con veemenza gli eccessi e le stravaganze della moda.

"Ogni mutar di stagione porta il mutar di abito e quindi... le novità che volendo esser tali ad ogni costo, troppo spesso devono toccare l'eccesso... eccesso di stranezza, eccesso di spesa, eccesso di immodestia".

Immorale, giudicava il periodico cattolico tale tendenza, massimamente in una simile contingenza, quando un'argomentazione su tutte, dolorosa ed esaustiva – la guerra – avrebbe dovuto smorzare ogni velleità.

Contro la moda procace e gli impudici costumi "Il Torrazzo" – nell'invitare tutta la "buona stampa" a fare altrettanto - si addossava il compito di educare ad un senso morale confacente alla persona e agli eventi.

In memoria di Cesare Battisti

La notizia della morte di Cesare Battisti caduto in combattimento sul monte Corno, si era diffusa in tutto il Paese, suscitando sgomento e ammirazione. Nel numero del 22 luglio, "Liberia Parola" precisava invece che il deputato trentino, catturato dagli Austriaci durante lo scontro, era quindi stato impiccato a Trento, nella duplice veste di nemico e traditore.

Sebbene socialista, Cesare Battisti allo scoppio della guerra aveva aderito alla causa dell'intervento, per la liberazione delle terre irredente dal giogo asburgico.

"Insofferente alla dominazione austriaca nel suo Trentino – ricordava infatti "Liberia Parola" – quando credette che l'intervento dell'Italia nel conflitto europeo bastasse a sottrarlo, venne nel regno e si fece banditore infaticato" della partecipazione italiana.

Si portò infatti anche a Crema, dove il 27 febbraio del '15, al Teatro cittadino, tenne a questo scopo "una conferenza". "Non trovò unanime consenso – commentava il periodico socialista – tra i contraddittori eravamo anche noi".

Puntualizzava tuttavia che il Battisti, deputato socialista nel Reichstag Austriaco, avesse sempre negato il suo voto "per quelle spese militari che dovevano servire alla formidabile preparazione

... rivolta contro i soldati italiani". Ciò nonostante, a guerra dichiarata, il Battisti "che non era un ciarlatano comprese che il suo posto era alla frontiera e seppe compiere il suo dovere".

Senza aderire alle manifestazioni previste in suo nome ma finalizzate ad esaltare la guerra, i socialisti riaffermavano la propria ammirazione per coloro i quali, dimostratisi coerenti ad un ideale, avevano pagato con la vita; di contro, coglievano il destro per ribadire il proprio disprezzo nei riguardi di quelli che, pur gridando "viva la guerra", se ne stavano "pacificamente in pancia".

Un omaggio solenne invece, dalle espressioni enfatiche e celebrative, "Il Paese" rivolgeva all'eroico combattente, "... anima fremente d'italianità, ... profeta evocante la nuova grandezza d'Italia, ... splendido di valore, di giovinezza, d'animo e di fede".

Invitava inoltre, le donne cremasche ad un atto di solidarietà morale "senza lacrime" nei confronti della sposa di colui che, profanato da una morte oltraggiosa, era assunto a grandezza di martire, a idealità di simbolo, per una guerra gloriosa ed un legittimo sogno.

Fascisti

Fascisti: il termine destinato anche in terra cremasca ad una più ampia diffusione dal primo dopoguerra, appare per la prima volta nel maggio del '16, sulle pagine di "Liberia Parola", quale titolazione di un articolo di fondo, teso a specificare gli appartenenti a tale variegata "categoria".

"Così chiamansi gli interventisti di avanguardia: internazionalisti che vogliono vedere trionfare le ambizioni dei nazionalisti; sindacalisti che propongono la collaborazione con la nemica agraria; repubblicani che glorificano la monarchia; rivoluzionari invocanti un Salandra più reazionario: sono fascisti".

Un coacervo di idealità e di idealisti dunque, accomunati da recondite contraddizioni, diametralmente opposti alla posizione antibellicista e progressista espressa dal movimento socialista, che, in verità, proprio al suo interno, aveva vissuto contrasti e defezioni.

Il generale cremasco e la conquista di Gorizia

La strategia militare di Cadorna, in una guerra combattuta fra trincee e reticolati, non prevedeva manovre di ampio respiro, ma slanci ed assalti in esigui spazi di territorio "vero e proprio carnaio" lungo il fronte dell'Isonzo e, sino all'alba dell'agosto 1916, neppure aveva entusiasmato i cuori degli italiani, con rilevanti acquisizioni territoriali.

La presa agostana di Gorizia, prima vera conquista palese per l'opinione pubblica, doveva pertanto ravvivare l'animo dei soldati e le speranze del Paese.

In realtà, il fronte nostrano era avanzato verso est solamente di pochi km, ma aveva inglobato una città che la propaganda diceva anelasse da tempo, divenire italiana. Coprotagonista illustre di tale conquista, si poneva a capo dei suoi soldati il concittadino conte, onorevole, generale Fortunato Marazzi.

Esponente dell'aristocrazia locale, allo scoppio della guerra aveva aderito alla scelta della neutralità, abbandonata successivamente per la partecipazione al conflitto. Ora, dopo l'esaltante conquista, "Il Paese" il suo periodico, non mancava di glorificarne le gesta e di fornire ampie deduzioni sulla tattica adottata, con i toni solenni confacenti alla circostanza ma che, per altro, solitamente gli appartenevano.

Per cui, si proclamava onorato di stampare il nome dell'eroico tenente generale "Lui, autore di quell'ordine del giorno "grido di battaglia" sgorgatogli dall'anima di soldato: nobili ed ispirate parole, incitatrici a grandi atti, suscitatrici di tanti entusiasmi".

Il periodico locale infatti, aveva in precedenza pubblicato per intero proprio l'ordine del giorno del comandante Marazzi, datato 4 agosto 1916, con il quale il nobile ufficiale "nell'ora attesa dagli animi e dalle armi" chiamava a sé la sua Divisione, che di lì a breve, rappresentata dalle

Brigate “Casale” e “Pavia”, sarebbe entrata per prima a Gorizia.

“... *Voglio sia la prima – aveva ordinato il generale – a romper l’incanto, ad attraversare l’Isonzo a far sventolare sulla città redenta la bandiera dei suoi regimenti*”, e rincuorando i soldati riguardo la “*magnifica preparazione*” raggiunta, invitandoli a confidare nella dovizia di cannoni, munizioni, bombarde di ogni calibro e d’ogni portata, come pure nei servizi di battaglia, di assistenza, di soccorso “*spinti alla perfezione,*” si era detto “*convinto*” di lanciarli all’assalto “*con la coscienza*” di lanciarli alla vittoria.

Ovviamente “*il grido di battaglia*” ordito da immaginifiche gesta guerriere e infarcito della vibrante retorica bellicista (*fanti impareggiabili... Voi balzerete in dense schiere... oltre la cresta delle sudate trincee... simili all’uragano... rimanenti vestigia... prorompere sulle riserve austriache... in un gigantesco corpo a corpo... il procedere della Divisione una marcia trionfale... al grido vendicatore di : Avanti Savoia! ... la Patria attende ed osserva*) posto per iscritto, era stato confezionato, in caso di vittoria, ad uso dei posteri, più che per gli umili fanti – contadini, che abbisognavano di ordini concisi per lanciarsi nell’amplesso mortale del combattimento, unicamente desiderosi di abbreviare l’attesa dell’indifferibile evento.

Era comunque vero che la Sesta battaglia dell’Isonzo, durante la quale venne appunto espugnata la città friulana, fosse stata preparata con grande studio e pure i soldati ne avvertissero il sentore.

Finalmente la sorte arrideva alle truppe italiane, dopo quindici mesi di guerra in cui, nonostante la cautela operativa dettata dagli Alti Comandi, si era dimostrato uno sconsiderato spregio in fatto di perdite umane.

Nondimeno, in quei giorni, un nome soltanto – *Gorizia* – che sembrava erompere soave dalle labbra degli italiani stretti concordemente alla bandiera, andava riassumendo in sé, “*un anno di eroismi, di martirii, di ansie, di sconforti, di speranze*”.¹¹

Anche “Il Torrazzo” nel tradurre la voce dei patrioti cattolici, salutava la novella città acquisita all’Italia, con tutti i lemmi della propaganda.

“*Gorizia: ritornata al suo proprietario, al suo signore, alla sua casa, a sé stessa... la sua vita oggi, si riannoda alla sua storia, alla sua genesi, alla sua natura*”.

E auspicando più prossima la pace, rivolgeva pietoso lo sguardo “*ai generosi che morirono per l’opera*”.

Intanto, sul campo di battaglia, seppur in sordina per timore della fucilazione, composto da un anonimo soldato, si intonava un canto, mesto grido di rabbia e di dolore che si esprimeva pressappoco così:

*... Traditori signori ufficiali
Che la guerra l’avete voluta
Scannatori di carne venduta
E rovina della gioventù.
O Gorizia¹² tu sei maledetta
Per ogni cuore che sente coscienza
Dolorosa ci fu la partenza
E il ritorno per molti non fu.*

Quello che infatti, la vulgata militarista presentava come il “campo dell’onore” per la conquista delle terre al di là dei confini, appariva estraneo alla sensibilità dei soldati, la maggioranza dei quali guardava invece a quei territori, come funesti luoghi di morte.

La guerra interpretata dalla stampa locale

“Libera Parola”

Come è ovvio, la guerra costituiva l'argomento principale anche per la stampa cremasca. Tuttavia, ognuno dei tre periodici presi in esame si approcciava a tale tematica con un “taglio” decisamente differente, che rispecchiava la sensibilità e l'idealità del movimento politico di riferimento.

“Libera Parola” voce socialista, avversava la guerra, forte delle proprie convinzioni antimilitariste. Non offriva spazio a bollettini militari, né indugiava in resoconti delle operazioni di combattimento. Tutt'al più riservava alcune colonne per le lettere dei soldati che, attraverso le pagine del settimanale, inviavano saluti ai familiari, o ai compagni di partito, o denunciavano le precarie condizioni economiche in cui, in loro assenza, sapevano impegnate a dibattersi le rispettive famiglie.

La guerra costituiva infatti per la stampa socialista, un ulteriore sopruso perpetrato dalla borghesia liberale a danno del proletariato, chiamato al massacro. Un 'abominevole ignominia, dell'uomo contro l'uomo, per motivi puramente economici, che arrestava il percorso di emancipazione intrapreso dalla classe operaia. In occasione della ricorrenza del Primo Maggio ad esempio, si ricordava il sacrificio dei lavoratori urbani e rurali chiamati a combattere in trincea o costretti alla fabbricazione di ordigni di morte.

Uomini che avrebbero offerto la vita per la rivendicazione di propri ideali si vedevano invece obbligati ad “*offrirla*” per ideali altrui, “*coscienti del loro sacrificio*”. “*Questi erano gli eroi!*” - affermava con fervore la Adelmi. “*... e vorremmo nell'ora che passa che avessero impresso nella fronte la gioia del dovere compiuto ovvero, l'atto ribelle*”.

Erano proprio simili affermazioni che facevano gridare allo scandalo i benpensanti, i militaristi e lo stesso Cadorna, che tacciava di disfattismo l'elemento socialista.

Sempre in occasione della Festa dei lavoratori del 1916, priva di suoni e di canti in ossequio alla tragica contingenza, ma animata dalla presenza delle filatrici “*che, balde garibaldine dell'organizzazione socialista*” vestivano “*un'uguale camicetta rossa*”, il dott. Ferdinando Cazzamalli si provava ad evidenziare le plausibili cause dell'immane conflitto. Convinto che non si potesse escludere la guerra dal novero delle probabilità, sino a che non si fosse scardinato il sistema sociale capitalistico che il socialismo intendeva mutare, ravvisava i maggiori colpevoli negli Imperi centrali di Austria e Germania, ma non riteneva nemmeno di assolvere tutti quei Governi che avendo accettato il conflitto, ora tentavano di allontanare la responsabilità di averlo voluto.

Lo storico tuttavia, secondo l'illustre dott. Cazzamalli, avrebbe facilmente identificato altre cause, nell'imperialismo, nelle guerre coloniali, nel cosiddetto sistema delle compensazioni, nella predominanza della classe borghese il cui cammino ascensionale intrapreso all'alba della rivoluzione francese, aveva generato la nascita del capitalismo.

Cosa restava da fare al partito socialista che nonostante gli sforzi non era riuscito neppure in Italia, ad impedire la guerra? “*Molto*” rispondeva l'esimio militante. Dalla salvaguardia delle conquiste operaie, alla legislazione sul lavoro, alla libertà di stampa e di opinione, ai diritti politici, ai controlli sui rincari dei prodotti di primaria necessità: ma soprattutto, il movimento socialista doveva attendere alla lotta dello sfruttato contro lo sfruttatore, all'educazione del popolo, all'elevazione delle coscienze, nella fulgida fiducia in una società nuova, animata da umana solidarietà, affinché un simile inaudito conflitto “*aggressivo*”, non avesse mai più a ripetersi.

“Il Paese”

La guerra vista da “Il Paese” settimanale liberale e monarchico, assumeva un significato completamente differente. Guerra “*santa e giusta*” veniva intesa dal periodico locale, per l'afferma-

zione dell'onore e della dignità della Nazione e per la liberazione delle terre irredente, che da tempo immemore anelavano al ricongiungimento con il popolo fratello.

Guerra dunque, combattuta sul “*campo dell'onore*” a difesa dei propri confini naturali, da secoli oltraggiati dal piede straniero.

E un entusiastico invito, il primo passo nell'affermazione “*dell'italianità*” giungeva dall'illustre generale Fortunato Marazzi, che esortava a parlare “*la nostra bellissima lingua*” foriera di più saldi legami, di unità d'intenti e fraternità di cuori.

D'altro canto, la questione della lingua, dibattuta nei secoli, emergeva con prepotenza anche sul fronte di guerra, dove convergevano migliaia di soldati, molti dei quali incolti, provenienti dalle diverse regioni italiane e unicamente parlanti i dialetti locali, stentavano persino a comprendersi fra loro.

“*Sulle balze dolomitiche ove oggi conviene il fiore di nostra gente* – scriveva infatti l'insigne generale – *la lingua comune affratella, rivela l'un l'altro i figli delle varie regioni, infonde fermezza, ardimento, fiducia nello sforzo... assicura la vittoria*”.

La diffusione e l'uso costante della lingua nazionale pertanto, dovevano contribuire alla formazione morale del popolo, alla costituzione dell'autentico “*italiano*” che, anche se inviato a combattere per la Patria, conservava ancora una forte propensione all'individualismo, motivato da una secolare suddivisione nazionale e da un'atavica mancanza di senso dello Stato.

Lo stesso Cadorna infatti, riteneva che i suoi concittadini a motivo del loro individualismo fossero “*moralmente inadeguati*” per la guerra; considerava quindi il conflitto, un'occasione per trasformarli in autentici italiani. Una lettura più approfondita della conflagrazione mondiale, portava “*Il Paese*” ad interpretare quella in atto, non come una semplice guerra, ma come “*una crisi della storia*”.

Inutile, secondo l'analisi socio – politica liberale, attribuirne la responsabilità e la volontà unicamente alla Germania, la potenza in auge, che giunta a tale grado di “*ammirato e incontrastato sviluppo*” sarebbe stata la meno indicata a gettare sé stessa in una così terribile carneficina.

La causa più probabile era invece da evidenziarsi nella “*crisi che attanagliava periodicamente il mondo*”. Crisi sociale, in cui una moltitudine di “*difficoltà che parecchie generazioni di uomini avevano accumulate*” prendevano corpo e cozzavano brutalmente fra loro, divenendo tragicamente insolubili.

Era la presente dunque, una di quelle crisi che a lunghi intervalli di tempo, sconvolgevano ciclicamente l'umanità, per prepararla a nuovi destini, a una nuova forma di civilizzazione. La pace futura pertanto, sebbene lontana, secondo la previsione del periodico liberale, avrebbe comportato una fondamentale riorganizzazione della società civile.

L'inclinazione monarchica de “*Il Paese*” induceva il periodico cremasco ad onorare costantemente la figura del Re d'Italia, Vittorio Emanuele III. Comandante in Capo delle Forze Armate, il sovrano si era portato presso il fronte che visitava puntualmente, tanto da meritarsi da parte della stampa nazionale, l'appellativo di “*re soldato*”.

Naturalmente anche “*Il Paese*” non mancava di esaltare le virtù militari del sovrano, che aveva prontamente “*abbandonato*” la famiglia per recarsi al fronte, “*tra un'altra famiglia vestita in grigioverde... il Re è alla guerra*”.

Ed era “*tale soldato*” che, a differenza di altri regnanti europei, neppure nei momenti di tregua, o in occasione delle festività, trascurava i suoi doveri militari, decidendo di rimanere per l'appunto “*in mezzo all'altra famiglia sua più grande*”.

Nel proporre un siffatto esempio di abnegazione, il settimanale liberale locale, esortava le “*buone famiglie borghesi, saldamente costituite, cellule sane della Nazione*” a riconoscersi in quella del monarca, nella condivisione delle medesime ansie e di simili attese.

“*Il Paese*” per estrazione ideologica, si faceva portavoce degli interessi della borghesia impren-

ditoriale cittadina, come pure dell'aristocrazia locale tenutaria di estesi latifondi. Stante l'avviso del periodico locale, le classi sociali sopra citate, rispettose delle legittime autorità costituite, rappresentavano il nerbo della Nazione. Operose, intellettualmente capaci, si riconoscevano ampiamente nella morale dello Stato liberale e nel nazionalismo patriottico. Disdegnavano invece, le dottrine livellatrici delle masse sovversive (del proletariato), a loro dire, egoiste e unicamente fautrici di interessi di parte, che mal coincidevano con l'elevazione spirituale e morale di una coscienza superiore, derivante dalla condivisione di valori nazionali.

Ora la guerra, secondo l'opinione del settimanale liberale, andava a pesare moralmente ed economicamente, proprio sulle due classi menzionate: sulla borghesia, in particolare media e piccola, che si vedeva svalutati i propri stipendi o i propri interessi e si ritrovava oberata dalla tassazione in costante incremento. E a differenza del proletariato, che poteva contare sul contributo¹³ giornaliero assegnato alle famiglie dei richiamati, non godeva di alcun ausilio statale.

Così pure la proprietà fondiaria, lamentava il periodico liberale, era gravata da oneri pesanti, che si evidenziavano nel vincolo di mantenere affittanze; nella difficoltà di recuperare manodopera adeguata; nell'obbligo di rispondere alle requisizioni di guerra, requisizioni di fieno, di carne, di frumento, di tutto quanto proveniente dal comparto agricolo, abbisognasse all'esercito.

“Il Torrazzo”

Il settimanale della Diocesi cremasca nell'apportare la propria analisi sulla guerra, si trovava ad esprimere una triplicità di voci, da quella del Papa, a quella sociale, senza escludere per così dire, la voce nazionalista – patriottica, configurando in tal modo, le inevitabili discordanze che scompaginavano l'ambiente cattolico.

Una lodevole cura da parte del periodico locale, veniva prestata nell'evidenziare la parola del Pontefice Benedetto XV, che sin dalla sua elezione nel '14, a poche settimane dall'inizio del conflitto, aveva formulato la perentoria condanna della guerra. A distanza di due anni, senza peraltro avere mai cessato nel frattempo, il Papa levava angosciata la sua supplica alle nazioni belligeranti, affinché deponessero le armi, per comporre i propri dissidi *“nel modo richiesto dalla umana dignità, mediante un'intesa amichevole”*. E gettandosi simbolicamente in mezzo ai popoli in combattimento come un padre in mezzo ai propri figli in lotta, scongiurava di rinunciare *“al proposito di mutua distruzione”*.

Tuttavia, seppur esimia la voce del Pontefice, restava inascoltata, non solo dai Governi, ma anche da una fazione del partito cattolico, che pur proferendosi rispettosa della politica papale pacificatrice, aveva volontariamente abbracciato la causa della guerra.

Intanto, mentre ancora divampava l'orrendo conflitto, si prospettava il futuro *“Congresso della Pace”*, e *“Il Torrazzo”* non celava il proprio compiacimento nel constatare come autorevoli uomini, quali i socialisti Treves e Scarsano, seppur *“... per dottrina e per fede militanti in opposta sponda”* auspicassero la partecipazione del Papa; ostentava invece il proprio disappunto nei confronti della massoneria che sembrava *“spezzare la corrente favorevole della partecipazione del sovrano dei sovrani...”*.

La presenza del Santo Padre ad un prossimo *“Congresso della Pace”* avrebbe rappresentato, nel ruolo di moderatore sopra le parti, uno spiraglio di luce internazionale *“tra le fosche tenebre dei brutali egoismi nazionali”*.

La Chiesa sarebbe così valsa a temperare il contrasto antisociale delle forze economiche, causa principale della conflagrazione mondiale.

“Il Torrazzo” si trovava altresì a difendere e a sostenere la presenza dei preti sui fronti di guerra. Che i rappresentanti del *“Dio buono”* il cui insegnamento si configurava nel monito a non uccidere, prendessero parte al conflitto e ne condividessero le istanze, era da considerarsi, secondo il giudizio socialista, una vera e propria contraddizione storica e teologica.

In realtà, migliaia furono i religiosi al fronte; religiosi che, secondo le norme vigenti, anche in tempo di pace, dovevano prestare servizio militare come qualunque cittadino del Regno. Le disposizioni di mobilitazione invece, non prevedevano la figura del cappellano militare, che venne introdotta proprio in occasione della Grande Guerra, dal Generale Cadorna.

Molti sacerdoti chiedevano d'ottemperare il servizio di cappellano, per non essere costretti a combattere, inoltre tale qualifica, consentiva loro d'essere equiparati agli ufficiali e dunque, di godere di maggior prestigio e di un miglior trattamento.

I sacerdoti e i cappellani oltre che assicurare i conforti liturgici, l'assoluzione comune prima del combattimento e garantire l'assistenza ai moribondi e ai condannati a morte, dovevano contribuire al cosiddetto risveglio religioso, finalizzato all'esaltazione del sacrificio. Dai soldati venivano sovente considerati jettatori, o profeti di sventura, dal momento che si avvicinavano alle trincee, per rincuorarli, poco prima dei comandi assalti. Tale fama nasceva dalla superstizione vigente fra le truppe e da un diffuso anticlericalismo che lo Stato laico aveva indubbiamente incoraggiato. "Il Torrazzo" rimproverava con vigore tale atteggiamento anticlericale, di cui una buona parte della stampa nazionale si faceva portavoce, facendo pressione sul Governo, affinché rimuovesse i cappellani al fronte e proibisse la "Religione al campo".

Ma la "Religione - chiariva il periodico diocesano - sorge potente davanti alla morte, e l'uomo non è un massone, ma è uomo: e il soldato si ispira alla Religione per il sacrificio a cui è chiamato".

"In trincea - assecondava il Capitano medico dott. Gemelli dei frati minori - nessuno è anticlericale".

Si poteva forse esserlo nelle retrovie, in un caffè, in un pubblico esercizio, ma non in trincea, davanti alla morte, che si figurava ai soldati come un insondabile abisso. In trincea nessuno poteva permettersi di essere anticlericale poiché vi erano in gioco i destini della Patria; lì, urgeva il trionfo degli elevati sentimenti, e fra questi, su tutti, la Religione. Ecco dunque la concordanza tra religione e sentimento patriottico, poste a disposizione del combattente.

A tali considerazioni, faceva eco un articolo di don Piantelli, che in proposito scriveva: "... il soldato che cade, il soldato che muore si sovviene di Dio, e cerca la croce e il sacerdote che la porta!

... La guerra come la civiltà, avrebbe dovuto rimanere laica, ma poi s'è ricordata dei simboli e non ne ha potuto fare a meno. Simboli santificatori, vivificatori, basilari per la vittoria, perché dov'è la fede c'è la forza e c'è l'eroismo degli individui e degli eserciti.

... Il prezioso e fascinante elemento religioso in questa nostra guerra - (nota bene, nostra, adottata totalmente da una certa Chiesa) - ha tutto per il prete, uno sfondo morale, nobile e puro. Auguriamoci che porti i suoi frutti buoni e perduri domani per la completa resurrezione cristiana della Patria".¹⁴

Se la religione si poneva a disposizione dei soldati, nella sua funzione vivificatrice e consolatoria, non poteva trascurare di porsi a disposizione della crescita morale e spirituale della Patria: per perseguire questo intento doveva necessariamente condividere gli ideali di unità e di Nazione, che la portavano ad auspicare il raggiungimento di una somma aspirazione, "l'Italia degli italiani".

L'elemento sociale era comunque rappresentato dal settimanale diocesano.

I necrologi ricorrenti, costellati dalle immagini fotografiche dei soldati deceduti per la grandezza dell'Italia, oltre che delineare spunti di guerra, riproducevano uno spaccato sociale della terra cremasca e del suo sacrificio, con l'immolazione dei suoi giovani figli.

Dietro di loro le famiglie, costrette ad arrabattarsi fra la miseria e il duro lavoro.

La descrizione delle condizioni sociali seppur realistica, non assumeva comunque i toni mordaci e collerici che erano tipici invece della prosa socialista.

Emergeva sovente la figura del Miglioli, spregiatore del conflitto e degli ideali borghesi e nazionalisti, che, a suo avviso, imponevano ai lavoratori il sacrificio della vita.

Ma una distinzione fondamentale si rivelava opportuna e induceva a differenziare gli operai e i contadini cattolici *“delle nostre leghe”* da quelli socialisti.

I lavoratori cattolici, non dovevano essere fra coloro che, non avvertendo la dignità del proprio io si prostituivano alla volontà del padrone in un bieco servilismo.

Ma neppure fra quelli che, nelle ore di libertà, scegliendo la strada del vizio, trascuravano la famiglia e abbandonavano i fanciulli macilenti alla mercé della strada. I lavoratori cattolici erano quelli che, riuniti in organizzazioni, mostravano immediatamente oltre al superiore benessere materiale, una maggiore dignità personale, unione familiare e disprezzo per la dissolutezza.

Inoltre, durante le rivendicazioni si conservavano dignitosi, non abbandonandosi alla violenza e ai comportamenti turbolenti e minacciosi. Senza dubbio, come alludevano sardonicamente i socialisti, il tentativo di comporre un equilibrio fra le diverse anime del movimento cattolico, richiedeva, anche ai clericali de *“Il Torrazzo”*, una sofisticata diplomazia.

D’altro canto, in una forza politica interclassista come era quella cattolica, non potevano essere assenti antitesi e interessi divergenti.

L’impiccatore austriaco è sceso nella tomba

“Il vecchio e decrepito impiccatore austriaco vuole dunque chiudere la sua vita fatta di stragi, di orrori, di repressioni... con un nuovo terrificante macello”.¹⁵

Di siffatta portata era stato il commento di *“Libera Parola”* nei riguardi della scelta politico – militare attuata dall’anziano Imperatore Francesco Giuseppe, dopo l’ultimatum alla Serbia che dava l’avvio alla guerra mondiale.

L’attentato di Serajevo, in cui avevano trovato la morte l’arciduca Francesco Ferdinando erede al trono d’Austria ed Ungheria e la moglie principessa Sofia, aveva costituito – secondo l’opinione socialista – *“il pretesto”* per imporre da parte austriaca *“con la brutale violenza delle armi, condizioni vergognose ad un popolo”*. Per tutto il biennio del conflitto mondiale, sempre mordace e livoroso si era conservato il giudizio del periodico di sinistra, nei riguardi di colui il quale si era detto pronto alla dichiarazione di guerra, pur di assicurare la pace.

Pace che ovviamente, doveva significare il mantenimento dello *“status quo”* preesistente e coincidente con le prerogative imperiali asburgiche.

Altrettanto animose si erano esplicitate le opinioni di buona parte della società liberale, dei nazionalisti, sì come pure degli irredentisti, che da sempre, avevano identificato l’Imperatore d’Austria, nel principale antagonista della causa risorgimentale italiana.

E se si optava d’ammettere per l’Italia, una linea di continuità tra le guerre di indipendenza e la conflagrazione in atto, ebbene, si accettava allora, ancora una volta, di affibbiare all’anziano sovrano il ruolo di acerrimo nemico.

Ma alle 9 di sera del 21 novembre 1916, nel castello di Schoenbrum alle porte di Vienna, Francesco Giuseppe concludeva la sua esistenza terrena, dopo 68 anni di regno.

“Era il decano dei regnanti – osservava “Libera Parola” – ripercorrendo in sintesi le tappe fondamentali della vita del monarca: di quella pubblica, costellata da guerre, episodi di sangue e “spaventosi cataclismi che egli stesso aveva contribuito a suscitare”; come pure di quella privata, sconvolta da eventi luttuosi e drammatici. Eventi che *“non lo turbarono mai”* insinuava la stampa locale, conferendo in tal modo all’Imperatore, l’attribuzione del più abietto cinismo.

Altrettanto implacabile il giudizio de *“Il Paese”* si abbatteva sull’ormai trapassato monarca *“amato forse da nessuno, odiato certamente da molti”*. Il periodico liberale infatti, ne annunciava la dipartita con espressioni brutali e sprezzanti, *“... è sceso nella tomba” “... finalmente”*. E neppure si preoccupava di mostrare rispetto o riguardo di fronte *“a quella cosa grande che è sempre*

la morte di un uomo". Tutt'altro!

Riteneva tardiva la morte, che se l'avesse colto anticipatamente, avrebbe risparmiato all'Europa gli orrori presenti; ma si crogiolava del fatto che *"l'implacabile falciatrice"* gli avesse concesso il tempo necessario per *"vedersi sfuggire al suo artiglio grifagno fin l'ultimo suo suddito parlante la lingua di Dante"*.

Si asteneva invece, dall'esternare particolari opinioni il settimanale diocesano "Il Torrazzo", in virtù del monito evangelico, ma ancor più in considerazione di quella rappresentanza del movimento cattolico, certamente la più reazionaria e conservatrice, che da sempre, si era identificata con la cattolicissima Austria e la sua dinastia regnante.

Pertanto, demandava *"a Dio il giudizio"* sulla carneficina che copriva di sangue l'Europa. Il *"giudizio della storia"* invece, nei confronti della persona di Francesco Giuseppe si poteva sintetizzare in tali termini: *"politicamente: gioseffista verso la Chiesa, avversario verso la patria nostra.*

Religiosamente: praticante in privato e in pubblico. Moralmente: la vita nelle sue manifestazioni non deve essere disgiunta dalla pratica religiosa.

Noi, italiani, passiamo alla storia gli amari ricordi.

Noi, credenti, preghiamo per tutti i morti".

Da Crema e dal Cremasco

Il 1916, secondo anno di guerra, ormai volgeva al termine.

Aveva visto l'Amministrazione comunale, più o meno supportata dalle differenti fazioni politiche, impegnata a contrastare il rincaro del carbon fossile, che si traduceva per la cittadinanza, nell'aumento vertiginoso del prezzo del gas.

La Commissione che presiedeva alla gestione dell'Officina e il direttore Oiraf, auspicandosi la possibilità di "spuntare" una riduzione del prezzo, invitavano gli abbonati a non denunciare il contratto e a non togliere il contatore.

In occasione del Carnevale, il Sindaco Avv. Meneghezzi si allineava alle disposizioni emanate dalla Regia Prefettura che, *"in considerazione dell'attuale momento"* vietava, ritenendole sconvenienti, le consuete feste nelle pubbliche vie, come pure i veglioni e i travestimenti.

"La questione tramviaria" inoltre, affliggeva la Città ed il suo Circondario.

"Il Torrazzo" denunciava infatti, l'insufficienza della *"rete di comunicazioni"*, ancor più se rapportata all'importanza della nostra Provincia.

La linea ferroviaria che toccava la città di Crema, era limitata al tragitto Cremona – Treviglio.

"I trams" interessavano il tratto Lodi – Treviglio, o Lodi – Soncino, con diramazioni minori e inadeguate.

Non più di 28 Comuni sui 53 del Circondario, si potevano dire serviti da tali comunicazioni.

"Ma che comunicazioni del resto!".

La ferrovia inidonea; le automobili per il trasporto viaggiatori scarse e carissime; il tram, a dir poco antidiluviano.

"Si vuole rendere una buona volta giustizia a Crema e ai cremaschi coi nuovi progetti provinciali?" reclamava provocatoriamente il periodico diocesano.

Da questione a questione.

Ancora dibattuta si prolungava quella annosa del manicomio cittadino, la cui soppressione nel '14, poiché non più rispondente alla legislazione vigente in materia sanitaria e alle moderne tecniche di psichiatria, era stata considerata un vero affronto alla città di Crema. Si negava infatti in

tal modo, un servizio utile ed insostituibile a tutto il Circondario.

Frattanto, la Provincia aveva acquistato l'ex convento dei Carmelitani Scalzi in Santa Maria della Croce, al fine di adibirvi un ricovero per pazzi tranquilli. La soluzione era stata concordemente contestata oltre che dagli amministratori locali, anche dai tecnici e dai sanitari. Si era giunti persino ad impugnare la validità del contratto, dal momento che *“la parte venditrice”* aveva sottaciuto una servitù inerente allo stabile, compreso tra i monumenti nazionali. Servitù che pregiudicava gravemente gli interventi di adattamento.

La Commissione provinciale proprio nel 1916, deliberava comunque lo stanziamento della somma occorrente alla riforma dello stabile.

“Che intenzioni si hanno, in conclusione?” - domandava la stampa socialista - *“... forse che oggi le condizioni d'ambiente ed assistenza sono mutate così che più non urge provvedere come nel 1909, per un nuovo manicomio costruito con metodi più consoni alle esigenze della moderna psichiatria?”*

L'Amministrazione locale come pure la cittadinanza, si vedeva chiamata a sostenere le cosiddette *“Case del soldato”*. Presenti anche a Crema, sia di ispirazione cattolica, che liberale, o collegata alla Camera del Lavoro, si proponevano di offrire semplici svaghi, momenti ricreativi, conforti morali e servizi liturgici, agli oltre 2000 soldati di stanza in città, impegnati *“... ad addestrarsi per passare poi a rincarzo o a sostituzione di quell'argine di petti che trattiene la fiamma nemica dallo Stelvio alle foci dell'Isonzo”*.¹⁶

In vero, da principio la *“Casa del soldato”* era stata un'iniziativa voluta dai sacerdoti, nelle immediate retrovie del fronte, al fine di arginare l'apertura di postriboli, per così dire legalizzati, dal momento che la loro sovrintendenza, non era affidata solamente alla maitresse, ma anche ad ufficiali superiori, che unitamente al Prefetto, si incaricavano di assicurare l'igiene della struttura e lo stato sanitario delle donne.

In realtà, tali postriboli finivano col trasformarsi in vere e proprie *“catene di montaggio del meretricio”* dove numerosissime donne di ogni età, si prostituivano. La miseria imperante apportata dalla guerra, favoriva infatti simile estrema *“scelta”*, che andava a rappresentare il volto opposto dell'emancipazione femminile.

È inverosimile che anche a Crema, (dove per altro esistevano bordelli) con una così elevata presenza di soldati, non si evidenziasse il fenomeno della prostituzione: la stampa locale tuttavia, tace in proposito. Solo qualche anno dopo, la Adelmi condannerà la morale borghese, che disprezzava *“... la disgraziata che forse molto dolorò...”* e ripudiata dalla società, neppure riceveva *“la parola”* che la aiutasse.

E ancora una volta, prendeva lo spunto per incitare le donne ad avvicinarsi alla politica *“non per abbandonare la famiglia, non per l'illusione di godere di libertà illimitate”* o per perdere la propria femminilità o l'amore materno, ma per educarsi ed elevarsi nella propria anima, predisponendosi così a divenire *“nobile fattrice di un'umanità rinnovata nel sacro culto della famiglia, dell'amore e del bene”*.¹⁷

Un'ulteriore ripercussione del conflitto si evidenziava nell'esodo dei profughi costretti ad allontanarsi dai propri martoriati territori. *“Libera Parola”* informava che duecento di essi, i quali *“... d'improvviso avevano dovuto abbandonare le terre, le case, le masserizie, tutto quello che rappresentava il loro patrimonio materiale e d'affetti, per rendere libero e travolgente l'impeto dei nostri soldati”* erano nel mentre ospitati in Città e alloggiati nei locali delle scuole di Borgo S. Pietro. Di conseguenza, il Comitato di Mobilitazione Civile esortava i cittadini a contribuire al loro sostentamento, mediante la generosa raccolta di offerte.

“Libera Parola” non mancava di alludere alla negligenza della Nazione, che *“abbandonava alla carità privata queste vittime della guerra”*.

Intanto, gli uffici anagrafici della Città e dei Comuni del Circondario registravano puntualmente i rispettivi caduti di tale e siffatto conflitto che, se nell'illusione di molti, avrebbe dovuto risolversi in un breve arco di tempo, in realtà, mostrando il suo tragico volto, si apprestava a devastare anche l'anno a venire.

NOTE

¹ La suddivisione amministrativa della Provincia prevedeva i Circondari, i Mandamenti e i Comuni.

² La pellagra era considerata una delle patologie più devastanti per i contadini lombardi e veneti che coltivavano il mais e si cibavano quasi esclusivamente di polenta, non potendo permettersi la farina di frumento e una dieta variegata. Sin dalla sua costituzione, lo Stato unitario si trovò a contrastare la diffusione della patologia, mediante la costruzione di pubblici essiccatoi, appunto per favorire l'essiccazione del granoturco onde evitarne la contaminazione da parte di muffe infestanti. Vennero inoltre istituiti premi speciali per le famiglie che avessero meglio conservato gli alimenti, avessero provveduto alla "nettezza delle stanze" e principiato l'allevamento del coniglio, per un maggior consumo di carne. L'insorgenza della pellagra era determinata dallo scarso apporto di vitamine del gruppo B, di acido nicotinico e di triptofano, dunque dalla inadeguata alimentazione, dall'utilizzo di mais avariato, ma soprattutto dalla totale assenza di carne.

³ O pescicane, come scrive "Libera Parola".

⁴ "Libera Parola" 6 maggio 1916.

⁵ Le portatrici carniche erano quelle donne che si inerpavano sui monti della Carnia per rifornire la prima linea del materiale necessario. Ogni viaggio era retribuito una Lira e cinquanta centesimi; la paga era loro corrisposta ogni mese. La scelta di tale servizio indispensabile per l'esercito, anche se dettata dal bisogno economico, era la modalità con cui tali donne avvertivano di essere utili alla necessità della Nazione, e ai propri uomini al fronte. Fra le numerose portatrici merita una menzione particolare Maria Plozner Mentil colpita a morte da un cecchino austriaco a Malpasso di Pramosio il 15 febbraio 1916, mentre, depositata la sua gerla, si era fermata per riposare. Alla sua memoria, e in ricordo di tutte le portatrici, il Presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro conferì nel 1997, la Medaglia d'oro al valor militare. Sempre nel 1997, il Presidente Scalfaro ha conferito alle reduci ormai novantenni la Croce di Cavaliere.

⁶ Nel 1915 le donne medico erano circa una novantina. La metà venne arruolata con le stellette al fronte o negli ospedali militari.

⁷ Anna Adelmi: Milano 1897 – 1939. Ebbe una vita intensa, tormentata e coraggiosa. Abbandonata in un brefotrofo, dove l'aveva portata una levatrice la A. non riuscì mai a conoscere i genitori naturali, nonostante le sue intense ricerche. Fu affidata in baliatico, dietro compenso, secondo gli usi dell'epoca, ad una famiglia di Sergnano, trasferitasi più tardi a Crema. Grazie al suo talento e al suo amore per lo studio, le fu concesso di conseguire il diploma di maestra. Animata da una profonda "fede" sociale, la A. si ritrovò nelle aspirazioni del nuovo movimento nascente, il socialismo. Si prodigò infatti come insegnante per i lavoratori e gli umili, come divulgatrice, Segretaria della Camera del Lavoro, giornalista. Nel 1922 sposò Achille De Poli ideatore dei silos di tipo cremasco. Dalla loro unione nacque un figlio, Franco. Per una conoscenza più approfondita della figura dell'A. si consiglia Anna Adelmi donna in guerra – Antologia degli scritti su "Libera Parola" settimanale socialista di Crema durante la Grande Guerra – a cura di GABRIELLA BATTISTIN e FRANCO DE POLI – Franco Angeli.

⁸ Scriveva "Il Paese": "Quali caratteristiche sentimentali e morali dovrebbero avere le madri proletarie si da distinguersi dalle altre madri?"

⁹ Maria Giudice: Codevilla, (PV) 1880 – Roma, 1953. Maestra e socialista, esponente di quel socialismo sentimentale concepito più come una fede, che come un'ideologia. Ricoprì diversi ruoli, Segretaria della Camera del Lavoro, giornalista, divulgatrice, oratrice e organizzatrice di pubbliche manifestazioni, venne anche arrestata per il suo impegno politico e sociale. Ebbe 7 figli da Carlo Civardi anarchosocialista, col quale instaurò un rapporto di "libera unione". Dopo la morte del Civardi nella Grande Guerra, la G. si unì all'avvocato Giuseppe Sapienza, dal quale ebbe due figli, Goliardo e Goliarda. La G. durante tutta la sua esistenza si prodigò costantemente per l'emancipazione delle donne e dei lavoratori.

¹⁰ XII Divisione.

¹¹ “Il Paese”.

¹² Nella battaglia di Gorizia dal 6 al 17 agosto 1916, le perdite italiane furono ingenti: secondo i calcoli, tra morti e feriti, caddero 54.000 soldati.

¹³ Il contributo statale era pari a 0,60 centesimi per le famiglie più povere dei richiamati, un contributo assolutamente insufficiente ai bisogni e che sovente tardava ad essere elargito.

¹⁴ “Il Torrazzo”, 16 aprile 1916.

¹⁵ “Libera Parola” 1 agosto 1914.

¹⁶ “Il Paese” 15 gennaio 1916.

¹⁷ “Libera Parola” 17 luglio 1919.

BIBLIOGRAFIA:

a cura di GABRIELLA BATTISTIN e FRANCO DE POLI, *Anna Adelmi donna in guerra*, Franco Angeli.
MARIO ISNENGGI – GIORGIO ROCHAT, *La Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2008.

PIERO MELOGRANI, *Storia politica della Grande Guerra 1915 – 1918*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1998.

HEW STRACHAN, – *La prima Guerra Mondiale – Spagna*, Mondadori, 2005.

ATTILIO BARENCO, *Fortunato Marazzi, il generale di Gorizia*, in “Insula Fulcheria”, pp. 126 – 145, n. XLI, dicembre 2013.

PIERO CARELLI, *Anno 1915: una febbre che contagia anche Crema*, in “Insula Fulcheria”, pp. 265 – 302, n. XLV, dicembre 2015.

Periodici locali

“Il Paese”

“Il Torrazzo”

“Libera Parola”



Miscellanea

Gli articoli che compaiono in questa sezione riguardano, come si può intuire dal titolo “Miscellanea”, contenuti diversi tra loro. Tuttavia hanno una caratteristica in comune: si riferiscono a temi relativi alla storia e alla società di Crema e del suo territorio, come è tradizione della rivista “Insula Fulcheria”. Il primo, di cui è autore Alessandro Bonci, documenta due nuove attribuzioni per il pittore cremasco Carlo Urbino (1525-1585). Il secondo (di Nico Ciampelli) ricostruisce il percorso storico dei Capitoli che si sono svolti nel Convento agostiniano di Crema dalle sue origini, nel Quattrocento, fino al Seicento. L’articolo di Daniela Martinotti è uno studio relativo a dote e matrimonio nel Basso Medioevo nel territorio cremasco, attraverso le carte del notaio Bravio il Vecchio. Il testo di Nicolò Premi identifica per la prima volta la fonte di un’iscrizione latina dipinta sulla parete nord della sagrestia antica del Duomo di Crema. L’ultimo articolo della sezione vuole essere un ricordo di Francesco Anselmi, un fotografo che ha dato tanto per il Museo di Crema e per la nostra rivista.

Antonio Pavesi

Due novità per Carlo Urbino

L'autore prende in considerazione due opere pittoriche della seconda metà del Cinquecento, attribuendole al pittore cremasco Carlo Urbino (1525-1585). La prima è una "Presentazione al tempio" (olio su tavola, cm 225 x 137), probabilmente una pala d'altare risalente al periodo 1565-1579, quando Carlo Urbino si trovava a Milano, e collaborava attivamente con Bernardino Campi. L'altra è un "Compianto su Cristo morto" (olio su ardesia, cm 52 x 40), forse destinato alla devozione privata e dipinto, considerati soprattutto i caratteri stilistici, tra il 1580 e il 1585. Entrambe le opere appartengono a collezioni private.

Una recente conversazione con Marco Tanzi mi consente di inserire nel catalogo di Carlo Urbino due opere appartenenti alla maturità dell'artista cremasco¹. La prima è una *Presentazione al tempio* (olio su tavola, cm 225 x 137) ora in collezione privata, le cui notevoli dimensioni suggerirebbero una originaria funzione di pala d'altare. Dal punto di vista stilistico l'opera risente delle proposte elaborate tra Cremona e Milano dalla scuola dei Campi, indiscussa protagonista della scena artistica lombarda tra gli anni cinquanta e ottanta del Cinquecento². Tale appartenenza si percepisce dai rimandi al manierismo "cristianizzato" di Bernardino Campi e a quello più riformato di Antonio, entrambi declinati in una dimensione di austerità religiosa e di pietismo in conformità ai dettami tridentini impartiti, in ambito artistico, dall'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo. L'episodio evangelico è ambientato in un interno, come si evince dalla gradinata del registro inferiore e dalle quinte architettoniche in cui sono inseriti i personaggi. L'uomo in basso a sinistra, forse identificabile con San Giuseppe, focalizza lo sguardo dell'osservatore sul gruppo centrale, costituito dalla Vergine, Simeone e Gesù Bambino, mentre ai lati sono disposte altre figure colte in atteggiamenti che ne esaltano il raccoglimento. La scena è impaginata con sapiente compostezza, cercando di non alterare l'armonia ascensionale esaltata dal punto di vista ribassato e dal formato rettangolare del dipinto. Le scelte cromatiche, che sarebbero maggiormente apprezzabili in seguito a un restauro, si muovono tra le tonalità madreperlacee degli incarnati e i guizzi timbrici delle vesti dei personaggi, come quella di San Giuseppe. Raffinato è anche il gioco chiaroscurale, sostenuto dagli effetti di ombre portate che ne accentuano il carattere espressivo. Osservando con attenzione la tavola si riconoscono alcuni modelli che potrebbero averne condizionato l'esecuzione. La figura femminile in alto a sinistra, per esempio, è una precisa citazione della donna dipinta nella stessa posizione da Bernardino Campi nella *Decollazione del Battista* del santuario di Montevecchia tra il 1554 e il 1556, ora nel Museo Diocesano di Milano (inv. MD. 2001.068.001), mentre il personaggio che le sta parlando appartiene con ogni probabilità ad una reminiscenza düreriana dell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* della *Piccola Passione* del 1511. Nel San Giuseppe si ritrovano i tratti e la postura del San Tommaso della *Crocifissione con San Tommaso che presenta il committente Tommaso Marino* degli Uffizi (inv. 5130 F) in deposito alla Badia di Fiesole ed eseguita dal pittore cremonese tra il 1557 e il 1558 e, per quanto riguarda l'impostazione generale, nonostante alcune differenze di carattere prospettico, la scena sembrerebbe avvicinarsi alla *Presentazione al Tempio* di Antonio Campi del 1586 in San Francesco di Paola a Napoli, ma in origine eseguita verosimilmente per San Marco a Milano, soprattutto per lo scorcio e per il dettaglio della scalinata³. In realtà l'opera di Antonio, oltre ad essere successiva alla morte del pittore cremasco (anche se idee simili dovettero circolare nella cerchia campesca ben prima del 1586), evidenzia un impianto macchinoso e una predilezione per ardite soluzioni illusionistiche che non trovano grande riscontro nella tavola in esame, più conforme ai prototipi tradizionali del brano evangelico rappresentati in ambito cremonese dall'affresco di Giulio Campi del 1547 in Santa Margherita a Cremona, dalla tavola dello stesso artista realizzata sulla soglia degli anni cinquanta del Cinquecento e ora nelle collezioni del Museo Diocesano di Milano (inv. MD. 2001.048.017) e dalla tela di Bernardino eseguita nel 1572 per la chiesa cremonese di San Bartolomeo poi confluita nelle raccolte civiche della città (inv. 2117).

Tali coordinate culturali, unite ad una personale rielaborazione delle proposte milanesi dell'epoca, mi convincono ad assegnare il dipinto alla mano di Carlo Urbino. L'artista, formatosi a Crema nel secondo quarto del Cinquecento all'ombra dei modelli del Civerchio e delle sollecitazioni lagunari del Diana e lombarde dei Piazza, raggiunge Milano poco prima del 1557, riuscendo ad inserirsi nei più importanti cantieri artistici della città, come quelli di Santa Maria presso San Celso (1557-1566) e di Santa Maria della Passione (1559-1562)⁴. Il soggiorno nel capoluogo lombardo, oltre a garantire all'Urbino un crescente successo, favorisce un sensibile aggiornamento stilistico dovuto, principalmente, alla rielaborazione del dettato campesco: la ricerca di una fredda espressività tipologica, reminiscenza della formazione cremasca, e l'insistente linearismo,

debitore dell'abbondante produzione grafica, si stemperano a contatto con le raffinate soluzioni formali di Bernardino, soprattutto a partire dalla metà del settimo decennio del secolo quando i due artisti, come è ricordato nella biografia del Lami, stringono un proficuo rapporto di collaborazione ancora oggi oggetto di dibattito tra gli studiosi⁵. In base a queste ragioni ritengo che la datazione della tavola debba oscillare tra il sodalizio con il Campi, quindi intorno al 1565, e gli ultimi interventi dell'Urbino che precedono il suo rientro in patria, ovvero gli affreschi di Santa Maria di Campagna a Pallanza e di San Marco a Milano eseguiti rispettivamente tra il 1575-1578 e il 1579. Le opere comprese tra il 1580 e il 1585, infatti, sono caratterizzate da un'insistenza drammatica e da una predilezione per le tonalità cupe che non si riscontrano nella tavola in questione.

L'ipotesi è sostenuta dalle analogie con la produzione urbiniana del periodo indicato: nel volto di Simeone, per esempio, si riconoscono quelli di Cristo nella *Trasfigurazione* di San Fedele, eseguita in collaborazione con Bernardino e datata 1565, e di Dio Padre affrescato sulla volta della cappella Juara nella basilica di Sant'Eustorgio intorno alla fine degli anni sessanta. Gli altri personaggi maschili, invece, suggeriscono similitudini con gli apostoli del *Primo discorso di Pietro ai Giudei* dipinti sulla volta della cappella Speciano in San Marco e con quelli dell'*Assunzione della Vergine* nel catino absidale di Pallanza, dove l'Urbino interviene a fianco di Aurelio Luini, mentre l'accurata regia luministica è debitrice di quella adottata nel *Congedo di Cristo* in Santa Maria presso San Celso, ultimato nel 1566 e indiscusso capolavoro di tutta la produzione del pittore cremasco⁶. Dell'opera esiste un studio preparatorio di ottima qualità già presso la Galleria Rossella Gilli di Milano e assegnato all'Urbino da Bora nel 1984⁷. Il disegno, vicino ad altri studi preparatori di mano dell'artista come i due fogli degli Uffizi raffiguranti la *Resurrezione di Lazzaro* e la *Cena in casa del fariseo* (inv. 10955 F e 2130 F) utilizzati per la decorazione della cappella Taverna in Santa Maria della Passione a Milano tra il 1559 e il 1562⁸, ha consentito a Cirillo di ricostruire una breve attività miniaturistica dell'Urbino intrapresa intorno alla metà degli anni settanta del Cinquecento in alcuni corali della Certosa di Pavia: il recto del foglio 21 del Graduale 824 conservato nel Museo della Certosa ripropone lo stesso episodio del disegno milanese ad eccezione della minore concentrazione di figure e dell'assenza di San Giuseppe⁹. In conclusione si segnala un altro studio preparatorio da collegare al dipinto: si tratta del foglio n. 20 del Codice Bonola del Museo Nazionale di Varsavia, assegnato all'Urbino da Bora nel 1979, di cui l'Urbino potrebbe essersi servito per la figura di San Giuseppe¹⁰.

L'altra opera ascrivibile al pittore cremasco è un *Compianto su Cristo morto* (olio su ardesia, cm 52 x 40) esposto alla XXII Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze del 2001 come Bernardino Campi e oggi in collezione privata a Torino. Il dipinto si distingue per l'elevata qualità della stesura pittorica, la rarità del supporto e l'eccellente stato conservativo. Contrariamente alla *Presentazione al tempio*, le ridotte dimensioni farebbero pensare ad un quadretto destinato alla devozione privata di un facoltoso committente, di cui, purtroppo, non si conosce il nome. La composizione è costituita dal gruppo delle pie donne (Maria Madre di Cristo, Maria Maddalena, Maria di Cleofa e Maria Salome) e da San Giovanni che si dispongono con rassegnazione attorno al corpo esanime di Cristo. Sullo sfondo si intravedono le tre croci mentre nella parte superiore sono inseriti due angioletti con i simboli della Passione. A prescindere dall'attribuzione a Bernardino fornita da Giancarlo Sestieri in occasione della manifestazione fiorentina, anche in questo caso la lavagna si avvicina stilisticamente alla produzione artistica campesca della seconda metà inoltrata del XVI secolo e risente notevolmente del clima controriformato di matrice borromaica.

Va notata prima di tutto la derivazione del dipinto da un celebre prototipo inciso secondo una consuetudine molto diffusa: la lavagna recupera il suo modello da una stampa, della quale si conserva un esemplare al British Museum di Londra (inv. U5. 146), dell'incisore olandese Cornelis Cort, a sua volta tratta da due disegni di Taddeo Zuccari, uno agli Uffizi (7095 F) e l'altro presso il Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NMH 441/1863)¹¹. Il modello olandese è la fonte che l'autore segue con più attenzione, riproponendo pedissequamente l'impostazione generale della scena,

il dettaglio naturalistico della roccia e la gestualità dei personaggi, la cui espressività raggiunge l'apice nel volto disperato di San Giovanni. Tale componente, unita all'insistente realismo delle fisionomie, farebbe supporre la conoscenza dei numerosi personaggi della *Crocifissione con scene della Passione* realizzata da Antonio Campi nel 1569 per l'arcivescovo Carlo Borromeo, oggi al Louvre (inv. R.F.1985-2), dalla quale sono state tratte un'incisione da Jacopo Vaglio nel 1574 a Venezia e una copia parzialmente dipinta nella chiesa di Santa Maria del Carrobbiolo a Monza¹². Per quanto riguarda il tema, invece, il precedente più significativo è costituito dalla *Pietà con Santa Caterina d'Alessandria, i profeti Elia ed Eliseo e il committente Gabriele Pizzamiglio da Quintano* eseguita da Bernardino Campi nel 1574 per la chiesa cremasca di Santa Caterina, poi confluita nelle raccolte della Pinacoteca di Brera di Milano (Reg. Cron. 82). È opportuno sottolineare come la pittura su questa tipologia di supporto non costituisca un caso isolato per i pittori di quest'area: se ne hanno testimonianze, per esempio, nella *Sommersione del Faraone* di Giulio Campi, databile tra il 1564 e il 1573 e oggi in collezione privata, e nella *Pietà* di Bernardino eseguita a ridosso dell'esemplare braidense ed esposta nel 2000 alla mostra *Pietra dipinta* allestita in Palazzo Reale a Milano¹³. L'artista cremonese, inoltre, come ricorda il Lami, "Fece al medesimo Illustre Sig. Marc'antonio nello stesso tempo sopra pietre di Paragone un Crocifisso, la faccia del nostro Signore e due Pietà. Uno di questi Quadri, e la faccia soddetta esso Signore mandò a donare all'Eccellentissimo Marchese d'Aymonte, Governatore dello Stato di Milano, i quali tanto gli piacquero, che volle conoscere Bernardino, e conosciuto che l'ebbe, tanto se gli mostrò affabile, ed amatore del suo valore, che Bernardino ha conseguito dall'umanità di questo Principe per suoi amici, segnalati favori, e tuttavia ne conseguisce"¹⁴. Molto probabilmente la vicinanza con la tela campesca del 1574 e le indicazioni del biografo cinquecentesco hanno indotto Sestieri a propendere per la paternità di Bernardino rifiutando altre possibili soluzioni e ignorando la mancata lettura edulcorata del dramma sacro, prerogativa delle opere del Campi. Altre suggestioni rintracciabili nella fase progettuale della tavola potrebbero provenire dal *Compianto su Cristo* di Simone Peterzano collocabile intorno alla seconda metà degli anni settanta del Cinquecento in Santa Maria della Scala a Milano e da quello di Aurelio Luini, datato tra il 1571 e il 1579, in San Barnaba, sempre nel capoluogo lombardo. Oltre a ciò è opportuno menzionare alcuni precedenti cremonesi sicuramente noti al pittore cremasco: mi riferisco alla *Pietà* dipinta verso la fine degli anni venti del XVI secolo da Bernardino Gatti per la chiesa di San Domenico, oggi al Louvre (inv. 160), alla *Deposizione* di Lattanzio Gambara del 1568 circa in San Pietro al Po, replicata in numerose copie tra cui quella del Museo Civico di Cremona (inv. 132), alle due tele con il medesimo soggetto realizzate da Antonio Campi nel 1566 e nel 1576 e conservate rispettivamente nel transetto settentrionale e nella sala capitolare della Cattedrale e, in conclusione, al *Compianto su Cristo morto* dipinto da Vincenzo Campi in prossimità della fine dell'ottavo decennio del secolo per la chiesa di San Niccolò e conservato nella pinacoteca cittadina dal 1952 (inv. 131).

Come per la *Presentazione al tempio*, i caratteri stilistici dell'opera fanno propendere inequivocabilmente per la paternità dell'Urbino. La gamma cromatica si declina in tonalità metalliche, mentre la regia luministica restituisce un'atmosfera di alta drammaticità sfruttando al massimo il contrasto tra la componente luministica, gli accordi tonali e l'oscurità del supporto. Il tratto, fine e tagliente, trasmette un gusto miniaturistico di chiara impronta grafica. Questi aspetti, estranei alla sintassi di Bernardino, si manifestano nell'ultima attività del pittore cremasco, compresa tra il 1580 e il 1585, come è testimoniato dall'*Andata al Calvario* in Santa Maria della Croce a Crema, dal *Trono di Grazia* della non lontana chiesa di San Benedetto e dagli affreschi della parrocchiale di Quintano (attribuiti da Alpini nel 1987 ma poi oggetto di una più approfondita pubblicazione nel 1992), eseguiti a ridosso del 1580¹⁵. Le analogie più stringenti, a mio avviso, sono riscontrabili nella *Deposizione con San Pietro martire* della parrocchiale di Castelleone dipinta dall'Urbino e dal nipote Vittoriano nello stesso periodo: il corpo di Gesù è riprodotto in maniera pressoché identica, sia nella postura che nell'espressività del volto, e così accade per la Maddalena, dai

capelli sciolti e dalle braccia aperte, e per le tre croci sullo sfondo¹⁶. Altri spunti che sottolineano la vicinanza tra le due opere sono costituiti dalla stessa gamma cromatica e dalla profonda atmosfera di sofferenza, culminante nella figura di San Giovanni che si copre il viso con le mani.

NOTE

- ¹ Per la biografia e l'attività dell'Urbino si veda CIRILLO 2005.
- ² BORA 1977a, pp. 45-54; 1998, pp. 52-66.
- ³ BOLOGNA 1953, pp. 48-51.
- ⁴ L'arrivo a Milano dell'Urbino si ricava dai pagamenti registrati nei documenti dell'Archivio di San Celso consultabili presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano e pubblicati da RIEGEL 1998, pp. 424-427.
- ⁵ LAMI 1584, pp. 71-72, 94-95; DI GIAMPAOLO 1975, pp. 30-38; BORA 1977b, pp. 67-70.
- ⁶ BORA 1979, pp. 90-106; ROSSI 1998, pp. 135-163; CIRILLO 2005 pp. 68-71, 77-80.
- ⁷ BORA 1984, p. 14, figg. 32-33.
- ⁸ TANZI 1999, pp. 114-118; GATTI 1977, pp. 99-107.
- ⁹ CIRILLO 2005, pp. 115-116, figg. 33-34.
- ¹⁰ MROZINSKA 1959, pp. 44-45, figg. 12-13; BORA 1979, p. 95, fig. 14.
- ¹¹ STRAUSS 1986, p. 107; SELLINK 2000, pp. 238-241, n. 69.I.
- ¹² TANZI 2004b, tav. 26.
- ¹³ ZANI 2000, p. 50; TANZI 2004a, pp. 45-58.
- ¹⁴ LAMI 1584, p. 102.
- ¹⁵ ALPINI 1987, pp. 47-63; BORA 1990, pp. 128-133; ALPINI 1992; MARUBBI 1998, p. 90.
- ¹⁶ Il dipinto di Castelleone è stato segnalato inizialmente da ALPINI (1991, pp. 111-112, fig. 6) come prodotto esclusivo di Vittoriano per la non eccelsa qualità e in seguito riferito alla collaborazione tra i due artisti da MARUBBI (1997, pp. 52-53).

BIBLIOGRAFIA

- Alpini 1987
C. Alpini, *Un ciclo di affreschi di Carlo Urbino nella chiesa parrocchiale di Quintano*, in «Insula Fulcheria», XVII, 1987, pp. 47-63.
- Alpini 1991
C. Alpini, *Dipinti cremaschi nella parrocchiale di Castelleone*, in «Insula Fulcheria», XXI, pp. 97-114.
- Alpini 1992
C. Alpini, *Un ciclo di affreschi di Carlo Urbino nella chiesa di Quintano*, Crema, Tipografia Trezzi, 1992.
- Bologna 1953
F. Bologna, *Antonio Campi: La "Circoncisione" del 1586*, in «Paragone», 41, 1953, pp. 46-51.
- BORA 1977a
G. Bora, *La cultura figurativa a Milano. 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, a cura di M. Garberi, Milano, 1977, pp. 45-54.
- BORA 1977b
G. Bora, *Note cremonesi II: l'eredità di Camillo e i Campi*, in «Paragone», 327, 1977, pp. 54-88.
- Bora 1979
G. Bora, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte Lombarda», 52, 1979, pp. 90-106.

- Bora 1984
G. Bora, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in «Paragone», 413, 1984, pp. 3-35.
- Bora 1990
G. Bora, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S. Maria della Croce*, in *La chiesa di Santa Maria della Croce a Crema*, Milano, Silvana Editoriale, 1990, pp. 91-145.
- Bora 1998
G. Bora, *Fra tradizione, maniera e classicismo riformato (1535-1595)*. Aurelio Luini, Carlo Urbino, Bernardino Campi, Giovanni da Monte, Vincenzo Campi, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1998, pp. 52-66.
- Cirillo 2005
G. Cirillo, *Carlo Urbino da Crema. Disegni e dipinti*, Parma, Grafiche STEP Editrice, 2005.
- DI GIAMPAOLO 1975
M. Di Giampaolo, *Bernardino Campi a Sabbioneta e un'ipotesi per Carlo Urbino*, in «Antichità Viva», 3, 1975, pp. 30-38.
- Gatti 1977
S. Gatti, *Due contributi allo studio del pittore Carlo Urbino*, in «Arte Lombarda», 47-48, 1977, pp. 99-107.
- LAMI 1584
A. Lami, *Discorso intorno alla scoltura, e pittura, dove ragiona della vita, ed opere in molti luoghi ed a diversi principi, e personaggi fatte dall'eccellentissimo, e nobile pittore M. Bernardino Campo*, Cremona, Cristoforo Draconi, 1584.
- MARUBBI 1997
M. Marubbi, *La decorazione delle cappelle e i pittori cremaschi*, in *La chiesa di San Benedetto in Crema*, Crema, Banca di Credito Cooperativo di Crema, 1998, pp. 89-118.
- MARUBBI 1998
M. Marubbi, *Vittoriano e Carlo Urbino*, in *Dipinti restaurati a Castelleone*, catalogo della mostra, a cura di M. Marubbi, Castelleone, Mercatino Piccolo Antiquariato, 1997, pp. 52-53.
- Mrozinska
M. Mrozinska, *I Disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Varsavia*, catalogo della mostra, a cura di M. Mrozinska, Venezia, Neri Pozza Editore, 1959.
- Riegel 1998
N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kirchenbau und seine Innendekoration 1430-1563*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1998.
- ROSSI 1998
M. Rossi, *La decorazione cinquecentesca delle cappelle*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 1998, pp. 135-163.
- SELLINK 2000
M. Sellink, *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, 1, Rotterdam, Sound and Visions Publishers, 2000.
- STRAUSS 1986
W. L. Strauss, *The Illustrated Bartsh 52. Netherland artists. Cornelis Cort*, New York, Abaris Books, 1986.
- TANZI 1999
M. Tanzi, *Carlo Urbino*, in *Disegni cremonesi del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di M. Tanzi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 114-118.
- TANZI 2004a
M. Tanzi, *Una lavagna cremonese del Cinquecento*, in «Kronos», 5-6, 2004, pp. 45-58.
- TANZI 2004b
M. Tanzi, *I Campi*, Milano. 5 Continents Editions, 2004.
- ZANI 2000
V. Zani, *Bernardino Campi*, in *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, catalogo della mostra, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Federico Motta Editore, 2000, p. 50.



1. *Presentazione al tempio*, collezione privata



2. *Compianto su Cristo morto*, Torino, collezione privata.



3. *Presentazione al tempio*,
Milano, già Galleria Rossella Gilli



4. B. Campi, *Crocifissione*,
Fiesole, Badia, 1557-1558



5. C. Cort, *Compianto su Cristo morto*,
Londra, British Museum



6. T. Zuccari, *Compianto su Cristo morto*,
Stoccolma, Nationalmuseum

Lexicon: I Vicari Generali e i Capitoli della Congregazione Lombarda tra il XV e il XVII secolo

Il rinvenimento di un volume seicentesco sulle Memorie Storiche della Congregazione Osservante di Lombardia, custodito nella biblioteca dell'Archivio Generale Agostiniano, ha consentito di ricostruire il percorso storico dei Vicari Generali provenienti da Crema e dei Capitoli che si sono svolti proprio nel Convento agostiniano di Crema a partire dalla metà del XV secolo fino quasi alla conclusione del XVII secolo, incrementando la storia locale cremasca e allo stesso modo l'esigenza di estrapolare dal sommerso del tempo inedito materiale documentario.

Introduzione

Si vuole offrire con questo contributo un panorama sui ritratti dei Vicari Generali della Congregazione Osservante di Lombardia e sulle notizie riguardanti l'adunanza dei Capitoli che, si sono celebrati nel Convento agostiniano di Crema con risultati che dovrebbero meramente arricchire il quadro delle conoscenze storiche. L'indagine si è concentrata principalmente sullo studio di un volume coevo, rinvenuto nella bibliotechina dell'Archivio Generale Agostiniano, riguardante le Memorie Storiche della Congregazione, dato alle stampe nella seconda metà del XVII secolo. Questa motivazione ha consentito di indirizzare tutte le energie verso l'analisi approfondita dei relativi documenti con il beneficio di una migliore comprensione dei personaggi in campo e del contesto interessato. Non è stato possibile in questa sede realizzare una descrizione più dettagliata dei profili storici dei vicari, poiché le ampiezze da coprire si concentrano in un arco cronologico decisamente ampio, che va dalla seconda metà del Quattrocento alla prima metà del Seicento. Le conclusioni prodotte però, si prefiggono di incrementare la storia cremasca e allo stesso modo l'esigenza di estrapolare dal sommerso del tempo materiale documentario inedito, affinché si possa delineare una conoscenza più snella del passato caratterizzante una società locale. Questa operazione metodologica e storiografica ha messo de facto in moto la ricerca. Parlare degli Ordini Mendicanti, così, è sempre indicativo nella prospettiva di portare in evidenza e valorizzare tutta quella documentazione della prima età moderna conservata inaspettatamente negli archivi e meritevole di attenzione da parte del mondo scientifico, soprattutto per quanto concerne tutte quelle comunità che prospettando una più stretta osservanza della Regola, in questo caso di S. Agostino, avevano acquisito direttamente dal Priore Generale la dispensa dalla potestà giudiziale del Priore Provinciale e si strutturavano autonomamente nella più comune forma governativa.

Il Vicario Generale

Il termine vicario discende dal latino *vicarius* che a sua volta è una derivazione del lessico *vicis*, presente già sul finire del XIII secolo e si riferisce alla figura di un procuratore, ovvero di colui che fa le veci di un'altra persona. Il Codice di diritto canonico prevede nel Libro II "Il popolo di Dio" al canone 475 comma 1 che « in ogni diocesi il vescovo diocesano deve costituire il vicario generale affinché, con la potestà ordinaria di cui è munito a norma dei canoni seguenti, presti il suo aiuto al Vescovo stesso nel governo di tutta la diocesi ». Con le stesse modalità si fa riferimento al Vicario Generale nell'Ordine Agostiniano, secondo i dettami della Regole e Costituzioni¹, in particolare al Capitolo XXIII:

paragrafo 462 «il principale compito del Vicario Generale, che deve avere le stesse qualità del Priore Generale, consiste nel fare le veci del Priore Generale quando egli è assente dalla Curia o quando è impedito dal compiere il suo ufficio, e nel rappresentare nel suo nome l'Ordine ovunque, secondo la facoltà che il Priore Generale avrà ritenuto opportuno conferirgli»;

paragrafo 463 «nell'adempimento del suo compito operi sempre secondo la mente e la volontà del Priore Generale e lo informi su tutto ciò che è stato fatto per il bene dell'Ordine»;

paragrafo 464 «il Priore Generale riponga in lui la sua fiducia e ne accetti volentieri l'aiuto. Il Vicario, a sua volta, mantenga sempre la massima fedeltà verso il Priore Generale, affinché egli possa confidare naturalmente nella sua coscienza e responsabilità, soprattutto quando è onerato dal peso del suo ufficio»;

paragrafo 465 «se per qualsiasi motivo l'ufficio del Priore Generale fosse vacante fuori del Capitolo Generale Ordinario, egli assume ad interim la reggenza suprema dell'Ordine e il suo compito principale sarà quello di indire il Capitolo Generale quanto prima, ma non oltre un anno, a norma dei nn. 407-408. Qualora

invece l'ufficio di Priore Generale, per qualunque motivo, restasse vacante durante il Capitolo Generale Ordinario, saranno considerate nulle tutte le elezioni già fatte e si procederà ad una nuova elezione del Priore Generale e degli altri Ufficiali»;

paragrafo 466 «durante la sua reggenza in nessun modo può mutare, revocare o rescindere decreti o disposizioni del Priore Generale, se non in caso di urgentissima necessità con il consenso del suo Consiglio»;

paragrafo 467 «se restasse vacante l'ufficio di Vicario Generale, assume tale ufficio il Consigliere più anziano per professione o per età, secondo le medesime modalità».

Tuttavia, si possono integrare per il ritratto del Vicario Generale, ulteriori informazioni estrapolate al Capitolo XXIV «Vicario Generale, gli Assistenti generali, il Procuratore Generale, l'Economo Generale, il Segretario Generale e gli altri uffici dell'Ordine» delle Costituzioni:

paragrafo 470 «Il compito del Vicario Generale, che deve avere le stesse qualità del Priore Generale quando è assente dalla Curia o è impedito dal compiere il suo ufficio, e nel rappresentare in suo nome l'Ordine ovunque, secondo la facoltà che il Priore Generale avrà avuto opportuno conferirgli»;

paragrafo 471 «Nell'adempiere il suo compito operi sempre secondo il desiderio e la volontà del Priore Generale e lo informi su tutto ciò che è stato fatto o che dovrà essere fatto per il bene dell'Ordine»;

paragrafo 472 «Il Priore Generale riponga in lui la fiducia e ne accetti volentieri l'aiuto. Il Vicario, a sua volta, mantenga sempre la massima fedeltà al Priore Generale, affinché egli possa confidare naturalmente nella sua coscienza e responsabilità, soprattutto quando è onerato del peso del suo ufficio».

Con le stesse modalità si fa riferimento all'elezione dei Vicari Conventuali della Congregazione Osservante di Lombardia, secondo i dettami della Regole e Costituzioni² propriamente stampate a Bologna nel 1699:

«Quilibet Conventus nostrae Congregationis habeat Vicarium à Diffinitorio inffitutum, cuius officium, e auctoritas, in folius Prioris potestate consistat, ità ut esistente Priore in loco, se bhabeat sicut alius Frater bin omnibus, excepto, quod si Pror aliquibus negotijs occupatus, in Choro, seù in Capitulo, vel ad mensam non fuerit, autsi cum hospitibus esset, Vicarius in locis illis, loco Prioris erit, e sicut Priori obedientur eidem. Praesente verò Priore, nullaeius auctoritas erit, sedtamen secundum locum tenebit, nisi adfuerit aliquis in eodem Conventu, cui iuxtà nostras Diffinitiones locum cedere teneatur. Cum autem Prior foràs egreditur, die ipsa ad locum proprium reversurus, ac si effet in loco, Vicarij auctoritas eadem erit, excepto, quod emittere possit Frates, si necessarius casus exegerit, e concedere Fratibus, ut ordinatè cum estranei loqui valeant in casibus concessis. Si verò ad loca remota perrexerit, utpotè ad Capitulum, vel alium locum, qui multum distet, Vicarius poterit in omnibus gerere vices eius, nisi ipse Prior ei specialia aliqua interdixisset, contrà quae, vel aliquod eorum, etiam si omnium Fratrum sui Conventus consensus accederet, non presuma aliquid attentare [...]»

I Vicari Generali della Congregazione Osservante di Lombardia

Agostino da Crema. Tra i più dotti che hanno ricoperto la carica di Vicario Generale della Congregazione Osservante di Lombardia, il più famoso di tutti è certamente Agostino Cazzuli, conosciuto anche con l'appellativo di Agostino da Crema proveniente «dalla piccola, ma però notevole e deliziosa città allora Castello di Crema». Entrò nella Congregazione nell'anno 1441 e da subito fu circondato da fama di santità di vita, distinguendosi per i meriti e la sapienza in seno alla religione agostiniana. Inviato dai superiori, insieme al fratello Bartolomeo a Bergamo, si prodigò con impegno, umiltà e devozione per acquisire il Convento di Bergamo alla Congregazione manifestando con il passare del tempo purezza e innocenza proprie dello spirito agostiniano. Per dodici anni la Congregazione Lombarda era stata governata da tre religiosi vissuti in fama di san-

tità e successivamente proclamati beati; P. Giovanni Rocco da Pavia che guidò la Congregazione fino al dal Capitolo Generale delle Osservanze Regolari tenutosi all'eremo di Monte Specchio nel 1449; successivamente furono Vicari Generali per un anno P. Giorgio da Cremona e per un'altro anno P. Giovanni da Novara. Il Capitolo di Ferrara nominò all'incarico vicariale della Congregazione proprio P. Agostino da Crema, che fu riconfermato nel Capitolo di Crema del 1452 e per altre cinque volte, rispettivamente nel 1468, 1469, 1482, 1485 e 1489. Terminato l'ultimo mandato ufficiale si dedicò alla fondazione di nuovi conventi e alla riforma di quelli preesistenti, nonché alla funzione di visitatore e moderatore. Fu abile negoziatore e integerrimo governante, stimato dai predecessori e modello per i successi, come dimostra la sua opera congiunta con P. Paolo di Bergamo nelle trattative con il cardinale Alessandro da Sassoferrato. La duchessa di Milano, Bianca Maria lo scelse come suo ambasciatore presso il papa Paolo II. «Giunse finalmente al termine dei suoi benedetti giorni, indi armatosi del Santissimo Sacramento col nome di Gesù in bocca e il Crocifisso nelle mani».

Antonio da Crema. Apparteneva alla nobile e illustre famiglia cremasca dei Megli o Meli. Trascorse l'adolescenza nella cura della propria formazione intellettuale acquisendo una capacità erudita e sapiente che in breve tempo destò l'attenzione dell'opinione pubblica. Nonostante le continue reticenze e le dissuasioni della famiglia di origine raccolse la chiamata vocazionale dello Spirito Santo e vestì l'abito Agostiniano nel Convento di Crema nel 1479 «ascritto al ruolo della Congregazione si scopri subito vero soldato di Cristo, non trascurando veruna di quelle azioni, che lo potevano far cadere nemico giurato del vizio e amante delle virtù». Insigne teologo, canonista, predicatore e maestro dei professi, si dedicò all'insegnamento e alla scrittura trasmettendo la ricchezza del suo sapere a studiosi e giovani novizi. La fama delle sue virtù varcò i confini materiali e spirituali della Congregazione arrivando alla Repubblica di Venezia. Fu scelto da P. Taddeo di Ivrea come suo consigliere nella rappresentanza in Francia e Germania per le sue competenze teologiche e culturali. Dimostrò le sue qualità intellettuali nel dibattito che lo coinvolse a Parigi nella sfera di un argomento delicato come quello dell'usura, in cui riuscì a districarsi abilmente con riflessioni stimate e nuove tanto da suscitare acclamazione perfino alla Sorbona. Dal soggiorno parigino ebbe modo di recarsi diverse volte a Bruxelles, Lovanio e nelle regioni delle Fiandre promuovendo il suo libro su dispute e controversie varie dato alle stampe all'inizio del 1505. Rientrato in Italia, destò l'attenzione di papa Giulio II che gli conferì il diploma in iure, e lo spedì a Reggio Emilia per sedare le dispute che si erano accese tra la nobiltà e i cittadini che destabilizzavano la pubblica sicurezza. Le sue imprese furono scolpite nel 1512 nella Chiesa di S. Agostino. Dapprima eletto visitatore, poi definitore, subentrò alla carica come primo Priore della Congregazione nel 1514 dopo la morte di P. Giovanni Maria d'Asti. Nel 1519 fu scelto nell'impresa di pacificare la controversia insorta tra i frati dell'Ordine Minore e la Congregazione per interessi di precedenza. Morì il 12 settembre 1528 quando era Priore del Convento di Crema.

Andrea da Crema. Piuttosto scarse o pressoché inesistenti sono le notizie riguardanti Andrea da Crema. Dalle poche notizie pervenute si possono certamente evidenziare le sue ragguardevoli virtù ecclesiali. Proveniente dalla famiglia de' Gritti, che non risultava in quel periodo dimorante a Crema, Andrea vestì l'abito della religione agostiniana presumibilmente nell'anno 1484 per mano del P. Costantino da Crema, allora priore conventuale. La sua formazione intellettuale e spirituale risultò gerarchicamente strutturata, consentendo a Andrea di giungere gradualmente alla funzione di Vicario Generale senza precorrere i tempi. Difatti, nella sua attività evangelica, risultò eccellente predicatore, lettore di logica, filosofia e teologia, priore in diversi conventi, luogotenente del Vicario Generale, visitatore e finalmente nel 1521 nominato Vicario. Si dedicò con particolare attenzione all'istruzione e preparazione dei giovani studiosi e allo sviluppo delle scienze, stimolando con l'impronta della sua azione la crescita all'interno della Congregazione

VICARIO GENERALE⁶³
III.



V. Agostino di Crema:

D Alla picciola, mà però notabile, & douitiosa Città all' hora Castello di Crema trasse l'origine Agostino, & dalla Famiglia Cazzuli non dozzinale in que' tempi. Hebbe fratello quel Bartolomeo, che precedendolo quantunque d'età minore nell'ingresso dell'ordine lo precorse ancora nell'aquisto della gloria chiamato il primogenito de de-
fonti

VICARIO GENERALE LXVIII.



Antonio di Crema:

FV' questo della famiglia Megli, ò Meli, come altri dicono, molto nobile & illustre nella Città di Crema. Impiegò l'adolescenza tutta ne studij, riuscendone per ogni parte così ben fondato, che poteua cagionar inuidianè più sapienti, & eruditi del tempo suo. Toccato dallo spirito di Dio, che lo chiamaua alla religione non fù pigro in acconsenti-

2. Fra Antonio Meli da Crema

di personalità quali Tommaso di Carpenedolo, Aurelio da Crema, Aloisio da Crema, Tommaso da Milano, che ne diventeranno i futuri Vicari. Terminato il suo mandato alla guida della Congregazione, fu destinato al convento di S. Maria del Popolo a Roma, dove la sua opera zelante e prudente, si spense nell'anno 1522 in seguito a una crisi respiratoria.

Aurelio da Crema. Aurelio Piorna, ricevette l'abito della Congregazione Lombarda nel 1518 direttamente dal celebre P. Antonio Melio, di cui divenne presto degno successore. Si ricordano di lui, doti mnemoniche fuori dal comune, profonda conoscenza dei Canonici, virtù teologali e timore di Dio: «logico sottile, filosofo acuto, teologo insigne e scritturista eccellente». Per la sua irreprensibile condotta di vita, acquisì presto fama di santità che, rimise umilmente al servizio dei confratelli congregati. Ricoprì importanti incarichi di Priore presso vari conventi, visitatore, definitor e presidente e infine Vicario Generale per tre volte negli anni 1549, 1556 e 1563. Durante il secondo mandato del 1556, le sue doti giunsero al cospetto di Paolo IV, che lo destinò l'11 settembre del medesimo anno alla Repubblica di Genova per la presa di possesso del Monastero di S. Agostino di quella città. Delegato del cardinale alessandrino Michele Bonelli, supremo inquisitore, si occupò di redimere alcuni casi di eresia che nascevano nel vicino territorio veneto, avendo la piena facoltà di indagare e punire i malfattori. La sua azione ferma e prudente ebbe le lodi e il ringraziamento del Santo Padre. Morì nel 1567 all'età di 63 anni, lasciando il ricordo di una gloria che avrebbe segnato gli anni successivi.

Gabriele di Crema. Nacque nella città cremasca intorno al 1516. Si dedicò da adolescente agli studi umanistici mostrando una particolare attitudine alle lettere. Vestì l'abito religioso nel 1532 come umile servo di Dio, percorrendo quello che potrebbe essere considerato un cammino di perfetta armonia divina, costellato più dalle opere che dalle parole, più dall'esemplarità dei costumi che dalla voce. Prese per mano tante anime smarrite che condusse con pazienza e sapienza agli insegnamenti del Cristo Risorto. Visitò senza esitazione i luoghi dediti al vizio e alla lussuria, portando una parola di speranza e una predicazione semplice ed efficace. Intraprese pellegrinaggi e redenzioni sempre con il Crocifisso tra le mani, guidando il suo popolo come novello Mosè alla terra promessa. Stimato dai Vescovi (tra gli altri quelli di Pavia, Modena e Tortona), imitato dai confratelli, ricercato dalle città, le gesta di Gabriele furono immortalate da alcune lettere conservate nell'Archivio di Roma. Cesare Gambarà, Vescovo di Tortona lo volle come suo direttore e teologo. Nella Congregazione ricoprì numerosi incarichi di Priore e Definitor prima di essere elevato alla carica di Vicario Generale nel 1570, l'anno stesso che come visitatore si trovò visitato dall'Altissimo. Fu definito «Lingua di Serafino, Organo di Dio e vero Padre dello Spirito».

Paolo Camillo di Crema. Nacque a Crema dalla nobile famiglia Guidoni, che aveva annoverato tra i suoi membri, il conte Lorenzo Guidoni noto feudatario del circondario. Siamo in un ambiente particolare in cui la figura del feudatario diventava il maggiore possidente locale. Queste premesse materialistiche e terrene, furono però presto ribaltate dai meriti e dalla dignità che acquisì Paolo. Vestito l'abito agostiniano, intraprese tutti i livelli interni alla Congregazione, predicatore, lettore, priore, visitatore, definitor, procuratore generale e infine in virtù delle risoluzioni del Capitolo di Bozzolo del 1581 assunse la carica di Vicario Generale in cui fu riconfermato nel Capitolo di Crema del 1586. Difese estrenamente i privilegi della Congregazione di Osservanza (e anche delle monache agostiniane) contro i soprusi e le pretese di Roma, con abilità scrittorica e diplomatica, adottando sempre un comportamento prudente e sagace, diligente e risoluto. Riuscì con perseveranza a redimere tutte le controversie interne e gli attacchi esterni contro la Congregazione. Più difficoltosa risultò la missione mantovana, dove nominato priore e consultore del S. Ufficio non lesinò di socchiudere la porta al credito pubblico. Attento all'osservanza della Regola e al rispetto della disciplina dei religiosi si protrasse sempre per seguire l'esempio

dei padri fondatori. Durante il suo mandato, si ricorda particolarmente l'imposizione dell'abito religioso a Paolo Camillo Cadamosti da Lodi avvenuta a Crema nell'aprile 1587. Il Cadamosti, si dimostrò in seguito un luminoso fanale per la Congregazione e un letterato di fine intelletto. Paolo Camillo Guidoni, morì a Mantova sul finire del 1587 dove ancora ricopriva la carica di priore.

Ippolito Zurla di Crema. Figlio di Giacomo Antonio Zurla e Maddalena Bertoni appartenenti alla piccola aristocrazia cremasca, nacque nell'anno 1540. Iniziò ad esprimere una vicinanza al Divino a partire dalla tenera età della fanciullezza, dedicandosi senza remore ad una conversazione sempre più impegnata con i religiosi al cospetto della frequentazione dei coetanei. Senza attendere la fase adolescenziale, compiuti gli undici anni entrò nel Convento di Crema «accolto qual angioletto di sacro vestito». Il suo maestro affermava che Ippolito era entrato in Congregazione non per imparare bensì con la vocazione di insegnare e in breve tempo divenne l'esempio dei novizi. Novello Tommaso d'Aquino, apprese le scienze e le lettere che difese con temperamento per combattere l'ignoranza e il vizio che albergava nella società del tempo. Mantenne sempre un comportamento prudente e allo stesso modo affabile sia nei riguardi del pubblico interesse che nei sentimenti dei sudditi. Impiegato nella reggenza dei Monasteri della Congregazione per quasi trenta anni, si distinse anche nei compiti di visitatore e definitor prima di essere nominato Vicario Generale sul finire dell'anno 1592 e riconfermato nel 1600. Morì durante il viaggio intrapreso per recarsi al Capitolo in Mantova nel secondo mandato del suo vicariato nel maggio 1601.

Emilio di Crema. Appartenente alla famiglia dei Vimercati, annoverata tra l'antica nobiltà milanese a partire dal 1277, di cui un ramo si stabilì a Crema (e da cui discenderebbe il consigliere Francesco Sforza) costituendo uno degli strati del patriziato locale, risultante nel tempo tra le più facoltose e influenti. Emilio consacrò presto a Dio la sua intera esistenza. Si dedicò agli studi umanistici risultando un allievo brillante e diligente. Divenne uno dei più apprezzati lettori nelle cattedre degli Studia, fine intellettuale di grande intuizione. Di carattere modesto, si dimostrò sempre cortese e disponibile con i confratelli e con i penitenti. Nella sua persona interagirono tanto le virtù ecclesiali quanto quelle civiche. Mantenne sempre una condotta di vita integerrima nella comunità, affabilità e contemplazione di spirito accompagnata dallo zelo caritatevole e dall'armonia che infondevano le sue parole. Non risparmiò il suo corpo da digiuni e veglie, infliggendosi allorché pesanti vessazioni. Abile predicatore, seppe condurre nelle sue reti le anime più disperate combattendo lui stesso i vizi mondani. Reggente di numerosi monasteri, visitatore e definitor, fu eletto nel capitolo di Crema del 1611 alla carica di Vicario Generale. Non riuscì però a completare il suo mandato poiché la morte lo colse improvvisamente nel primo anno del suo ufficio.

Eleuterio Anzelli. Figlio di Ludovico, entrò nella Congregazione di Osservanza Lombarda nel 1580. Dopo aver ultimato il ciclo di studi teologici, manifestò un notevole interesse e una certa predisposizione per le materie scientifiche, dedicandosi allo sviluppo delle scienze matematiche e particolarmente di quelle astronomiche. Realizzò diverse tavole di calcolo per la nascita e il tramonto delle stelle, per seguire il corso del sole, per tenere sotto controllo le variazioni della luna e per osservare il mutare del tempo. Ricolmo di virtù morali, dimostrò sempre una condotta umile e riservata, benigna e affidabile e per questo fu amato tanto dai confratelli che dai penitenti. Visse sempre l'obbedienza in santità divina governando diversi monasteri che resse con prudenza, circospezione e oculatezza. Quando ricopriva l'ufficio di Priore nel Convento di Macerata, il Capitolo Generale tenutosi a Ferrara nel 1620 lo elesse al Vicariato Generale della Congregazione nonostante le candidature con cui confrontarsi erano di elevato spessore. Le sue rimostranze iniziali per l'incarico si dissolsero presto attraverso una politica innovatrice che scosse le fonda-

menta della Congregazione. Al termine del suo mandato, si ritirò a Crema nel piccolo luogo di S. Martino dove continuò a dedicarsi alle cose umane e a quelle divine. Il cielo era sempre nei suoi occhi, tanto da religioso quanto da studioso. Ricoprì la carica di definitore per tre volte e quella di Presidente del Capitolo Generale di Bologna del 1630. Morì a S. Martino dove si era ritirato da tempo e il suo corpo fu tumulato nel convento di S. Agostino di Crema.

Il Capitolo Generale

I Capitoli sono disciplinati dalle Regole e Costituzioni³ dell'Ordine di Sant'Agostino in particolare nella Parte IV "Il Governo dell'Ordine", Capitolo XIII e nel modo specifico ai seguenti riferimenti:

paragrafo 286 «poiché i Capitoli giovano al bene della comunità, i Superiori interessati procurino di convocare a tempo debito tutti coloro che sono tenuti a parteciparvi, e comunichino loro gli argomenti da trattare, affinché si possano prendere decisioni a tempo opportuno [...]».

Allorchè, per quanto è inerente al Capitolo Vicariale si deve fare invece riferimento al Capitolo XVII «Il Capitolo Provinciale Ordinario e il Capitolo Vicariale»:

paragrafo 366 «Si celebri il Capitolo Vicariale ugualmente ogni quattro anni. Esso deve essere convocato dal Superiore da cui il Vicario dipende, per elaborare programmi e decreti per il bene stesso del Vicariato».

1452. Capitolo di Crema della Congregazione III. Il Capitolo Generale della Congregazione Osservante fu convocato nell'anno corrente, il 22 aprile nel Convento di S. Agostino di Crema. Giuliano di Salemi, Priore Generale dell'Ordine Agostiniano delegò con sua lettera il Beato Giovanni Rocco a Presidente del Capitolo Generale. P. Agostino Cazzuli (o Agostino da Crema) fu confermato come Vicario Generale dopo aver governato con prudenza e dedizione la Congregazione nell'anno precedente. P. Giovanni da Novara, P. Benigno da Genova, P. Luigi da Crema e P. Antonio da Mantova furono nominati definitori, con particolare interesse non solo all'assistenza della Congregazione, ma anche alla promozione degli studi e al ramo femminile delle monache agostiniane.

1465. Capitolo di Crema della Congregazione XVI. Il Capitolo Generale della Congregazione Osservante fu convocato nel Convento di S. Agostino di Crema. P. Clemente da Bergamo fu delegato come Vicario Capitolare. Fu eletto come nuovo Vicario Generale P. Paolo da Bergamo. L'ufficio dei definitori che lavorò a stretto contatto con il nuovo nominato fu affidato a P. Agostino da Crema, P. Bartolomeo da Ivrea, P. Costantino da Crema e P. Paolino da Milano, mentre a P. Taddeo da Ivrea fu assegnato il compito di visitatore. Successivamente entrò nella carica di definitore anche P. Giovanni Paolo, mentre uscirono P. Clemente da Bergamo e P. Paolino da Milano.

1480. Capitolo di Crema della Congregazione XXXI. Il Capitolo Generale della Congregazione Osservante fu convocato nel Convento di S. Agostino di Crema nel mese di aprile. Presidente del Capitolo fu delegato P. Benigno da Genova, già definitore sotto il mandato di Agostino da Crema. I risultati portarono alla nomina P. Paolo da Bergamo. Tra i definitori troviamo eletti P. Agostino da Crema (solo un omonimo del più famoso Cazzuli), P. Desiderio da Crema e i PP. Luchino da Milano e Taddeo di Ivrea, che mantennero anche la carica di visitatori insieme a Giovanni Evangelista da Bergamo.

1492. Capitolo di Crema della Congregazione XLIII. Il Capitolo Generale della Congregazione Osservante fu convocato nel Convento di S. Agostino di Crema. P. Bartolomeo da Palazzolo fu nominato Vicario Generale. Nell'ufficio dei definitori si ricordano P. Benigno da Genova e P. Luchino da Milano che furono confermati nel loro ministero iniziato nel 1480, P. Mariano da Genazzano e P. Severino da Clusone. Detti definitori furono sostenuti non solo dal precedente Vicario Generale P. Paolo da Bergamo ma anche dai vecchi definitori quali Agostino da Crema, Bartolomeo da Palazzolo, Giovanni Evangelista da Bergamo, già visitatore e P. Lorenzo da Milano. L'anno seguente furono deputati P. Mariano da Genazzano, P. Agostino da Carignano, P. Pellegrino da Gattinara e come procuratore generale P. Gaudenzio di Bargi e Alessandro da Roma.

1504. Capitolo di Crema della Congregazione LV. Il Capitolo Generale della Congregazione Osservante fu convocato nel Convento di S. Agostino di Crema nella III domenica post Pasqua. Presidente del Capitolo fu delegato P. Gaudenzio di Bargi e lo stesso conseguì anche quello di Vicario Generale. Furono disposti come definitori P. Alfonso di Mussio, P. Luca di Mussio, P. Lorenzo da Milano e P. Giovanni Gabriele di Martinengo unitamente con il P. Marcellino e i visitatori Giovanni Agostino, Giovanni Maria, Giovanni e Ambrogio. Nuovi visitatori furono P. Lorenzo da Cremona, P. Gregorio di Piur, P. Siro da Bergamo e P. Paolino da Milano. P. Giovanni Benedetto di Ferrara fu nominato procuratore generale assistito dal compagno P. Samuele da Vercelli. Da questo capitolo furono adottate le disposizioni di Paolo Vescovo eleapolitano che «avendo a beneficio della Congregazione investito in una certa proprietà 2000 lire, dispose che il frutto di essa di 100 lire annue fosse dal priore di Cremona portato ogni anno al Capitolo e dato al defensorio e da distribuirsi al Convento in cui veniva celebrato il Capitolo con la ripartizione di 5 lire al Convento di Crema, 5 lire al Convento di Tolentino e 5 lire al Convento di S. Genesio nella Marca. Il residuo di 80 lire sarebbe stato distribuito agli altri conventi della Congregazione che erano 60».

1521. Capitolo di Crema della Congregazione LXXII. Il Capitolo Generale della Congregazione Osservante fu convocato nel Convento di S. Agostino di Crema. Fu scelto come Presidente del Capitolo P. Modesto di Cremona. Il governo della Congregazione restò appoggiato al P. Andrea di Crema e l'ufficio dei definitori vide la nomina di Lorenzo Lampugnano di Milano, Ludovico Agazia di Vercelli, Antonio Dulcinati di Fidenza e il confermato P. Gregorio di Piur. Entrò nel defensorio anche P. Giovanni Gabriele il Vicario Generale assoluto e con lui altri tre definitori vecchi tra i quali Gabriele di Castenedolo, Giacomo Filippo di Poirino e Paolo di Dragonerio. Alla procura generale fu confermato P. Dionigio di Milano insieme con il nuovo eletto il compagno P. Michele Sertorio di Castellatio. Le definizioni e costituzioni abbreviate, esaminate, confermate a privilegi, dichiarate, riformate e con nuovo esame discusse nel Capitolo, conforme il deciso dell'antecedente, con pienezza di voti e senza alcuna discrepanza rimasero approvate e confermate, frapponendosi l'autorità apostolica, che in vigore dei privilegi gli viene concessa al defensorio e ne fu promulgato il decreto per l'esecuzione. La stessa approvazione si ritrovò nel Capitolo di Brescia del 1522.

1539. Capitolo di Crema della Congregazione XC. Il Capitolo Generale della Congregazione Osservante fu convocato nel Convento di S. Agostino di Crema in occasione della ricorrenza del centesimo anno della fondazione della Congregazione Osservante Di Lombardia. P. Ludovico Agazia di Vercelli esercitò la funzione di Presidente e allo stesso Agazia toccò la rielezione per la quarta volta a Vicario Generale della Congregazione. All'ufficio dei definitori furono elevati P. Clemente di Bergamo, Cherubino di Crema, Cherubino di Como e Eusebio di Villanova di Casale. Mentre i visitatori furono Giustiniano, Bernardino, Modesto e Tommaso.

Per l'anno seguente rimasero visitatori deputati Luigi di Crema, Carlo di Livorno, Onorio di Brescia e Lattanzio di Rumano. P. Serafino di Casalbeltrame fu nominato procuratore generale della Congregazione. Nel Capitolo in questione che si riunì il 7 maggio furono con un nuovo decreto, cassate, revocate e annullate tutte quelle definizioni nelle quali o si comandava che due della stessa diocesi non potessero assistere al definitorio, o si imponeva non potessero immediatamente succedere nel governo dello stesso monastero.

1586. Capitolo di Crema della Congregazione CXXXV. Il Capitolo Generale della Congregazione Osservante fu convocato nel Convento di S. Agostino di Crema e fu l'undecimo celebrato in questa città nel mese di aprile. P. Pietro Nicola di Bergamo fu elevato a Presidente del Capitolo che elesse nuovamente P. Paolo Camillo di Crema a Vicario Generale dopo cinque anni dal precedente mandato. I definitori eletti furono Clemente di Livorno, Modesto di Cremona, Aurelio Agostino di Torino e Mauro di Lucca. Agostino Maria di Casnigo fu eletto a nuovo procuratore generale insieme al nuovo compagno Michele di Crema. I visitatori deputati furono Guglielmo di Torino, Agostino, Maria di Savona, Giovanni Battista di Brescia e Lodovico di Vercelli.

Conclusioni

Molti insigni esperti e cultori di Storia della Chiesa, concordano nell'affermare che il movimento dell'Osservanza Regolare conobbe il periodo di massimo splendore vitale, accrescimento ed espansione territoriale dalla prima metà del Duecento sino al termine del secolo, in concomitanza con la grande fioritura degli Ordini Mendicanti, francescani, domenicani e agostiniani. I sintomi del crepuscolo, iniziarono però a manifestarsi già nel Concilio di Lione II, convocato nel 1274, che non servì solo come tentativo di ristabilire l'unità religiosa con la Chiesa Ortodossa ma si occupò anche della prospettata riforma degli stessi regolari. Indubbiamente, come ricorda lo storico David Gutierrez:

«[...] la generazione di religiosi dopo il 1274 non era più allo stesso grado di osservanza delle due generazioni precedenti. Ovviamente tra il risplendere della luce vi erano addensate anche le ombre, ovvero nei primi atti capitolari degli agostiniani, del 1281, giunti fino a noi si ricorda ai priori conventuali l'obbligo di dare il buon esempio di vita comune in coro e a refettorio»⁴.

Un apporto basilare alla difesa e alla diffusione dell'Osservanza, fu allora «certamente dato, per l'ufficio e l'autorità che conferivano loro le Costituzioni dai Visitatori Generali e da quei, che in ogni provincia disimpegnavano lo stesso ufficio»⁵. Sempre Gutierrez, nel secondo volume dell'opera storica sugli agostiniani espone meticolosamente lo spirito che animava la nascita delle Congregazioni:

«[...] contro il rilassamento della disciplina, comune in maggiore o minore grado in tutte le Province Agostiniane dalla metà del XIV secolo, cominciarono a sorgere nella seconda parte dello stesso secolo e in gran parte del secolo successivo le cosiddette Congregazioni di Osservanza. I loro promotori miravano alla riforma della vita religiosa e tutti i suoi aspetti nella celebrazione del culto divino, nell'osservanza della clausura, nel maggior impegno ascetico, nella pratica della povertà comune e individuale e, in questo senso, nel ristabilimento della vita comune il vivere senza casa propria della formula della professione non deve restare una pura cerimonia, ma diventare norma di vita, questo desiderio di ritornare alla lettera e allo spirito della regola agostiniana fu sentito, come negli altri ordini mendicanti, dai religiosi esemplari di molte Province, che non sui lasciarono convincere ne da dispense ne da consuetudini, perché conservavano vivo il ricordo dei loro fondatori o dei primi santi, e perché non avevano dimenticato le esigenze fondamentali della imitazione di Cristo»⁶,

e avrebbe previsto che, i promotori della riforma, cercarono dapprima di sperimentarla sulla loro persona, subito dopo procacciarsi dei seguaci e infine immettere il precetto nella comunità

dove vivevano, in attesa dell'approvazione definitiva che doveva permettere l'attuazione del loro programma esistenziale. La Regola e Costituzioni dell'Ordine di S. Agostino, infine, afferma nel Capitolo III dedicato alle Dimensioni della Famiglia Agostiniana quanto segue riguardo le Congregazioni Religiose:

«Alcuni, emettendo i voti e conducendo vita comune, costituirono comunità religiose. Da queste comunità, come pure da comunità di vita contemplativa, trasformatesi per attendere più adeguatamente alle necessità della Chiesa, sono sorte varie Congregazioni di vita apostolica con proprie Costituzioni, e sono state ufficialmente unite all'ordine mediante il decreto di aggregazione. Tutte queste insieme, dedicandosi a diverse opere di apostolato, contribuiscono molto al bene della Chiesa e dell'Ordine. La loro aggregazione all'Ordine, come quella degli Istituti secolari, può essere concessa dal Capitolo Generale oppure da Priore Generale con il consenso del suo Consiglio, purchè abbiano già, oppure intendano assumere come fondamento della loro vita, la Regola del S.P. Agostino e gli altri principi fondamentali della sua spiritualità, e siano veramente consapevoli di appartenere alla Famiglia agostiniana mediante il vincolo spirituale. Le Congregazioni aggregate all'Ordine possono usare il calendario liturgico ed i testi corrispondenti approvati dalla Sede Apostolica»⁷.

Nico Ciampelli
Archivio Generale Agostiniano
Istituto Storico Agostiniano

NOTE

¹ *Regola e Costituzioni dei Frati dell'Ordine di Sant'Agostino*. Federazione delle Province Agostiniane d'Italia, 1990, pp. 226-227, capitolo XXIII, paragrafi 462-467. Si veda anche l'aggiornamento del 2003, Regola e Costituzioni. Ordine di Sant'Agostino. Rev.mo p. Fr. Robert Prevost, Priore Generale. Provincia Agostiniana d'Italia, 2003, pp. 144-145, capitolo XXIV, paragrafi 497-501. Si consulti in ultimo la più recente pubblicazione 2008, Regola e Costituzioni. Ordine di Sant'Agostino. Rev.mo p. Fr. Robert Prevost, Priore Generale. Roma, Curia Generalizia Agostiniana, 2008, pp. 284-285, capitolo XXIV, paragrafi 469-474.

² *Regula beatissimi patris nostri Augustini hipponensis episcopi, ecclesiaseque doctoris eximij. Expositio Ugonis De Sancto Victore, super regulam beati patris nostri Augustini. Constitutiones Congregationis Observantiae Lombardiae Ordinis Fratrum Eremitarum Sancti Augustini. Diffinitiones antiquae, e recensiones Congregationis eiusdem. Bononiae, Typus Petri-mariae de Montibus, 1699, p. 188-190*

³ *Regola e Costituzioni dei Frati dell'Ordine di Sant'Agostino*. Federazione delle Province Agostiniane d'Italia, 1990, pp. 226-227, capitolo XXIII, paragrafi 462-467. Si veda anche l'aggiornamento del 2003, Regola e Costituzioni. Ordine di Sant'Agostino. Rev.mo p. Fr. Robert Prevost, Priore Generale. Provincia Agostiniana d'Italia, 2003, pp. 144-145, capitolo XXIV, paragrafi 497-501. Si consulti in ultimo la più recente pubblicazione 2008, Regola e Costituzioni. Ordine di Sant'Agostino. Rev.mo p. Fr. Robert Prevost, Priore Generale. Roma, Curia Generalizia Agostiniana, 2008, pp. 284-285, capitolo XXIV, paragrafi 469-474.

⁴ DAVID GUTIERREZ, *Gli Agostiniani nel Medioevo 1256-1356*. Romae, Institutum Historicum Augustinianum, 1980, p. 162

⁵ Ivi, p. 167

⁶ DAVID GUTIERREZ, *Gli Agostiniani nel Medioevo 1357-1517*. Romae, Institutum Historicum Augustinianum, 1980, p. 133

⁷ *Regola e Costituzioni dell'Ordine di Sant'Agostino*. Roma, Curia Generalizia Agostiniana, 2008, pp. 73, capitolo III, paragrafo 48

La pratica della dote a Crema e nel Cremasco nel XV secolo

dagli atti del notaio Matteo Bravio il Vecchio

Lo studio relativo a dote e matrimonio nel Basso Medioevo nel contesto del territorio cremasco, esaminato attraverso le carte del notaio Bravio il Vecchio, ha avuto lo scopo riportare alla luce, direttamente dai documenti, il reale comportamento dei cremaschi del Basso Medioevo in merito alla dote. Dall'analisi delle carte del notaio cremasco emerge chiaramente come la vivacità già storicamente dimostrata da Crema in ambito sia politico che economico risulti attestata anche in merito alle politiche familiari rivelando da parte dei cremaschi una posizione di notevole apertura nei confronti della donna: se consideriamo che nel Basso Medioevo dai vari istituti dei governi cittadini è stata fissata una serie di norme volta a ridurre drasticamente i diritti ereditari e dotali delle donne, è notevolmente interessante osservare come al contrario Crema fosse così attenta alla tutela muliebre.

Introduzione

Oggetto del mio lavoro è stato lo studio relativo a *dote e matrimonio* nel Basso Medioevo, nel contesto del territorio cremasco esaminato attraverso le carte del notaio Matteo Bravio il Vecchio.

Ho scelto questo argomento perché gli studi finora svolti si sono basati essenzialmente sulle fonti normative e in misura minore hanno esaminato la documentazione dell'applicazione pratica delle norme. Il mio scopo era, dunque, quello di riportare alla luce, direttamente dai documenti, il reale comportamento dei cremaschi del Basso Medioevo in merito alla dote, ossia a quella porzione di beni "portata" dalla sposa in occasione delle nozze per contribuire al matrimonio, un fenomeno di costume, e non solo, che trova le sue origini nell'antichità, protraendo la sua esistenza, seppur con diverse e progressive modificazioni relative alla sua entità economica e importanza sociale, fino ai tempi a noi contemporanei.

L'ambito specifico del territorio cremasco risulta particolarmente interessante perché gli studi già effettuati sulle doti riguardano tutti grandi città come Firenze o Bologna: non era ancora stato analizzato il caso di un piccolo centro come Crema, un *castrum* peraltro dotato di notevole autonomia e caratterizzato da un'economia a metà tra campagna e città, incline ad accogliere al suo interno comunità di fatto percepite come forestiere, come quella ebraica che proprio nel Basso Medioevo vive a Crema un periodo di notevole sviluppo.

La scelta del notaio Matteo Bravio il Vecchio ha, inoltre, consentito di disporre di una notevole quantità di carte, motivo per il quale ho ritenuto opportuno delimitare l'analisi agli anni della sua attività compresi tra il 1475 e il 1495. Ho potuto, così, esaminare molti documenti, operando poi una scelta di quelli da me ritenuti più interessanti o particolarmente esplicativi in merito alla questione in oggetto, riscontrando da parte dei cremaschi una posizione di notevole apertura nei confronti della donna: se consideriamo che nel Basso Medioevo dai vari istituti dei governi cittadini è stata fissata una serie di norme volta a ridurre drasticamente i diritti ereditari e dotali delle donne, è notevolmente interessante osservare come al contrario Crema fosse così attenta alla tutela muliebre. In moltissimi documenti, indipendentemente dal livello sociale dei contraenti o dall'entità del donativo, risulta dichiarato l'impegno del ricevente alla *restitutio dotis* o la garanzia alla sposa tramite un'ipoteca sui beni del marito. Non si trattava di dichiarazioni puramente formali, perché molte carte attestano la reale attuazione di quanto in quasi tutti i documenti venisse dichiarato. Aspetto molto interessante è, inoltre, il fatto che la garanzia alla moglie sui beni del marito fosse a tal punto diffusa sul territorio cremasco che il notaio Bravio il Vecchio spesso la dichiara senza ricorrere alla formula di investitura per esteso, come di fatto avrebbe dovuto fare per precisare e distinguere la natura della transazione.

Dall'analisi delle carte del notaio cremasco emerge, dunque, chiaramente come la vivacità già storicamente dimostrata da Crema in ambito sia politico che economico risulti attestata anche in merito alle politiche familiari.

1 – Dinamiche storico-politiche che hanno influenzato la prassi dotale a Crema nel Quattrocento

I primi secoli della storia documentata di Crema, XII e XIII, sono caratterizzati dalla lotta e dalla rivalità della cittadina con Cremona¹, che temeva – sentendosene minacciata – la notevole autonomia e vitalità del *castrum*². È proprio in questo arco temporale che possiamo collocare l'evoluzione istituzionale di Crema, "più tipica dei comuni cittadini che non dei semplici *castra*"³, ed è per questo che parliamo di passaggio da *castrum* a città⁴.

A partire dal XIV secolo si afferma sul territorio cremasco l'avvento del dominio milanese di Azzone Visconti⁵: fu un momento decisivo per la cittadina che si trovò a perdere la libertà municipale tanto coraggiosamente e tenacemente difesa nel passato e, soprattutto, all'epoca del

Barbarossa. Lo stesso anno in cui la conquistò, Azzone Visconti stipulò un trattato con Cremona che prevedeva l'annessione di Crema al distretto cremonese. Tale annessione forzata, fortunatamente per Crema, ebbe comunque breve durata terminando nel 1338 con la conquista della stessa Cremona da parte del duca di Milano⁶.

La situazione della cittadina era, comunque, destinata a portare i cremaschi nuovamente al centro di conflitti. Il XV è stato, infatti, un secolo indubbiamente denso di contese e rivendicazioni per il territorio cremasco, soggetto alle vicende belliche e agli scontri tra le truppe veneziane e quelle milanesi per aggiudicarsi il predominio nella parte orientale della Lombardia⁷.

Nella prima metà del Quattrocento, le truppe di Francesco Sforza al servizio del Duca di Milano cercavano, infatti, di impedire agli uomini del Carmagnola al servizio dei veneziani di occupare quella zona. Nel 1431 vi furono delle battaglie nel territorio di Cremona e nel 1432 le truppe veneziane occuparono, nei pressi di Crema, sia Romanengo che Soncino. Il 1432 fu anche l'anno in cui venne ratificato il contratto di fidanzamento tra Francesco Sforza e la figlia di Filippo Maria Visconti, in base al quale le terre di Cremona venivano cedute allo Sforza sotto forma di dote⁸. Il Duca di Milano, infatti, per poter mantenere il condottiero sotto il proprio controllo, gli offrì in sposa la propria figlia, Bianca Maria, quando lei aveva ancora solo cinque anni. Lo Sforza accettò la proposta matrimoniale, probabilmente attirato proprio dall'anticipo, pattuito con il Duca, di quella dote che prevedeva insieme alle terre di Cremona anche Castellazzo e Bosco Frugarolo. Cremona, precedentemente in mano ai Visconti, passò dunque a Francesco Sforza appunto come dote della moglie Bianca Maria Visconti, incarnando un chiaro esempio di strategia matrimoniale finalizzata ad accordi politici⁹. D'altra parte, non era certo una novità per il territorio cremonese l'assegnazione in dote di intere città per stipulare accordi matrimoniali dall'elevata valenza politica: Isola Dovarese, ad esempio, entrò nell'orbita mantovana, quando Anna Dovara, discendente di Buoso¹⁰, la portò in dote nel 1322 al novello marito Filippino Gonzaga¹¹.

Tornando al contesto cremasco, nel settembre del 1445 il Duca di Milano, Filippo Maria, inviò a Crema delle milizie, imponendo alla città pesanti tributi: i cremaschi, in quella circostanza, furono anche responsabili della sussistenza dei soldati e del loro alloggio. Tali condizioni, connesse appunto alla presenza di soldati sul territorio, ebbero delle inevitabili ripercussioni, sia economiche che sociali, sulle abitudini dei cittadini: le milizie distrussero, infatti, molte case e depredarono vari beni e prodotti agricoli, facendo così dilagare la miseria. Inoltre, dal 1447, ossia da quando ebbe fine la dominazione dei Visconti, con la morte di Filippo Maria ultimo Duca della casata, la città di Crema si trovò al centro di varie dispute causate dagli interessi politici ed economici di Milano – sotto il governo prima della Repubblica Ambrosiana e poi di Francesco Sforza – e di Venezia fino al definitivo dominio di quest'ultima, in base a quanto sancito dalla pace di Lodi del 1454¹².

In un tale clima di precarietà dato dai numerosi conflitti e dalle evidenti perdite economiche devono, dunque, essersi sviluppate le dinamiche che hanno influenzato le politiche matrimoniali di cui si registra effettivamente – in questa prima metà del secolo – un sensibile calo, unito ad un abbassamento dell'importo delle doti¹³.

Nella seconda metà del Quattrocento, invece, la prassi dotale connessa alle strategie matrimoniali, registrò nel Cremasco, un incremento dovuto evidentemente alla nuova condizione di stabilità garantita al territorio dalla dominazione veneta, appunto più stabile rispetto a quella milanese. Nel 1449, infatti, quando i cremaschi passarono sotto il dominio di Venezia¹⁴, ai vertici della società cittadina andò via via definendosi un'aristocrazia che, seppure nel rispetto dei dettami della città dominatrice, governava di fatto il territorio in sostanziale autonomia: tale nuova condizione, alleggerita dunque dai continui scontri e dalle spese ad essi connesse, deve sicuramente aver incentivato un aumento nel territorio *in primis* dei vincoli matrimoniali e, quindi, della pratica dotale che divenne, soprattutto, più costante nel successivo corso degli anni¹⁵.

Da considerare, infine, in merito alle dinamiche che hanno influenzato le politiche matrimoniali

è, senz'altro, il peso avuto dal fenomeno della peste, nella cui contingenza si sono rilevati discreti sforzi da parte della classe dirigente per limitare gli inevitabili danni, a partire dall'emanazione di provvedimenti volti a prevenire il contagio¹⁶. Dal momento che alla precarietà portata dalla guerra e dalla miseria, nei mesi estivi si andava sommando anche la minaccia delle epidemie, in tali periodi si poteva verificare un sensibile calo delle unioni e allo stesso modo è rilevabile come dopo un significativo risanamento del territorio venisse regolarmente registrato un aumento dei matrimoni¹⁷. Tuttavia, in realtà, è bene distinguere in questo caso *dote* da *matrimonio*: si deve, infatti, tener presente che per quanto la prima fosse un'istituzione ovviamente legata al matrimonio, la prassi di elargire doni dotali o di rogare carte che ne ufficializzassero l'avvenuto o il futuro pagamento non è necessariamente legata all'effettiva celebrazione delle nozze: la dote poteva, infatti, venir donata quando gli sposi erano ancora bambini e il fenomeno della peste, potenzialmente influente nelle dinamiche matrimoniali, non risulta di fatto altrettanto incisivo e determinante per la stipulazione delle carte dotali.

2 – Dinamiche sociali che hanno influenzato la prassi dotale a Crema nel Quattrocento. Il caso della comunità ebraica.

Riguardo alla prassi dotale nel territorio cremasco, disponiamo di moltissime testimonianze documentali che ne attestano la consuetudine, anzi il diritto delle fanciulle ad essere dotate. Infatti, morto il padre tale obbligo passava ai fratelli e in loro assenza alla madre, o comunque agli eredi del defunto.

Il discorso relativo alla dote rientra, però, nel più ampio ambito economico e in merito alle logiche patrimoniali anche il territorio cremasco – come gli altri territori all'epoca – testimonia, nel periodo preso in esame, una predilezione per la successione in linea maschile, nell'ottica, appunto, di mantenere il più possibile indiviso il patrimonio di famiglia. Per questo motivo, anche le famiglie cremasche fecero, dunque, uso della prassi testamentaria per regolare la successione patrimoniale, stabilendo, proprio tramite il testamento, l'esclusione della donna dai diritti ereditari, in virtù della dote da lei ricevuta in occasione, o in previsione, delle nozze. In alcuni casi, infatti, l'atto di dote compare all'interno dei documenti testamentari, proprio a conferma dell'idea che tale donazione fosse una sorta di risarcimento per la figlia esclusa dall'eredità paterna in forza di quella consuetudine nota come *exclusio propter dotem*, inserita di fatto negli stessi statuti comunali di Milano fin dal 1396, e largamente attestata anche a Crema e nel Cremasco.

In realtà, tale consuetudine era talmente diffusa che a Crema la troviamo praticata anche all'interno di comunità che, pur presenti sul territorio, venivano percepite come nuclei a sé stanti: è il caso della comunità ebraica locale. Crema infatti – come sottolinea l'Albini – si è sempre presentata come una “comunità aperta” raccogliendo al suo interno “persone che appartenevano a comunità che, anche se non lontane geograficamente, secondo le categorie di spazio e di confini di quei secoli, erano percepite e definite come *forestiere*”¹⁸.

La comunità ebraica presente nel Cremasco vive alla fine del Basso Medioevo un periodo di grande affermazione e sviluppo, offrendoci l'immagine di consuetudini e pratiche peculiari che rivelano, in realtà, una notevole affinità con gli usi cremaschi, proprio in merito alle questioni *matrimonio* e *dote*¹⁹. Tali affinità possono essere imputate anche all'apertura della stessa comunità ebraica locale che così lontana – come sottolinea la Stifani nel suo lavoro – “dall'immagine avvalorata da tanta parte della storiografia fino ad anni recenti di un mondo chiuso e ostinatamente concentrato su se stesso” subiva il fascino del mondo esterno a lei contingente²⁰.

In primo luogo, dunque, ravvisiamo anche all'interno della comunità ebraica locale una logica fondamentalmente patriarcale propensa ad alleanze matrimoniali, basate sullo “scambio di donne” e finalizzate alla propria affermazione sociale e proprio in tale prospettiva la dote veniva ad assumere un ruolo di primo piano²¹. Anche la società ebraica presente a Crema avviava, infatti,

et sup. manifestavit et confessus est huius et accepit
 dicto an dno sup. tibi decem trecentis quingenta
 ipse i petru marta in et p dote Isabete nepho ipso
 an dno filie xpo filij sui uxoris Termini filij ipso
 an molu et p an terminu legitur dispensate die quodam
 Januarij xpo an et tradente ad maritum die sextidies diei
 mo Januarij xpo an ut ibidem dicit an dno et an non
 moluis dicit ad munda justam: ac et huius ultra
 bona donata ipse dno Isabete et dicto an dno libras
 quingenta ipse donatas et p dono seu pte dono ipso
 dno Isabete datus ab ipse an dno. Quare dicit an
 moluis Insuper me not sup et recipi non et dicit
 dicit dno Isabete ut de et sup omni suo bono vech ut
 Insuper mihi not ^{pro ut} et eodem d Isabete vel ad huc aut
 an dicit tibi reddet v respicit dicta dote ac tibi
 quingenta ipse donatas uto In omni casu et
 Expectando ut et de sic ut ob ut p p r

Ts Georgius O Pauli fugary archiepiscopus dno de bimbis
 an petrus de dulce et Anredimus O petrus de cavaria
 p so not Insuper Comm d. biolchini notis In ca p m
 In rognu fastuosi da l huius ipse an dno sup in vna
 pluri potu et Cetero

M illo In dno sup die viciesima febr. Car sicut d
 frat Opius de placentia puz ecclesie sen biolchini per
 Cetero liberavit et absoluit ac et not Insuper sup et

1. Instrumentum 18 febbraio 1478, dote di Isabetta de Ferrari

o rafforzava, la propria ascesa sociale proprio in forza delle unioni matrimoniali. In merito alla questione della dote, le ordinanze dei rabbini – verrebbe da dire al pari delle leggi suntuarie²² – raccomandavano di non superare un certo limite, fissato in cento cinquanta ducati, là dove una dote media era di circa sessanta ducati²³. A volte, soprattutto nel caso delle famiglie ebrae più agiate, dato che i festeggiamenti erano per tradizione a carico della famiglia della sposa, le spese ad essi relative divenivano parte integrante della dote.

Riguardo al pagamento in ducati d'oro, è bene ricordare che, anche se nelle carte del notaio Matteo Bravio il Vecchio da me esaminate non ricorre spesso, l'uso di questa moneta non era monopolio esclusivo della comunità ebraica: l'utilizzo dei ducati era, infatti, al tempo una prassi abbastanza diffusa per effettuare lasciti importanti ed era, quindi, normale che per le elargizioni dotali, di norma di consistenza relativamente bassa, si usassero le lire – ossia le libbre – imperiali²⁴.

Inoltre, ritroviamo pienamente in vigore nella comunità ebraica anche la pratica della *restitutio dotis* prevista in caso di premorienza del marito, che “di là dall'essere un semplice atto dovuto in ossequio alla legge ebraica, era diventato un istituto con fisionomia giuridica vera e propria, perfettamente assorbito dal diritto romano e generalmente noto”²⁵.

La comunità ebraica appare dunque – in merito alla questione in oggetto – pienamente assimilata alle consuetudini sociali del territorio in cui è inserita, divenendo, a suo modo, riflesso della società cremasca che la accoglie.

3 – Le carte del notaio Matteo Bravio il Vecchio

Per analizzare, nello specifico, la prassi dotale a Crema nel Basso Medioevo, e più in particolare alla fine del XV secolo, mi sono avvalsa degli atti del notaio Matteo Bravio il Vecchio, attivo nella città di Crema dal 1468 al 1524. Il motivo della mia scelta è il fatto che di lui ci resta un vastissimo repertorio, attualmente conservato presso l'Archivio Storico di Lodi: Matteo Bravio è, probabilmente, il notaio di cui – per quel periodo storico – si è conservata, nel Cremasco, la maggior quantità di documenti. E' possibile utilizzare, per affrontare lo studio della documentazione, alcuni inventari, che però non sempre trovano corrispondenza nelle filze che raccolgono i documenti. Tra gli inventari, particolarmente interessante è quello del Salomoni, conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema²⁶.

L'intero *corpus* di carte, oltre ad essere stato raccolto in modo spesso confuso e disordinato dallo stesso notaio, deve anche aver subito alcune perdite nel processo di archiviazione e conservazione a cui è stato sottoposto nel corso dei secoli; ciò nonostante, la quantità del materiale, per il periodo preso in esame, resta decisamente superiore a quella degli altri notai attivi sul territorio. Ho, dunque, operato a priori la scelta – quasi obbligata dalla vastità delle carte – di limitare lo studio dei testi ad un ristretto arco cronologico, delimitando la mia analisi agli anni compresi tra il 1475 e il 1495, con particolare attenzione alla prima metà del periodo scelto.

L'esame da me svolto sugli *strumenti* di materia dotale rogati da Bravio il Vecchio si è, preliminarmente, concentrato sui caratteri estrinseci e intrinseci, per poi passare ad uno studio specifico del testo.

Per quanto concerne la materia scrittoria, i documenti da me analizzati risultano tutti – prevedibilmente – realizzati su materiale cartaceo e, per la precisione, su fogli singoli di dimensioni tali (tipo un quaderno) da rendere molto agevole la manipolazione del documento in questione. Riguardo alla tecnica per ricevere la scrittura, non compaiono né rigatura, né marginatura, almeno non in modo evidente, poiché – di fatto – osservando le ordinate e regolari linee di scrittura si potrebbe presupporre l'utilizzo di tali strumenti.

Per quanto riguarda, invece, la scrittura, nei testi presi in esame non compaiono mani differenti: risulta, infatti, aver scritto, in modo più o meno ordinato, il solo notaio Bravio. Appaiono, però,

rimarcati, allo scopo di evidenziarli, i capoversi riguardanti l'inizio, con la datazione (*Millesimo*), e la parte conclusiva, con la citazione dei testimoni (*TE*): in entrambe i casi, infatti, le parole in questione presentano, al loro inizio, delle maiuscole più sviluppate, in senso verticale, rispetto al resto del testo²⁷. Riguardo, poi, al sistema abbreviativo, esso non evidenzia da parte del notaio usi inconsueti o particolari.

Sempre in merito alla scrittura, spesso le carte presentano delle correzioni: la maggior parte di esse sono state evidentemente fatte in corso di rogazione del documento, in quanto la correzione segue in modo lineare la cancellatura, effettuata su una o più parole tramite una semplice linea orizzontale. Si tratta essenzialmente delle cifre relative all'entità della dote, o al nome di uno dei soggetti. Anche nel caso in cui il documento risulti corretto a posteriori con un'aggiunta rispetto al testo – posta appunto tra una riga e l'altra – la grafia rimanda alla medesima mano e, quindi, al solo Bravio il Vecchio: questo dato non permette di supporre la presenza di eventuali collaboratori o assistenti, nonostante la diffusa prassi di avere un secondo notaio, nello svolgimento dell'attività.

A proposito, in generale, dell'attività notarile, sappiamo che – come è stata consuetudine anche fino al '700 – i notai tendevano a passarsi la professione di padre in figlio, dando luogo a vere dinastie. Nel caso specifico del notaio esaminato, l'attività è stata da lui portata avanti fino a circa i primi trenta anni del Cinquecento, quando troviamo attivo anche il figlio Giuliano Bravio, al quale è, poi, subentrato il nipote di Bravio il Vecchio, Matteo Bravio il Giovane.

Tornando alle carte di Matteo Bravio il Vecchio, alcune appartenenti alla stessa filza presentano il segno del rogatario. Si tratta di un segno distintivo e personale del notaio: un emblema complesso che richiama una sorta di croce greca potenziata, inscritta in un quadrato, nel quale determina quattro sezioni al cui interno figurano altrettanti punti; il quadrato contenente la croce poggia poi su un decoro di natura piramidale.

Passando ad un'analisi sui caratteri intrinseci, e ponendo quindi attenzione alla struttura e alla partizione del testo, nella carte dotali prese in esame ho potuto rilevare che non appaiono tracce del momento della *rogatio*, né si hanno notizie della minuta. Per quanto riguarda la *redactio in mundum*, ovvero la stesura formale – terza fase del processo formativo del documento privato²⁸ – si può con certezza rilevare il ricorso da parte di Bravio, ad un formulario, dal quale egli attinge evidentemente espressioni giuridiche e formule legali per rivestire gli appunti preliminari che costituivano la minuta: in tutte le carte analizzate troviamo espressioni ricorrenti e similari, se non addirittura identiche, che rimandano, infatti, ad un formulario fisso relativo sia, in generale, alla stesura di un documento, sia, nello specifico, alla materia dotale.

I documenti esaminati si aprono, nel protocollo²⁹, con la data cronica, mentre all'apertura del testo, o *tenor*, vengono indicati i nomi dei contraenti, di norma i padri o i nonni degli sposi, meno frequentemente gli stessi sposi.

L'entità della dote è generalmente indicata in libre imperiali³⁰ e costituisce l'*aestimatio* dei beni mobili e dotali della sposa. In alcuni casi il notaio dichiara che lo sposo, o chi riceve la dote per lui, si impegna a restituirla alla sposa, o ai suoi eredi, nel caso del proprio decesso³¹, oppure viene dichiarato che lo sposo offre alla donna una garanzia direttamente dai propri beni.

Talvolta, infine, vengono indicati i nomi dei testimoni e/o la data topica.

Naturalmente, al di là di ogni possibile generalizzazione, è bene ricordare che ogni documento è un testo a sé stante, di per sé ricco di dati e, quindi, informazioni e allo stesso tempo di originalità, soggetto a tanto possibili quanto frequenti variazioni rispetto alla norma sia nello specifico di ciascun notaio, sia più in generale della prassi dotale.

4 – La dote a Crema e nel Cremasco dalle carte di Matteo Bravio il Vecchio: vincoli di parentela tra i contraenti e gli sposi

Esaminare un documento originale significa partire dai dati in esso contenuti e avvalersene per ricostruire una realtà ormai lontana e per certi versi inaccessibile: i documenti sono, infatti, *residui di esistenze*, di tutte le esistenze dei personaggi coinvolti e/o attivi durante la rogazione. E' opportuno riflettere – come ammonisce Tabacco – sull'efficacia che lo strumento scritto, "utilizzato per definire diritti sulle cose e diritti sulle persone, dimostrò nel garantire un inquadramento spontaneo della società"³²; in quest'ottica i documenti notarili rappresentano per lo storico un valido spiraglio attraverso il quale ampliare la propria visuale sul passato e le carte del notaio Matteo Bravio il Vecchio sono state per me le tessere necessarie per formare un quadro sufficientemente chiaro, oltre che interessante, sulla specifica questione della dote nel Cremasco, da cui dedurre dati e trarre considerazioni utili.

Dai testi analizzati ho potuto constatare una discreta uniformità nei soggetti coinvolti nello scambio dei beni dotali e nei loro rapporti di parentela con gli sposi. Dalla maggior parte delle carte il donatore risulta, infatti, essere il padre della sposa, oppure il nonno, mentre il ricevente è quasi sempre il padre dello sposo, o lo sposo stesso. Un esempio a riguardo ci è offerto dall'*instrumentum* datato 7 maggio 1485, riguardante la dote di Comina Lanaro, sposa di Francesco Bertolotti. Nella carta si legge che i contraenti risultano essere i rispettivi padri dei giovani: Giovanni Lanaro, che versa la dote di 100 libre imperiali – di valore medio basso rispetto a quelle attestate dal notaio Bravio³³ – a Bertolotto Bertolotti³⁴.

Il matrimonio, come si legge nell'*instrumentum*, è molto recente rispetto all'accordo economico riguardante la dote di Comina, poiché precede di soli quattordici giorni la rogazione del documento³⁵. Vale la pena sottolineare, a riguardo, la presenza – in questa, come in tutte le carte da me esaminate – della formula fissa per indicare l'avvenuta celebrazione e ufficializzazione dell'unione: *disponsate... per verba tunc dicta*. Tale formula risale di fatto al XII-XIII secolo, momento in cui la promessa verbale pronunciata dalla coppia si precisa distinguendosi in formula per il fidanzamento, *verba de futuro*, e formula precipua per stringere il vincolo nuziale vero e proprio: si tratta appunto della promessa nota come *verba de presenti*³⁶.

In un altro caso, quale quello della dote di Augustina, figlia di Antonio Guerra de Anexio³⁷, riscontriamo che a versare la dote è sempre il padre della sposa, ma questa volta direttamente allo sposo Bertolotto, che il notaio precisa abitare a Madignano³⁸. Anche in questa transazione la somma risulta di 100 libre imperiali, ma, diversamente dalla carta precedentemente citata, riguardo alla dote di Augustina intercorre un lasso di tempo piuttosto elevato tra il matrimonio effettivo e l'avvenuta cessione della somma pattuita: il notaio, infatti, sottolinea che il matrimonio si è svolto ben sette anni prima rispetto alla rogazione del documento³⁹, facendo dunque presupporre un lungo e dilazionato pagamento rateale⁴⁰.

Tornando alla questione della figura dei contraenti, i dati rilevati confermerebbero, dunque, la prassi di combinare matrimoni pattuendo una dote che veniva elargita o promessa diverso tempo prima rispetto alle nozze vere e proprie, probabilmente in un periodo in cui gli sposi erano ancora bambini. Spesso accadeva così: era una consuetudine in parecchi territori, ma il fatto, ad esempio, che il contratto venisse stipulato dal nonno – fenomeno anch'esso diffuso – non sempre significa che la sposa fosse ancora bambina, o meglio, poteva esserlo ma non risultava per questo lontana dalle nozze, dato che le donne si sposavano anche molto giovani.

L'*instrumentum* relativo alla dote di Isabetta de Ferrari, nipote di *Magister* Domenico⁴¹ – molto interessante anche per altri dettagli su cui ritornerò in seguito – rivela, infatti, che la dote pagata dal nonno paterno della sposa – al padre dello sposo, *Magister* Nicola de Inzoli, è stata elargita in prossimità del matrimonio: nella carta datata 18 febbraio si dichiara, infatti, che Temino de Inzoli ha legittimamente sposato Isabetta il precedente 15 gennaio e che lei è stata poi condotta al

marito il 16 dello stesso mese, ossia il giorno seguente alle nozze⁴³. Quello che possiamo, quindi, dedurre dai vincoli di parentela dei contraenti con gli sposi – data la loro appartenenza a differenti generazioni – è il cospicuo divario d'età tra Temino e Isabetta. La sposa deve, infatti, essere stata molto più giovane del novello marito, e forse ancora bambina al momento degli accordi, ma le nozze sono state comunque stipulate. E' chiaro, dunque, che in questo caso non ci troviamo di fronte a una dote elargita diverso tempo prima della celebrazione del matrimonio e neppure di un pagamento rateale dilazionato nel tempo.

E probabilmente connesso alla giovane età della sposa un altro dato interessante: *Magister* Domenico de Ferrari dona, oltre a una dote già di per sé elevata di 350 libbre imperiali, anche una somma aggiuntiva di 50 libbre⁴⁴ e *Magister* Nicola de Inzoli si impegna a restituire tutto il complesso dotale a Isabetta o ai suoi eredi⁴⁵. Questo dato rende particolarmente interessante il documento per il fatto che, nonostante il problema della *restitutio dotis* si presentasse di frequente, nella maggior parte dei casi non era di semplice e immediata soluzione e, oltretutto, non sempre ne abbiamo traccia nel documento relativo alla donazione dotale. Presumibilmente in questo caso deve aver pesato, oltre all'evidente differenza d'età che poteva esporre Isabetta a una maggiore possibilità di vedovanza, anche l'entità complessiva dei beni dotali e il livello socio-economico a cui appartenevano le famiglie dei contraenti. Esso deve, infatti, essere stato piuttosto alto, come ci testimoniano *in primis* l'entità della dote nel suo complesso, poiché la somma erogata risulta decisamente notevole rispetto alla media di quelle documentate da Bravio, e poi anche i termini anteposti ai nomi di Domenico de Ferrari e Nicola de Inzoli, caso raro, tra le carte da me esaminate, che quindi non possiamo imputare a un'abitudine del notaio⁴⁶. Infine, un altro elemento che contribuisce a farci dedurre un livello socio-economico elevato è dato dal luogo di rogazione, ossia la cucina di un piano inferiore della casa di *Magister* Domenico de Ferrari: infatti, l'informazione che evidentemente ne ricaviamo è che la casa del nonno della sposa dovesse essere piuttosto grande e avere almeno due cucine⁴⁷, dato chiaramente non comune tra persone di umili o medie condizioni socio-economiche.

Connesso a questo documento sembrerebbe un altro relativo alla dote di Antonia, nipote di *Magister* Domenico de Ferrari e nuora di *Magister* Simone de Buzi⁴⁸. L'omonimia risulta troppo importante per pensare a una coincidenza: da entrambe le carte⁴⁹, infatti, Isabetta e Antonia risultano essere nipoti di un certo *Magister* Domenico de Ferrari, in quanto entrambe figlie del figlio Cristoforo. Ci troviamo evidentemente di fronte a due documenti relativi alle doti di due sorelle, dato, peraltro, avvalorato dalla considerevole e, come già sottolineato, poco consueta entità del donativo 400 libbre imperiali complessive per entrambe le doti.

Emerge un'altra curiosità riguardo alla dote di Antonia, il cui matrimonio con Giovanni Antonio è già avvenuto al momento della rogazione: risulta presente all'atto, in questo caso, anche il padre della sposa, Cristoforo, il quale appare aver richiesto la rogazione ed essere anche il procuratore di Domenico⁵⁰, mentre i due contraenti risultano comunque il nonno della sposa e il padre dello sposo, che sottolinea in modo preciso di aver ricevuto la somma "contata e riposta in due sacchi"⁵¹. La presenza alla rogazione della carta dotale relativa ad Antonia di entrambe gli uomini della famiglia e il fatto che Cristoforo, padre della sposa, oltre ad essere presente abbia di fatto richiesto lui la rogazione, ma che a pagare sia Domenico, ci attesta l'usanza in base alla quale essendo appunto il nonno ancora vivo risulta ancora lui il *pater familias* e, dunque, il padrone di tutti i beni familiari. In base alla ben nota prassi per cui i figli maschi ereditavano solo alla morte del padre, anche se di fatto già a loro volta coniugati e magari divenuti genitori, Cristoforo non è ancora il *pater familias* per Antonia e non è, quindi, in grado di dotare la figlia in quanto l'effettivo titolare dei beni e l'unico contraente possibile per la sposa è ancora il nonno Domenico.

Tornando all'utilizzo di *Magister* in relazione ad uno o entrambe i soggetti coinvolti nella rogazione, possiamo trarre una conferma della sua presenza in transazioni dotali di una certa entità economica, osservando anche l'*instrumentum* del 21 gennaio 1485, riguardante la dote di

200 libre imperiali di Maria, figlia di *Magister* Giacomo Manenti, abitante a Crema. La giovane risulta aver sposato Paolo de Tertino otto giorni prima della rogazione della carta, in cui si attesta che a ricevere il discreto donativo di 200 libre imperiali è Batino de Tertino, padre dello sposo. Dalla carta rileviamo anche l'esplicita precisazione del valore versato in *pecunia numerata*, ossia 120 libre imperiali, e di quello – *reliquum* – versato, invece, in *rebus mobilibus estimatis et apreciatibus*.

Riguardo alla presenza di *Magister*, dobbiamo, in realtà, precisare che laddove esso risultasse presente in un documento – diversamente dalla carta appena citata – era generalmente usato per entrambe i soggetti contraenti, dato che il livello economico-sociale delle famiglie coinvolte nel legame matrimoniale della novella coppia risultava essere tendenzialmente affine. Un'apparente eccezione, dunque, quella dell'*instrumentum* del 21 gennaio 1485, in cui *Magister* è attribuito dal notaio Bravio al solo al padre della sposa. Bisogna, però, considerare che una dote di 200 libre imperiali è sì elevata ma non notevole, come poteva, invece, essere quella dichiarata nelle due carte del 18 febbraio 1478 e del 13 dicembre 1479. Per questo motivo non possiamo in realtà parlare di eccezione e possiamo, dunque, ipotizzare la mescolanza tra due famiglie non proprio allo stesso livello: considerando la somma non risulta, quindi, strano il fatto che un soggetto definito *Magister*, ossia il padre di Maria Manenti, desse la propria figlia in moglie ad un uomo che non potesse vantare il suo stesso titolo.

4.1 – *La restitutio dotis, i pagamenti rateali e l'exclusio propter dotem*

Riguardo al problema della restituzione della dote ho potuto esaminare un documento di per sé molto interessante per il fatto che i contraenti appartengono alla comunità ebraica locale⁵². Si tratta dell'ingente dote di Lucrezia de Spira, del valore di 600 ducati d'oro⁵³. Il documento è stato rogato in occasione delle nozze, ma il pagamento della dote è iniziato ben cinque anni prima, probabilmente con una modalità rateale⁵⁴. Dal documento ricaviamo i natali della sposa, che risulta appartenere ad un'illustre casata, e, considerando che anche il marito, Salomone, presumibilmente apparteneva ad una prestigiosa famiglia⁵⁵, comprendiamo il motivo dell'ingente entità della dote⁵⁶. L'elemento interessante è dato dal fatto che il documento prevede la restituzione della dote⁵⁷: l'onere della *restitutio dotis* assumeva un rilievo particolare soprattutto per le famiglie più ricche che elargivano donazioni elevate come quella di Lucrezia – che evidentemente rispondeva ad una logica matrimoniale ben precisa volta a stringere un'importante alleanza proprio in forza della novella unione – perché, ovviamente, la loro restituzione avrebbe potuto comportare conseguenze gravose, pregiudicando anche l'eredità di eventuali figli nati dal matrimonio. Nel documento si ricava che lo sposo si impegna a rendere alla moglie l'intero valore della dote, in qualsiasi momento se ne fosse presentata la necessità. Considerati i natali, probabilmente Salomone ne aveva i mezzi, ma possiamo supporre che la natura strategica del matrimonio consentisse di escluderne un'eventuale restituzione, in quanto anche in caso di premorienza del marito, la moglie avrebbe probabilmente tratto maggiori vantaggi dal fatto di rimanere all'interno del nucleo familiare del coniuge, senza dunque richiedere la *restitutio dotis* che le avrebbe, invece, imposto un allontanamento e l'avrebbe appunto privata del mantenimento e di tutti gli agi connessi al suo ruolo di "vedova fedele".

Il caso analizzato ci offre diversi spunti anche per attestare – come già visto – la predisposizione a pagamenti rateali delle doti. Per quanto riguarda Crema possiamo dedurre tale abitudine dai discreti, e talvolta elevati, intervalli di tempo intercorsi tra la celebrazione del matrimonio e la rogazione del documento, probabilmente avvenuta in occasione del saldo del dovuto. La rilevazione interessante è che tale prassi risulta seguita in modo pressoché generalizzato indipendentemente dall'importo in questione. Un primo esempio ci è dato proprio dalla già citata dote di Lucrezia de Spira, di cui si può appunto supporre una rateizzazione in cinque anni⁵⁸, ma un

Matto et Inditione pho. Car sua die recordemur dicta
 Car sciti an. Simo de barys et Jacobi de Lande dicit
 scilicet xpo de sum. arpa. ad regis xpo filij et ut
 parat an. dicit de fenaribus et meo not. infra p. et
 corp. not. dicit an. Dicit ad. infra Antoino not. p.
 seu abutit ipis an. Dicit et filio b. filij ipis
 an. Dicit. gressus aut manifestant. h. m. et
 recipit ac h. et recipit acm. i. duob. factis i.
 et p. i. t. et. i. q. t. quatuorcentu. ipi i. b. a.
 i. p. ut dicit. h. m. m. m. v. d. m. p. i. i.
 ipi. p. ascendent. ad ipam. Cam. ut ipi. an.
 Simo. d. p. gressus. t. m. est. Et hoc i. et.
 p. d. Antoino. p. m. m. an. Simo. et.
 v. p. Joannis. Antoino. filij. ipi. an. Simo. et.
 ipi. Joh. t. m. dispensat. in. p. t. t. ut i.
 p. d. t. de. p. d. d. ut ipi. an. Simo. et.
 p. f. f. d. p. / p. Quod. ut. p. m.
 me. not. ut. de. s. m. v. ut. Et. p. ob. ut.
 de. ut. ut. Cu. oi. d. ut. p. p. p. p.
 Cur. ut. Et. de. p. ut. ob. ut. p. p. d. ut.
 p. p.

facto

Et Joannes tentorem timentis Johant. p. p. p.
 patimus et Dominus. h. m. p. p. not. p. p.
 Simo. de. barys. not. in. p. v. v. p. p.
 p. Simo. barys. p. in. v. p. p. p. p. p.

2. Instrumentum 13 dicembre 1479, dote di Antonia de Ferrari

altro documento specifico a riguardo è quello della dote di Margherita de Millio, documentata da Bravio il 14 novembre 1478. Si tratta di 130 libre imperiali: un'entità piuttosto comune se confrontata alle altre doti documentate dal notaio. Dalla carta ricaviamo che la somma è stata pagata da Venturino de Millio, padre della sposa, allo sposo Vanino de Taci, tre anni dopo le nozze⁵⁹. Il documento è stato rogato, come risulta, su richiesta della stessa Margherita e sancisce anche la restituzione dei beni – in base al formulario – *in omnem causam*.

Altro esempio di pagamento effettuato a considerevole distanza dalle nozze ci è offerto da un documento dell'anno precedente, il 1477, riguardante la dote di Bertolina de Taci⁶⁰. Dal testo ricaviamo che a pagare è Bono, padre della sposa, direttamente allo sposo Bernardo de Millio. Il matrimonio risulta essere stato stipulato cinque anni prima⁶¹, per cui – in base a quanto già detto – possiamo presupporre che nel 1477 si sia concluso il pagamento pattuito, di 150 libre⁶². Riguardo a questo documento emerge una curiosa coincidenza: il 5 gennaio dell'anno seguente il notaio Bravio il Vecchio ha steso un altro *instrumentum* dotale in cui compare sempre Bono de Taci, in qualità di padre della sposa. Si tratta in questo caso della dote di Antoniola, del valore di 130 libre imperiali, pagate allo sposo Bernardo de Bombelli. Potremmo pensare riguardo a Bono a un caso di omonimia, in quanto il nome appare di per sé comune, ma il documento risulta collocato nello stesso quaderno e a breve distanza dal precedente, facendo pensare che si tratti della stessa persona. L'enorme quantità di documenti in nostro possesso rogati da Matteo Bravio il Vecchio è, infatti, stata da lui raccolta in diversi quaderni in cui egli stesso ha indicato all'inizio l'arco cronologico. In realtà, però, lo stesso anno può risultare anche in quaderni differenti, in base alle differenti scansioni temporali scelte dal notaio: l'anno 1477 può, quindi, essere incluso in più di un quaderno rendendo molto difficile per noi lo spoglio cronologico dei vari documenti. Per questo motivo la vicinanza delle due carte potrebbe far pensare che si tratti della stessa persona e che, per un suo criterio di utilità pratica, il notaio abbia preferito raccogliere insieme documenti riguardanti la stessa famiglia.

Nell'*instrumentum* risalente al 1478 la dote dichiarata risulta di 130 libre, di poco, dunque, inferiore a quella che – se accettiamo l'idea che si tratti dello stesso uomo – Bono avrebbe previsto per l'altra figlia, ma appare più breve il lasso di tempo intercorso tra le nozze e il saldo del dovuto, ossia 11 mesi⁶³. In base a ciò possiamo, quindi, supporre il subentrare per Bono, nel 1478, di una maggiore disponibilità economica.

Il fatto che anche nel Cremasco il diritto di una fanciulla a essere dotata fosse una realtà evidentemente affermata e, in assenza del padre, tale obbligo passasse automaticamente al fratello – qualora ve ne fosse uno – o al parente maschio più prossimo ci è testimoniato dal documento relativo alla dote di Zoaneta, figlia di Boneto Calendo. La carta è datata 16 febbraio 1479 ed è successiva di dieci giorni rispetto alle nozze di Zoaneta con Iacobo de Zossano⁶⁴. Dal documento risulta che a pagare le 100 libre imperiali, a titolo di dote, sia stato il padre della sposa, Boneto, ma la richiesta di rogazione così come la dichiarazione della somma sono attribuite al fratello della sposa Guglielmino⁶⁵. L'*instrumentum* risulta, pertanto, doppiamente interessante: in *primis* esso conferma, infatti, il diritto di Zoaneta – e quindi di qualunque fanciulla – a essere dotata, indipendentemente che fosse il padre o qualcun altro della famiglia a farlo⁶⁶. In secondo luogo, il fatto che nel documento si attesti che a pagare sia il padre ma che l'entità della dote venga dichiarata dal fratello della sposa insieme al padre dello sposo⁶⁷ ci fa supporre che ci troviamo davanti a un esempio di *exclusio propter dotem*: Boneto deve, infatti, aver assegnato – finché era in vita o, comunque, presente in famiglia – la dote alla figlia Zoaneta, ma in sua assenza è stato poi il fratello Guglielmino a richiedere la rogazione del documento e a fare le veci del padre, figurando come uno dei contraenti. Chiedendo la rogazione, Guglielmino deve probabilmente essere stato mosso – oltre che dall'obbligo di dotare Zoaneta – anche dal personale interesse a sanzionare, in questo modo, la perdita di ogni diritto della sorella sull'eredità paterna, proprio in base al citato criterio che escludeva le figlie dall'asse ereditario in virtù della quota del patrimonio familiare da

esse ricevuta come dote in previsione delle loro nozze.

Un altro aspetto molto interessante del documento sulla dote di Zoaneta Calendo è che la carta rogata immediatamente dopo dal notaio Bravio attesta nuovamente Ghidino de Zossano tra i contraenti. Si tratta questa volta della dote di Maddalena, figlia di Ghidino; l'entità è di 100 libre imperiali, la stessa somma che il padre della sposa – in base al precedente documento – aveva appena ricevuto per il matrimonio del figlio Iacobo con Zoaneta. A pagare, in questo caso, è proprio Ghidino e a ricevere la dote è Polino, lo sposo di Maddalena. L'*instrumentum* è stato rogato lo stesso giorno di quello richiesto da Guglielmino Calendo, il 16 febbraio 1479, e il notaio Bravio sottolinea la quasi contemporaneità delle due rogazioni apostrofando Ghidino fin dalla prima volta che lo nomina come *dictus*⁶⁸ Le nozze tra Maddalena e Polino sono avvenute tre anni prima⁶⁹ e, considerata la contemporaneità dei documenti, risulta facile supporre che Ghidino abbia atteso di incassare la dote della nuora per elargire quella della figlia Maddalena: lo stesso valore medio basso confermerebbe, inoltre, per Ghidino un livello economico non particolarmente elevato, ragione per cui potrebbe essersi reso necessario per l'uomo l'incasso di una dote al fine di elargirne un'altra.

4.2 – Il credito pro dote e le garanzie per la donna

Aspetto interessante della questione dei beni dotali è quello relativo al credito *pro dote*. Si tratta di una sorta di garanzia che il marito offriva alla moglie stendendo un'ipoteca sui propri beni. Un esempio specifico in merito ci è dato dal documento, particolarmente interessante, rogato da Bravio in relazione alla dote di Comina Pasolo dell'entità di 70 libre imperiali. L'*instrumentum* è datato 18 settembre 1478: a elargire la dote è Pietro, padre della sposa e a riceverla è lo sposo, Thomas Tole, entrambi di Montodine, paesino nel Cremasco⁷⁰. Considerando il valore della dote, che appare piuttosto basso⁷¹, è curioso il fatto che il matrimonio sia anteriore di quattordici anni rispetto al momento in cui viene rogato il documento⁷², su richiesta e alla presenza della stessa Comina⁷³. L'ipotesi di una rateizzazione di quel valore del donativo in un arco temporale così lungo risulta improbabile e dal testo sembra, in realtà, che l'importo sia già stato versato in passato. I due coniugi *de dictorum bonorum receptione* dichiarano, infatti, che i beni dotali sono in una lista *scripta et subscripta per Venerum de Veneris*: risulta, quindi, che la lista è stata precedentemente scritta e sottoscritta da un certo Venero de Veneri, che, in quella circostanza, ha rivestito probabilmente il ruolo di testimone⁷⁴. Thomas a distanza di quattordici anni decide di dare una garanzia alla moglie, volendone riconoscere la buona fede⁷⁵ e la *investe de omnibus suis bonis et cetera nomine pignoris dotis*. Investire, infatti, la propria moglie *nomine pignoris et consulti de omnibus suis bonis* era il modo consueto di garantirla tramite un'ipoteca sui propri beni⁷⁶. L'investitura poteva di per sé riguardare diversi tipi di transazione, per cui in base al formulario notarile il verbo investire era di norma seguito dall'indicazione relativa appunto al tipo di contratto in questione: nel caso in cui la carta riguardasse un affitto il verbo veniva, in-fatti, fatto seguire dalla locuzione *nomine locationis* oppure, nel caso in cui il notaio dovesse rogare una vendita, completava la formula con la locuzione *nomine emptionis* oppure *nomine venditionis*. Qualora, infine, venisse rogata – come nel caso trattato – la garanzia di una dote, il completamento della formula era, appunto, *nomine pignoris et consulti de omnibus suis bonis*: tale specificazione era, dunque, essenziale per capire la natura dell'atto in questione, anche se è peraltro vero che la prassi seguita dai vari notai non appare uniforme, per cui erano possibili diversi utilizzi del formulario e, in base a ciò, era anche possibile – come ad esempio nel caso di alcune carte di Bravio il Vecchio⁷⁷ – che ci si avvallesse del solo verbo senza ulteriori precisazioni.

Tornando al documento di Thomas e Comina, esso risulta, dunque, interessante proprio per questa esigenza dell'uomo di elargire un riconoscimento nei confronti della moglie: potrebbe sembrarci strano, considerata anche l'esigua entità della dote da lei ricevuta in occasione delle

nozze. In realtà, dobbiamo considerare che quattordici anni di matrimonio nella seconda metà del Quattrocento non erano affatto pochi, soprattutto se consideriamo l'elevato divario d'età tra i coniugi che assai di frequente nelle unioni esponeva le mogli molto presto – rispetto alla celebrazione delle nozze – alla condizione di vedovanza. Dopo tutti quegli anni Thomas deve, dunque, aver voluto, per suoi motivi anche affettivi, tributare un riconoscimento a Comina, che ha avuto al suo fianco per una così lunga parte della vita.

La stessa questione della garanzia offerta alla sposa nomine pignoris et consulti compare anche nel documento relativo alla dote di Zoaneta de Calendo, moglie di Iacobo de Zossano : Ghidino, infatti, padre dello sposo, ricevuta la dote investe appunto la nuora *nomine pignoris dotis et consulti*. Nel documento successivo rogato dal notaio Bravio nello stesso giorno, è, invece, la figlia di Ghidino, Maddalena de Zossano, a essere investita dal marito Polino de Bassi *de omnibus suis et rebus mobilibus et immobilibus nomine pignoris dotis et consulti*⁷⁹.

La garanzia – come detto – poteva, comunque, venire ufficializzata tramite il semplice verbo *investire*, sottintendendo, quindi, la formula *nomine pignoris dotis et consulti*, magari perché ritenuta superflua in un documento in cui comparivano comunque nel testo espliciti riferimenti alla materia dotale, oppure perché considerata implicita nel momento in cui ad essere investita era proprio la donna dotata. Numerosi sono i casi attestati a riguardo, ma tra le diverse carte, interessante risulta quella relativa alla dote di Antonia, figlia di Andrea Guerbiti, abitante a Crema, presso Porta Ombriano. *L'instrumentum* è datato 7 aprile 1483 e la sua particolarità è quella di certificare la cessione di una terra – da arare e coltivata a vite – proprio a titolo di dote, o meglio, come parte di essa, dato che al bene in questione viene aggiunta anche una somma in denaro.

Dalla carta leggiamo che la cessione viene effettuata dal fratello della sposa, Bernardo, allo sposo, Angelo, figlio di Giovanni Rocci. Si tratta del terreno – *petiam unam terre aratorie et vidate suis iuris perticarum trium et tabularum decem terre iacentis* – sito nella curia di Porta Ombriano nel territorio dei Sabbioni. Trattandosi di un appezzamento, vengono dichiarati anche i confini, da cui rileviamo che il terreno risulta adiacente alla proprietà della famiglia dello sposo⁸⁰. Angelo Rocci dichiara, dunque, su richiesta della fratello di Antonia – a lui legittimamente coniugata dal precedente mese di gennaio – di aver ricevuto il pezzo di terra a titolo di parte della dote della giovane. Ad esso è, infatti, stata aggiunta la somma complessiva di 74 libbre, 6 soldi e 8 denari imperiali⁸¹, di per sé interessante, poiché vengano, insolitamente, versate anche le unità inferiori della lira⁸²: questo ci permette di dedurre da parte di Bernardo un'esigua disponibilità di liquidi.

Su tutto il complesso dotale, costituito dunque dal terreno e dal denaro, Antonia riceve, infine, dal marito Angelo la garanzia mediante il ricorso alla specifica locuzione *investire de et super bonis suis et cetera*⁸³.

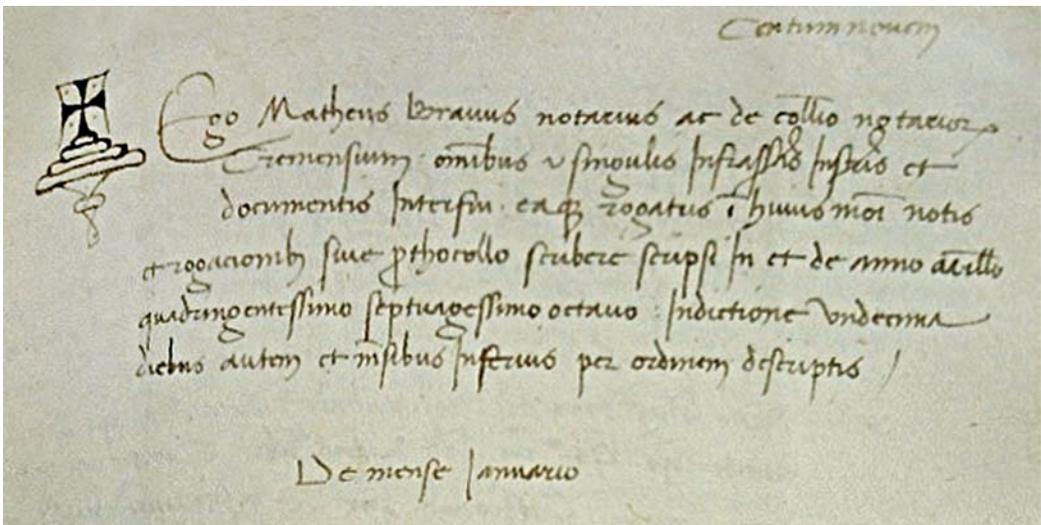
4.3 – L'aumento della dote e il caso del mantenimento

La dote è sempre stata un mezzo utilizzato dalle famiglie per rafforzare e ufficializzare la propria condizione sociale di fronte alla collettività. Per questo motivo i familiari dello sposo richiedevano alle famiglie delle spose doti che risultassero adeguate al proprio *status* e spesso ne chiedevano l'aumento dell'entità anche dopo la celebrazione effettiva del matrimonio: tale pratica risulta attestata anche per il Cremasco e anche negli atti di Bravio il Vecchio, oltre che in altri di diversi notai⁸⁴.

Un caso interessante ci è offerto dalla carta relativa alla dote di Margheritina, che richiede la rogazione del documento ed è presente all'atto. Si tratta di un *instrumentum* molto lungo, datato 23 gennaio 1478: a ricevere il donativo dotale è Pietro Petrini de Terno, mentre a pagare è Alovio Basso, tutore testamentario di Geremia, figlio ed erede di Carlo Cadalegni⁸⁵. Quest'ultimo risulta essere il primo marito della donna, evidentemente deceduto, dal quale gli obblighi relativi alla dote della vedova devono essere passati direttamente al figlio Geremia. Dalla carta ricaviamo che

a Petro sono state pagate da Alovisio *libras duecentas imperiales pro augmento dotis* e che il loro pagamento era stato previsto dallo stesso Carlo Cadalegni nel suo ultimo testamento⁸⁶: ci troviamo, quindi, di fronte ad un principio diverso da quello tipico dell'aumento della dote previsto dai familiari dello sposo per aumentare il proprio prestigio. Il marito deceduto di Margheritina deve, infatti, aver stabilito nel proprio testamento un incremento della dote nel caso si fosse presentata la necessità della sua restituzione. Nell'*instrumentum* si legge poi che Petro dichiara di aver ricevuto da Alovisio 600 libre imperiali prese *de pecuniis ipsius Ieremie et ad eum spectantibus e di riceverle pro dote et augmento dotis seu restitucione dotis ipsius domine Margheritine in et ex bonis dicti Caruli primi viri et mariti ipsius domine*. Al momento dell'elargizione dotale Carlo si è, dunque, impegnato a restituire anche le 200 libre considerate aggiuntive⁸⁷: secondo il marito, quindi, Margheritina doveva tornare in possesso della propria dote ma anche dell'aumento elargito in seguito.

La situazione si presenta, però, alquanto complessa: a prima vista potremmo pensare che Petro sia il nuovo marito, o promesso sposo, di Margheritina, soprattutto perché anche lui, a sua volta, offre alla donna la garanzia data dall'ipoteca sui propri beni⁸⁸, impegnandosi a restituire la somma complessiva, a lei o ai suoi eredi⁸⁹. Tuttavia, andando avanti nella lettura della carta scopriamo che *Petrus de Terno liberavit et absolvit Alovixium de Bassis ut tutorem Ieremie suprascripti [...]* *ab omni et singulo eo quod ipse Petrus petere et requirere poterat ab eo Alovixio dicto nomine et dicto Ieremia pro alimentis per ipsum Petrum*. Petro de Terno dichiara, dunque, di liberare Alovisio, in qualità di tutore di Geremia, da tutto ciò che egli stesso avrebbe potuto richiedere a titolo di alimenti: possiamo, dunque, dedurre da ciò il fatto che Petro fosse, in realtà, il figlio di Margheritina e che riscattando la dote della madre si sia impegnato a liberare da ogni obbligo di mantenimento il figlio del defunto marito di lei.



3. Esempio di segno distintivo del notaio M. Bravio il Vecchio

FONTI

Archivio storico civico di Lodi: *Fondo Notarile*, notaio Matteo Bravio il Vecchio
Racchetti Giuseppe, *Storia genealogica delle famiglie cremasche*, Biblioteca Comunale di Crema, MS/182, I-II, 1848-50

Salomoni Giuseppe, *Sommario delle cose più notabili contenute in 40 libri delle Parti e Provisioni della città di Crema. Comincia il 15 novembre 1449 e termina il 30 dicembre 1684*, Crema, 1684, mss. 180

NOTE

¹ In merito alla questione cfr. G. Albini, *Da castrum a città: Crema fra XII e XV secolo*, in "So-cietà e Storia", a. XI (1988), pp. 819-854.

² Sulla questione vd. il lavoro di E. Piacentini, *I Libri Provisionum del Comune di Crema durante i primi anni del dominio veneziano*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia (Corso di Laurea in Storia) dell'Università degli Studi di Milano, a.a. 1996-1997, relatore Prof. G. Albini.

³ E. Piacentini, *cit.*, p. 9.

⁴ G. Albini, *Da castrum a città (art. cit.)*, pp. 821-828.

⁵ A partire dal 18 ottobre 1335.

⁶ E. Piacentini, *cit.*, pp. 8-20.

⁷ Sulla storia di Crema vd. G. Albini, *Crema tra XII e XIV secolo: il quadro politico-istituzionale, in Crema nel Trecento. Conoscenza e controllo del territorio*, Crema, 2005, pp. 13-44 e *Crema e il Cremasco nel Medioevo: una comunità aperta*, in "Insula Fulcheria", Rassegna di studi e documentazioni di Crema e del Cremasco a cura del Museo Civico di Crema, numero XXXVI, dicembre 2006, pp. 41-50.

⁸ Il contratto matrimoniale venne ratificato il 23 febbraio del 1432.

⁹ Il matrimonio tra Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti fu poi celebrato il 25 ottobre del 1441.

¹⁰ Buoso di Dovara fu signore prima di Soncino e poi di Cremona nel XIII secolo.

¹¹ Il notevole contratto di nozze di Anna e Filippino prevedeva, come dote della sposa, un elenco contenuto in una pergamena lunga ben due metri, tuttora custodita presso l'Archivio di Stato di Mantova.

¹² Vd. P. Freddi, *Rapporti tra Venezia e la nobiltà cremasca tra Quattrocento e Cinquecento*, in "Insula Fulcheria", Rassegna di studi e documentazioni di Crema e del Cremasco a cura del Museo Civico di Crema, numero XXXVI, dicembre 2006, pp. 141-152, in particolare pp. 141-142; G. Albini, *Da castrum a città, art. cit.*, pp. 821-828; E. Piacentini, *cit.*, pp. 8-20.

¹³ In merito alla questione sono stati utilizzati i dati rilevati da Umberto Castano, nel lavoro relativo alla sua tesi di laurea *Doti (e testamenti) negli atti di un notaio cremasco: Giacomo Robatti (1425-1472)*, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia (Corso di Laurea in Storia Medievale) dell'Università degli Studi di Milano, a.a. 1991-1992, relatore Prof. G. Soldi Rondinini.

¹⁴ Crema appartenne a Venezia fino al 1797, anno in cui fu occupata dai Francesi.

¹⁵ Valgano, in merito, i dati rilevati da Castano nel suo lavoro: "dal 1455 al 1470 il numero dei matrimoni variò da un massimo di 91 nel 1463 ad un minimo di 59 nell'anno successivo, mentre nel periodo dal 1425 al 1445 si ebbe la punta massima di atti di dote nel 1443 con 104 e la minima con 10 nel 1425", *cit.*, p. 48.

¹⁶ Fu, ad esempio disposta la quarantena per le persone provenienti dai centri esposti al contagio e successivamente la stessa quarantena fu estesa anche alle merci; vennero bandite le città risultate infette e furono diffuse norme di carattere igienico; cfr. U. Castano, *cit.*, pp. 69-79 e E. Piacentini, *cit.*

¹⁷ Nello specifico, il territorio cremasco fu colpito dalla peste tre volte nell'arco di tutto il XV secolo: nel 1438, nel 1452 e nel 1467.

¹⁸ G. Albini, *Crema e il Cremasco nel Medioevo (art. cit.)*, p. 50.

¹⁹ M. Stifani, *Aspetti e momenti della presenza ebraica a Crema nella seconda metà del Quattrocento*, in "Insula Fulcheria", Rassegna di studi e documentazioni di Crema e del Cremasco a cura del Museo Civico di Crema, numero XXXVI, dicembre 2006, pp. 111-140.

²⁰ M. Stifani, *La comunità ebraica di Crema nella seconda metà del Quattrocento dagli atti del notaio*

Matteo Bravio il Vecchio, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia (Corso di Laurea in Lettere Moderne) dell'Università degli Studi di Milano, a.a. 2003-2004, relatore Prof. G. Albinì, p. 73.

²¹ M. Stifani, *art. cit.*, pp. 120-122.

²² Si tratta di provvedimenti legislativi, da sempre rivolti al generale contenimento del lusso; esistevano, in realtà, fin dall'epoca precristiana: la legislazione civile si era, infatti, già occupata di disciplinare le vesti e la loro ostentazione. Quelli sorti a partire dal 1420 erano, nello specifico, concepiti per stabilire un tetto massimo all'importo totale delle doti e, al loro interno, anche al peso del corredo previsto per il matrimonio.

²³ M. Stifani, *art. cit.*, pp. 120-122.

²⁴ Le lire erano divisibili in unità inferiori, quali soldi e denari. Riguardo alle misure di valore at-testate nel cremasco vd. F. Piantelli, *Folklore cremasco*, Crema, 1951.

²⁵ M. Stifani, *cit.*, p. 73.

²⁶ G. Salomoni, *Sommario delle cose più notabili contenute in 40 libri delle Parti e Provisioni della città di Crema. Comincia il 15 novembre 1449 e termina il 30 dicembre 1684*, Crema, 1684, mss. 180.

²⁷ Nel caso dell'inserimento dei testimoni, risultano egualmente sviluppate entrambe le lettere dell'abbreviazione *TE*.

²⁸ Riguardo al processo formativo del documento privato vd. A. Pratesi, *Genesi e forme del documento medievale*, Roma, 1979.

²⁹ Il protocollo costituisce la parte iniziale e introduttiva di un documento. Vd. A. Pratesi, *op. cit.*

³⁰ Una eccezione è data dalla dote di Lucrezia de Spira, una donna appartenente alla comunità ebraica locale, la cui dote è espressa in ducati d'oro (*Instrumentum* 18 maggio 1492).

³¹ Qualora il marito fosse morto, la moglie avrebbe, infatti, potuto utilizzare nuovamente la propria dote per contrarre un nuovo matrimonio.

³² G. Tabacco, *La genesi culturale del movimento comunale italiano*, in G. Albinì (a cura di), *Le scritture del comune. Amministrazione e memoria nelle città dei secoli XII e XIII*, Torino, 1998, pp. 27-42.

³³ Il valore medio da me rilevato è, infatti, sulle 130-150 libbre imperiali, ma ho comunque riscontrato diverse altre carte in cui viene dichiarato un valore di 100 libbre: vd., ad esempio, i due documenti rogati da Bravio, entrambe datati 16 febbraio 1479.

³⁴ Ricordiamo che per tutto il '400, '500 e '600 è stata una prassi estremamente diffusa quella di raddoppiare il nome dal cognome: vd. G. Racchetti, *Storia genealogica delle famiglie cremasche*, Biblioteca Comunale di Crema, MS/182, I-II, 1848-50 e F. S. Benvenuti, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, 1888.

³⁵ Nel documento leggiamo: [...] *disponsate modo diebus quattuordecim proxime preteritis per verba tunc dicta*.

³⁶ Il mutuo contratto, noto come *verbum*, che sanciva l'unione in base alla reciproca promessa verbale da parte della coppia, vide, infatti, a partire dal XII secolo e più fermamente nel XIII, anche l'introduzione della sostanziale distinzione fra lo specifico contratto *verba de futuro* e quello *verba de presenti*. Il primo, implicando un impegno per l'avvenire rappresentava di fatto solo il fidanzamento, mentre il secondo, in base al quale i due fidanzati si scambiavano alla presenza di testimoni delle particolari formule come 'io prendo te in moglie' oppure 'io prendo te per marito', sanciva il matrimonio vero e proprio.

³⁷ *Instrumentum* 10 gennaio 1483.

³⁸ Nel documento leggiamo: [...] *habitor Madignani*.

³⁹ Nel documento leggiamo: [...] *per eum ut dixit per verba tunc dicta de presenti Augustine di-sponsate modo annis septem vel circa*.

⁴⁰ In merito ai pagamenti rateali si rimanda al § 4.1 di questa trattazione.

⁴¹ *Instrumentum* 18 febbraio 1478.

⁴² Nel documento leggiamo: *pro dote Isabete neptis ipsius magistri Dominici filie Cristofori filii sui*.

⁴³ Nel documento leggiamo: [...] *et per eum Teminum legitime disponsate die quinto decimo Ianuarii proxime preteriti et traducte ad maritum die sestodecimo dicti mensis Ianuarii proxime preteriti...*

⁴⁴ Nel documento leggiamo: [...] *magister Dominicus et magister Nicolaus dixerunt ad mutuam instantiam ac etiam habuisse ultra certa bona donata ipsi Isabete a dicto magistro Domi-nico libras quinquaginta imperiales donatas ut supra in omnem causam et cetera...*

⁴⁵ Nel documento leggiamo: [...] (Nicolaus) *promisitque mihi notario stipulanti ut supra quod eidem domine Isabete vel eius heredi aut cui dederit libere reddet et retinet dictam dotem ec libras quinquaginta imperiales donatas ut supra in omnem causam et cetera...*

⁴⁶ Ho, infatti, trovato lo stesso appellativo in pochi altri documenti, di cui uno, peraltro, tratta della stessa persona (cfr. *Instrumentum* 13 dicembre 1479).

⁴⁷ Nel documento leggiamo: [...] in terra Creme in coquina inferiori domus habitacionis ipsius magistri Dominici sita in vicina Platee Porte Ripalte Creme.

⁴⁸ *Instrumentum* 13 dicembre 1479: [...] *pro dote Antonie predictae nurus ipsius magistri Simonis et uxoris*

Iohannisantonii filie ipsius magistri Simonis et per ipsum Iohannemantonium hunc di-sponsate iam epdemodis tribus...

⁴⁹ *Instrumentum* 18 febbraio 1478 e *Instrumentum* 13 dicembre 1479.

⁵⁰ Nel documento leggiamo: [...] *ad requisicionem Christofori filii et ut procuratoris magistri Dominici de Ferrariis...*

⁵¹ Nel documento leggiamo: [...] *in summa peccunia ut dixerunt contrahentes numerata et deinde posita in ipsis saculis...*

⁵² *Instrumentum* 18 maggio 1492.

⁵³ È opportuno ricordare che le ordinanze dei rabbini raccomandavano di non superare per le doti il limite fissato in 150 ducati e che una dote media era del valore di circa 60 ducati.

⁵⁴ Nel documento leggiamo: [...] *confessus et protestatus fuit se usque de anno millesimo qua-dringentesimo octuagesimo septimo proximo praeterito habuisse et recepisse a Viviano quondam Samuelis ebrei de Spira, de Alemania, nunc habitatore in Apulia, dante et solvente nomine et oc-caxione dotis ipsius domine Lucretie filie sue, sponse et uxoris ipsius magistri Salomonis – et per ipsum, ut ibi asseruit anullo ac per verba tunc dicta, de praesenti legitime disponsate – ducatos sexcentos auri in peccunia numerata.*

⁵⁵ Salomone era presumibilmente figlio di un banchiere di Mantova e discendente della prestigiosa famiglia dei Galli da Vigevano.

⁵⁶ Riguardo alle origini familiari dei due sposi mi sono basata sui risultati dell'indagine svolta da Michela Stifani nel suo lavoro sulla comunità ebraica cremasca, per il quale ha affrontato e analizzato lo stesso documento da me esaminato: vd. M. Stifani, cit., pp. 69-70.

⁵⁷ Nel documento leggiamo: [...] *promittens, sub obligatione sui et omnium et singulorum honorum, rerum, praesentium et futuro rum, mihi notario stipulanti et recipienti nomine dicte mu-liebri, et per me notarium ipsi mulieri, quod ipsi domine Lucretie heredi, et cui dederat, solvet, dabit, reddet et restituet dictam dotem in omnem casum, tempus et eventum dicte dotis petende, exigende et restituende, cum omni damno, dispensa expensa et interesse proinde patiendi et substinendo..*

⁵⁸ Dal 1487 al 1492.

⁵⁹ Nel documento leggiamo: [...] *pro dote et nomine dotis ipsius Margarite sponse et uxoris sue et per eum legitime disponsate modo sunt anni tres vel circa...*

⁶⁰ *Instrumentum* 8 marzo 1477.

⁶¹ Nel documento leggiamo: [...] *pro dote et nomine dotis dicte Bertoline sponse et uxoris dicti Bernardi et per eum legitime disponsate modo sunt anni quinque...*

⁶² L'entità della dote risulta nella media rispetto a quelle attestate dal notaio Bravio.

⁶³ Nel documento leggiamo: *Et hoc in dote pro dote et nomine et causa dotis dicte Antoniole sponse et uxoris ipsius Bernardi et per eum legitime disponsate modo sunt menses undecim vel circa...*

⁶⁴ Nel documento leggiamo: [...] *in et pro dote dicte Zoanete uxoris Iacobi filii ipsius Ghidini et per eum legitime disponsate modo sunt dies decem...*

⁶⁵ Nel documento leggiamo: [...] *ad instantiam Guielmini filii Boneti Calendi [...] confessus fuit habuisse a dicto Boneto dante et solvente in et pro dote dicte Zoanete...*

⁶⁶ E' opportuno ricordare, che la dote – fin dalle origini di tale prassi – poteva essere elargita anche da persona estranea al nucleo familiare, ma è, tuttavia, difficile che nei ceti bassi o anche medi della popolazione – soprattutto in un piccolo centro come quello di Crema – un estraneo si accollasse l'onere di una dote.

⁶⁷ Nel documento leggiamo: [...] *ut ibidem ipsi Ghidinus et Guielminus dixerunt libras centum imperiales in tot bonis mobilibus dotalibus estimati et apreciatis.*

⁶⁸ Nel documento leggiamo: [...] *ad requisicionem dicti Ghidini...*

⁶⁹ Nel documento leggiamo: [...] *per eum legitime disponsate iam annis tribus proxime preteri-tis...*

⁷⁰ Nel documento leggiamo: [...] *pro dote et occaxione et nomine dotis Comine filie dicti Petri et uxoris dicti Thome...*

⁷¹ L'entità è inferiore rispetto alla media di quelle rilevate, ma è comunque di un valore riscontrabile in diversi documenti del notaio: cfr., ad esempio, due carte dell'aprile del 1485 attestanti la medesima entità, *Instrumentum* 21 aprile 1485 (dote di Olivia, figlia di Bertolo) e *Instrumentum* 26 aprile 1485 (dote di Bertolina, figlia di Bertolino).

⁷² Nel documento leggiamo: [...] *per eum legitime desponsatam modo sunt anni quatuordecim proxime ellapsi...*

⁷³ Nel documento leggiamo: [...] *ad instantiam suprascripte Comine presentis et stipulantis...*

⁷⁴ Vd. § 4.4; cfr. F. S. Benvenuti, op. cit.

⁷⁵ Nel documento leggiamo: *Ibi modo suprascriptus Thomas volens agnoscere bonam fidem et cetera omni meliori modo...*

⁷⁶ U. Castano, cit., pp. 22-24.

⁷⁷ Vd., ad esempio, l'*instrumentum* 7 aprile 1483.

⁷⁸ *Instrumentum* 16 febbraio 1479.

⁷⁹ Nel documento leggiamo: *Quare ipsum Ghidinum et me notarium stipulantem et recipientem nomine dicte domine et per ipsum Ghidinum et me notarium ipsam dominam et item ipsam domi-nam investivit de omnibus suis bonis et rebus mobillibus et immobillibus nomine pignoris dotis et consulti et cetera... .*

⁸⁰ Nel documento leggiamo: [...] *(terra) cui est a mane de Schiavirus et in parte de Roxiis a me-ridie de Cimalovis a sero Micaelis de Spoldis a monte de Schiavinus... .*

⁸¹ Nel documento leggiamo: *Agnolus ad requisitione suprascripti Bernardi stipulantis confessus est habuisse ultra ipsam petiam terre tot res mobilles dotales estimata et cetera quae ascenderunt libras septuaginta quattuor soldos sex et denarios octo imperiales.*

⁸² Soldi e denaro erano unità inferiori della lira: una lira equivaleva, infatti, a 20 soldi e un soldo a 12 denari. Riguardo alle misure di valore attestate nel cremasco vd. F. Piantelli, op. cit.

⁸³ Nel documento leggiamo: *ipse Agnolus investivit dictam Antoniam presentem et stipulantem de et super bonis suis et cetera pro summa suprascripta occaxione et nomine dotis.*

⁸⁴ Cfr. i risultati ottenuti da Castano nel suo lavoro su Crema: U. Castano, cit., pp. 54-56.

⁸⁵ Sulla famiglia Cadalegni vd. G. Racchetti, op. cit., I.

⁸⁶ Nel documento leggiamo: [...] *libras ducentas imperiales pro augmento dotis ipsius domine facto per dictum quondam Carulum in dicto et ultimo testamento....*

⁸⁷ Nel documento leggiamo: [...] *se de restituendo obligavit in casu ipsius exigende dotis com-putatis suprascriptis libris ducentis de quibus supra... .*

⁸⁸ Nel documento leggiamo: *Ipse Petrus investivit dictam dominam presentem et recipientem nomine pignoris dotis et consulti... .*

⁸⁹ Nel documento leggiamo: [...] *obligando eidem bona sua et cetera de restituendo eidem et heredibus suis dictam dotem cum omni damno... .*

BIBLIOGRAFIA

Albini Giuliana, *Da castrum a città: Crema fra XII e XV secolo*, in “Società e Storia”, a. XI (1988), pp. 819-854

Albini Giuliana, *Crema tra XII e XIV secolo: il quadro politico-istituzionale*, in *Crema nel Trecento. Conoscenza e controllo del territorio*, Crema, 2005, pp. 13-44

Albini Giuliana, *Crema e il Cremasco nel Medioevo: una comunità aperta*, in “Insula Fulcheria”, Rassegna di studi e documentazioni di Crema e del Cremasco a cura del Museo Civico di Crema, numero XXXVI, dicembre 2006, pp. 41-50

Benvenuti Francesco Sforza, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, 1888

Castano Umberto, *Doti (e testamenti) negli atti di un notaio cremasco: Giacomo Robatti (1425-1472)*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia (Corso di Laurea in Storia Medievale) dell’Università degli Studi di Milano, a.a. 1991-1992, relatore Prof. G. Soldi Rondinini

Freddi Piergiorgio, *Rapporti tra Venezia e la nobiltà cremasca tra Quattrocento e Cinquecento*, in “Insula Fulcheria”, Rassegna di studi e documentazioni di Crema e del Cremasco a cura del Museo Civico di Crema, numero XXXVI, dicembre 2006, pp. 141-152

Piacentini Elena, *I Libri Provisionum del Comune di Crema durante i primi anni del dominio veneziano*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia (Corso di Laurea in Storia) dell’Università degli Studi di Milano, a.a. 1996-1997, relatore Prof. G. Albini

Piantelli Francesco, *Folklore cremasco*, Crema, 1951

Pratesi Alessandro, *Genesi e forme del documento medievale*, Roma, 1979

Stifani Michela, *La comunità ebraica di Crema nella seconda metà del Quattrocento dagli atti del notaio Matteo Bravio il Vecchio*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia (Corso di Laurea in Lettere Moderne) dell’Università degli Studi di Milano, a.a. 2003-2004, relatore Prof. G. Albini

Stifani Michela, *Aspetti e momenti della presenza ebraica a Crema nella seconda metà del Quattrocento*, in “Insula Fulcheria”, Rassegna di studi e documentazioni di Crema e del Cremasco a cura del Museo Civico di Crema, numero XXXVI, dicembre 2006, pp. 111-140

Tabacco Giovanni, *La genesi culturale del movimento comunale italiano*, in G. Albini (a cura di), *Le scritture del comune. Amministrazione e memoria nelle città dei secoli XII e XIII*, Torino, 1998, pp. 27-42

Un distico di esametri nella sagrestia antica del duomo di Crema

L'articolo riprende e amplia una breve scheda curata dall'autore sullo stesso argomento nel volume "La cattedrale di Crema", a cura di G. Zucchelli, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2016, pp. 96-97 (Iscrizione). In esso si identifica per la prima volta la fonte di un'iscrizione latina dipinta sulla parete nord della sagrestia antica del Duomo di Crema. Dopo un'attenta analisi linguistica si è potuto stabilire che si tratta di un distico di esametri ritmici tratti dalle "Concordantiae morales Sacrorum Bibliorum", una raccolta di luoghi biblici ordinati per temi morali attribuita erroneamente dalla tradizione a sant'Antonio da Padova, ma composta con tutta certezza dai frati minori a partire dalla prima metà del secolo XIII. L'iscrizione, databile al primo Quattrocento, è un'ulteriore testimonianza della diffusione capillare della predicazione minoritica quattrocentesca nel Nord Italia e, in particolare, a Crema.

Il riassetto della sagrestia “vecchia” del Duomo di Crema portato a termine nel febbraio del 2013 ha fatto sorgere negli studiosi, come spesso accade, nuove domande e nuovi spunti di ricerca. In particolare, l'intervento di restauro delle pitture murali ha consentito di recuperare sulla parete nord della sagrestia oltre a un lacerto di santo benedicente (forse san Pantaleone) dai colori vivacissimi¹, un'interessante iscrizione dipinta. Sono stati per primi don Giorgio Zucchelli e Luca Guerini, a restauri appena conclusi, a definire la scritta come «misteriosa» e «di grande interesse» e, dopo aver tentato una prima trascrizione e una provvisoria proposta interpretativa, a concludere che l'iscrizione «resta comunque un mistero da indagare ulteriormente» e che «sarebbe quindi interessante uno studio ad hoc anche su queste nuove acquisizioni».²

L'iscrizione è in effetti, a prima vista, piuttosto oscura. Si tratta di dodici parole *pictae* di colore nero disposte su due righe che occupano uno specchio di scrittura della lunghezza di circa un metro, posizionato sulla parete a circa tre metri di altezza dal pavimento. Le lettere sono di modulo irregolare e dall'allineamento parzialmente incerto soprattutto nella parte destra della scritta. La scrittura è una gotica minuscola con tratti cancellereschi (aste ascendenti e discendenti, svolazzo nella V iniziale) e lettere apicate (A, J) eseguita con tratteggio spesso, tendenzialmente uniforme e privo di chiaroscuro, con modulo ampio.

Si dà qui di seguito la trascrizione diplomatica della scritta:

*Vilis et abiectus et apostata q(ui)sq(ue) sup(er)bus
Aridus Jmpatie(n)s odibilis • et maledictus*³

Zucchelli e Guerini, nel loro articolo, fondandosi su una ricostruzione solo parziale avanzavano l'ipotesi che si trattasse di un «misterioso, quanto affascinante, forte monito d'avvertimento per i fedeli e il clero (trattandosi di sacrestia) che entrano in Chiesa».⁴

A seguito di una stratificata analisi della scritta è ora possibile fare luce sul mistero. Esaminando infatti il manufatto sotto vari profili, dalle scelte lessicali alla tipologia della testimonianza testuale, dal contenuto alla sintassi e alla metrica si è potuta identificare per la prima volta la fonte diretta dell'iscrizione. Ci troviamo di fronte, precisamente, a un distico di esametri ritmici tratti da un'opera ad oggi poco nota ma molto diffusa all'epoca dell'iscrizione: le *Concordantiae morales Sacrorum Bibliorum*.⁵

Le *Concordanze morali* sono una raccolta di luoghi biblici, ordinati per temi morali, attribuita erroneamente dalla tradizione a sant'Antonio da Padova ma, come dimostrato in particolare da padre Arduinus Kleinhans in un articolo del 1931, composte con tutta certezza dai frati minori (tra cui probabilmente Arlotto da Prato⁶) a partire dalla prima metà del secolo XIII. Come spiega Kleinhans si trattò di un lavoro di gruppo «pauallatim a diversis perfectus»⁷, e probabilmente l'opera, dopo essere stata oggetto di un lungo lavoro di perfezionamento che presupponeva naturalmente una conoscenza assai estesa delle Sacre Scritture, fu diffusa solo a partire dal 1290.

Le *Concordanze* si compongono di cinque libri dei quali il primo tratta «de iis quae pertinent ad depravationem primi hominis», il secondo «de iis quae pertinent ad Deum», il terzo «de vitiis», il quarto «de iis, quae pertinent ad perfectum virum» e il quinto «de diversis personis»⁸. I versi della nostra scritta sono tratti dalla seconda parte del primo libro che si occupa in particolare «de vitiis principalibus et suis oppositis et eorum rubricis»⁹. Nella *Secunda pars Libri primi* sono indicizzati 158 temi morali con i relativi riferimenti ai luoghi biblici pertinenti e la trascrizione parziale dei versetti: i titoli delle rubriche spaziano dal primo «De vitio Gulae» fino agli ultimi «Contra somnia vana», «Contra negligentes» ecc. In tutta la seconda parte si possono inoltre contare una decina di casi in cui il tema cardine di una rubrica viene articolato in più sottorubriche che costituiscono un livello inferiore di indicizzazione. In casi come questi tra la rubrica e l'elenco di luoghi biblici citati i frati minori hanno inserito dei brevi componimenti in versificazione ritmica (da un minimo di uno a un massimo di trenta versi) in cui vengono riuniti parola dopo parola, sintagma

dopo sintagma, tutti i titoli delle sottorubriche tematiche che indicizzano più puntualmente e secondo un'articolazione a commi le fonti scritturali individuate: in questo modo si trovano saldate in una specie di centone – facilmente memorizzabile per via della sua tessitura ritmica – tutte le sottorubriche di un particolare tema morale che rimandano ai vari passi della Bibbia. Ognuno di questi componimenti è introdotto nella *princeps* dal segno di abbreviatura per *versiculus*.

I due versi dell'iscrizione sul muro della sagrestia vecchia sono tratti proprio da uno di questi componimenti di natura centonistica: si tratta del componimento presente sotto la rubrica numero 90 «Contra superbiam et eius effectus». Il testo, introdotto dalla dicitura «Isti effectus continentur his versibus», consta di 19 versi ritmici latini che si riportano integralmente qui di seguito:

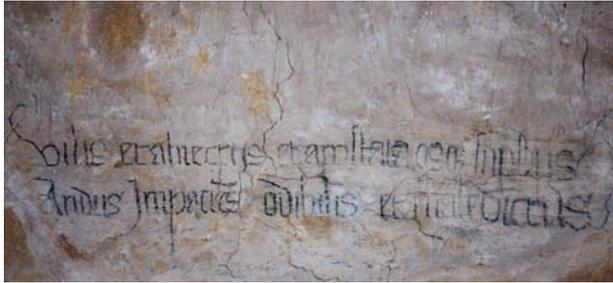
Dejicit, infatuat, condemnat, deprimis, inflat,
Crimina cuncta parit, facit os ad jurgia pronum,
Introitum claudit paradysi, scandala tendit,
Idolatrare facit, nutritur laude malorum,
Odit, et impugnat, consummat crimina quaque, 5
Vastat opes, raro sanatur, cernere Christum
Non sinit, extollit mentem, caelestia tentat
corda, cito transit, seu quodam glutine stringit,
Cor Sathana subdit, virtutis tegmine sese
Palliat, hypocrisim gignit, dat cornua, nutrit 10
Schismata, vix fugitur, propria de morte resurgit,
Opprimit innocuos vita, contemnit egenos,
Majoresque suos calcat, spernitque minores,
Ambit primatum, nescit servire, supra se
Se levat, ex vitio curatur, simplicitatem 15
Contemnit, Sathana fit filius, hospes et esca,
Sese dilatat, fatur sublimia de se,
Aridus, impatiens, odibilis et maledictus
Vilis, et abiectus, apostata, quisque superbus

Il testo è tratto dall'edizione allestita nel 1624 da Lucas Waddingus ma si è scelto di introdurre un emendamento *ope ingenii* al verso 11 per motivi morfosintattici (nella stampa si legge un accusativo – *propriam* – che non si spiega) e di cambiare la punteggiatura.

Gli ultimi due versi del componimento, come si può notare, sebbene invertiti, sono identici a quelli dipinti nella sagrestia antica del Duomo. Come indicato per la prima volta da Salvatore Licitra, in tutto il testo delle *Concordanze* – ivi compreso quindi il nostro componimento *Contra superbiam et eius effectus* – si possono individuare ben 111 esametri¹⁰. Si tratta più precisamente di quelli che Dag Norberg ha definito esametri ritmici, ossia «unsuccessful quantitative verses» diffusi nella versificazione latina medievale, in cui «the prosody and the metrics have been completely neglected»¹¹. I diciannove versi riportati dunque non sono esametri canonici, bensì esametri ritmici che si limitano a imitare il modello dell'esametro senza però tenere conto delle quantità vocaliche e degli *ictus*. Norberg spiega che gli esametri ritmici si strutturano sui «prose accents» e sulla «distribution of the different types of words»¹² nel verso: è esattamente quello che avviene per i nostri versi.

Chiarita dunque la natura metrica del nostro distico, ci si può concentrare ora sul contenuto dei versi. Il componimento in esametri ritmici in questione è infatti un lungo elenco degli effetti del peccato di superbia: si tratta più esattamente di un'enumerazione di azioni e qualità che, secondo l'insegnamento biblico, sono attribuibili a ogni superbo (*quisque superbus*). Già Pietro Alighieri, nella prima redazione del suo *Comentum super poema Comedie Dantis*, commentando i vv. 19-

139 del canto decimo del Purgatorio dove Dante illustra l'espiazione dei superbi, cita i primi due versi del componimento in oggetto per descrivere la natura del peccato di superbia come «mentis elatio vitiosa, quae inferiorem despiciens, superioribus, ut paribus, satagit aequiparari»¹³. La presenza di questi esametri in Pietro Alighieri, primogenito di Dante vicino agli ambienti francescani, a commento di un canto della *Commedia* incentrato sul peccato di superbia è dimostrazione non solo della diffusione di questi versi, che venivano mandati probabilmente a memoria come formule devozionali, ma anche del loro rilievo in termini paradigmatici per la condanna del peccato di superbia.

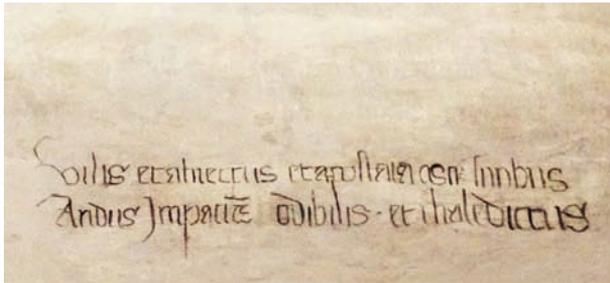


1. L'iscrizione prima del restauro del 2013

Stando al testo delle *Concordanze* sono dieci i luoghi biblici¹⁴ cui rimandano le parole (sottorubriche) che compongono la nostra iscrizione come tanti mattoncini cementati in un unico manufatto. Secondo i frati minori la qualità di *vilis et abiectus* da attribuire a ogni superbo trova la sua giustificazione in due *loci* scritturali: *Proverbiorum* 16, 5 «Abominatio Domini est omnis arrogans» e *Evangelium secundum Lucam* 16, 15 «quod hominibus altum est, abominatio est ante Deum». L'attributo di *apostata* rinvia invece al solo *Ecclesiasticus* 10, 14 «Initium superbiae hominis apostatare a Deo»; la sottorubrica *aridus* rimanda a *Ecclesiasticus* 10, 18 «Radices gentium superbarum eradicavit Deus»; per *impatiens* si rimanda a *Proverbiorum* 6, 16 e sgg. «Sex sunt, quae odit Dominus, | et septem detestatur anima eius: | oculos sublimes, linguam mendacem, ecc.»; la sottorubrica *odibilis* indicizza due luoghi tratti rispettivamente da *Ecclesiasticus* 10, 7 «*Odibilis* coram Deo est et hominibus superbia» e *Ecclesiasticus* 25, 3 e sgg. «Tres species odivit anima mea, | et aggravor valde animae illorum: | pauperem superbum, divitem mendacem ecc.»; sotto al termine *maledictus* infine si annoverano ben tre passi biblici, il primo da *Ecclesiasticus* 10, 15 «initium omnis peccati est superbia», il secondo da *Isaiae* 28, 1 «Vae coronae superbiae ebriorum Ephraim» e il terzo da *Amos* 6, 8 «Detestor ego superbiam Iacob».

Ma perché un distico contro i superbi che rimanda a un tale nugolo di luoghi biblici si trova dipinto sul muro della sagrestia antica del Duomo? La definizione di «forte monito d'avvertimento per i fedeli e il clero» data da Zucchelli e Guerini è convincente, ma ci si può chiedere chi mai possa essere stato l'autore del manufatto. Data la natura della fonte da cui sono stati tratti i versi è agevole ipotizzare che colui che ha apposto (o fatto apporre) la scritta sul muro fosse in qualche modo affiliato all'ambiente minoritico, o comunque vicino a quella sensibilità. È certamente verosimile pensare all'opera di un predicatore minoritico che aveva facile accesso, oltre che alla sagrestia, a una fonte francescana come le *Concordanze morali, opus* espressamente definito nell'antiporta dell'*editio princeps* «ad omnes festivitates et materias predicabiles, Praedicatoribus et Theologis utilissimum»¹⁵. L'ipotesi del predicatore francescano d'altronde ben si accorda con

la portata capillare della predicazione minoritica francescana nell'Italia settentrionale a partire dal Quattrocento. Come ricorda Gabriele Lucchi il passaggio di S. Bernardino per Crema determinò l'introduzione della famiglia francescana degli Osservanti «prima a Pianengo e [...] poi nei due conventi che da esso presero il nome nel suburbio e nel cuore della città»¹⁶. In particolare Bernardino «introdusse la Riforma della Osservanza nel cenobio già da alcuni anni (dicesi dal 1412) eretto dai Frati Minori»¹⁷. La scelta della superbia come peccato da cui mettere in guardia poi potrebbe forse spiegarsi facendo riferimento a un tema omiletico sviluppato dal predicatore durante un Avvento o una Quaresima, magari originato da una particolare contingenza storica



2. L'iscrizione dopo il restauro del 2013

che coinvolge i canonici del Duomo che frequentavano la sagrestia o, più in generale, volto a biasimare l'odio e la superbia delle molte fazioni che funestavano allora la vita cittadina. Le *Concordanze*, d'altronde, come scrive Kleinhans «multa exhibetur argumenta pro concionibus contra corruptionem cleri»¹⁸. Oppure, in alternativa, poteva trattarsi semplicemente del «tema omiletico preferito dell'oratore, come uno slogan che aveva reso unica la sua predica»¹⁹. A suffragio di questa ipotesi sull'autore della scritta si consideri il prestigio e l'influenza dei predicatori francescani nelle città del Medioevo. Come scrivono Ippolita Checcoli e Rosa Maria Dessì

*i frati predicavano nelle chiese, in piazza, nei cimiteri, nelle sedi delle confraternite, ma anche nelle sale adibite alla tenuta di assemblee cittadine. Il passaggio del predicatore in città era un evento che coinvolgeva in modo straordinario ogni aspetto della vita urbana: i francescani, in particolare, erano chiamati per fare da pacieri tra le fazioni in lotta, stabilire le leggi suntuarie, sollecitare la fondazione di ospedali e predicare in favore dei Monti di pietà.*²⁰

Alla luce del grande credito di cui godevano i minoriti presso i centri urbani del Nord non meraviglia pensare che un predicatore abbia potuto prendere liberamente l'iniziativa di far dipingere sulla parete della sagrestia del Duomo (magari a mo' di didascalia di una pittura oggi andata perduta) un monito contro la superbia dei canonici.

Un'ulteriore prova di quanto i francescani non fossero estranei a un uso sociale della scrittura in contesti latamente devozionali è rappresentata dalla presenza di un gran numero di graffiti realizzati da frati minori in numerose località sulla via Flaminia, percorso che conduceva alla tomba di san Francesco d'Assisi: sono molteplici i casi di frati pellegrini che, soprattutto a partire dalla metà del Quattrocento, lasciavano graffiti devozionali in memoria del loro passaggio.

Certamente l'autore non solo mostra di non essere estraneo al mondo della cultura scritta (motivo per cui si può trattare facilmente di un religioso) ma esibisce anche un'apprezzabile adesione

alla norma grafica del periodo. È evidente dalla *mise en page* della scritta (modulo grande, spaziosità, chiarezza) la volontà di favorire una fruizione di gruppo del messaggio. E se, come sostiene Robert Favreau, «le notions de publicité et duré»²² sono i due elementi fondamentali da tenere in considerazione nello studio di un'iscrizione medievale, possiamo dire innanzitutto che il messaggio trasmesso dai nostri esametri fu concepito in particolare per i canonici del Duomo e a loro plausibilmente destinato, e in secondo luogo che la scritta fu pensata per durare a perenne ammonimento di tutti coloro che, non ignari di latino, avessero avuto accesso alla sagrestia.

Quanto alla datazione della scritta, stante ovviamente il *post quem* della costruzione della sagrestia (inizio XIII secolo), c'è da chiedersi se l'iscrizione abbia un qualche legame con gli affreschi presenti sui muri della sagrestia e in particolare con la figura di santo benedictante posta a *latere* sullo stesso muro. L'ipotesi ha indubbiamente un qualche fondamento, ma considerando la tipologia della fonte utilizzata è forse più agevole pensare a una datazione un po' più bassa rispetto a quella del lacerto di affresco, datato da Federico Riccobono all'ultimo decennio del XIV secolo.²³ Poiché infatti la cronologia della diffusione della predicazione francescana nell'Italia settentrionale si dipana a partire dal XV secolo è ragionevole pensare a una datazione della scritta al primo Quattrocento. Non è comunque da escludere che l'iscrizione fosse stata apposta sulla sommità di affreschi ora perduti come una sorta di didascalia. D'altra parte gli studi sulla predicazione francescana dimostrano che «le relazioni tra immagini e parole dei predicatori costituiscono un capitolo [...] della storia culturale e artistica legata alla presenza francescana»²⁴ nelle città del Nord Italia. La larghissima diffusione da parte di Bernardino da Siena (capofila dei predicatori) del monogramma con il nome di Gesù che si trova «scolpito sulle porte di molte case delle città dell'Italia del Nord e del Centro»²⁵ è, ad esempio, una delle più evidenti dimostrazioni del rapporto che i predicatori francescani stabilivano nel corso della loro attività con la cultura iconografica dell'epoca. Anche a Crema, come ricorda Bartolomeo Bettoni nella sua *Storia di Crema*, Bernardino «fece porre il sacro suo simbolo circondato di raggi d'oro sulla porta del duomo che guarda a mezzodi».²⁶ A questo proposito è illuminante il riferimento a uno studio della semiologa Francesca Polacci che occupandosi della predicazione di Bernardino dal punto di vista della semiotica dell'arte ha sottolineato nella prassi predicatoria del santo la tendenza ad attribuire alle lettere dell'alfabeto la capacità di rappresentare il divino. Scrive la studiosa che nel testo delle prediche sono di notevole interesse i passi che riguardano *i diversi modi secondo cui può darsi una pittura secondo il giudizio di Bernardino; il predicatore in particolare ne riconosce tre: figurativo, scritto ("letterale") e mentale, argomentando che la pittura figurativa è destinata agli ignoranti, viceversa quella fatta di "lettere" si configura come superiore alla prima. Le lettere dell'alfabeto, al pari di un'immagine figurativa, appartengono perciò alla pittura e hanno come principale funzione quella di permettere la trasmissione della memoria. La pittura fatta di lettere necessita però di un traduttore, di un interprete del significato non immediatamente intelligibile al popolo, tale mediazione rende così possibile la comprensione del mistero delle Scritture ai fedeli incolti.*²⁷

Ciò spiegherebbe meglio il motivo della presenza della scritta in un ambiente come la sagrestia, frequentata evidentemente da persone in grado di comprendere il contenuto della «pittura fatta di lettere» e di tradurlo in favore degli incolti.

Resta da considerare infine il perché dell'inversione dei due versi della nostra iscrizione rispetto alla fonte. Le ipotesi possibili sono diverse e tutte ugualmente verosimili. Si potrebbe pensare a una variante testuale prodottasi nel corso della tradizione manoscritta di un testo come le *Concordanze morali* caratterizzato, *in primis*, da una paternità incerta (attribuito a sant'Antonio da Padova ma frutto di un lavoro collettivo) e, *in secundis*, da un'articolazione contenutistica che avrà certamente favorito il suo smembramento in varie parti, soprattutto quelle più facilmente memorizzabili e quindi spendibili in prediche e sermoni: tra queste si annoverano sicuramente i componimenti in versificazione ritmica di cui si è detto che avranno forse avuto una tradizione

autonoma rispetto al testo completo delle *Concordanze* con conseguente poligenesi variantistica. In alternativa l'inversione dei versi può essere semplicemente imputata a un *lapsus memoriae* dello scriba (o di chi per lui) che ricordando a memoria il passo può aver confuso l'ordine dei versi finali. Infine non è neppure impossibile che il supposto predicatore abbia scelto arbitrariamente di formulare il suo monito invertendo l'ordine dei versi per ottenere un effetto retorico particolare: la presenza del sintagma *quisque superbus* nel primo verso in effetti rende subito chiaro il tema del monito e l'*explicit* sulla parola *maledictus* accresce la portata ammonitiva del distico.

Ci si auspica in conclusione che i risultati cui siamo pervenuti con l'analisi di una semplice iscrizione *picta* su una parete del Duomo e ignorata dai più possano dimostrare l'importanza dello studio delle iscrizioni e delle epigrafi medievali per la ricostruzione della storia della mentalità, dal mondo dei marginali a quello dei potenti. Nutriamo, con Armando Petrucci, la speranza che «le scarse e finora poco considerate vestigia di tali pratiche scrittorie vengano censite, studiate e preservate come meritano»²⁸ in quanto preziose specole da cui poter meglio scrutare la cultura e la mentalità degli «uomini che vissero e operarono nello stesso paese dove noi siamo nati».²⁹

NOTE

¹ Cfr. F. RICCOBONO, *Affreschi sagrestia antica*, in G. ZUCCHELLI, *La cattedrale di Crema*, cit., p. 95.

² G. ZUCCHELLI – L. GUERINI, *Il riassetto del Duomo alle battute finali*, in “Il nuovo Torrazzo”, 23 febbraio 2013, p. 5.

³ ‘È un vile, un abietto e un apostata ogni superbo, l arido, impaziente, odioso e maledetto’.

⁴ G. ZUCCHELLI – L. GUERINI, *Il riassetto del Duomo alle battute finali*, cit., p. 5.

⁵ L'edizione dell'opera cui si fa riferimento in questo studio è la *princeps*: S. Antonii de Padua *Concordantiae morales sacrorum Bibliorum*, curante Lucas Waddingus, Romae, Apud Alphonsum Ciacconum, 1624.

⁶ Cfr. R. PRATESI, *Arlotto da Prato in Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962.

⁷ A. KLEINHANS, *De concordantiis biblicis S. Antonio patavino aliisque fratribus Minoribus saec. XIII attributis*, in “Antonianum”, VI (1931), p. 324.

⁸ *Ibidem*, pp. 275-276.

⁹ *Ibidem*, p. 275.

¹⁰ S. LICITRA, *I sermoni di S. Antonio da Padova*, in “La Verna”, V (1907), p. 339.

¹¹ D. NORBERG, *An introduction to the study of medieval latin versification*, Washington, Catholic University of America Press, 2004, pp. 95-96.

¹² *Ibidem*, p. 100.

¹³ *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, nunc primum in luce editum consilio et sumtibus G. I. BAR. VERNON, curante V. NANNUCCI, Florentiae, apud Angelum Garinei, 1846 (Purg. X, vv. 19-139).

¹⁴ Si citano dal testo della *Nova Vulgata. Bibliorum Sacrorum Editio*.

¹⁵ S. Antonii de Padua *Concordantiae morales sacrorum Bibliorum*, cit., antiporta.

¹⁶ G. LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1986, p. 137.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A. KLEINHANS, *De concordantiis biblicis*, cit., p. 280.

¹⁹ I. CHECCOLI – R.M. DESSÌ, *La predicazione francescana nel Quattrocento*, in *Atlante storico della letteratura italiana*, I, a cura di S. LUZZATO e G. PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2010, p. 473.

²⁰ *Ibidem*, p. 464.

²¹ Per una menzione della questione si veda L. MIGLIO – C. TEDESCHI, *Per lo studio dei graffiti medievali. Caratteri, categorie, esempi*, in *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale*, a c. di P. FIORETTI, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2012, p. 618.

²² R. FAVREAU, *Les inscriptions médiévales (Typologie des sources du Moyen Age occidentale, fasc. 35)*,

Turnhout, Brepols, 1979, p. 16.

²³ F. RICCOBONO, *Affreschi sagrestia antica*, cit.

²⁴ I. CHECCOLI – R.M. DESSI, *La predicazione francescana nel Quattrocento*, cit., p. 473.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ B. BETTONI, *Storia di Crema*, a cura di M. SANGALETTI, Crema, Grafim, 2014, p. 94.

²⁷ F. POLACCI, *La disputa sulla tabulella monogrammata di san Bernardino nella configurazione plastica di Sano di Pietro*, in “Carte Semiotiche”, 6-7 (gen.-dic. 2004), p. 117.

²⁸ A. PETRUCCI, *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del medioevo italiano*, Torino, Einaudi, 1992, p. 62.

²⁹ B. CROCE, *Uomini e cose della vecchia Italia*, I, Bari, Laterza, 1927, Avvertenza.

BIBLIOGRAFIA

Petri Allegherii *super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in luce editum consilio et sumtibus* G. I. BAR. VERNON, curante V. NANNUCCI, Florentiae, apud Angelum Garinei, 1846.
S. Antonii de Padua Concordantiae morales sacrorum Bibliorum, curante Lucas Waddingus, Romae, Apud Alphonsum Ciacconum, 1624.

B. BETTONI, *Storia di Crema*, a cura di M. SANGALETTI, Crema, Grafim, 2014, p. 94.

I. CHECCOLI – R.M. DESSI, *La predicazione francescana nel Quattrocento*, in *Atlante storico della letteratura italiana*, I, a cura di S. LUZZATO e G. PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2010, p. 473.

B. CROCE, *Uomini e cose della vecchia Italia*, I, Bari, Laterza, 1927, Avvertenza.

R. FAVREAU, *Les inscriptions médiévales (Typologie des sources du Moyen Age occidentale, fasc. 35)*, Turnhout, Brepols, 1979, p. 16.

A. KLEINHANS, *De concordantiis biblicis S. Antonio patavino aliisque fratribus Minoribus saec. XIII attributis*, in “Antonianum”, VI (1931), p. 324.

La cattedrale di Crema, a cura di G. ZUCCHELLI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2016, pp. 96-97 (*Iscrizione*).

S. LICITRA, *I sermoni di S. Antonio da Padova*, in “La Verna”, V (1907), p. 339.

G. LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1986, p. 137.

L. MIGLIO – C. TEDESCHI, *Per lo studio dei graffiti medievali. Caratteri, categorie, esempi*, in *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale*, a c. di P. FIORETTI, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 2012, p. 618.

D. NORBERG, *An introduction to the study of medieval latin versification*, Washington, Catholic University of America Press, 2004, pp. 95-96.

A. PETRUCCI, *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del medioevo italiano*, Torino, Einaudi, 1992, p. 62.

F. POLACCI, *La disputa sulla tabulella monogrammata di san Bernardino nella configurazione plastica di Sano di Pietro*, in “Carte Semiotiche”, 6-7 (gen.-dic. 2004), p. 117.

R. PRATESI, *Arlotto da Prato in Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962.

F. RICCOBONO, *Affreschi sagrestia antica*, in G. ZUCCHELLI, *La cattedrale di Crema*, cit., p. 95.

G. ZUCCHELLI – L. GUERINI, *Il riassetto del Duomo alle battute finali*, in “Il nuovo Torrazzo”, 23 febbraio 2013, p. 5.

Francesco Anselmi: un protagonista dell'immagine

I testi che seguono vogliono essere un omaggio al fotografo Francesco Anselmi, recentemente scomparso. Francesco Anselmi ha lavorato molto per il Museo di Crema e per la rivista Insula Fulcheria. Come scrive uno degli autori, "con entrambe le istituzioni ha collaborato ininterrottamente fino alla cessazione della sua attività professionale, fornendo una documentazione fotografica di alto livello, apprezzata in tutte le sedi in cui è stata esaminata".

Francesco Anselmi

Probabilmente molti lettori di questa rivista si porranno, manzonianamente, la domanda: “Francesco Anselmi, chi era costui?”. Interrogativo pienamente giustificato dall’innata modestia e dalla ritrosia di un personaggio schivo e poco propenso a mettersi in mostra, nonostante l’eccellenza e la superiore qualità delle sue prestazioni professionali, generosamente messe a disposizione della rivista *Insula Fulcheria* e del Museo di Crema. Con entrambe le istituzioni ha collaborato ininterrottamente fino alla cessazione della sua attività professionale, fornendo una documentazione fotografica di alto livello, apprezzata in tutte le sedi in cui è stata esaminata. La lunga durata del rapporto di collaborazione trova giustificazione in tre ordini di motivo: a) la sua indiscutibile professionalità; b) la sua totale disponibilità; c) le sue miti pretese (qualità questa particolarmente apprezzata da chi è costretto a misurarsi con disponibilità limitate!).

In merito alla sua professionalità, ritengo opportuno sottolineare come la stessa si esplicasse anche attraverso l’abilità e l’ingegnosità con cui si costruiva le attrezzature di supporto per poter realizzare al meglio i servizi fotografici commissionatigli. Mi piace ricordare, tra i tanti, il servizio di riproduzione fotografica delle carte d’acqua conservate negli archivi della Civica Biblioteca. Il materiale da fotografare prezioso e unico nel suo genere, richiedeva particolare abilità tecnica da parte del fotografo e il ricorso ad attrezzature di supporto non facilmente reperibili sul mercato. Le mappe sei/settecentesche sono state disegnate su carta e questa è stata ripiegata più volte e inserita nei faldoni o nei fascicoli; le pieghe (o meglio, le pliche) debbono essere eliminate onde evitare che la foto sia poco leggibile, ma non è cosa facile: il Nostro ci riuscì (e con ottimi risultati), utilizzando un aspiratore che si era costruito ad hoc con una ventola azionata da motorino elettrico inserita in una valigetta di legno con coperchio traforato. Il risultato è stato eccezionale: riproduzioni perfettamente leggibili, senza i segni delle pieghe dell’originale, con ottima resa del colore. Vista la qualità del materiale pensai di utilizzarlo per l’allestimento della sezione cartografica del Museo dedicata alle Acque Cremasche in sostituzione degli originali, la cui esposizione è sconsigliata, se non anche vietata. La sezione fu allestita in breve tempo, in sordina; non ebbe una formale inaugurazione ed in fine fu definitivamente smantellata. Peccato! Quella documentazione merita di essere fatta conoscere al pubblico: voglio sperare che non sia andata dispersa e auspico che tutta la documentazione fotografica realizzata da Francesco Anselmi sia adeguatamente conservata, archiviata e valorizzata al fine di renderla accessibile ai cultori di storia cremasca, agli studiosi e ai frequentatori del Museo. Sarebbe, questo, il modo migliore per rendere omaggio ad un personaggio schivo e modesto che tanto ha dato a Crema e alle sue istituzioni culturali.

Carlo Piastrella

Francesco: Amico e Maestro

Tra quei veri amici che considero siano stati anche Maestri, incontrati quasi per caso e non nella scuola, conserva un posto particolare l’insegnamento di Francesco Anselmi. La sua professione di fotografo, poco o niente, almeno apparentemente, aveva a che fare con i miei impegni professionali. Ciononostante i suoi consigli in merito alla conoscenza di alcuni autori seppero far breccia arrivando a influenzare notevolmente l’ambito delle mie letture giovanili. Devo a lui la passione per le religioni orientali e l’interesse per la tradizione metafisica. Grazie alle sue indicazioni mi sono così accostato all’universo di scrittori come René Guénon, Marco Pallis, Ananda Kentish Coomaraswamy, Seyyed Hossein Nasr, Henry Corbin, Mircea Eliade, Elémire Zolla,

Marius Schneider, Pavel Aleksandrovič Florenskij e tanti altri. Col tempo le opere di questi personaggi mi avrebbero aperto indirettamente gli orizzonti di una scienza che sarebbe poi diventata una inseparabile compagna: l'antropologia.

Andavo a trovarlo spesso nel laboratorio che teneva in via Pesadori. L'interno dello "studio" era simile all'antro di un alchimista. Più che ad un moderno photo-atelier vi regnava un'impressionante e assoluto disordine. In quello spazio con estrema difficoltà riuscivi a muoverti e all'occorrenza solo lui sapeva trovare obiettivi, predisporre filtri, rintracciare macchine e flash. Magicamente da quell'apparente caos uscivano inquadrature splendide che, anche a detta dei colleghi concorrenti, erano veri piccoli capolavori. Le rappresentazioni di Crema: chiese, piazze, monumenti non erano semplici fotografie ma piccole opere d'arte, quadri iperrealisti.

In proprio stampava a colori e in bianco-nero. Ricordo che negli anni '80-'90 le mostre del Gruppo Antropologico Cremasco e tutte le campagne fotografiche ufficiali del Museo portavano la sua firma. Era bravissimo e domandava onorari modesti, ma non potevi fare affidamento sulla puntualità. Questa dote costituiva il suo unico e grande punto debole. Parlava correntemente il russo e aveva contrastanti preferenze artistiche. Col tempo era riuscito a collezionare una trentina di antiche icone, tutte dedicate a S. Pantaleone. Con queste tavole allestimo negli anni '90 una significativa mostra nella vecchia sala Cremonesi. Ai tempi della caduta del muro di Berlino era entrato in possesso (non so per quali vie e dove li avesse trovati) di una serie di cartelloni e quadri del primo novecento, opere appartenenti al futurismo russo. Come ho già avuto modo di confidare ad una amica: Francesco era un genio sregolato, ma anche un incredibile uomo di cuore e come una cometa, un tipo come lui, lo puoi incontrare una sola volta nel corso di tutta una vita.

Walter Venchiarutti

Ricordo di Francesco Anselmi

L'ho incontrato il 3 novembre del 2003.

Non avevo mai conosciuto di persona il fotografo Francesco Anselmi. Ricordavo di aver sentito il suo nome dal dr. Piastrella, direttore del Museo, nelle occasioni in cui mi era capitato di richiedere riproduzioni di cartografie antiche depositate presso il Centro Culturale S. Agostino. Può darsi l'avessi sentito nominare da mio padre, molti anni prima.

Nel 2003 mi è capitato di occuparmi della santella di via Pesadori, per incarico del Comune. Era in completa rovina; ne rimaneva un pezzo della bella cornice ovale di stucco, ma solo una vaga testimonianza che lì in passato qualcosa doveva essere stato affrescato. Una prima indagine aveva rivelato che il dipinto originario era stato attribuito a Mauro Picenardi: una Sant'Anna con Maria bambina, che alcune vecchie fotografie documentavano nella cornice ovale ancora intera.

Ebbene, l'assessore che mi aveva affidato l'incombenza mi aveva consegnato alcune fotografie di questa santella, per la quale dovevo preparare una relazione da depositare in Comune. Sono solita annotare data e provenienza per ogni info o documento che mi venga fornito, ma evidentemente in quell'occasione non l'avevo fatto subito, provocandomi così alla fine un'incertezza sulla provenienza di una delle fotografie di cui avevo avuto riproduzione e che intendevo allegare. L'assessore non rintracciava a sua volta l'appunto. Il fotografo Anselmi abitava a pochi metri da quella santella, mi pareva probabile fosse lui la persona da citare... ma desideravo esserne certa, prima di indicare una fonte per iscritto. Non so quante volte gli avrò telefonato, per alcune settimane, e agli orari più diversi: niente da fare, il telefono squillava sempre a vuoto. Dovevo ormai consegnare la mia relazione, e mi mancava solo quel dettaglio... Avevo preso l'abitudine, appena

rientrata in casa, di comporre il numero di telefono di Anselmi: una sera sono stata fortunata. Sera del 3 novembre 2003. Ero rientrata pochi minuti prima delle 18, e come divenuto consueto, prima ancora di togliermi il soprabito, ho composto il numero di telefono ormai memorizzato: quella volta Francesco Anselmi ha risposto. Devo aver esclamato qualcosa come: Ooh, finalmente!, non sa quante volte ho provato a chiamarla etc; gli ho esposto il mio problema (sapere se fosse lui l'autore di una delle fotografie la cui riproduzione avrei voluto allegare alla mia relazione) e gli ho detto: guardi, abito vicinissimo, pochi minuti e sono da lei... "NOOO, NO, NO!", mi son sentita ripetere dall'altra parte del cavo, e non mi ricordo neppure esattamente cosa mi dicesse, ma era più che evidente che non voleva avermi tra i piedi, che si trattasse di pochi o di tanti minuti. Ma io non potevo mollare l'osso, l'ho pregato: "Senta, mi perdoni se sono insistente, ma le assicuro che le porto via un minuto soltanto, le suono il campanello e resto sull'uscio della porta, glielo giuro; le mostro la fotografia e lei mi dice solo se è sua oppure no. Non le faccio perdere altro tempo, promesso". Non gli ho lasciato il tempo per replicare: ho acchiappato la mia cartellina con le fotografie e sono uscita a razzo da casa (io abitavo a meno di duecento metri da lui).

Arrivata trafelata in via Pesadori, cerco il numero civico giusto.... Non l'ho visto bene perchè il lampione stradale in quel punto della via aveva la lampada rotta; la strada quindi era particolarmente al buio (eravamo a novembre, alle 18 le ore di luce sono già un ricordo). Il numero civico corrispondeva ad un vecchio portone, di un edificio non ristrutturato, che osservavo attentamente solo in quell'occasione; aveva tutte le persiane chiuse e dall'aspetto si sarebbe potuto definire disabitato, poiché non si intravedeva alcuna luce accesa. C'era un campanello con due pulsanti, ma non riuscivo a leggere alcun nome a lato... Sembrava anzi che non vi fossero scritti nomi. Ho preso coraggio e ho premuto entrambi i bottoni. Non è successo niente per un minuto o due, poi ho sentito uno scalpiccio che si avvicinava e improvvisamente un rumore di catenaccio che veniva tirato... tirato ma non cedeva; il portoncino pedonale faceva evidentemente resistenza e il grande portone vibrava tutto intero. A un certo punto sento un borbottio indistinto e il rumore di un diverso catenaccio: finalmente il portone si schiude. Si schiude ed appare, vaga nell'androne che è in fitta penombra come la strada stessa, la sagoma indistinta di un uomo con gli occhiali. "Buonasera - il sig Anselmi?", dico timidamente, "Sono Ester Bertozzi, ho qui la fotografia di cui le ho parlato al telefono poco fa..."

Io intendevo essere di parola, cioè stare sulla soglia del portone e scappare subito via senza trattenerlo, ma sono stata invitata con un cenno ad entrare. Neanche una parola da parte sua, né 'buonasera', né 'entri'. Ma fare un passo oltre quel portone mi ha fatto subito trattenere il fiato, rendendomi evidente almeno uno dei motivi per cui il fotografo Anselmi non voleva gente a casa sua. L'androne era stracolmo di cose accatastate, che la fioca luce non avrebbe consentito di identificare facilmente anche per chi avesse voluto farlo. Io ho istintivamente evitato di spostare in giro lo sguardo, dispiacendomi di constatare che mi trovavo ad essere inevitabilmente una presenza invadente e importuna.

Prima ancora di iniziare a parlare (lui era rimasto sempre zitto! mi sentivo un filino perplessa...), Anselmi ha voluto richiudere il portone: che faceva ancora resistenza, ma alla fine: rrrrrraannggghh! Con un rumore d'antichi tempi l'enorme vetusto catenaccio gli ha obbedito. (Ricordo che per un istante mi ha attraversato la mente il pensiero che se ci fosse stato bisogno di scappare da lì magari per un incendio, difficilmente avremmo avuto scampo). Finalmente quello strano uomo mi si rivolge e dice... "...Bertozzi... per caso è parente di un maestro Bertozzi?" "Sì, dico io, era mio padre". "Ah- ribatte lui, sono stato suo allievo... Era severo... Una volta mi ha picchiato una bacchetta sulle dita..." Cominciamo bene, penso io... e non ricordo più cosa gli ho potuto dire subito dopo, forse qualcosa per compensare quel ricordo, come: "Sì, so che era molto severo a scuola, soprattutto con classi difficili, ma ..." (perchè per mio padre conservo grande affetto).

Intanto io ero lì in quell'androne che trattenevo il fiato, sentendomi in punta di piedi, lì davanti a quello strano personaggio che mi parlava un po' a scatti, per spezzoni di frasi, e mi guardava (mi

studiava) attraverso occhiali con lenti che mi sembravano spesse; in un androne buio stracolmo di cose evidentemente lasciate lì alla rinfusa, in quantità difficilmente governabili per una persona sola.

Devo premettere che io ho iniziato a vivere da sola ben prima dei trent'anni, e da persona ordinata e diligente che ero, col tempo e continuamente accumulando cose - libri soprattutto, ho finito con l'intasare la mia casa, sempre troppo piccola per le mie necessità e certamente troppo piccola per chi, come me, non sia capace di eliminare qualcosa che sia fatto di carta. Una casa intasata è la garanzia della scomodità e della complicazione di qualsiasi operazione che potrebbe essere di semplice esecuzione (pulizia compresa). Mi sento quindi istintivamente solidale con chi si trovi in analoghe condizioni... ma in quel caso ho capito subito che mi trovavo di fronte ad un 'maestro'!

La conversazione in quell'antro buio è durata almeno una ventina di minuti, con Anselmi che interloquiva guardingo e io che rispondevo con attenzione e prudenza, con un misto di pena e di solidarietà verso di lui, stupore di aver potuto accedere a un colloquio, ma anche stupore per la personalità di quello strano personaggio. La faccenda della fotografia è stata liquidata velocemente: con mia sorpresa non l'ha riconosciuta come sua. Devo aver poi superato una specie di esame, perchè a un certo punto, mentre stavo già per congedarmi ringraziandolo per la disponibilità, mi dice che... mi mostrerà qualcosa che molti vorrebbero vedere... qualcosa che è stato parzialmente esposto in una recente mostra - mi è sembrato accennasse al Vescovado. Non riesco a intuire a cosa si potesse riferire, ma non potevo rifiutare il suo invito. Lui mi fa cenno di precederlo, indicandomi dove andare: dall'androne passiamo in un ristretto cortile (una porta finestra al piano terra rivela intanto una stanza illuminata), poi in un vano scale altrettanto in penombra. Le rampe delle scale erano interamente ingombrate da enormi pile di giornali, libri, riviste... carte, comunque, in quantità inverosimile, che riducevano lo spazio di passaggio a meno della metà della larghezza dei gradini. Mentre salivo, mi venivano in mente le osservazioni dei miei colleghi ingegneri sulla portata dei solai delle biblioteche... soprattutto di quei locali che ospitano i depositi di libri.... Arrivo sul pianerottolo del primo piano, che ha due porte alle estremità; mi giro verso Anselmi per sapere in che direzione debba andare: mi indica a sinistra, mi invita ad aprire la porta. Lo faccio e vengo investita da un odore di cucina: evidentemente quando gli ho telefonato lui stava già preparando qualcosa per cena. L'aria non è affatto fresca, il disimpegno mi sembra angusto, io mi sento a disagio anche perchè sto invadendo uno spazio ancora più privato... Anselmi mi fa cenno di aprire la porta di una stanza.

Ah, la sorpresa! Era una stanza del paradiso. Il locale era bene illuminato, pulito, ordinato, con alle pareti dei piccoli quadri (icone) che mi hanno immediatamente attirato, così come capita che succeda quando si entra in un museo o pinacoteca in cui i capolavori ci 'chiamano' dalle pareti, e noi corriamo, prima ancora di sapere verso chi o cosa. Mi sono trovata ad ammirare una collezione di ritratti di San Pantaleone, santo patrono di Crema: icone dal XV al XIX secolo, una più bella e preziosa dell'altra. Ecco a cosa si riferiva quando accennava a qualcosa che molti avrebbero voluto vedere! Penso che sia stato gratificato dalla mia espressione di intenso stupore, di autentica meraviglia, ed emozione per le prime opere alle quali mi sono istintivamente avvicinata, appese sulla parete opposta a quella dell'entrata. Ero così intenta ad ammirare quei gioielli che ascoltavo, senza neanche guardarlo, Anselmi che mi accennava qualcosa di ognuno di essi. Faceva collegamenti con questo e quello, richiami all'arte, alla tradizione artigianale, alla storia... Lui era a suo agio, una specie di guida, ora... Era un maestro. Ho passato un tempo indefinito in quella stanzetta preziosa. Arrivati di fronte ad una delle icone, questo strano uomo si mette a dire qualche cosa in russo... mi giro a guardarlo stupita e lui borbotta che anni prima aveva progettato di andare in Russia con suo padre e aveva quindi studiato un po' la lingua...anche se poi il viaggio non c'era stato. Aggiunge poi alcune considerazioni sulle icone russe che aveva acquistato. Ma non collezionava solo icone: su un tavolo in mezzo alla stanza erano posati diversi oggetti, uno

più curioso e artisticamente prezioso dell'altro: mi sono sembrati di prevalente foggia orientale. Ora ricordo soltanto vagamente un uovo d'argento che aveva un'apertura particolare (oltre che una fattura straordinaria); delle 'manine' ebraiche utilizzate per la lettura dei testi sacri da parte dei rabbini nelle sinagoghe; e certamente ricordo un grande pugnale nel suo fodero prezioso... Quando lo sguardo mi si è posato su questo oggetto, Anselmi l'ha preso e ne ha sfoderato la lama leggermente ricurva, mentre raccontava di dove e quando l'aveva trovato e acquistato, e l'uso tradizionale che se ne faceva. Elogiava l'affilatezza e la pericolosità dell'arma, che era in condizioni perfette... In quel momento mi è passato per la mente un pensiero del tipo: "...se adesso mi taglia la gola a nessuno verrà mai in mente di venirmi a cercare qui..." ma così come è entrato il pensiero se ne è uscito, poiché non poteva esserci paura con una persona così ricca di affetto e interesse verso opere d'arte. Era passato del tempo ma non volevo guardare l'orologio, per timore di rompere l'incantesimo; capivo che, a dispetto della promessa che gli avevo fatto, mi trovavo ad approfittare ampiamente del suo tempo, e anche se mi aveva offerto lui stesso questa opportunità che intuivo rara, ho cercato di trattenere un po' la mia curiosità verso quanto era contenuto in quel piccolo museo. Sarei rimasta ore a sentirlo commentare quegli oggetti. Siamo usciti (io a malincuore) e abbiamo ripercorso in senso inverso il disimpegno e le scale. Arrivati nel cortile però Anselmi mi dice ancora: aspetti, le faccio vedere ancora qualcosa... e si dirige verso la portafinestra illuminata di un locale al piano terra, che avrebbe potuto essere definito studio se non fosse stato occupato fino all'inverosimile, anche lì, da ogni genere di cose; alle pareti, parecchi scaffali zeppi di libri. Mi mostra quindi due pannelli scolpiti, di pietra di Verona, appoggiati alla base della parete accanto alla porta (in quel momento devo essermi domandata se si arrangiasse da solo a trasportare delle cose così pesanti): due splendidi bassorilievi, che dalla fattura mi son sembrati quattro-cinquecenteschi. Raffiguravano uno San Giorgio, l'altro San Michele, entrambi con il proprio drago scalpitante che sta per essere sconfitto. Lo guardo sempre più stupita – quest'uomo è una miniera di sorprese e colleziona cose meravigliose – e gli chiedo, non volendo essere inopportuna ma tradendo la mia trepidazione, per quelle opere evidentemente smontate da qualche muro di edificio sacro: "Ma... di tutto questo lei tiene una scheda?". Lui con una specie di sorriso divertito mi domanda di che scheda parli. "Mah... per annotare almeno il luogo di provenienza", balbetto; "i dati che possano ricostruire il percorso dell'opera...". E devo avere aggiunto, prendendo coraggio: "Se per caso le servisse un aiuto per schedare queste cose mi chiami, il tempo lo troverò!" Ma lui neanche mi ha risposto, il suo sguardo si è alzato al di sopra dei pannelli scolpiti, posandosi su un grande quadro di uno dei Bacchetta, una battaglia in cui si distingueva bene almeno un fucile. Mi ha parlato del quadro, della battaglia e della località in cui si era svolta, e poi si è messo a disquisire del fucile, di quale e dove e come... con una conoscenza di dettaglio minuzioso da ricercatore e investigatore, per quel quadro come per gli oggetti e per le icone che mi aveva mostrato poco prima nella bella stanza illuminata. Ricordo di averlo finalmente davvero guardato, affascinata: è uscito di peso da un romanzo, pensavo tra me, questa persona non è reale... Mentre lui continuava a raccontare di quel quadro ho per un istante incrociato il suo sguardo, e ho avuto per un attimo la sensazione di percepire uno spazio oltre i suoi occhi difesi dalle lenti; uno spazio ampio, molto bene illuminato, il corrispondente della stanza preziosa del primo piano: il giardino sacro che cresceva e coltivava, amato e ben ordinato, dentro quel caos di cose accatastate, non degne di altrettanta attenzione.

Era arrivato il momento di congedarsi, ma evidentemente non ne aveva fretta neppure lui: perchè tornati nell'androne – sempre semibuio – ci siamo fermati ancora un po', io zitta e soggiogata, e lui che saltando di palo in frasca mi parlava delle cose più varie, dalla carta fotografica che aveva acquistato in offerta in un supermercato locale (una delle cose impilate nell'androne), ai prezzi bassi dei prodotti che ci trovava, al mercato antiquario... Non me ne sarei più andata, sarei stata ad ascoltarlo fino a che non si fosse esaurito, ma ho dovuto strapparmi da lì quando ho sentito le campane che battevano le 20: avevo un compito da sbrigare tassativamente entro

mezz'ora...(il maestro del mio coro mi aveva telefonato poco prima pregandomi di avvertire tutti gli altri coristi che la prova programmata per quella sera si doveva rimandare, poiché lui non si era sentito bene).

Ho percorso la strada verso la mia casa pensando unicamente che avrei dovuto mettere per iscritto quello che mi era appena capitato (ma non l'ho poi fatto, e rimedio almeno ora).

L'incontro con Francesco Anselmi, certo la sorpresa ma soprattutto l'enorme simpatia che questa persona ha suscitato in me, mi hanno fatto un gran bene. Una specie di grazia, perchè vivevo in quei mesi un periodo penoso, con preoccupazioni familiari e personali; non riuscivo a 'bucare' la cappa di tristezza, ed ero molto scontenta di me. Quell'incontro così sorprendente, che ha anche innescato una serie di riflessioni su me stessa, ha 'spostato' il coperchio di tristezza che mi opprimeva. Sapere che esisteva un uomo simile mi ha messo allegria.

Mi è molto dispiaciuto sapere che fosse prossimo a un trasloco (un gran problema, spostare il contenuto di una grande casa così messa). Di lì a qualche mese si è trasferito a Soresina e non l'ho più rivisto.

Non ho più avuto modo di incontrarlo ma questo non mi ha impedito di continuare a ricordarlo, negli anni, con immutata simpatia e ammirazione. Pochi mesi fa ho casualmente saputo che è morto, forse in solitudine; ma se ho ben capito il tipo, capace che della solitudine non gli importasse più di tanto. Spero non abbia sofferto. So di avere incrociato un uomo che ha fatto delle scelte, che si è liberato dai vincoli dati da alcune convenzioni sociali, che ha rinunciato ad alcune comodità per difendere la sua riservatezza e autonomia; per dedicarsi a quello che più lo interessava, lo incuriosiva e lo appassionava: quello che lo faceva sentire bene, un ambito in cui lui diveniva un principe: un principe colto, dentro il suo luminoso e ben arredato giardino. (Ovunque ora sia, spero gli arrivi il mio saluto).

Ester Bertozzi



Museo

Museo civico di Crema e del Cremasco: Un periodo di consolidamento e di nuove proposte

L'articolo descrive le iniziative realizzate presso il Museo civico di Crema e del Cremasco tra l'autunno del 2015 e l'autunno del 2016, un periodo in cui, pur senza l'inaugurazione di nuove sezioni come invece accaduto nel 2014 e nel 2015, l'istituzione cittadina ha comunque dimostrato la sua vitalità, con un'offerta ricca e variegata, grazie all'organizzazione di mostre, incontri culturali, attività didattiche e momenti ludici per gli utenti più piccoli e le loro famiglie.

Premessa

Se il 2014 è stato l'anno della riapertura (e del relativo riallestimento) della Sezione di arte moderna¹ ed il 2015 ha visto invece la realizzazione della sezione di Arte organaria², vero e proprio fiore all'occhiello del Museo civico di Crema e del Cremasco, le attività che hanno caratterizzato il secondo semestre del 2015 ed i primi dieci mesi del 2016 sono di sicuro più ordinarie ma in grado, comunque, di far comprendere, anche ad un osservatore distratto, che dietro a quanto proposto alla cittadinanza vi è un disegno complessivo volto a rafforzare i punti deboli di tale proposta ed a mantenere vitale quanto già sviluppato da alcuni anni a questa parte, al fine di coinvolgere ulteriormente nella vita del Museo sia la cittadinanza sia le associazioni di volontariato culturale che ruotano attorno al Museo stesso.

I laboratori didattici³

Nel corso dell'anno scolastico 2015/2016 il Museo civico di Crema e del Cremasco ha deciso di far ripartire le attività didattiche per le scuole. Ciò è stato possibile grazie al coinvolgimento di Ester Tessadori, tirocinante DoteComune, che si è occupata della progettazione, della comunicazione e della realizzazione della proposta didattica in favore delle scuole.

Tale proposta rappresenta di sicuro l'intervento più innovativo che il Museo ha saputo sviluppare nel 2016, aprendosi in questo modo alla frequentazione, più attiva e partecipata, da parte delle scolaresche, la cui assenza dagli spazi museali era da tempo avvertita come una delle più gravi lacune nelle attività messe in campo dal Museo civico di Crema e del Cremasco.

L'intento principale della proposta didattica è infatti proprio quello di riavvicinare le scuole dei diversi ordini e gradi al Museo cittadino, visto che la mancanza di una proposta specifica aveva portato negli ultimi anni ad un minore interesse delle scuole per il Museo.

L'obiettivo è quindi quello di appassionare i bambini ed i ragazzi alla conoscenza del patrimonio museale e della storia locale, trasformando la loro visita in un momento di divertimento e di piacevole scoperta.

Il progetto è stato elaborato assumendo come linea guida quella dell'apprendimento diretto, che si sviluppa sia tramite la conoscenza delle collezioni sia attraverso la sperimentazione effettiva di materiali, tecniche e processi produttivi dell'antichità. La proposta è stata articolata in due tipologie di visita: le **visite interattive** e le **visite laboratorio**.

Le prime consistono in una scoperta delle collezioni museali, tramite il coinvolgimento diretto dei bambini e l'intervento dell'operatore; tale intervento si sviluppa anche attraverso il gioco.

Nello specifico le attività svolte sono state:

Alla scoperta di terrecotte e ceramiche. Si tratta di un percorso di conoscenza della tecnica della terracotta a partire dal contatto tattile con l'argilla e con il materiale finito, passando poi alla comprensione delle modalità di realizzazione dei manufatti, fino ad arrivare alla scoperta delle diverse forme di ceramica (e relativi usi) presenti in Museo.

Esploratori e catalogatori. I ragazzi sono calati nel ruolo del catalogatore; quindi, dopo aver osservato i reperti presenti in Museo, al fine di comprendere quali materiali siano stati usati per la loro realizzazione e la funzione degli oggetti stessi, ogni partecipante sceglie un oggetto visto e ne redige una scheda di catalogo semplificata.

Guardiamo i quadri attraverso i sensi. L'attività proposta è incentrata sulle collezioni della pinacoteca; i ragazzi sono invitati a scoprire i dettagli ed a conoscere le storie che si celano dietro ogni dipinto grazie all'uso dei sensi.

L'attività della sezione di archeologia fluviale. In tale sezione museale, che ospita quattro piroghe, grazie al gioco interattivo multimediale, i bambini possono conoscere l'utilizzo delle piroghe e le tecniche alla base della loro realizzazione.

Le visite laboratorio prevedono invece un'attività pratica di sperimentazione, dopo una visita alle collezioni museali. Esse sono:

Alle prese con le tessere del mosaico. Si è rivelata l'attività che ha riscosso il maggior successo ed è stata sviluppata a partire dalla conoscenza dei mosaici pavimentali della villa tardoromana di Palazzo Pignano conservati in Museo. Dopo averli ammirati i ragazzi si sono approcciati alla tecnica del mosaico, realizzando in prima persona un proprio manufatto con tessere in gesso.

Artigiani si diventa. La conoscenza delle terrecotte antiche e, quindi, la sperimentazione diretta della creazione di un piccolo vaso in argilla sono gli elementi fondanti di questa tipologia di attività.

Abili incisori. I Longobardi e le crocette dorate presenti in Museo hanno rappresentato lo spunto che ha portato a proporre questo laboratorio, in grado di far conoscere la tecnica meno nota dell'incisione a sbalzo del rame.

Bestiario: animali fantastici. Grazie ad essa i ragazzi hanno potuto familiarizzare con le rappresentazioni di animali veri o fantastici all'interno dei dipinti, partendo dalle quali hanno, in un secondo tempo, creato un proprio bestiario composto da animali frutto della loro fantasia.

Si va in scena. E' stata la proposta più 'teatrale' e di impatto, dal momento che si basa appunto sulla messa in scena del dipinto de *L'Ultima Cena* della Sala Pietro da Cemmo. È stata dedicata particolare attenzione alla resa realistica dei sentimenti e dei diversi atteggiamenti dei personaggi raffigurati nel dipinto per poi trasporli, tramite gli alunni-figuranti, nella rappresentazione.

La sperimentazione teatrale ha permesso ai bambini di approcciarsi direttamente alle tecniche pittoriche utilizzate da Pietro da Cemmo e dai suoi collaboratori per la realizzazione dell'affresco e, quindi, di ampliare le proprie conoscenze. Gli studenti, inoltre, hanno potuto mettere in gioco la propria creatività e manualità, senza la preoccupazione di creare qualcosa di necessariamente bello, ma concentrandosi in via prioritaria sulla fase artistico-progettuale.

Tutte le visite proposte sono state offerte a titolo gratuito alle scuole.

Le attività si sono svolte dal mese di febbraio inoltrato, in quanto la progettazione è partita a dicembre e la comunicazione alle scuole è stata effettuata a fine gennaio. Nonostante questa 'partenza in corsa' rispetto alla programmazione scolastica si è verificato un forte riscontro ed un notevole interesse da parte delle scuole del circondario.

L'attività messa in campo non ha riguardato solo l'effettuazione dei laboratori veri e propri, ma è stata finalizzata anche alla valutazione di quanto proposto da parte degli insegnanti. A tal fine è stato elaborato un questionario valutativo, i cui risultati sono stati lusinghieri, dal momento che la totalità dei docenti si è detta molto soddisfatta, esprimendo altresì l'intenzione di ripetere l'esperienza nel prossimo anno scolastico, caldeggiando affinché si continui a favorire le attività laboratoriali in Museo.

Si segnala inoltre che una scuola dell'infanzia ha scelto di proporre l'attività in museo in occasione della Festa del papà, coinvolgendo quindi i papà, insieme ai propri figli, nel laboratorio prescelto, con esito soddisfacente.

Riscontro alla validità della proposta didattico-educativo ed alla sua presa sull'utenza coinvolta è stato anche l'aver visto che alcuni bambini sono tornati nel week-end con i propri genitori per mostrare loro ciò che avevano scoperto durante le visite con la scuola. I più piccoli diventano quindi portavoce e primi responsabili della trasmissione della cultura presso gli adulti, permettendone l'avvicinamento alla struttura museale cittadina.

A conclusione riteniamo opportuno rendere pubblici, nella tabella sottoriportata, i numeri dell'attività didattica svolta:

n° scuole coinvolte	13
n° classi coinvolte	23
n° alunni coinvolti	654

n° insegnanti coinvolti + genitori	98
n° laboratori svolti	35

Le sinopie

Come dicevamo in apertura la seconda parte del 2015 e la prima del 2016 non hanno visto, come negli anni precedenti, l'inaugurazione di una nuova sezione museale. Il lavoro della direzione del Museo, svolto in stretta collaborazione con la dottoressa Casarin della Sovrintendenza di Mantova, ha però permesso il ritorno in sala Pietro da Cemmo di una delle sinopie dei grandi affreschi ivi realizzati dal pittore bresciano.

La sua presentazione al pubblico cremasco è avvenuta sabato 5 dicembre quando, dopo una decina d'anni, una delle sinopie⁴ è stata letteralmente restituita alla vista dei cremaschi e dei visitatori che, con stupore ed ammirazione, si affacciano sempre più numerosi sulla soglia dell'ex refettorio del convento di S. Agostino.

Nell'ex refettorio è stata infatti esposta in modo permanente la sinopia de *L'Ultima cena*, messa così in diretto rapporto (quasi in dialogo, si potrebbe dire) con l'affresco di cui la sinopia rappresenta la fase preparatoria. La sinopia è infatti il disegno preliminare che l'artista eseguiva dopo aver realizzato sulla parete l'arriccio; sulla sinopia veniva poi steso l'ultimo strato di intonaco, su cui si realizzava l'opera vera e propria.

Le sinopie cremasche (oltre a quella raffigurante *L'Ultima cena* il Museo conserva anche le tre che compongono *La crocefissione*, l'altra grande scena che domina le pareti della sala da Cemmo) sono state staccate dal loro supporto originale e collocate su tela nel 1973: nel 1971, infatti, per procedere al restauro degli affreschi, si era provveduto a togliere questi ultimi dalle pareti, a restaurarli e, prima di ricollocarli, si era appunto provveduto ad operare lo strappo delle sinopie.

Questi lavori sugli affreschi e sulle sinopie rientravano in quelli più vasti eseguiti sul complesso del S. Agostino a partire dal 1959 a cura dell'architetto Amos Edallo (e proseguiti anche dopo la sua scomparsa nel 1965), in seguito all'acquisizione dell'ex convento al patrimonio comunale ed alla sua trasformazione in centro culturale.

Nel 2005 le sinopie sono state affidate alle cure del laboratorio di restauro di Marina Baiguera che, assieme al suo collega Roberto Fodriga, ha operato il restauro delle sinopie stesse; i lavori si sono sempre svolti sotto la supervisione della dottoressa Renata Casarin, funzionario della Sovrintendenza competente territorialmente.

Per il Comune di Crema i lavori sono stati seguiti prima dal dottor Roberto Martinelli e dalla dottoressa Thea Ravasi e, dal 2013, dalla nuova responsabile del Museo, la dottoressa Francesca Moruzzi, che si è attivamente impegnata per il ritorno in Museo delle sinopie e per l'esposizione al pubblico di quella de *L'Ultima cena*.

Il sabato del Museo

Anche per l'annata 2015/2016 l'Assessorato alla cultura del Comune di Crema ha deciso di riproporre l'iniziativa *Il sabato del Museo*, un ciclo di appuntamenti (diciassette, per la precisione), che ha avuto luogo fra l'ottobre del 2015 ed il giugno del 2016 in sala Angelo Cremonesi.

L'iniziativa si è avvalsa di nuovo dell'aiuto delle associazioni culturali cittadine che collaborano da tempo con il Museo (gli Amici del Museo, L'Araldo, il Gruppo antropologico cremasco, la redazione di «Insula fulcheria», il Touring club italiano, la Società storica cremasca), ma ha visto anche alcuni incontri curati direttamente dall'Assessorato alla cultura del Comune di Crema.

Il tema di fondo della serie di appuntamenti è stato, ancora una volta, la storia del territorio cremasco nelle sue diverse fasi, anche se non sono mancati approfondimenti che, seppur legati alla terra cremasca, hanno assunto un respiro regionale e, per certi versi, anche internazionale.

Il primo appuntamento si è tenuto sabato 3 ottobre 2015 ed ha riguardato il breve (1509-1512) intermezzo francese, l'unica 'pausa' della lunga (1454-1796) dominazione veneta su Crema: la conferenza, tenuto dal professore Mario Traxino, è stata anche l'occasione per ricordare i 500 anni della morte di Luigi XII di Francia, protagonista della vittoria dei transalpini sui veneziani ad Agnadello nel 1509.

Alla Crema del '400 e del '500 sono stati dedicati altri quattro degli appuntamenti proposti: il primo (7 novembre 2015) ha visto Simone Caldano, per conto della Società storica cremasca, raccontare quale aspetto piazza Duomo avesse nel primo secolo della dominazione veneta (cioè fra il 1449 ed il 1555), mentre nel secondo (7 maggio 2016), curato dall'Assessorato alla cultura, Marino Viganò, della Fondazione Trivulzio di Milano, si è occupato di un altro protagonista della già ricordata battaglia di Agnadello, Gian Giacomo Trivulzio, vittorioso condottiero dell'esercito francese di re Luigi XII.

Il terzo appuntamento (11 giugno 2016), ancora a cura della Società storica cremasca, ha allargato gli orizzonti del ciclo di incontri, visto che ha avuto valenza internazionale sia grazie al relatore, la dottoressa Bralic, funzionario dell'Istituto croato per il patrimonio mobile, sia grazie alla tematica, cioè gli affreschi tuttora presenti nel Palazzo municipale di Rovigno, commissionati dal cremasco Scipione Benzoni, rettore della città istriana per conto del governo della Serenissima.

Ma gli incontri non si sono limitati a tematiche rinascimentali, tutt'altro, ma hanno spaziato ampiamente sia nei secoli che rispetto ad argomenti e personaggi.

Infatti don Giuseppe degli Agosti, per conto del Touring club italiano e degli Amici del Museo, si è occupato dei secoli XVI e XVII, affrontando il tema dei matrimoni sabato 25 giugno 2016, mentre sabato 16 aprile 2016 ha dissertato dell'applicazione della regola di S. Agostino agli ordini laici e cavallereschi.

Ai trascorsi ottocenteschi e novecenteschi della nostra città sono stati invece collegati gli appuntamenti curati dal Gruppo antropologico cremasco che, riprendendo la tesi di laurea di Elena De Marinis ed Anna Chiara Savoia, ha ripercorso (21 novembre 2015) la storia dei cimiteri cremaschi, profondamente influenzata dall'editto di Saint Cloud, emanato da Napoleone Bonaparte nel 1804.

Il Gruppo antropologico cremasco, grazie a Edoardo Edallo, Walter Venchiarutti, don Marco Lunghi, Daniela Ronchetti, Elena Benzi e Vittorio Dornetti, ha svolto altresì una riflessione ad ampio raggio sulla modernità (2 e 30 aprile 2016), riflettendo su cultura, arte, integrazione e tecnologia.

Alle vicende artistiche locali più vicine a noi si sono invece interessati gli incontri del 24 ottobre 2015 e del 30 gennaio 2016 curati dalla redazione della rivista del Museo «Insula fulcheria», che hanno consentito di illustrare vita ed opera di scultori (Francesco Panceri, Mario Toffetti e Maurizio Zurla) e pittori (Agostino Arrivabene, Aldo Spoldi ed Ugo Stringa) locali, rispettivamente con Silvia Merico e don Giorgio Zucchelli e con Sara Fontana, Eleonora Petró e Walter Venchiarutti.

La storia dell'Ottocento e del Novecento ha visto protagonista il Gruppo cremasco di ricerche storico-ambientali L'Araldo che prima, con Mario Cassi e Gian Attilio Puerari, ha affrontato (6 febbraio 2016) il secondo centenario dell'inizio del governo lombardo-veneto su Crema, per poi dedicarsi (21 maggio 2016) al centenario della presa di Gorizia da parte delle truppe della Dodicesima divisione, guidata dal generale cremasco Fortunato Marazzi ed avvenuta nell'agosto del 1916, grazie a Mario Cassi e Mario Marazzi.

Sempre di prima guerra mondiale si è occupata anche la redazione di «Insula fulcheria» che (5 marzo 2016), ad opera di Vittorio Dornetti, ha analizzato il diario del fante vaianese Pietro Ferrari, il quale combatté dal 1915 al 1917, anno in cui venne catturato sul Monte Hermada, finendo così la sua guerra prigioniero dell'esercito austroungarico in Serbia.

Alla Crema dell'Ottocento ci ha fatto invece ritornare Pietro Martini (20 febbraio 2016) con il

ritratto del sacerdote cremasco Paolo Braguti, letterato di chiara fama che ha lasciato parte della sua collezione di libri alla biblioteca cittadina di via Civerchi.

L'attenzione alla storia italiana risorgimentale si è allargata alle vicende biografiche di uno dei figli dell'Eroe dei Due mondi (ovvero, Giuseppe Garibaldi), Menotti, di cui ci ha fatto conoscere le gesta Marco Formato (16 gennaio 2016), autore di una recente biografia su di lui.

Con questo ricco ciclo di incontri l'Assessorato alla cultura di Crema ha puntato ancora una volta a fare del Museo cittadino un luogo attivo nella divulgazione e nella conoscenza della storia locale, favorendo l'incontro dei cittadini con la stessa.

Mostre

Anche nel 2015 e nel 2016 le sale Agello del Museo civico sono state utilizzate con continuità come luoghi atti a promuovere le varie forme dell'arte e del collezionismo locali (ma non solo). Due, in particolare, gli eventi di punta che hanno caratterizzato la stagione espositiva cremasca presso il Museo: quello dedicato alla Banca di Oklahoma, invenzione artistica del cremasco Aldo Spoldi (23 aprile-29 maggio 2016), e la personale di Margherita Martinelli, artista cremasca di fama oramai internazionale.

La ludica e, al tempo stesso, reale Banca di Oklahoma, fondata da Aldo Spoldi nel 1988, è stata presentata per la prima volta nel medesimo anno a Torino nella Galleria di Guido Carboni, si è poi trasformata nel 1990 in Oklahoma S.r.l. ed è stata esposta allo Studio Casoli e da Luciano Inga-Pin a Milano, ed è divenuta infine BdO Ltd nel 1994.

Ideata e fondata dall'artista Aldo Spoldi, la Banca di Oklahoma ha battuto moneta (Brunelli), al fine di acquistare opere di giovani artisti, ha fondato musei, prodotto automobili e biciclette da corsa (in collaborazione con la ditta Bianchi), ha operato scalate finanziarie e infine ha fatto bancarotta.

Ma si è anche ripresa e ricomposta in una finanziaria che ha prodotto personaggi virtuali con ex studenti dell'Accademia di Belle Arti di Brera. L'embrione della Banca di Oklahoma risale al 1975, quando Aldo Spoldi coordinava un gruppo di giovani artisti, poeti e critici che, col nome collettivo di Teatro di Oklahoma, sviluppo della Banda del Maramo, progettò e realizzò un libro-catalogo dove ogni partecipante poteva dare il proprio libero contributo.

Quindici anni dopo quegli intenti di partecipazione allo spettacolo trovarono una più concreta via di attuazione nella trasformazione del Teatro di Oklahoma in Banca di Oklahoma, che nel 1990 venne regolarmente e legalmente costituita col nome di Oklahoma S.r.l.

Nel 1996 la Banca di Oklahoma, dopo una serie di operazioni artistico-finanziarie, diede vita a quattro personaggi virtuali (l'artista Cristina Karanovic, il filosofo Andrea Bortolon, il critico Angelo Spettacoli, il fotografo Met Levi), affidando loro il compito di realizzare opere d'arte, testi critici, libri di filosofia, fotografie e molto altro ancora.

Nacque così una banda virtuale che riprendeva lo spirito del gruppo che ha caratterizzato la formazione del Teatro di Oklahoma. Tali personaggi virtuali, sul finire del postmoderno, all'inizio del nuovo secolo, diedero vita ad una nuova avventura artistica: l'Accademia dello Scivolo, che non solo si proponeva di concepire opere, ma si impegnava a ricomporre il passato che aveva reso possibile la sua costituzione.

In mostra sono stati esposti, oltre allo statuto, i marchi, l'assegno, le bolle di consegna, il Barone Rosso, i Brunelli e altri lavori della Banca di Oklahoma, ma anche alcuni modellini, firmati dall'Accademia dello Scivolo, delle quattro automobili prodotte. Queste e altre opere sono state esposte nel 1993 al Groninger Museum in Olanda, nella mostra Business Art-Art Business, curata da Loredana Parmesani e Frans Haks.

Tale mostra è stata intesa come sviluppo e risposta ad un clima culturale internazionale che si stava indirizzando verso un intreccio fra sistema dell'arte e mondo della finanza (uno degli esem-

più significati in questo senso può essere rintracciato nei lavori di Jeff Koons). Nell'occasione della mostra, Loredana Parmesani ha pubblicato il libro *Arte&Co. Dal concetto all'avviamento*, edito da Giancarlo Politi editore.

Accanto alle opere della Banca di Oklahoma è stata esposta anche una selezione di opere di artisti, che la B.d.O ha acquistato con i suoi Brunelli: Pinot Gallizio, Enrico Baj, Gino De Dominicis, Gianni Piacentino, Vittoria Chierici, Bertozzi&Casoni, Stefano Arienti, Maurizio Cattelan, Marcello Maloberti, Brigata ES, Servaas&Zn, Ingold Airlines, E Il Topo.

L'anno delle sale Agello si è però aperto (17 gennaio-7 febbraio 2016) con la mostra di Margherita Martinelli, la cui esposizione è stata l'occasione per l'artista di fare il punto sulla sua più recente produzione pittorica e di raccogliere nello spazio espositivo cremasco le nuove opere del 2015 e alcune altre realizzate tra il 2010 e il 2014.

La personale, a dieci anni di distanza dalla sua ultima a Crema, è stata utile per garantire l'immersione del visitatore nel lavoro dell'artista, seguendo il percorso espositivo studiato con la curatrice Natalia Vecchia.

Tele di grandi e piccole dimensioni tracciano quel viaggio che l'artista percorre quotidianamente nella sua riflessione sulle cose e sulla realtà. Ampi spazi di colore e assenza di forme definite segnano una evoluzione nella produzione di Margherita Martinelli, che si è concentrata nell'ultimo anno sugli aspetti della luce all'interno delle giornate, tracciando un sentiero che attraversa il più ampio spettro di sfumature dal giorno alla notte. Non mancano le opere di anni recenti in cui i simboli – l'abito, la barca, la libellula, le scarpette – hanno segnato nelle tele significativi momenti del viaggio fisico e mentale dell'artista.

Domeniche in famiglia

Le sezioni del Museo sono state protagoniste di una proposta culturale del tutto innovativa, volta a rendere ancora più vissuto il complesso conventuale. Grazie al partenariato ed alla collaborazione con l'Associazione Franco Agostino Teatro Festival (FATF) e ad un significativo supporto economico di Fondazione Cariplo, ottenuto grazie alla partecipazione al bando *Protagonismo culturale dei cittadini*, si sono tenute con successo le *Domeniche in famiglia*.

Si è trattato di un appuntamento mensile di cui, come già ricordato in precedenza, sono stati protagonisti le collezioni museali e i bambini; questi ultimi, guidati dagli operatori del FATF e del Museo, sono stati condotti in percorsi ludici ed artistici alla scoperta dei tesori conosciuti e sconosciuti del Museo stesso.

Tali tesori sono stati illustrati con un linguaggio nuovo ed accattivante all'insegna dell'interattività ed all'interno di percorsi di *edutainment* (in pratica, la teoria dell'educare divertendo già sperimentata al Museo di Crema con l'allestimento della sezione di Archeologia fluviale⁵), in grado di offrire occasioni per trascorrere del tempo in famiglia ed imparare divertendosi.

Le proposte sviluppate tra il 2015 ed il 2016 hanno coinvolto tutti gli spazi del Museo cittadino: dopo una visita generale al complesso del Sant'Agostino, grazie a *Il segreto dipinto* (27 settembre 2015), i bambini hanno dapprima potuto vedere le ceramiche degli antichi Romani e realizzare del vasellame seguendo le loro tecniche (*Le ceramiche degli antichi Romani*, 1 novembre 2015), poi hanno fatto un salto nel passato grazie alla mostra, curata da Attilio e Dolores Bianchi, sui giocattoli dei nonni e bisnonni (*Crik-crak*, 13 dicembre 2015).

Il 2016 ha visto invece spettacoli nella sezione di Arte organaria (17 gennaio 2016, *Benvenuto al Museo dell'arte organaria*) e di Archeologia fluviale (28 febbraio 2016, *Storie di fiume*).

NOTE

¹ Per una disamina delle idee alla base della Sezione ed in merito ai suoi contenuti cfr. S. RIBOLDI, *SAM: Sezione Arte Moderna del Museo civico di Crema e del Cremasco*, in: «Insula Fulcheria», XLIV, 2014, pp. 424-433.

² A questo proposito mi permetto di rinviare a S. RIBOLDI, *Museo civico di Crema e del Cremasco: un altro anno ricco di attività*, in: «Insula Fulcheria», XLV, 2015, pp. 339-340.

³ La stesura della sezione dedicata ai laboratori didattici è opera di Ester Tessadori, anima della riproposizione dei laboratori didattici in favore delle scuole.

⁴ Per una descrizione delle tre sinopie di proprietà del Museo civico cittadino rimando a V. GEROLDI, *Sinopie di Giovanni Pietro da Cemmo*, in: «Insula Fulcheria», XXXIII, 2003, pp. 63-90. Le medesime sinopie erano già state oggetto di un'ipotesi di restauro e successivo allestimento (con completamento della sola prima fase), come testimonia l'intervento di R. CASARIN, *Le sinopie di Giovanni Pietro da Cemmo: un progetto di valorizzazione per la città di Crema*, in: «Insula Fulcheria», XXXIX, 2015, vol. A, pp. 26-37.

⁵ Sulle idee guida della sezione di Archeologia fluviale cfr., T. RAVASI e C. FREDELLA, *Un approccio sperimentale alla didattica dell'antico nella nuova sezione di archeologia fluviale del Museo di Crema*, in: «Insula Fulcheria», XXXIX, 2009, vol. A, pp. 120-137 mentre sul concetto di *edutainment* cfr. *Cultura in gioco. Le nuove frontiere di musei, didattica e industria culturale nell'era dell'interattività*, a cura di P. A. VALENTINO e M. R. DELLI QUADRI, Firenze, Giunti, 2004.

**La collezione Burri di antichità egiziane
del Museo civico di Crema e del Cremasco:
a work in progress**

L'illustre cremasca Carla Maria Burri (1935-2009), che operò in Egitto tra la fine degli anni '60 e il 2000, prima come Addetto Culturale poi come Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura del Cairo, ha lasciato per volontà testamentaria al Museo civico di Crema e del Cremasco la sua collezione di antichità. Il presente contributo ripercorre le fasi salienti dello studio e delle analisi scientifiche alle quali sono stati sottoposti la circa ottantina di reperti egizi. Questi, per la maggior parte ascrivibili al periodo tardo-faraonico ed ellenistico-romano, costituiscono un importante arricchimento delle collezioni archeologiche del Museo cittadino.

Introduzione alla collezione

Il lascito alla città di Crema delle antichità appartenute a Carla Maria Burri (1935-2009) è costituito principalmente da reperti egiziani ascrivibili al periodo tardo-faraonico, ellenistico-romano e da qualche esemplare risalente invece a epoche più antiche della civiltà egizia al periodo copto e islamico¹. A questi si aggiunge un'interessante testimonianza dall'area iranica, rappresentata da tre mattoni iscritti in elamico. Questi ultimi, rari nelle collezioni italiane che ne custodiscono solo pochissimi esemplari, provengono probabilmente dalla ziggurat di Chogha Zanbil, situata a circa 35 km dall'antica Susa².

Sfortunatamente, i mattoni iscritti, così come i reperti egizi della collezione, sono pervenuti privi di documentazione concernente le modalità della loro acquisizione da parte di Carla Burri. Allo stesso modo mancano informazioni sull'eventuale contesto archeologico del loro ritrovamento. Tuttavia, anche se solo per un numero esiguo di oggetti, si è potuto ipotizzare un luogo preciso o un'area, seppur più vasta, di provenienza.

Per quanto concerne il loro ingresso nella collezione, è certo che numerosi reperti provengano da acquisto sul mercato antiquario, in particolare quello egiziano, come inducono a pensare i numeri in arabo tracciati con inchiostro nero ancora visibili su alcuni di essi. È noto, tra l'altro, che Carla Burri era un'assidua frequentatrice di aste e che occasionalmente aveva accompagnato alla Sala di Vendita del Museo Egizio del Cairo conoscenti e amici per i loro acquisti personali. Non escludiamo che quest'ultima possa essere la provenienza di alcuni pezzi della collezione³.

Pur non essendo numericamente tale da poter costituire materiale sufficiente per la creazione di una vera e propria «sezione di arte egizia e greco romana» presso il Museo civico di Crema e del Cremasco – diversamente da quanto espresso da Carla Burri nel suo testamento olografo⁴ – l'insieme dei reperti appartenenti al lascito, circa un'ottantina tra integri e frammentari, ha rivelato comunque potenzialità valide a farne materiale di un certo interesse a fini di studio così come a fini espositivi. Si tratta di testimonianze archeologiche relative a un'antica civiltà non altrimenti documentata nelle raccolte museali della città. Grazie al lascito Burri, il Museo civico di Crema e del Cremasco può entrare nel panorama delle altre istituzioni museali della Lombardia che già vantano piccole o più cospicue collezioni di antichità egiziane⁵.

Esporre tali reperti vuole essere anche un omaggio a un'illustre cittadina cremasca quale fu Carla Maria Burri, che ebbe un ruolo determinante nel favorire le attività di ricerca e di scavo in Egitto di numerosi egittologi italiani, e non solo⁶. A Carla Burri si deve, tra l'altro, l'istituzione del «Bollettino di Informazioni» di quella che sarebbe diventata – proprio grazie alla sua tenacia – la sezione archeologica dell'Istituto Italiano di Cultura del Cairo. Il «Bollettino», da lei personalmente curato per più di quindici anni, che in epoca pre-internet aveva assolto il ruolo di una newsletter, era considerato dagli egittologi italiani e stranieri uno strumento particolarmente utile per la diffusione di notizie relative a scavi e ritrovamenti sul suolo egiziano dal momento che teneva conto anche di quanto appariva sulla stampa locale in arabo⁷.

Il profilo e la vita della studiosa sono stati recentemente oggetto di un volume curato da Daniela Gallo Carrabba al quale rimandiamo, che include i ricordi di amici, di colleghi e quelli di alcuni dei più importanti egittologi italiani che l'hanno conosciuta e frequentata, come i compianti Sergio Donadoni e Silvio Curto, oltre a Edda Bresciani, Patrizia Piacentini e Alessandro Roccati⁸.

Ci limitiamo qui a ricordare tuttavia, sebbene in modo schematico, le principali tappe della sua carriera in Egitto:

1956 e 1959: Primi viaggi in Egitto (1959, anno della laurea in Papirologia con S. Donadoni)

1964-1981: Addetto Culturale presso l'Ambasciata Italiana del Cairo

1993-1999: Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura del Cairo

2003-2005: Commissario Generale per le iniziative Italia-Egitto

Studio e analisi dei materiali

Nel novembre del 2013, chi scrive ha ricevuto incarico dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia dello studio dei reperti egizi della collezione Burri⁹. L'attività, ancora in corso, ma che si avvia alla conclusione, si è svolta sin dal suo inizio in stretto contatto con la direzione del Museo cittadino e l'associazione intitolata a Carla Maria Burri, sempre sotto l'egida della Soprintendenza. Tra le finalità che ci siamo posti, vi è quella di esporre in un prossimo futuro una selezione dei pezzi più significativi in una sala del Museo intitolata a Carla Burri e la pubblicazione di un catalogo della collezione curato da chi scrive.

Prima d'illustrare brevemente le principali tipologie di oggetti facenti parte del lascito, vorremmo segnalare che lo studio di numerosi reperti si è avvalso anche di tecniche d'indagine scientifica innovative, in particolare grazie a una proficua collaborazione instaurata con il Dipartimento di Fisica del Politecnico di Milano. Il gruppo, guidato da Daniela Comelli (Professore di Fisica), e che ha visto la presenza di Austin Nevin (Ricercatore dell'unità CNR-IFN), di Valentina Capogrosso (Post-doc), oltre di chi scrive, ha proceduto con indagini che hanno impiegato tecniche portatili – e non invasive – di spettroscopia ottica, molecolare e X, sviluppate presso il sopraccitato Dipartimento del Politecnico di Milano, finalizzate a determinare la composizione materica degli oggetti considerati, con riferimento sia a materiali originali, sia a materiali introdotti in seguito a interventi di restauro, e a fornire indicazioni sul loro stato di conservazione¹⁰.

Questo tipo di analisi si è dimostrato, tra l'altro, particolarmente efficace per l'individuazione del cosiddetto «blu egizio». I risultati ottenuti su due degli oggetti policromi della collezione sottoposti a indagine sono stati recentemente pubblicati sulla rivista «Heritage Science»¹¹. Il primo dei due reperti è un frammento di *cartonnage*, molto probabilmente la parte terminale di una maschera funeraria, che presenta una raffigurazione a colori vivaci di un uccello-*ba* a testa umana sormontata da disco solare, dalle cui ali si stagliano lateralmente due piume-*maat* (Fig. 1)¹². L'oggetto, in lino ricoperto di gesso dipinto, appartiene a una tipologia databile dall'Epoca Tolemaica a quella Romana¹³. Con ogni probabilità, invece, risale al Periodo Tolemaico il secondo reperto sottoposto a indagine, ossia una maschera comica in miniatura in terracotta dipinta che, benché si conservi solo nella parte superiore, dovrebbe rappresentare, dall'osservazione dei caratteri somatici ancora leggibili, un attore che interpreta il ruolo dello schiavo nella Commedia Nuova (Fig. 2)¹⁴.

Nello studio ci siamo avvalsi anche di analisi di termoluminescenza, eseguite dal laboratorio ARCADIA di Milano¹⁵. La scelta di questa tecnica, seppur invasiva, è stata motivata dalla volontà di appurare l'autenticità di un pezzo che, una volta dimostratasi tale, ha permesso di considerarlo uno dei reperti più interessanti della collezione. La sua compatibilità con la datazione che avevamo proposto e le caratteristiche stilistiche, ne fanno un bell'esempio di coperchio di vaso canopo in terracotta della XVIII dinastia¹⁶.

Contenuto della collezione

Daremo qui di seguito alcune indicazioni generali sul contenuto della collezione, rimandando al catalogo sopraccitato per informazioni dettagliate e la relativa bibliografia comparativa. Per praticità, presenteremo i reperti raggruppandoli secondo le principali tipologie d'appartenenza.

Ushabti

Nella collezione sono presenti tre *ushabti* in terracotta dei quali uno iscritto in geroglifico, a nome di tale *Kha-nesut*, e gli altri due in ieratico. In questi due ultimi esemplari, i nomi dei destinatari sono leggibili solo nella parte iniziale: *Bu-...* e *Pa-en-...* La loro tipologia fa propendere per una datazione alla seconda metà del Nuovo Regno. Della collezione fanno parte anche due

ushabti lignei anepigrafi. Il primo potrebbe risalire all'inizio del Nuovo Regno o trattarsi di un esemplare di fattura mediocre di Epoca Ramesside, mentre il secondo è databile, sulla base dei paralleli, alla XIX dinastia.

Parti di sarcofagi e maschere funerarie

Alla produzione di sarcofagi lignei appartengono sei maschere presenti nella collezione. Queste riproducono i tratti stilizzati del volto del defunto allo scopo di dare al sarcofago un aspetto antropomorfo. Scolpite e modellate nel legno, erano lavorate a parte e fissate con pioli ancora visibili sul retro di alcuni esemplari. Potevano poi essere ricoperte con uno strato di stucco su cui si dipingevano i dettagli del volto, come emerge ancora da alcuni esemplari della collezione. Tra questi uno, in particolare, è degno di nota per la policromia tuttora evidente, benché in stato di conservazione piuttosto precario (*Fig. 3*). A questa categoria di reperti si aggiunge il frammento di *cartonnage* sopra menzionato, interpretabile come la parte terminale di una maschera funeraria.

Amuleti

La presenza di amuleti usati con lo scopo di proteggere sia i vivi che i morti dai più disparati pericoli trova testimonianze sin dalle epoche più antiche della storia egizia. Se ne conoscono almeno 275 tipi differenti, realizzati ricorrendo a un'ampia gamma di materiali, anche se tra questi la *faïence* occupa un posto di rilievo. Nella collezione Burri sono attestati alcuni degli amuleti più diffusi come l'occhio-*udjat*, il cui significato era "integrità" o "completezza"¹⁷; lo scarabeo, il cui significato era ricollegato al "rinnovamento" e alla "rinascita"; lo scettro-*uadj*, la cui funzione era di dare "nuova giovinezza" e "vigore"; il *ba*, che era una delle componenti dello spirito dell'uomo e ne personificava la forza vitale. Nella collezione sono presenti anche due amuleti raffiguranti il dio Bes, genio benevolo che proteggeva dai rettili e dagli spiriti maligni.

Bronzetti

Tra i reperti della collezione Burri sono presenti alcuni bronzetti. Si tratta di oggetti che non erano deposti nelle sepolture, ma avevano un valore quasi esclusivamente votivo. La diffusione di tali manufatti è particolarmente intensa in Epoca Tarda, e a questo periodo risalgono la maggior parte degli esemplari della collezione. Tra le raffigurazioni di divinità attestate segnaliamo un bronzetto di Osiride, uno del dio Nefertum e uno del dio Bes, rappresentato sopra a una colonnetta di papiro, dalla fattura particolarmente raffinata (*Fig. 4*). Sempre in bronzo, una testa di gatta sacra alla dea Bastet, una piccola situla e una rappresentazione di Osiri-Canopo probabilmente di Epoca Romana.

Figurine fittili, lampade, lucerne e «Borracce di San Mena»

Un cospicuo numero di reperti della collezione Burri appartiene alla produzione coroplastica egizia di età greco-romana come statuette, lampade e lucerne. Alcuni esemplari di queste ultime sono invece tipici della produzione copta, così come due «Fiaschette del Pellegrino» o «Borracce di San Mena» presenti nella collezione. Queste erano usate dai pellegrini presso il santuario del santo, nel sito attuale di Abu Mena nel Delta, per riportare acqua o olio santo. I due esemplari portano la decorazione standard a rilievo di San Mena – uno dei primi cristiani a essere stati martirizzati in Egitto – raffigurato orante tra due cammelli.

Il fatto che la maggior parte degli esemplari fittili della collezione Burri sia in uno stato frammentario non impedisce in numerosi casi di ricondurli a un modello conosciuto. Si tratta di manufatti ampiamente diffusi a causa della tecnica di produzione che consiste nella realizzazione di più pezzi in serie da una stessa matrice. Questo tipo di produzione presenta numerosi problemi interpretativi che ovviamente si riscontrano anche negli esemplari della collezione Burri: la loro

datazione è uno degli interrogativi più complessi da risolvere così come l'uso che poteva essere fatto – in particolare delle statuette – interpretabile principalmente alla luce di un contesto di ritrovamento archeologico sicuro, variando da ex-voto (templi), offerte funerarie (tombe), divinità domestiche, soprammobili o addirittura giocattoli (contesti abitativi). Quasi tutte queste categorie sono attestate nella collezione.

Reperti lapidei

Tra i reperti lapidei della collezione segnaliamo una scultura in calcare che riproduce il viso di un sovrano di Epoca Tolemaica. Questo tipo di rappresentazioni non trovano interpretazione univoca da parte degli studiosi. Recentemente è stato proposto che la maggior parte di esse non debbano essere considerate come modelli per scultori ma piuttosto come ex-voto deposti in luoghi di culto finalizzati alla diffusione dell'immagine del sovrano. Al III-IV secolo d.C., invece, è attribuibile una stele funeraria policroma scolpita nel calcare ad altorilievo inserita in una nicchia che riproduce un giovane uomo assiso. Questo regge un grappolo d'uva in una mano e nell'altra una colomba: simboli cristiani oppure, secondo un'altra interpretazione – quella oggi più seguita – attribuiti dei fedeli di Iside in epoca tardoantica.

Recipienti in vetro

Nella collezione Burri sono presenti diciannove recipienti in vetro soffiato. Si tratta di forme quasi esclusivamente chiuse a eccezione di un unico calice. I reperti, di epoca romana e islamica, coprono un arco temporale molto ampio che va dal I al IX sec. d.C.¹⁸

Segnaliamo infine la presenza nella collezione di due reperti non riconducibili a una delle tipologie sopra elencate ma comunque degni di nota. Il primo è una piastrella in *faïence* che faceva parte della decorazione di alcuni ambienti sotterranei della Piramide a Gradoni del re Djoser a Saqqara, mentre il secondo è un modello d'offerta, realizzato in terracotta modellata a mano e risalente al Primo Periodo Intermedio/Medio Regno. Reperti di questo tipo sono comunemente indicati in archeologia egiziana «Case dell'anima». L'oggetto rientra, infatti, in una specifica categoria di tavole d'offerta riproducenti un'abitazione nel cui cortile sono rappresentate le vivande per il sostentamento del defunto. Fondamentalmente si trattava di sostituti delle più costose tavole di offerta in pietra.

NOTE

¹ Vogliamo ringraziare per il loro assiduo e fattivo apporto alla realizzazione del progetto di valorizzazione del lascito Burri: Francesco Muscolino, Funzionario archeologo del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Como, Lecco, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese; l'Assessorato alla Cultura del Comune di Crema; Francesca Moruzzi, Responsabile Settore Cultura del Comune di Crema; Simone Riboldi, Responsabile dei servizi educativi del Museo civico di Crema e del Cremasco; l'Associazione Carla Maria Burri, in particolare nelle figure del suo Presidente, Daniela Gallo Carrabba, del suo Segretario, Fiorenzo Gnesi così come di Angelo Comotti. Che anche Patrizia Piacentini, titolare della Cattedra di Egittologia dell'Università degli Studi di Milano, trovi qui la nostra più sentita gratitudine. Nel momento in cui scriviamo, il progetto ha beneficiato dell'aiuto finanziario dell'Associazione Carla Maria Burri, dell'Associazione Popolare Crema per il Territorio - Banco Popolare, del già Presidente del Rotary Club Crema San Marco, Pietro Martini e di Renato Ancorotti.

² Lo studio dei mattoni è stato affidato a Gian Pietro Basello dell'Università "L'Orientale" di Napoli, per i quali cf., *infra*, il suo contributo.

³ La data di chiusura della Sala di Vendita del Museo Egizio del Cairo non precede il 1979; cfr., da ultimo, P. PIACENTINI, *The Antiquities Path: from the Sale Room of the Egyptian Museum in Cairo, through Dealers, to Private and Public Collections. A work in progress*, in EAD., C. ORSENIGO e S. QUIRKE (a cura di), *Forming Material Egypt. Proceedings of the International Conference, London 20-21 May, 2013*

= «EDAL: Egyptian & Egyptological Documents, Archives, Libraries» 4 (2013-2014), Milano, Pontremoli, 2014, pp. 105-130.

⁴ Testamento redatto il 25-09-2006, depositato presso il notaio Giovanni Battista Donati di Crema. Purtroppo a molti sono note le vicende travagliate dell'eredità Burri e queste si riflettono anche sullo stato della collezione di antichità. Personalmente, possiamo solo unirci al rammarico corale per una raccolta che era in origine notevolmente più ricca, sia per le conoscenze specifiche nel campo egittologico di Carla Burri, che per i suoi molteplici contatti con il mercato antiquario, così come emerge da testimonianze di numerosi amici e colleghi.

⁵ Sulle collezioni minori di antichità egiziane in Italia, cf. P. PIACENTINI, *Les collections mineures d'antiquités égyptiennes en Italie*, in «Bulletin de la Société Française d'Égyptologie» 137 (1996), pp. 12-31. Cf. anche il sito web del «Progetto OSIRIS: Le collezioni egittologiche minori in Italia»: <<http://osiris.beniculturali.it/il-progetto/front-page-it>>, diretto da Massimiliana Pozzi Battaglia.

⁶ C.M. BURRI, *Storia della Sezione Archeologica dell'Istituto Italiano di Cultura del Cairo*, in M. CASINI (a cura di), *Cento anni in Egitto: percorsi dell'archeologia italiana*, Milano, Electa, 2001, pp. 240-241. Le notizie riportate nei bollettini pubblicati dal novembre 1967 al novembre 1968 sono riprese in C.M. BURRI, *L'activité archéologique en Égypte en 1967 et 1968*, in «Kêmi» 19 (1969), pp. 279-293, mentre quelle riportate dai bollettini pubblicati dal novembre 1968 al novembre 1969 sono riprese in EAD., *L'activité archéologique en Égypte en 1968 et 1969*, in «Kêmi» 20 (1970), pp. 237-248.

⁷ Cfr., e.g., un estratto di una lettera inviata il 17 novembre del 1967 da Bernard V. Bothmer a Serge Sauneron, allora direttore dell'Institut Français d'Archéologie Orientale del Cairo e amico di Carla Burri, in cui Bothmer scrive: «The newsletter put out by Signorina Burri of the Istituto Italiano di Cultura in Cairo has a good report on you at Esna, but what interests me most is (on page 3) a cryptic note that the Service des A. has found at Armant the remains of a temple and ...». La lettera, inedita, appartiene al fondo archivistico di Bernard V. Bothmer, conservato presso l'Università degli Studi di Milano.

⁸ D. GALLO CARRABBA (a cura di), *Carla Maria Burri: l'Egitto mi ha aperto le sue braccia*, Crema, Gruppo antropologico cremasco, 2012. Cfr. anche il necrologio scritto da A. ROCCATI, in *L'Egitto tra storia e letteratura* (Serekh 5), Torino, AdArte, 2010, pp. 171-172.

⁹ Lettera di incarico del 12 novembre 2013 (Prot. n. 13633), referente Francesco Muscolino.

¹⁰ La campagna di analisi è stata inclusa nel progetto di collaborazione bilaterale Italia-Egitto per il triennio 2013-2015 «Oggetti e materiali del patrimonio archeologico egiziano: analisi con tecniche portatili di spettroscopia e imaging», finanziato dal Ministero degli Affari Esteri, che ha visto coinvolti il Dipartimento di Fisica del Politecnico di Milano (responsabile scientifico, Daniela Comelli) e la Fayoum University (responsabile scientifico, Abdelrazek Elnaggar).

¹¹ D. COMELLI, V. CAPOGROSSO, C. ORSENIGO e A. NEVIN, *Dual Wavelength Excitation for the Photoluminescence Lifetime Imaging of Painted Ancient Egyptian Objects*, in «Heritage Science» 4:21 (2016), DOI: 10.1186/s40494-016-0090-5.

¹² Un frammento di *cartonnage* molto simile è conservato al Petrie Museum of Egyptian Archaeology di Londra. Anche per questo reperto non ci sono informazioni circa la provenienza, come confermato da una comunicazione personale con Alice Stevenson, conservatore del Petrie Museum, che ringraziamo; cfr. il database del museo <<http://petriecat.museums.ucl.ac.uk/>>, UC45900.

¹³ Cfr., e.g., S. D'AURIA, P. LACOVARA e C. ROEHRIG (a cura di), *Mummies and Magic: the Funerary Arts of Ancient Egypt*, Boston, Museum of Fine Arts, 1988, pp. 194-195; D.A. SCOTT, S. WARLANDER, J. MAZUREK e S. QUIRKE, *Examination of some pigments, grounds and media from Egyptian cartonnage fragments in the Petrie Museum, University College London*, in «Journal of Archaeological Science» 36/3 (2009), p. 925, UC45892.

¹⁴ In generale, cf. T.B.L. WEBSTER, J.R. GREEN e A. SEEBERG, *Monuments Illustrating New Comedy*, London, Institute of Classical Studies, University of London, School of Advanced Study, 1995 3^aed., per paralleli specifici con bibliografia, cfr., e.g., il database del British Museum: <www.britishmuseum.org/collection/>, 1886,0401.1410.

¹⁵ Le analisi sono state svolte gratuitamente grazie all'intervento di Angelo Comotti, ex-alunno di Carla Maria Burri e membro attivo dell'Associazione intitolata a suo nome.

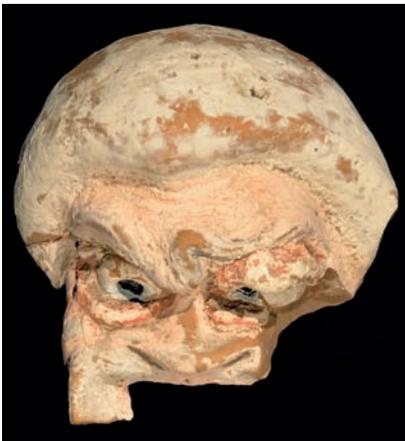
¹⁶ Per la tipologia, cfr. P.F. DORMAN, *Faces in Clay: Technique, Imagery, and Allusion in a Corpus of Ceramic Sculpture from Ancient Egypt* (Münchner Ägyptologische Studien 52), Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2002.

¹⁷ Nella collezione è presente anche uno stampo in terracotta per la realizzazione di un amuleto di questa tipologia e un amuleto dello stesso tipo ma abbinato a una lepre in una raffigurazione composita.

¹⁸ Lo studio dei vetri della collezione Burri è stato affidato a Miriam Romagnolo, per i quali cfr., *infra*, il suo contributo.



1. Parte terminale di maschera funeraria in cartonnage, Epoca Tolemaica o Romana
(© Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)



2. Maschera in miniatura di un attore che interpreta lo schiavo nella *Commedia Nuova*, Epoca Tolemaica
(© Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)



3. *Maschera di sarcofago in legno stuccato e dipinto, Epoca Tolemaica* (© Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)



4. *Bronzetto raffigurante il dio Bes sopra a una colonnetta di papiro, Epoca Tarda* (© Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

**«Ho posto qui il mio nome»:
tre mattoni con iscrizione elamica
del re Untash-Napirisha (XIV sec. a.C.)
nella collezione Burri***

Tra i reperti della collezione Carla Maria Burri, ora conservata presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco, figurano tre mattoni recanti un'iscrizione cuneiforme su una faccia laterale. Questi mattoni rappresentano una testimonianza, tra le pochissime in collezioni italiane, di documenti in elamico, una lingua parlata per due millenni (XXII-V sec. a.C. almeno) nell'Iran sud-occidentale prima che la dinastia achemenide associasse a questo territorio il nome di Persia. Nel testo, identico nei tre mattoni, parla il re medio-elamita Untash-Napirisha (XIV sec. a.C.) attribuendosi il merito della costruzione di una ziqqurat, probabilmente quella di Chogha Zanbil (non lontano dalla città biblica di Susa), dove altri mattoni con la stessa iscrizione sono stati ritrovati in situ nella muratura.

Dall’Egitto alla Babilonia

Tra i materiali raccolti da Carla Maria Burri (1935-2009) ve ne sono alcuni che ci spingono ad andare oltre l’Egitto, risalendo l’entroterra del Mediterraneo sud-orientale fino a incrociare una delle vie del deserto che portava, e che tuttora porta via terra, in Mesopotamia. Raggiunto l’Eufrate, la Babilonia offre diverse possibilità per una tappa. Era da qui, tra l’Eufrate e il Tigri, che il re Burna-Buriash II (1354-1328 a.C.¹) della dinastia cassita interrogava uno dei messaggeri del faraone Napkhururia: «La terra di mio fratello, il grande re, è lontana o vicina?» (EA 7:26-27: *a-na a-hi-ia | LUGAL GAL ma-tum ru-uq-tu-ú i-ba-aš-ši ù ki-ru-ub-tum i-ba-aš-ši*).² La domanda era polemica, in quanto Burna-Buriash stava lamentando il mancato invio di un biglietto di auguri di pronta guarigione da parte di suo “fratello” il faraone. Secondo la lettera babilonese che riporta questo dialogo, la risposta del corriere egizio fu: «Chiedi al tuo messaggero, se la terra è lontana e se (non) è per questo (motivo) che tuo fratello non ha saputo (che eri malato) e non ha mandato auguri» (EA 7:28-29: DUMU *ši-ip-ri-ka ša-a-al | ki-i ma-tu ru-qá-tu-ma aš-šu-mi-ka a-ḥu-ka la iš-mu-ú-ma*).³ I messaggeri, sia i propri che quelli stranieri (di cui ci si fidava meno), condividevano infatti le fatiche e i rischi del viaggio, unitamente all’incredibile esperienza della diversità di paesaggi, climi, cibi e costumi che bisognava affrontare per trasmettere un messaggio dall’Egitto alla Babilonia e viceversa. Proprio in Egitto, sulla sponda orientale del Nilo, nel sito di Amarna, l’antica città di Akhetaten fondata dal faraone Amenofi IV (Napkhururia in accadico),⁴ fu ritrovata la lettera di Burna-Buriash insieme a ca. 350 altre lettere che ci hanno permesso di “spiare” la diplomazia e le corti del Vicino Oriente antico nella seconda metà del II millennio a.C.⁵ La corrispondenza avveniva su tavolette d’argilla, impresse in scrittura cuneiforme con uno stilo,⁶ usando come lingua franca quella di Babilonia (l’accadico).

Dalla Babilonia a Susa

Negli stessi anni in cui Burna-Buriash inviava al faraone lamentele sul suo comportamento (insieme a pressanti richieste di doni e di una sua giovane figlia in sposa), i messaggeri babilonesi partivano anche verso oriente, passando probabilmente per l’antico centro di Der (odierna Tell Aqar) e seguendo il limite del bassopiano. In alternativa, potevano scendere lungo il Tigri e poi spingersi a est seguendo vie d’acqua che oggi non esistono più.⁷ In uno di questi modi arrivavano alla città di Susa, fondazione non meno antica (4000 a.C. circa) dei più antichi centri egizi, rispetto ai quali era certamente più vicina (circa 400 km) e più facilmente raggiungibile.⁸ Susa, come oggi la città di Shush cresciuta attorno al sito archeologico, si trovava in un’ampia e fertile piana che costituiva la continuazione sud-orientale del bassopiano mesopotamico.

Per capire il ruolo geopolitico svolto da Susa per almeno tre millenni, bisogna però enfatizzarne le differenze rispetto alla Terra tra i Due Fiumi: innanzitutto la vicinanza alle montagne colloca Susa in un’isoieta con precipitazioni annuali sufficienti a garantire l’agricoltura secca (cioè non necessariamente irrigua)⁹; poi la Susiana è solcata dai meandri di tre grandi fiumi (da ovest verso est: Karkheh, Dez e Karun) che scendono dai monti Zagros, indugiando e cambiando spesso corso a causa della scarsa pendenza verso il mare, con un carico d’acqua che doveva mantenersi entro livelli apprezzabili anche durante la stagione secca. Il Karkheh (l’antico Ulai) scorreva nel letto del Shaur, il fiume che passa ai piedi dell’Acropoli di Susa, prima di cambiare il proprio corso verso il 500 d.C., spostandosi più a ovest e dirigendosi verso le paludi di Al-Hawizeh, alimentate anche dal Tigri prima di mescolare le proprie acque con quelle dell’Eufrate nello Shatt al-Arab.¹⁰

Queste differenze fisiche e climatiche trovarono un riscontro sul piano politico: l’entità autonoma che si sviluppò a Susa fin dal IV millennio a.C. portò alla formazione di una società e una cultura distinte rispetto a quelle mesopotamiche, anche se non mancarono fasi di dipendenza politica, in particolare dal regno di Akkad (XXII-XXI sec. a.C.) e dalla III Dinastia di Ur (XX

sec. a.C.), attraverso i quali si imposero più facilmente le innovazioni mesopotamiche, tra cui la scrittura cuneiforme.

Nonostante ciò, l'identità locale seppe sempre mantenersi. Al tempo di Burna-Buriash si esprimeva in una dinastia i cui sovrani si definivano «re di Anshan e Susa». Purtroppo non abbiamo documenti come le lettere di Amarna a informarci dei rapporti diplomatici in presa diretta, ma sappiamo da un testo letterario più tardo,¹¹ la cosiddetta Lettera di Berlino (VAB 17020), che una figlia di Burna-Buriash era andata in sposa al «re di Anshan e Susa» Untash-Napirisha (righe 12-13).¹² Lo stesso documento elenca altri matrimoni tra principesse della dinastia cassita e sovrani di Anshan e Susa, confermando l'abitudine della pratica, speculare, pur con rapporti di forza diversi, a quella attestata dalle lettere di Amarna per l'Egitto.

Da Susa a Chogha Zanbil

Qualche volta forse i messaggeri babilonesi dovettero presentarsi al cospetto del re percorrendo circa 35 km oltre Susa, verso sud-est, dove Untash-Napirisha (ca. 1340-1300 a.C.) stava facendo edificare un monumentale centro celebrativo-cerimoniale chiamato Al Untash-Napirisha («la città di Untash-Napirisha») e oggi famoso con il nome moderno di Chogha Zanbil. Questo toponimo, che significa «collinetta cesto», nacque probabilmente in riferimento all'impressionante massa di terra, sagomata dagli agenti atmosferici nella forma arrotondata di un paniere capovolto, che, grazie agli scavi francesi dal 1951 al 1962 (nove campagne dirette da Roman Ghirshman), si rivelò essere una grande ziqqurat (105 m di lato¹³) a quattro piani con un tempio sommitale e un'altezza stimata di oltre 50 m,¹⁴ circondata da numerosi edifici, templi e palazzi, e protetta da tre cinte di mura.¹⁵ La ziqqurat era formata da una struttura massiccia in mattoni crudi, rinforzata da travi di legno, che ne permettevano anche il collegamento con il paramento esterno in mattoni cotti.¹⁶ Il sito prescelto per la costruzione è in posizione rilevata su uno dei cordoni rocciosi (gli anticlinali) che rigano la piana di Susa. L'impatto visivo della ziqqurat doveva essere impressionante, soprattutto se si considera lo sviluppo orizzontale del territorio circostante.

Al di sopra e ai piedi della ziqqurat furono ritrovate alcune decine di grossi pomelli in terracotta (*nail knobs* nella terminologia inglese), alcuni con una base a piastrella (*tile knobs*).¹⁷ È verosimile che fossero decorazioni disposte sui muri esterni, forse in corrispondenza delle estremità delle travi di legno. Alcuni esemplari recano sul pomello o sulla piastrella la "firma" di Untash-Napirisha (*u Untaš-Napiriša* «Io Untash-Napirisha»). In alcune camere ai piedi della ziqqurat ne sono stati trovati quasi un migliaio, di vari tipi, ordinatamente disposti.

Sul paramento esterno, oltre alla presenza dei pomelli, erano posti dei filari di mattoni la cui faccia in vista recava un'iscrizione. I filari iscritti erano disposti ogni dieci di mattoni non iscritti.¹⁸ Su ogni mattone fu posta la stessa iscrizione, in cui il re Untash-Napirisha parla in prima persona per celebrare la costruzione da lui fatta innalzare (*kik(i) te-*, letteralmente forse '(al) cielo porre').

Da Chogha Zanbil alla collezione Burri

Tre di questi mattoni iscritti hanno fatto un lungo viaggio, in un certo senso sulle orme dei corrieri di Burna-Buriash, portando il loro messaggio da Chogha Zanbil all'Egitto e da là, grazie a Carla Maria Burri, a Crema e al suo Museo Civico. Centinaia di mattoni iscritti ritrovati a Susa e a Chogha Zanbil, anche in stato frammentario, furono spediti al Louvre dagli archeologi francesi,¹⁹ ma solo pochissimi esemplari sono oggi in terra italiana, mentre altri musei europei, come il Museo Britannico²⁰ e il Museo del Cinquantenario di Bruxelles,²¹ ne hanno un numero cospicuo.

Uno dei tre mattoni della collezione Burri (CB 02.III.01) si distingue per la sua integrità e il buono stato di conservazione. Ha una forma grosso modo quadrata di circa 35 cm (cioè 2/3 di

cubito) di lato²² con spessore di circa 9 cm. È molto difficile poter ammirare un mattone integro di queste dimensioni in un museo, dato lo spazio espositivo che occuperebbe.²³ Osservandolo dal vivo, il mattone di Crema si mostra in tutta la sua fisicità, fatta per sopportare il carico statico di centinaia di altri mattoni.²⁴ Se ne possono inoltre apprezzare le caratteristiche tecniche, frutto di una secolare tradizione costruttiva,²⁵ quali la cottura uniforme, la disposizione regolare di inclusi organici (pagliuzze) e minerali (ben visibili per il loro luccichio sulle facce superiore ed inferiore), lo strato di argilla più fine aggiunto sul lato in cui è stata poi impressa l'iscrizione. In un mondo fatto d'argilla, dalla terra sotto i propri piedi alle case in terra battuta fino alle grandi costruzioni in mattoni, per non parlare di recipienti e altri strumenti in ceramica, la conoscenza di questo materiale e della sua lavorazione era straordinaria, come testimoniano i testi cuneiformi metro-matematici usati per calcolare, a esempio, il tasso giornaliero di mattoni trasportati da un uomo in base alla distanza o quanti mattoni erano necessari per fare un muro con certe misure.²⁶ Il sapere dell'argilla è tuttora proficuamente messo a frutto in molti paesi del mondo, dove l'architettura in terra è ancora largamente diffusa e risponde efficacemente alle esigenze dell'ambiente.²⁷

Gli altri due mattoni della collezione Burri (CB 02.III.02 e CB 02.III.03) erano originariamente “mezzi mattoni”, cioè mattoni rettangolari con un lato standard di 35 cm circa e l'altro lungo la metà, usati per sfalsare i filari nella messa in opera. Di ambedue questi “mezzi mattoni” si è preservata solo la metà destra (guardando l'iscrizione). Poiché la superficie di rottura si presenta come le altre, sembra probabile che la frattura sia antica, probabilmente a causa della pressione dei filari soprastanti, come testimoniano alcuni mattoni spaccati nel mezzo ritrovati ancora in opera.²⁸

La scrittura nel suo aspetto formale

Una caratteristica saliente delle iscrizioni su mattone da Chogha Zanbil è di essere scritte a mano pur essendo replicate in un numero di esemplari sull'ordine delle centinaia (migliaia se si considerano tutti i mattoni iscritti al di là dei diversi testi).²⁹ Ciò appare tanto più strano se si considera che l'uso di stampi (probabilmente di legno) è attestato in alcuni mattoni iscritti ritrovati a Susa.³⁰ L'iscrizione a stampo era impressa sulla faccia superiore o inferiore, quella cioè che, nella maggior parte dei casi, non era in vista in quanto coperta dagli altri filari della muratura.

L'uso della scrittura manuale era quindi un segno di attenzione e distinzione, al contrario di quello che potrebbe sembrare oggi, in un'era dove si preferisce la chiarezza e standardizzazione dei caratteri a stampa. Tuttavia proprio per questo, per contrapposizione, la calligrafia sta ritornando di moda ed è destinata a rimanere come forma d'arte (per chi la pratica) e di lusso (per chi la possiede), proprio come la scrittura dei mattoni di Chogha Zanbil. La scrittura era, e in un certo senso rimarrà sempre, pur con standard qualitativi diversi, un segno di distinzione: allora era di pertinenza del re, in quanto solo il re, almeno da un punto di vista ideale e ideologico (c'erano naturalmente altre figure e professionalità che usavano la scrittura), poteva disporre di personale che scrivesse per lui. È vero che alcuni sovrani del Vicino Oriente antico si vantavano (in testi letterari rispondenti a un *topos* che, comunque, poteva corrispondere a un'effettiva conoscenza) di sapere leggere e scrivere,³¹ ma in fondo era più rilevante e semplice avere i mezzi per sostenere qualcuno che scrivesse a proprio nome.

Le iscrizioni reali non erano quindi solo portatrici del significato testuale in esse contenuto, ma anche qualcosa da ammirare, soprattutto da parte di chi non era in grado di leggerle. Il testo ha sempre una sua dimensione fisica, sia nella sua scrittura che nel suo supporto, che è difficile disgiungere da esso. Oggi ne siamo ancora poco consapevoli, in un'era in cui i testi su supporto digitale devono ancora trovare una loro forma (per quanto virtuale) che non sia la semplice imitazione del libro con le pagine da sfogliare (come in molti e-book reader hardware o software). La scrittura, nella sua modalità di simbolo capace di rimandare a un messaggio più definito (il testo),

era efficace in se stessa e costituiva uno status symbol da esibire, soprattutto in un mondo in larga parte analfabeta.³² Così si può spiegare, almeno in parte, la pervasività della scrittura in contesti celebrativi come Chogha Zanbil. C'erano, certo, altri motivi che emergono dall'analisi del testo, dove il re celebra i propri sforzi costruttivi dedicandoli all'una o all'altra divinità.

Dall'argilla al mattone, dal mattone alla messa in opera

Immaginare il contesto in cui si svolgeva la preparazione di un mattone iscritto va certamente oltre le sfide del passato che lo storico può affrontare. Eppure è un esercizio utile che ci aiuta a mettere a fuoco domande a cui a volte si può ancora trovare risposta attraverso le nuove tecniche archeometriche. Da un punto di vista pratico, il mattone iscritto assomma le caratteristiche di un mattone, l'unità minima delle costruzioni monumentali, e di una tavoletta, il supporto scrittorio per eccellenza. Che il materiale da costruzione e quello per il supporto scrittorio coincidessero è solo apparentemente una coincidenza. In ambedue i casi il materiale era alla portata di mano di chiunque, anche se ciò non deve farci sottovalutare il sapere tecnico sotteso.

Il processo di realizzazione dei mattoni si svolgeva certamente all'aperto, in un'area il più vicino possibile al cantiere, in cui si faceva arrivare l'argilla, forse tramite trasporto fluviale.³³ L'argilla, impastata con la giusta dose di acqua, per renderla modellabile, e di inclusi organici (paglia) e minerali, per rendere il mattone più resistente, veniva pressata manualmente in casseforme di legno aperte sulla faccia superiore. Rimossa la cassaforma, i mattoni erano allineati, probabilmente tenendoli in verticale sul terreno, per una prima asciugatura all'aria aperta.

I mattoni da iscrivere ricevevano uno strato di argilla più fine, profondo circa 1 centimetro, su una faccia laterale. Solo un'efficiente suddivisione del lavoro permetteva di far arrivare allo scriba il mattone con un grado di umidità tale da dare all'argilla la giusta resistenza alla pressione dello stilo: né troppo dura (rendendo faticosa la scrittura), né troppo morbida (causando a ogni impressione uno spostamento d'argilla tale da obliterare i cunei vicini già scritti).

Quanto tempo impiegava lo scriba per incidere un esemplare? Con uno stilo ben affilato e usando la plastilina come supporto, ho impiegato circa dieci minuti. In tentativi successivi, avendo progressivamente memorizzato il testo modello, sono sceso sui sette minuti. Non ci sono dubbi che un vero scriba potesse imprimere il testo in un tempo ancora minore, riducendolo ulteriormente man mano che incrementava il numero di esemplari già realizzati. L'atto scrittorio, nel caso della scrittura cuneiforme, è una sequenza di pressioni dello stilo sull'argilla, il cui carico è soprattutto sul polso, e può quindi tradursi in una serie di movimenti molto rapidi, soprattutto quando ci sono cunei aventi lo stesso orientamento in sequenza. Rispetto al mio esperimento, in cui tenevo in mano la "tavoletta" di plastilina, la scrittura di un mattone, non potendo muovere agevolmente il supporto scrittorio, comporta uno spostamento maggiore del braccio nello spazio e quindi un maggiore sforzo fisico. Certo il mattone, date le sue dimensioni e il suo peso (maggiore di quello attuale per la quantità d'acqua che ancora conteneva), non poteva essere maneggiato agevolmente; doveva esserci un sostegno che permetteva allo scriba di effettuare il proprio lavoro senza toccare ripetutamente il mattone. È verosimile che lo scriba lavorasse seduto in un proprio laboratorio, piuttosto che direttamente nell'area dove si preparavano i mattoni.

Dopo la scrittura avveniva la cottura, altro passaggio tecnicamente impegnativo, in un apposito forno. Attraverso questo processo il mattone rilasciava tutta l'umidità assumendo il caratteristico colore ocreo o rosaceo della terracotta. In alcuni mattoni, come quello del Museo Nazionale d'Arte Orientale di Roma, la parte più interna è rimasta nera cioè poco cotta.³⁴

Infine, qualcuno doveva portare i mattoni iscritti nel luogo in cui dovevano essere messi in opera. Sono almeno 55 le diverse iscrizioni su mattone da Chogha Zanbil.³⁵ È evidente che era stato messo a punto un sistema per riconoscere le varie iscrizioni assegnandole ai rispettivi edifici o parti di edifici, anche se sui singoli mattoni non è stata trovata traccia di segni o marcature.³⁶ La

messa in opera avveniva con una malta, spessa circa 2 cm.³⁷ I mattoni moderni sono traforati in senso trasversale per ridurne il peso, favorirne la traspirazione e allo stesso tempo offrire solidi punti di ammorsamento per la malta. Quelli di Chogha Zanbil non sono traforati, ma l'irregolarità delle superfici serviva proprio a quest'ultimo scopo. L'idea moderna di mattone, anche se ora rivoluzionata dai nuovi materiali a disposizione, rimane la stessa, quella di un parallelepipedo di colore rosaceo in materiale inerte.

Dal testo all'iscrizione

Abbiamo immaginato il processo con cui si preparavano i mattoni iscritti. Abbiamo accennato all'esistenza di diverse iscrizioni, variate contenutisticamente, a seconda del luogo in cui furono messe in opera. C'era anche un processo di preparazione dei testi che era avvenuto prima che si mettesse mano all'argilla dei mattoni. Le iscrizioni reali sono un genere testuale autonomo, ben noto in tutto il Vicino Oriente antico. Esistevano moduli da utilizzare nel quadro di una struttura generale che doveva essere adattata ai vari contesti (l'opera a cui il mattone fa riferimento) e ai supporti (lo spazio disponibile per il testo).

Un elemento non può mai mancare da un'iscrizione integra: il nome del sovrano. Con "nome" si intende anche l'indicazione del padre (che assolve la funzione identificativa del nostro cognome) e la titolatura. Senza la titolatura, il nome sarebbe per così dire incompleto, non sarebbe quello del re. La titolatura comunque non sembra aver mai occupato uno spazio troppo ampio a Chogha Zanbil: generalmente si limita al titolo «re di Anshan e Susa». Può seguire una formula benaugurale, che esprime in un certo senso ciò che il sovrano si aspetta dalle divinità in cambio di ciò che ha fatto. Non può mancare quindi l'indicazione dell'opera che è stata fatta costruire o restaurare. Per loro natura, i testi dei mattoni iscritti appartengono quasi sempre alla tipologia di iscrizioni reali detta «iscrizioni di costruzione» (*building inscriptions* nella terminologia inglese). La frase conclusiva ha in genere valore performativo: l'edificio viene donato alla divinità attraverso l'uso esplicito del verbo «dare/donare» (*tuni-*). Infine può essere aggiunto l'augurio che lo «strenuo operare» (*huta-k hali-k*) del re possa «essere gradito» (*tela-*) alla divinità cui si offre l'edificio. In alcuni casi, quando c'è più spazio a disposizione, può seguire una maledizione contro chi dovesse distruggere o vandalizzare l'opera del re.

L'Elam

Le iscrizioni dei mattoni di Chogha Zanbil sono in scrittura cuneiforme, come le lettere di Amarna. La lingua però non è quella accadica (se non in rari casi), ma la lingua che oggi chiamiamo elamico,³⁸ la stessa che troviamo sui mattoni Burri. Questo glottonimo ricollega la lingua all'entità socio-culturale (quella che si chiama di solito «civiltà») chiamata Elam.³⁹ Con questo termine, già nel periodo della III Dinastia di Ur, gli abitanti della Mesopotamia facevano riferimento alle genti che si trovavano a oriente rispetto a loro. Qualche secolo più tardi (verso il 1800 a.C.), poco prima del regno di Hammurabi a Babilonia, questo termine compare anche nella titolatura dei sovrani di Susa.

Negli ultimi anni gli studiosi hanno ipotizzato e sostenuto con forza crescente che il termine «Elam», nato per indicare genericamente gli stranieri che vivevano nelle montagne a oriente del bassopiano mesopotamico secondo una prospettiva mesopotamocentrica, sia poi passato ad autoidentificare uno di questi gruppi etnici nel momento in cui la sua elite prendeva il potere nella città di Susa, dando visibilità internazionale a ciò che prima rimaneva probabilmente confinato nelle remote valli degli Zagros. Attraverso la Mesopotamia, il termine sarebbe poi arrivato nei libri biblici e da lì ha rappresentato per l'Europa l'unica trasmissione ininterrotta dell'esistenza di questa civiltà antica.

Da un punto di vista politico, si ritiene generalmente che l'Elam, già duramente colpito dal sacco di Susa (646 a.C.) compiuto dall'esercito del re neo-assiro Assurbanipal, scompaia all'interno dell'impero achemenide. Studi recenti hanno dimostrato come nel territorio che chiamiamo Elam e che sarebbe poi diventato la Persia era in corso da diversi decenni, per non dire secoli, un processo di acculturazione tra gli elementi elamiti e iranici, che trovò espressione politica proprio nella dinastia iranica degli Achemenidi.⁴⁰ Tuttavia l'Elam, anche come nome, non era destinato a scomparire: nei primi secoli avanti Cristo, nel territorio montuoso degli Zagros, si sviluppò un'entità politica chiamata Elimaide (chiaramente una versione grecizzata del coronimo «Elam») dagli autori classici (a es. Strabone, *Geografia* XI,13,6 e XVI,1,18; Tolomeo, *Geografia* VI,3; Appiano, *Storia romana* XI,6,32; Giustino, *Storie filippiche* XXXVI,1,4⁴¹). Infine, secondo l'autore del libro degli *Atti degli Apostoli*, alla prima festa di Shavuot (Pentecoste) dopo la morte dell'ebreo Gesù erano presenti a Gerusalemme giudei provenienti dall'Elam (*Atti* 2,9).⁴² La presenza giudea a Susa è confermata mille anni dopo da Beniamino da Tudela,⁴³ l'ebreo spagnolo che viaggiò in Oriente tra il 1166 e il 1171 d.C., oltre che dalla presenza in loco di un mausoleo considerato dalla tradizione come la sepoltura del profeta Daniele.⁴⁴

Gli Zagros sono le montagne che, seguendo una direttiva sud-est nord-ovest, delimitano la lingua di bassopiano dove si trova Susa a settentrione e oriente, salendo poi diagonalmente fino alla moderna città di Kermanshah e anche oltre. Segnano il confine occidentale dell'Iran, quello con l'Iraq, prolungando la curvatura del Golfo Persico. Sono caratterizzati da valli parallele lunghe e relativamente strette, superabili con facilità solo quando si apre qualche profondo taglio nelle montagne, nel quale si insinuano di solito sia un fiume che una strada. Questi varchi rappresentano punti di passaggio obbligato da tempo immemore, riducendo notevolmente il numero delle possibili varianti di tracciato lungo le principali direttive.

Il territorio è arido e roccioso ma non mancano fertili piane intermontane dove la presenza umana è più antica che nel bassopiano. Le piane intermontane sono caratterizzate dai “campi lunghi”, strette strisce di terreno coltivabile disposte ortogonalmente al fondovalle così che la gestione delle acque da monte a valle sia in mano a un solo individuo, famiglia o istituzione.

Alcune piane, come quelle di Ramhormoz, Behbahan, Fahlian e Marvdasht (da ovest verso est) sono più ampie. A esempio, nella piana di Marvdasht, i monti delimitano un'area fertile di ca. 1500 km² dalla forma vagamente circolare e punteggiata da alcuni alti tavolati rocciosi (le mese). Uno di questi, il Kuh-e Ayyub, si staglia netto nelle classiche foto di Persepoli (*Parsa*) prese dalle pendici della montagna soprastante e doveva essere familiare agli occhi dei sovrani achemenidi come Dario I (521-486 a.C.), che avviò la costruzione del grande complesso celebrativo e cerimoniale meta di tutti i viaggi turistici in Iran.

Dall'altra parte della piana, a quasi 50 km in linea d'aria da Persepoli, gli archeologi hanno individuato l'antico centro di Anshan, che faceva coppia con Susa nella titolatura reale medio-elamita. I re elamiti controllavano quindi un'area che si estendeva in larghezza, da Susa ad Anshan, quasi 500 km. La costruzione di Persepoli nella stessa piana ci ricorda che i sovrani achemenidi furono, in un certo senso, gli eredi della regalità elamita. D'altronde Ciro il Grande (ca. 549-530 a.C.) è definito «re della città di Anshan» nel famoso cilindro d'argilla a suo nome ritrovato a Babilonia.

L'idea di Elam, sia come concetto autoidentitario nel passato che per noi oggi, sorgerebbe proprio da questa commistione tra i due ambienti fisici, il bassopiano della Susiana e l'altopiano simboleggiato dalla città di Anshan, riuniti in un unico controllo politico. La complementarietà politica, ben esemplificata dal titolo «re di Anshan e Susa», rispecchierebbe quella culturale e anche quella economica, con la prevalenza dell'agricoltura nel bassopiano e della pastorizia nell'area montuosa. In una felice definizione di Javier Álvarez-Mon (Università Macquarie, Sydney), «la comparsa dell'Elam come nozione politica e culturale è profondamente radicata nell'esclusivo scenario fisico rappresentato dal binomio bassopiano/altopiano ... Questo scenario ha condizio-

nato il benessere materiale, la resilienza e la longevità culturale che hanno permesso all'Elam di rafforzare le proprie ambizioni territoriali e contrapporsi ai propri vicini. Tuttavia, attraverso i secoli, la nozione e l'identità dell'Elam furono sottoposte a notevoli alterazioni che portarono alla riformulazione del suo carattere territoriale, politico, sociale e culturale». ⁴⁵

La lingua elamica

Documenti in lingua elamica sono noti da tutto il territorio elamita, anche se la maggior parte proviene da Susa e altri siti della Susiana (in particolare Chogha Zanbil). Gli Zagros e le piane intermontane hanno restituito solo rare iscrizioni (da Tappeh Bormi nella piana di Ramhormoz, Tol-e Spid nella piana di Fahlian, Tul-e Afghani nella piana di Han Mirza⁴⁶), ma la ricerca archeologica in quest'area è solo agli inizi. Ai limiti orientali, nella città di Anshan, l'altro polo della titolatura medio-elamita, sono state ritrovate un centinaio di tavolette amministrative databili al 1000 a.C.,⁴⁷ mentre da Persepoli provengono le migliaia di tavolette dal muro di fortificazione, datate internamente agli anni 509-493 a.C.⁴⁸ Queste ultime sono il prodotto dell'amministrazione achemenide che usava ancora, insieme ad altre, la lingua degli antichi re elamiti e della loro secolare tradizione politica.

Dalla riscoperta dei primi documenti cuneiformi nella prima metà dell'Ottocento a oggi, la civiltà elamita è rimasta "schiacciata" tra i progressi dell'Assiriologia, la disciplina dedicata allo studio dell'accadico,⁴⁹ lingua che poteva giovare dell'appartenenza alla famiglia linguistica semitica (ben nota grazie a lingue viventi come l'arabo), e quelli degli studi iranistici, basati sia sull'Avesta che, in minor misura, sulle iscrizioni achemenidi in antico persiano, progrediti rapidamente grazie alla comparazione linguistica indoeuropea.⁵⁰ Nelle iscrizioni monumentali achemenidi, per lo più trilingui, l'antico persiano occupava la posizione di preminenza, seguito dall'elamico e poi dall'accadico. Anche da un punto di vista linguistico l'elamico si pone in posizione per così dire intermedia tra antico persiano e accadico, non appartenendo a nessuna famiglia linguistica. Ciò complica notevolmente lo studio di questa lingua, nonostante la presenza di iscrizioni trilingui (quelle achemenidi) e, in minor misura, bilingui (i più rari testi in accadico che traducevano moduli delle iscrizioni medio-elamiche). Una parentela con le lingue dravidiche (largamente attestate nell'India meridionale), in particolare attraverso il Brahui (lingua parlata tra Pakistan e Afghanistan, a oltre 1500 km dall'area dravidica maggioritaria), è stata proposta più volte a partire dal 1855,⁵¹ ma non ha mai portato un contributo decisivo all'interpretazione grammaticale e lessicale, per cui il significato di molte parole rimane oscuro, relegando l'elamico tra le lingue "periferiche" e "less-understood" del Vicino Oriente antico.

Oggi l'elamico può ancora essere compreso proprio attraverso la documentazione scritta che, seppur silente, ne ha reso possibile la sopravvivenza. Lo studio delle iscrizioni sugli esemplari originali è requisito essenziale per il progresso della nostra conoscenza di questa antica lingua del Vicino Oriente antico, una delle più antiche a essere trasmessa per iscritto. La presenza di mattoni elamici nella collezione Burri riveste ulteriore interesse se si considera che rappresentano il più consistente gruppo di testi in questa lingua esistente sul territorio italiano, dove è attivo, tra l'altro, uno dei pochissimi insegnamenti universitari di elamico al mondo.⁵² Poche altre iscrizioni elamiche sono custodite in istituzioni museali italiane (e vaticane): un mattone non integro è esposto al Museo Nazionale d'Arte Orientale a Roma,⁵³ uno, sempre non integro, al Museo Civico "La Terra e l'Uomo" di Crocetta del Montello (Treviso)⁵⁴; un mattone integro si trova nella collezione Giancarlo Ligabue a Venezia;⁵⁵ infine, due esemplari frammentari, di cui uno in esposizione, si trovano ai Musei Vaticani.⁵⁶

Più in generale, i mattoni Burri rappresentano un'opportunità unica di avvicinarsi all'antica civiltà dell'Elam. Per farlo più nel dettaglio, dobbiamo affidarci alle parole del testo, a ciò che il re Untash-Napirisha o, più verosimilmente, la sua cancelleria voleva che venisse comunicato.

Ci chiederemo poi se noi, uomini del XXI secolo d.C., possiamo considerarci tra i destinatari di quel messaggio.

Il testo

L'iscrizione di CB 02-III-01, replicata su CB 02-III-02 e CB 02-III-03,⁵⁷ si apre con il pronome personale di prima persona singolare, «io», seguito dal nome del sovrano e la titolatura:

u Untaš-Napiriša, šak Humpan-umena-k, sunki-k Anzan Šušun-k-a.

«Io Untash-Napirisha, il figlio di Humpan-umena, il re di Anshan e Susa.»

L'uso della prima persona sottolinea il ruolo attivo del sovrano-costruttore da un punto di vista ideologico. Anche su un piano più pratico il sovrano era l'unico a disporre dei mezzi economici (sia per il procacciamento dei materiali che per il sostentamento della mano d'opera) e dell'autorità necessari alla costruzione di grandi opere come il complesso di Chogha Zanbil.

Segue una frase finale, chiusa da *intika* «per questa ragione, perciò» (postpositivo), il cui senso è in gran parte ipotetico:

tak-me u-me tur-hih sit-me u-me šulume-n-k-a, azkit tur-sahri hušu-ia in-ki hi-n-k-a intika,

«Affinché (io) possa prolungare² la mia vita (e) la mia prospera dinastia², (e) non veda² la fine² ... della mia prole²,»⁵⁸

La frase finale dipende dalla frase seguente, che rappresenta la parte tematica del testo, in cui si dichiara cosa è stato fatto per meritare quanto ci si è appena augurato:

ak sian upat husi-p-me kukunum upkum-ia kuši-h.

«il *sian* in mattoni cotti (e) il *kukunum* in (mattoni) *upkum* ho costruito.»

La costruzione del *sian* e del *kukunum* rappresenta la grande realizzazione su cui si focalizza il testo.

Il termine elamico *sian*, forse connesso alla base verbale *zia-* «vedere» (quindi, forse, *sian* è «il luogo della visione»), indica un edificio cultuale, comunemente tradotto «tempio» in ossequio alla tradizione classica pagana. Questa traduzione è, inconsapevolmente, una forma di pregiudizio che, alla lunga, può ostacolare la comprensione dei culti del Vicino Oriente antico: mentre usiamo termini specializzati per indicare gli edifici di culto di religioni come il Cristianesimo e l'Islam, «tempio» è solo apparentemente meno connotato, in quanto rimanda ai culti che sono diventati «pagani» una volta che il Cristianesimo ebbe acquisito spazio sociale e politico.

Kukunum è un termine derivato dall'accadico, fatto che ci ricorda l'importanza di questa lingua nella cultura elamita e nella storia di Susa.⁵⁹ Si ritiene generalmente che il *kukunum* sia il tempio alto, ovvero la costruzione posta sulla sommità della *ziqqurat* in cui si svolgeva propriamente l'azione cultuale. La *ziqqurat* in rapporto al *kukunum* non sarebbe altro che un rialzo, una maestosa piattaforma terrazzata al fine di innalzare il più possibile il *kukunum*. Nei testi accadici il *kukunum* è infatti associato spesso alla *ziqqurat*.⁶⁰

Si indicano poi i materiali, chiaramente di pregio, con cui furono realizzate queste costruzioni. I mattoni *husi* sono probabilmente i mattoni cotti in forno, quelli più resistenti.⁶¹ Ovviamente furono usati per i paramenti esterni, mentre i riempimenti interni rimasero in mattoni crudi essiccati

al caldo sole della Susiana. L'aggettivo *upkum-ia* indica probabilmente che il *kukunum* era fatto con un altro tipo di mattoni, la cui parte esterna era ricoperta da uno strato siliceo che una volta cotto aveva le proprietà di trasparenza e riflettività del vetro: *upkum-ia* potrebbe significare quindi «smaltato, in mattoni smaltati».

Inšušinak Sian-kuk-r-a in tuni-h.

«Al dio Inshushinak del Sian-kuk li ho offerti.»

Ambedue le costruzioni (o parti della stessa costruzione) sono offerte a Inshushinak, il dio di Susa (il nome stesso significa «Signore di Susa» in sumero). Inshushinak è qualificato come «del Sian-kuk», similmente ad altre divinità nelle iscrizioni di Chogha Zanbil. Il termine *Sian-kuk* sembra essere composto dall'elemento *sian* e dalla base verbale *kukt-* «proteggere». Generalmente si ritiene che il Sian-kuk, la «protezione del *sian*» (o anche «dei *sian*» in quanto come termine inanimato non poteva essere pluralizzato), sia il termine con cui si faceva riferimento a Chogha Zanbil in quanto complesso culturale.⁶² Forse indicava anche l'istituzione che gestiva tale complesso. In tal modo si poteva distinguere «Inshushinak del Sian-kuk» da altri templi o «santuari» dedicati allo stesso dio altrove. Il testo prosegue con l'indicazione di un'ulteriore opera del re:

u sikratu-me kik(i) te-h.

«Io la ziqqurat ho innalzato.»

Il verbo «innalzare» è reso attraverso un verbo composto da *kik(i)* «cielo» e, probabilmente, la base verbale *ta-* «porre, collocare». Uno dei più eminenti studiosi della lingua elamica, François Vallat, ha proposto di riconoscere nella ziqqurat una costruzione e un termine di origini elamite, poi passati alle civiltà mesopotamiche,⁶³ anche se appare più prudente considerare *sikratu-* come un prestito dall'assiro-babilonese *ziqquratu*, dove indica il famoso edificio a ripiani che si innalza verso il cielo con lunghe rampe di scalini.

Il testo è chiuso da una frase beneaugurale, ripetuta in molte altre iscrizioni:

huta-k hali-k u-me Inšušinak u-lina tela-k-ni.

«Ciò che mi sono sforzato di realizzare possa essere gradito in mio favore al dio Inshushinak.»

La nostra conoscenza dell'elamico non è sufficiente a chiarire questa frase. Per tradurla abbiamo fatto ricorso a un'altra iscrizione su mattone di Untash-Napirisha (TZ IV),⁶⁴ redatta in accadico, che traduce parti diverse di iscrizioni elamiche note, tra cui quella in oggetto (righe 5-6):

ša ēpušu u ša ānaḥu, Napiriša u Inšušinak ša Sian-kuk, elu-kunu lillik

«Ciò che ho fatto e ciò che mi sono sforzato (di fare), (o) dèi Napirisha e Inshushinak del Sian-kuk, a voi possa essere gradito.»

Possiamo così capire meglio il significato dei due participi elamici, *huta-k* e *hali-k*, che possono essere tradotti letteralmente come «il fatto e faticato (di me)» quindi «ciò che ho realizzato con grande fatica». Similmente possiamo tradurre la base verbale elamica *tela-* usando il significato del sintagma *elu N alāku* in accadico (letteralmente «andare su» ovvero «essere gradito, favorevole» a N).

La funzione

Dalla comprensione, per quanto parziale, del testo appare evidente che questi mattoni sono i testimoni di un impegno edilizio enorme. Il fine è senza dubbio quello di perpetuare il ricordo del nome del re e degli “sforzi” che egli aveva fatto per essere gradito alle divinità, le quali assolvevano l’importante funzione ideologica di legittimare la regalità. In un mondo in cui le case erano di argilla cruda e la scrittura era uno status symbol, patrimonio di pochi e che pochi potevano permettersi di saper leggere o di farsi leggere, la vista di costruzioni gigantesche con le pareti ricoperte di mattoni smaltati e iscrizioni doveva destare stupore, riverenza e curiosità.

I lunghi filari di mattoni iscritti che giravano attorno a tutta la ziqqurat avevano forse anche un valore “magico”: ciò che è scritto supera la mortalità umana sfidando i secoli, proprio come i mattoni elamici che sono giunti fino a noi trasmettendoci un messaggio di tremila anni fa in una lingua che nessuno più parla, ma che per duemila anni, forse più, servì per articolare i pensieri ed esprimere le necessità quotidiane, le aspirazioni e il sapere di centinaia di migliaia di persone.

Purtroppo non conosciamo con esattezza dove erano messi in opera i mattoni Burri, anche se il confronto con mattoni simili, recanti lo stesso testo e ritrovati nella muratura esterna della ziqqurat di Chogha Zanbil, fornisce un’indicazione autorevole sulla loro provenienza. Alcuni altri esemplari frammentari e almeno uno integro provengono però dagli scavi di Susa,⁶⁵ ponendo un interrogativo sulla presenza di uno stesso testo in contesti diversi. Si è anche ipotizzato che gli esemplari da Susa siano stati portati da Chogha Zanbil apposta per essere riutilizzati.

Epilogo

La ziqqurat di Chogha Zanbil non è un monumento isolato ma è il punto focale di un complesso molto più esteso, formato da altri edifici e costruzioni culturali. Nell’area orientale sono state messe alla luce costruzioni di carattere “laico”, definite come palazzi a uso del re e della sua famiglia. Uno, il cosiddetto Palazzo Funerario, si distingue, come suggerisce il nome, per la presenza di cinque camere sepolcrali nel sottosuolo.⁶⁶ Il rapporto tra le strutture sotterranee e il palazzo in superficie è così stretto (la pianta corrisponde) che si ritiene che il suo uso fosse esclusivamente quello di un mausoleo per la famiglia regale. Nelle camere ipogeiche (tranne la no. I, non usata) sono stati ritrovati corpi incinerati, con la sola eccezione di un corpo femminile inumato sul letto funerario della tomba no. IV. Si è quindi immaginato che fosse la principessa cassita data in sposa a Untash-Napirisha, la figlia di Burna-Buriash, per la quale erano stati mantenuti i costumi funerari babilonesi. In realtà questa affascinante ipotesi non può essere provata: l’uso dell’incinerazione non è altrimenti attestato nelle pratiche funerarie elamite⁶⁷ e non può quindi essere contrapposto all’inumazione come a una pratica straniera.

Ciononostante, i rapporti tra la dinastia cassita e i re medio-elamiti risultano rafforzati dalla recente scoperta archeologica (2007) della tomba ipogeica di Jubaji, a circa 7 km da Ramhormoz, nel cui ricchissimo corredo⁶⁸ sono stati ritrovati oggetti o inserti in pietre preziose riconducibili alla manifattura cassita. Il caso più evidente è rappresentato da una cosiddetta *eye-stone*, pietra tagliata o assemblata in modo da somigliare a un occhio con la pupilla dilatata, che reca un’iscrizione a nome del sovrano cassita Kurigalzu.⁶⁹ Un altro frammento di iscrizione cassita fu tagliato e usato come inserto in pietra preziosa in un braccialetto d’oro.⁷⁰ In questo caso, sicuramente la scrittura non aveva più valore per il messaggio che rappresentava ma solo per il suo aspetto formale esteriore. Sarebbe affascinante considerare questi esemplari come un’eredità gelosamente conservata degli antichi matrimoni interdinastici elamo-cassiti. La tomba è datata a ridosso del periodo achemenide, grosso modo al periodo 600-550 a.C., quindi circa mezzo millennio dopo la fine della dinastia cassita.

Come per il supposto scheletro della principessa cassita a Chogha Zanbil, ci troviamo qui di

fronte a un errore metodologico (*positivist fallacy* secondo la terminologia inglese): quello di considerare ogni brandello di documentazione in nostro possesso come significativo rispetto a eventi storici che conosciamo da altre fonti. Se la documentazione in nostro possesso fosse completa, probabilmente avremmo così tanti esempi di pietre preziose cassite dall'Elam che non penseremmo certo che possano essere tutte collegate ai matrimoni interdinastici. Penseremmo probabilmente che sono frutto di commerci o ordinari scambi di doni e processi di tesaurizzazione tra le elite. Ancora una volta il mondo antico ci si svelerebbe in una complessità sorprendentemente simile a quella del nostro presente.

Schede dei mattoni

di Diana Civitillo⁷¹

Mattone CB 02-III-01

Misure:

- Larghezza: 37,5 cm.
- Profondità: 34,8 cm.
- Altezza: da 7,5 a 9 cm.

Caratteristiche:

– Numerose tracce di inclusi di tipo organico (paglia).
– Numerosi inclusi minerali puntiformi di colore nero disposti in un sottile strato superficiale sulle facce superiore e inferiore.

– Colore alquanto uniforme alterato unicamente dagli inclusi minerali.

– Impronta digitale (probabilmente un pollice) sulla faccia inferiore.

Iscrizione:

- Iscrizione in scrittura cuneiforme, lingua elamica, distribuita su 6 righe riquadrate.
- Altezza delle righe compresa tra 0,9 e 1,5 cm.

Mattone CB 02-III-02

Misure:

- Larghezza: 19,5 cm (non integro).
- Profondità: 16 cm.
- Altezza: 9 cm.

Caratteristiche:

– Mezzo mattone (*half-brick*): rottura su parte sinistra.

– Numerose tracce di inclusi di tipo organico (paglia), soprattutto sulla faccia inferiore.

– Buona cottura, confermata dal colore uniforme.

Iscrizione:

– Iscrizione in scrittura cuneiforme, lingua elamica, distribuita su 6 righe riquadrate.

– Altezza delle righe compresa tra 1,2 e 1,4 cm.

Mattone CB 02-III-03

Misure:

- Larghezza: 16,2 cm (non integro).
- Profondità: 16 cm.
- Altezza: 16,2 cm.

Caratteristiche:

– Mezzo mattone (*half-brick*): rottura su parte sinistra.

- Rare tracce di inclusi di tipo organico (paglia).
- Colorazione uniforme ma più scura rispetto a CB 02-III-02.

Iscrizione:

- Iscrizione in scrittura cuneiforme, lingua elamica, distribuita su 6 righe riquadrate.
- Altezza delle righe compresa tra 1,1 e 1,5 cm.

NOTE

* Ringrazio Christian Orsenigo (Università degli Studi di Milano) per avermi coinvolto in questa ricerca e Luca Peyronel (IULM) per aver fatto da prezioso tramite. Ringrazio Simone Riboldi e Francesca Moruzzi (Museo Civico di Crema e del Cremasco) per l'ospitalità al Museo e l'attenzione che stanno dedicando alla collezione Burri e in particolare ai reperti elamiti. Grazie a Diana Civitillo, laureanda all'Università "L'Orientale" di Napoli, per la redazione delle schede dei mattoni. Il titolo traduce la frase elamica *hiš u-meni aha ta-h* attestata in un'iscrizione di Shilhak-Inshushinak (ca. 1150-1120 a.C.), un successore di Untash-Napirisha, pubblicata in F. MALBRAN-LABAT, *Les inscriptions royales de Suse*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 112, no. 49, riga 27.

¹ Il quadro cronologico di riferimento è dato dalla cronologia ultra-corta (H. GASCHÉ et al., *Dating the Fall of Babylon*, Gand – Chicago, 1998; si usi la pratica tavola 1 in M.-J. STEVE, F. VALLAT e H. GASCHÉ, *Suse*, sezioni A-F, in *Supplément au dictionnaire de la Bible* 73-74 [2002-2003], a cura di J. BRIEND e M. QUESNEL, Paris, coll. 378-386 [coll. 359-529]). Ai di là dei singoli problemi, la cronologia ultra-corta è stata scelta per la coerenza e l'attenzione metodologica della proposta.

² Traduzione secondo M. LIVERANI, *Le lettere di el-Amarna*, vol. 2: *Le lettere dei «Grandi Re»*, Brescia, Paideia, 1999, p. 353.

³ Traduzione secondo *Ibidem*, p. 353, con aggiunta dei testi esplicativi tra parentesi tonde.

⁴ Sulla città di Akhetaten e il faraone Amenofi IV (Akhenaten) si veda B. KEMP, *The City of Akhenaten and Nefertiti*, London, Thames & Hudson, 2012.

⁵ Per un'introduzione generale alle lettere di Amarna si veda M. LIVERANI, *Le lettere di el-Amarna*, cit., pp. 311-339.

⁶ Sullo stilo usato per scrivere in cuneiforme si veda M. CAMMAROSANO, *The Cuneiform Stylus*, in «Mesopotamia» 49 (2014), pp. 53-90. I segni cuneiformi sono formati da cunei ottenuti mediante l'impressione di un vertice (il punto in cui si incrociano tre spigoli) più o meno rettangolare su una superficie morbida come l'argilla inumidita (G.P. BASELLO, *A Middle Elamite Inscribed Brick in the National Museum of Oriental Art*, Rome, in «Elamica» 3 [2013], p. 30, fig. 2 [pp. 1-33]). Stili in materiali (anche flessibili) e forme diverse furono in uso in periodi e zone differenti. Qualsiasi vertice può imprimere la forma di un cuneo sull'argilla.

⁷ Due tavolette di periodo presargonico da Lagash (RTC 21 e DP 423) fanno riferimento all'uso di barche in relazione a beni provenienti dall'Elam (G.J. SELZ, "Elam' und 'Sumer" — *Skizze einer Nachbarschaft nach inschriftlichen Quellen der vorsargonischen Zeit*, in *Mesopotamie et Elam*, Ghent, University of Ghent, 1991, p. 38, sub [35], e p. 39, sub [40] [pp. 27-43]; anche D.T. POTTS, *The Archaeology of Elam*, New York, Cambridge University Press, 2016², p. 84, tabella 4.2), un coronimo che, nella prospettiva mesopotamica, comprendeva verosimilmente la Susiana.

⁸ Su Susa si vedano M.-J. STEVE, F. VALLAT e H. GASCHÉ, *Suse*, cit., e F. MALBRAN-LABAT e R. BOUCHARLAT, *Susa (Suse)*, A. *Philologisch* e B. *Archäologisch*, in *Reallexikon der Assyriologie* 13 (2011-2013), a cura di M.P. STRECK, pp. 347-352 e 352-359.

⁹ D.T. POTTS, *The Archaeology of Elam*, cit., p. 21.

¹⁰ D.T. POTTS, *Elamite Ulā, Akkadian Ulaya, and Greek Choaspes*, «Bulletin of the Asia Institute» n.s. 13 (1999), pp. 27-44, apparso nel 2002.

¹¹ È verosimile che si tratti di un testo originato a Babilonia in cui, per ragioni di propaganda politica, si immagina che un re elamita abbia scritto una lettera ai babilonesi avanzando pretese al loro trono. Ciò non

toglie che i presupposti di tali pretese (i vari matrimoni interdinastici elencati nella lettera) possano essere storicamente veri, in parte o in toto. La Lettera di Berlino può essere contestualizzata grazie a uno dei cosiddetti testi di Chedorlaomer (la tavoletta BM 35404; traduzione inglese in B.R. FOSTER, *Before the Muses*, Bethesda, MD, CDL Press, 1996², pp. 284-285, testo III.11a, con introduzione a p. 283 e bibliografia a p. 289) in cui si trova la risposta negativa che i babilonesi avrebbero indirizzato al re elamita Kutir-Nahunte (prototipo del re empio, come risulta da un altro testo, IIR 38, no. 2, tradotto in *Ibidem*, pp. 295-297, testo III.12b, in particolare righe 2'-3' del recto), il quale aveva avanzato pretese simili a quelle che troviamo nella Lettera di Berlino. Lo scopo di queste pseudo-lettere va quindi ricercato in una qualche forma di propaganda anti-imperialista contro i re di Susa (forse simbolo dei re persiani, se si considera che le lettere di Chedorlaomer risalgono al periodo achemenide; similmente, la Lettera di Berlino è datata al periodo neo-babilonese, anche se come copia tarda di un testo più antico), forse da parte del clero di Marduk (si veda il ruolo di Marduk in un altro testo di Chedorlaomer, BM 35496, tradotto in inglese in *Ibidem*, pp. 288-289, testo III.11c, specialmente alle righe 5ss sul verso). Non si dovrebbe quindi parlare di un «mittente elamita» come in M. LIEBIG, *Nochmals zu den Feldzügen des Assyrenkönigs Tukulti-Ninurta I. nach Babylonien*, in «Nouvelles Assyriologiques Brèves et Utilitaires» 2014/28, p. 49 [pp. 49-50]. L'attesa del re legittimo in BM 35404 ricorda certi *topoi* messianici che compaiono anche, ormai avvertati, nel testo del Cilindro di Ciro (ME 90920, a esempio righe 11-12; si veda la traduzione italiana in G.P. BASELLO, *Il Cilindro di Ciro tradotto dal testo babilonese*, in «Ricerche storico bibliche» 25/1 [2013], pp. 249-259).

¹² Il testo è pubblicato in J. VAN DIJK, *Die dynastischen Heiraten zwischen Kassiten und Elamern*, in «Orientalia» n.s. 55/2 (1986), pp. 159-170. Foto e copia cuneiforme sono reperibili online sul sito della Cuneiform Digital Library Initiative (<http://cdli.ucla.edu/search/archival_view.php?ObjectID=P347210>). Si veda anche S. PAULUS, *Beziehungen zweier Großmächte, in Susa and Elam* (Mémoires de la Délégation en Perse 58), a cura di K. DE GRAEF e J. TAVERNIER, Leiden – Boston, Brill, 2013, pp. 429-449, con bibliografia.

¹³ B. MOFIDI-NASRABADI, *Reconstruction of the Ziqqurat of Chogha Zanbil*, in «Elamica» 5 (2015), p. 39 (pp. 37-51).

¹⁴ L'altezza stimata è 52,6 m secondo R. GHIRSHMAN, *Tchoga Zanbil (Dur-Untash)*, vol. 1, *La ziqqurat* (Mémoires de la Délégation Archéologique en Iran 39), Paris, Geuthner, 1966, p. 59. B. MOFIDI-NASRABADI (*Reconstruction of the Ziqqurat...*, cit.) ha rivisto la lunghezza dei lati dei singoli piani sulla base dell'effettivo numero di mattoni utilizzati; questo approccio innovativo porterà a una nuova stima dell'altezza.

¹⁵ Si veda, da ultimo, B. MOFIDI-NASRABADI, *Planungsaspekte und die Struktur der altorientalischen neugegründeten Stadt in Chogha Zanbil*, Aachen, Shaker, 2013.

¹⁶ R. GHIRSHMAN, *Tchoga Zanbil...*, vol. 1, cit., p. 13. Si veda anche G.P. BASELLO, *A Middle Elamite Inscribed Brick...*, cit., p. 1, nota 3.

¹⁷ G.P. BASELLO, *Doorknobs, Nails or Pegs?*, in *DARIOSH Studies II* (Series Minor 78), a cura di G.P. BASELLO e A.V. ROSSI, Napoli, "L'Orientale", 2012, pp. 6-11 e tav. IV, fig. 8 (pp. 1-66 e tavv. I-XX). Le misure sono variabili secondo alcuni multipli in una scala. L'esemplare di piastrella smaltata a pomello che si può ammirare nel Museo Nazionale d'Arte Orientale a Roma, egregiamente pubblicato in E. FIANDRA, *Porte e chiusure di sicurezza nell'antico Oriente*, in «Bollettino d'Arte» 13 (gennaio-marzo 1982), pp. 1-18, misura 37 × 37 × 22 cm (lati della piastrella × altezza totale di pomello e piastrella), con un diametro del pomello di ca. 18 cm.

¹⁸ R. GHIRSHMAN, *Tchoga Zanbil...*, vol. 1, cit., p. 13. Si vedano, a esempio, le foto in *Ibidem*, tav. XXX, nos. 3-5.

¹⁹ Pubblicati in F. MALBRAN-LABAT, *Les inscriptions royales de Suse*, cit.

²⁰ C.B.F. WALKER, *Cuneiform Brick Inscriptions in the British Museum*, London, British Museum Publications, 1981, pp. 130-137, nos. 192-214.

²¹ C. ROCHE, *Briques élamites du IIe millénaire av. J.-C. conservées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, in «Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles» 77 (2006), pp. 17-72.

²² In realtà la larghezza della faccia iscritta è maggiore della profondità di oltre due centimetri. Questa caratteristica, seppur con differenze in genere minori, è sistematica in quanto si trova in altri mattoni iscritti conservati al Louvre (si veda la tabella in F. MALBRAN-LABAT, *Les inscriptions royales de Suse*, cit., pp. 247-248, no. 28).

²³ Da un punto di vista museologico, la collocazione ideale di un mattone iscritto non sarebbe all'interno di una vetrina ma in una muratura, ricostruita con mattoni antichi dello stesso tipo (se disponibili) o loro riproduzioni.

²⁴ Mofidi-Nasrabadi ha stimato che il primo piano della ziqqurat era alto tra 70 e 75 filari di mattoni (B. MOFIDI-NASRABADI, *Reconstruction of the Ziqqurat...*, cit., p. 46).

²⁵ Si veda P.R.S. MOOREY, *Ancient Mesopotamian Materials and Industries*, Oxford, Clarendon Press,

1994, pp. 304-309.

²⁶ E. ROBSON, *Mesopotamian Mathematics*, 2100–1600 BC, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 74-92; J. FRIBERG, *Bricks and Mud in Metro-Mathematical Cuneiform Texts*, in *Changing Views on Ancient Near Eastern Mathematics*, a cura di J. HØYRUP e P. DAMEROW, Berlin, Dietrich Reimer, 2001, pp. 61-154.

²⁷ Come ben esemplificato nella recente *Exposition archéoterra* al Museo Gallo-Romano di Lione (13 luglio 2016 – 8 gennaio 2017). Ringrazio Chamsia Sadozai (Centre international de la construction en terre, Grenoble) per avermi fornito materiale relativo all'iniziativa.

²⁸ Si veda, a esempio, la fila superiore di mattoni iscritti in R. GHIRSHMAN, *Tchoga Zanbil...*, vol. 1, cit., tav. L, no. 1.

²⁹ Secondo M.-J. STEVE, *Tchoga Zanbil (Dur-Untash)*, vol. 3, *Textes élamites et accadiens* (Mémoires de la Délégation Archéologique en Iran 41), Paris, Geuthner, 1967, p. 1, il numero di esemplari iscritti ritrovati a Chogha Zanbil era 5257, di cui 662 mattoni in situ sulla ziqqurat.

³⁰ G.P. BASELLO, *A Middle Elamite Inscribed Brick...*, cit., pp. 9-10. Si vedano, a esempio, gli esemplari fotografati in F. MALBRAN-LABAT, *Les inscriptions royales de Suse*, cit., pp. 91-92, no. 39, esemplare Br. 1832; pp. 98-99, no. 43, esemplari Br. 2053 (sulla faccia inferiore, essendo presente la stessa iscrizione sulla faccia in vista, che ne permette l'orientamento), Br. 2031 e Br. 2034.

³¹ Si veda, a esempio, A. LIVINGSTONE, *Ashurbanipal: literate or not?*, in «Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie» 97 (2007), pp. 98-118, per il sovrano neo-assiro Assurbanipal.

³² Per una rivalutazione dell'alfabetizzazione in Mesopotamia si veda D. CHARPIN, *Lire et écrire en Mésopotamie: une affaire de spécialistes?*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres» 148/1 (2004), pp. 481-508.

³³ Analisi archeometriche di mattoni crudi da Haft Tappeh, un importante sito geograficamente e cronologicamente vicino a Chogha Zanbil, confrontate con campioni di depositi d'argilla dei dintorni, sono in corso di studio da parte di Moein Eslami (Università di Francoforte).

³⁴ G.P. BASELLO, *A Middle Elamite Inscribed Brick...*, cit., p. 6.

³⁵ Secondo l'edizione di M.-J. STEVE, *Tchoga Zanbil...*, vol. 3, cit., 52 in elamico (TZ 1-52) e 3 in accadico (TZ I e IV-V).

³⁶ Sulla diffusione di un'alfabetizzazione funzionale (*functional literacy* in inglese), sufficiente a capire sommariamente un testo, si veda N. VELDHUIS, *Levels of Literacy*, in *The Oxford Handbook of Cuneiform Culture*, a cura di K. RADNER e E. ROBSON, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 68-89.

³⁷ B. MOFIDI-NASRABADI, *Reconstruction of the Ziqqurat...*, cit., p. 42, nota 12.

³⁸ Sul glottonimo «elamico» si veda Th. LINDNER, *Exkurse zur Wissenschaftsgeschichte der Linguistik* (Indogermanische Grammatik IV/1, Lieferung 4), Heidelberg, Universitätsverlag WINTER, 2015, pp. 276-297. Tra le varie sintesi grammaticali della lingua elamica segnalo M.W. STOLPER, *Elamite*, in *The Cambridge Encyclopedia of the World's Ancient Languages*, a cura di R.D. WOODARD, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 60-94, e J. TAVERNIER, *Élamite. Analyse grammaticale et lecture de textes*, in «Res Antiquae» 8 (2011), pp. 315-350.

³⁹ Per un'introduzione generale all'Elam in lingua italiana si veda G. GIOVINAZZO, *L'Elam "il paese del signore"*, in *Fedi e culture oltre il Dio di Abramo*, a cura di G.M. D'ERME, Napoli, Guida, 2003, pp. 61-98.

⁴⁰ Si veda W.F.M. HENKELMAN, *The Other Gods Who Are* (Achaemenid History 14), Leiden, Netherlands Instituut voor het Nabije Oosten, 2008.

⁴¹ Riferimenti gentilmente segnalati da Davide Salaris, dottorando all'Università Macquarie di Sydney.

⁴² G.P. BASELLO, *Elam and Babylonia: The Evidence of the Calendars*, in *Ideologies as Intercultural Phenomena* (Melammu Symposia 3), a cura di A. PANAINO e G. PETTINATO, Milano, Università di Bologna e Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2002, pp. 13-14 (pp. 13-36).

⁴³ Beniamino menziona circa 7000 giudei e 14 sinagoghe (M.N. ADLER, *The Itinerary of Benjamin of Tudela*, New York, 1907, p. 52 [p. 73 del manoscritto]).

⁴⁴ Tuttora venerato dai musulmani, il mausoleo si trova ai piedi dell'Acropoli.

⁴⁵ J. ÁLVAREZ-MON, *Elam: Iran's First Empire*, in *A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East*, a cura di D.T. POTTS, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p. 740 (pp. 740-757).

⁴⁶ Bormi: si veda H.T. WRIGHT e E. CARTER, *Archaeological Survey on the Western Ram Hormuz Plain 1969*, in *Yeki bud, yeki nabud*, a cura di N.F. MILLER e K. ABDI, Los Angeles, The Cotsen Institute of Archaeology, 2003, p. 79, RH-11 (pp. 61-82). Tol-e Spid: *The Mamasani Archaeological Project Stage One*, a cura di D.T. POTTS et al., Oxford, 2009², p. 451, fig. 4.5b. Tul-e Afghani: si veda D.T. POTTS, *In the Shadow of Kurangun*, in *Susa and Elam* (Mémoires de la Délégation en Perse 58), a cura di K. DE GRAEF e J. TAVERNIER, Leiden – Boston, Brill, 2013, p. 132 (pp. 129-137).

⁴⁷ Si veda, da ultimo, M.W. STOLPER, *Sugirs of Anšan*, in *Susa and Elam* (Mémoires de la Délégation en Perse 58), a cura di K. DE GRAEF e J. TAVERNIER, Leiden – Boston, Brill, 2013, pp. 399-415.

⁴⁸ Si veda, da ultimo, W.F.M. HENKELMAN, *Administrative Realities: The Persepolis Archives and the Archaeology of the Achaemenid Heartland*, in *The Oxford Handbook of Ancient Iran*, a cura di D.T. POTTS, Oxford – New York, Oxford University Press, 2013, pp. 528-546. Sul contesto di ritrovamento si veda G.P. BASELLO, *Administrative Topography in Comparison*, in *Topography and Toponymy in the Ancient Near East* (Publications de l'Institut orientaliste de Louvain 71), a cura di J. TAVERNIER et al., Louvain-la-Neuve, in corso di stampa, §1.1.

⁴⁹ Il glottonimo «accadico» fa riferimento sia all'antico accadico, la lingua dei re di Akkad nel III millennio a.C., che alle due varietà assira e babilonese largamente affermatesi nei secoli successivi rispettivamente nel nord e nel centro-sud della Mesopotamia.

⁵⁰ Per una storia degli studi elamici si veda G.P. BASELLO, *Elam between Assyriology and Iranian Studies*, in *Schools of Oriental Studies and the Development of Modern Historiography* (Melammu Symposia 4), a cura di A. PANAINO e A. PIRAS, Milano, Università di Bologna e Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2004, pp. 1-40 e tavv. I-VI.

⁵¹ Si veda, da ultimo, D.W. MCALPIN, *Brahui and the Zagrosian Hypothesis*, in «Journal of the American Oriental Society» 135/3 (2015), pp. 551-586.

⁵² Presso l'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale». In Europa l'elamico è insegnato anche all'École Pratique des Hautes Etudes di Parigi (da Wouter Henkelman) e all'Université catholique de Louvain in Belgio (da Jan Tavernier).

⁵³ G.P. BASELLO, *A Middle Elamite Inscribed Brick...*, cit.

⁵⁴ Segnalato in S. ERMIDORO, *Le collezioni di documenti cuneiformi in Italia*, in «Studi Micenei ed Egeo-Anatolici» 53 (2011), p. 91, no. 2233 (si legga «periodo medio-elamita» in luogo di «periodo neoelamita») (pp. 71-96).

⁵⁵ F.M. FALES, *Prima dell'alfabeto*, Venezia, Erizzo Editrice, 1989, p. 209, no. 69 (si legga «cuneiforme medio-elamita» in luogo di «cuneiforme neo-elamita»), con una traslitterazione di W.G. Lambert; l'iscrizione corrispondente in F.W. KÖNIG, *Die elamischen Königsinschriften* (Archiv für Orientforschung, Beiheft 16), Graz, 1965, è la no. 12 a+b+c; la misura di «280 mm» è anomala se si riferisce alla larghezza della faccia iscritta che risulta essere integra dalla foto. Sulla base della foto, la traslitterazione può essere così corretta: riga 1, ^mo DIŠ in apice in luogo di «1» in apice (due volte); riga 4, ku-ku-un-nu-um in luogo di «ku-ku-nu-um»; riga 5, du-ni-h in luogo di «Te-ih» e zag in luogo di «<zag>»; riga 6, te-la-ak-ni in luogo di «te-la-ak-mi». L'attacco a Babilonia di Untash-Napirisha è basato su un testo frammentario (l'iscrizione accadica di Untash-Napirisha sulla parte inferiore di una statua divina; Louvre Sb 63) che è stato successivamente reinterpretato in modo praticamente opposto (F. VALLAT, *L'hommage de l'élamite Untash-Napirisha au Cassite Burnaburiash*, in «Akkadica» 114-115 [1999], pp. 109-117); il sincronismo tra Untash-Napirisha e il re cassita Kashtiliash IV (F.M. FALES, *Prima dell'alfabeto*, cit., p. 175) è pure considerato oggi impossibile per ragioni cronologiche.

⁵⁶ In corso di studio da parte dell'autore.

⁵⁷ Il testo cuneiforme corrisponde a quello di M.-J. STEVE, *Tchoga Zanbil...*, vol. 3, cit., pp. 7-12, TZ 1, e F. MALBRAN-LABAT, *Les inscriptions royales de Suse*, cit., pp. 71-72, no. 28

⁵⁸ La traduzione segue l'interpretazione di F. GRILLOT, *Notes à propos des formules votives élamites*, in «Akkadica» 27 (1982), pp. 8-9, 'seconde formule' (pp. 5-15).

⁵⁹ La documentazione susiana (iscrizioni reali e documenti legali) della prima metà del II millennio a.C. è quasi interamente in accadico (K. DE GRAEF, *The Use of Akkadian in Iran*, in *The Oxford Handbook of Ancient Iran*, a cura di D.T. POTTS, Oxford – New York, Oxford University Press, 2013, pp. 263-282).

⁶⁰ *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago* (CAD), vol. 5 (G), Chicago, The University of Chicago, 1956, pp. 67-70, s.v. gīgunū, specialmente p. 68, sub b, e pp. 69-70, considerazioni finali.

⁶¹ G.P. BASELLO, *A Middle Elamite Inscribed Brick...*, cit., pp. 11-13.

⁶² G.P. BASELLO, *A Middle Elamite Inscribed Brick...*, cit., pp. 13-18.

⁶³ F. VALLAT, *Le caractère funéraire de la ziggurat en Elam*, «Nouvelles Assyriologiques Brèves et Utilitaires» 1997/38, pp. 36-37; ID., *L'origine orientale de la ziggurat*, in *Jiroft. Fabuleuse découverte en Iran* (Dossiers d'archéologie 287 – octobre 2003), pp. 92-95.

⁶⁴ Pubblicata in M.-J. STEVE, *Tchoga Zanbil...*, vol. 3, cit., pp. 109-111.

⁶⁵ Pubblicati in V. SCHEIL, *Textes élamites-anzanites, Première série* (Délégation en Perse, Mémoires 3), Paris, Leroux, 1901, pp. 36-37, no. XX, e ID., *Textes élamites-anzanites, Deuxième série* (Délégation en Perse, Mémoires 5), Paris, Leroux, pp. 87-88, no. XXbis.

⁶⁶ R. GHIRSHMAN, *Tchoga Zanbil (Dur-Untash)*, vol. 2, *Temenos, temples, palais, tombes* (Mémoires de la Délégation Archéologique en Iran 40), Paris, Geuthner, 1968, pp. 59-74.

⁶⁷ E. CARTER, *Landscapes of Death in Susiana During the Last Half of the 2nd Millennium B.C.*, in *Elam and Persia*, a cura di J. ÁLVAREZ-MON e M.B. GARRISON, Winona Lake, IN, Eisenbrauns, 2011,

pp. 45-58.

⁶⁸ Pubblicato in A. SHISHEGAR, *Tomb of the Two Elamite Princesses of the House of King Shutur-Nahunte son of Indada. Neo-Elamite Period, Phase IIIB (Ca. 585-539 B.C)* (secondo il frontespizio inglese), Tehran, 2015 (in persiano, con una sezione inglese).

⁶⁹ A. SHISHEGAR, *Tomb of the Two Elamite Princesses...*, cit., p. 242 (sezione in persiano), no. 14/4.

⁷⁰ A. SHISHEGAR, *Tomb of the Two Elamite Princesses...*, cit., pp. 159-160 (sezione in persiano), no. 4/1.

⁷¹ Laureanda magistrale presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" con una tesi dal titolo *Iscrizioni reali elamiche su mattone in collezioni italiane*.

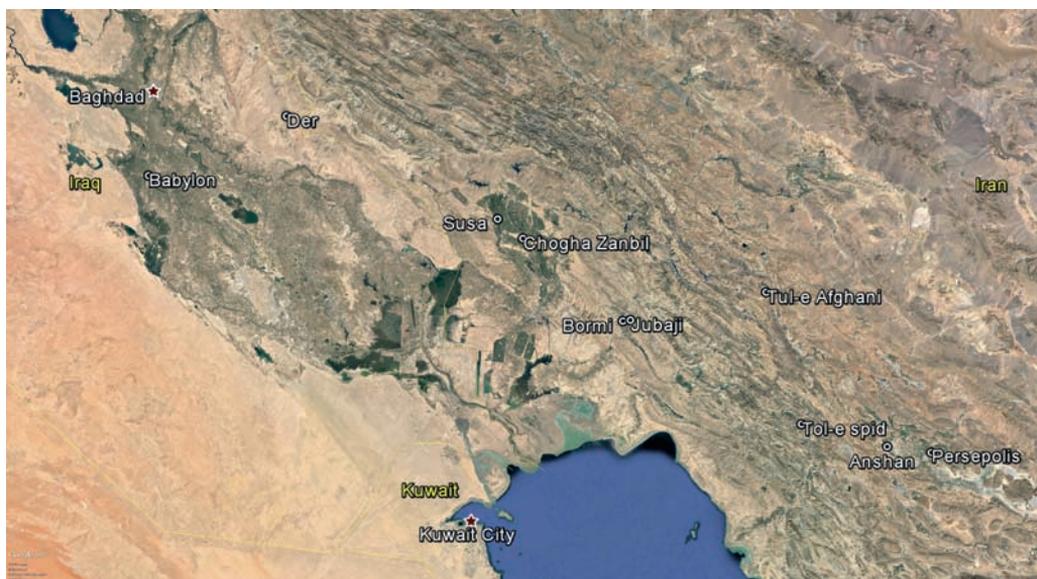


Fig. 1. Mappa dell' Iran sud-occidentale con indicazione dei luoghi citati (da Google Earth).



Fig. 2. Il complesso di Chogha Zanbil in un'immagine satellitare (da Google Earth).

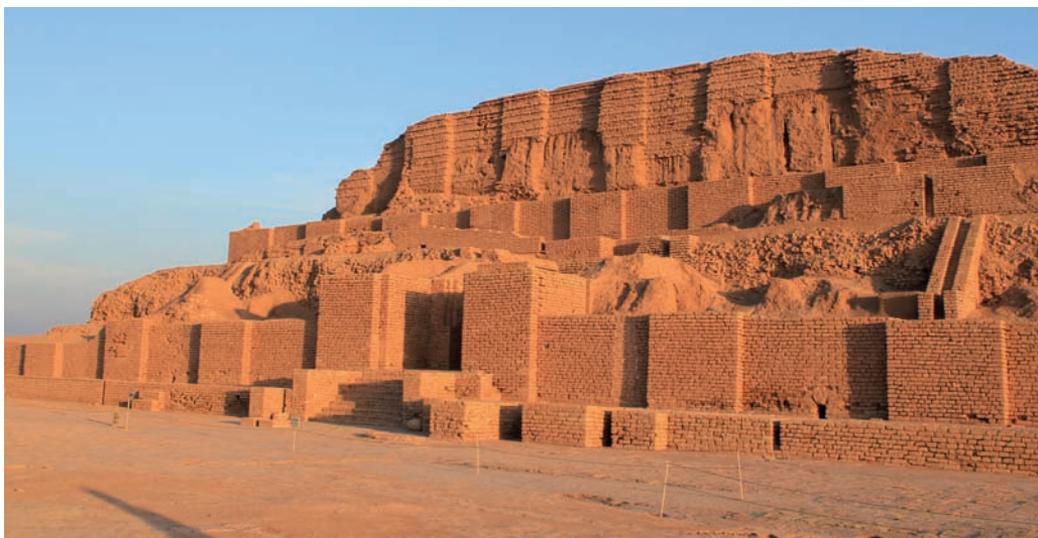


Fig. 3. La ziqqurat di Chogha Zanbil (foto dell'autore).



Fig. 4. I mattoni CB 02-III-02 (a sinistra) e CB 02-III-01 (a destra) (cortesia Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo). La faccia iscritta è indicata dalla freccia.



Fig. 5. Dettaglio dei segni cuneiformi *hu-us-si-ip-me ku-ku-* e *si-ia-an-ku-uk-ra* alle righe 4-5 di CB 02-III-01. Si noti la presenza di alcuni incavi di forma rettangolare allungata lasciati da inclusi organici di paglia.

Osservazioni preliminari sui recipienti in vetro della collezione Burri di Crema

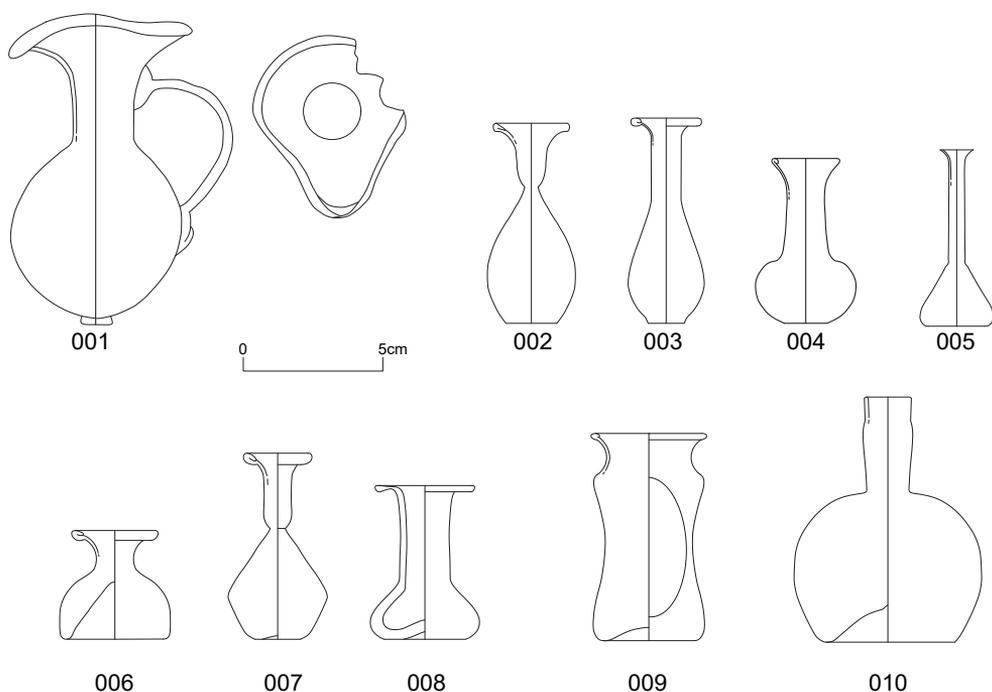
All'interno della più ampia collezione Burri di Crema trovano posto 19 contenitori in vetro soffiato, pressoché integri. Si tratta quasi esclusivamente di balsamari, piccoli contenitori destinati al commercio e alla conservazione di profumi e unguenti, collocabili in un ampio arco cronologico che va dall'inizio dell'epoca romana imperiale alla prima epoca islamica. Non conosciamo i dati di provenienza dei materiali; i pochi di cui è possibile stabilire l'area geografica di origine presentano forme tipiche della produzione egiziana.

Il vetro, materiale versatile e dalle molteplici sfaccettature, era già conosciuto e lavorato in Medio Oriente e in Egitto dalla seconda metà del II millennio a.C.

Rimase a lungo un prodotto di lusso, prezioso e di complicata manifattura, destinato alle sole élites. Il punto di svolta, alla metà del I secolo a.C., si ebbe in area siro-palestinese con l'invenzione della tecnica della soffiatura, che si può a buon diritto definire rivoluzionaria. Con la soffiatura divenne possibile realizzare, con relativa facilità e con un notevole risparmio di tempo, pressoché ogni forma desiderata: il vetro diventa da questo momento in poi un prodotto alla portata di tutte le categorie sociali, onnipresente negli scavi archeologici, fondamentale indicatore culturale e cronologico¹.

Fanno parte della collezione Burri 19 recipienti in vetro soffiato, per la maggior parte integri, collocabili cronologicamente tra l'epoca romana imperiale e la prima epoca islamica. In mancanza di dati certi riguardo alla loro origine, per la cronologia e le ipotesi di provenienza ci si è basati sui confronti noti.

Catalogo (tav. 1)



001. Brocca ad orlo trilobato

Orlo trilobato, parzialmente mancante, arrotondato, ripiegato verso l'interno. Collo cilindrico. Corpo ovoidale. Piedino a bottone applicato. Sottile ansa a bastoncino impostata su collo e pancia. Vetro violaceo decorato esternamente a spruzzo in vetro bianco opaco. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.

H. 11.5 cm; orlo 6.6x5.5 cm; Ø max corpo 6.2 cm; Ø piedino 1.2 cm

Pur essendo presente nel repertorio vitreo di ogni epoca, la brocca è una delle forme maggior-

mente attestate nel I secolo d.C. così come la tecnica decorativa a spruzzo che caratterizza l'esemplare in esame². Questa tecnica consisteva nel far rotolare il recipiente in lavorazione su un piano cosparso di piccole schegge di vetro, solitamente di un colore contrastante rispetto a quello del manufatto. Scaldando e soffiando nuovamente, le schegge aderivano al corpo rimanendone inglobate o a leggero rilievo sulla superficie. L'esemplare di Crema poggia su un piccolo piedino a bottone che rende impossibile un appoggio stabile³.

002. Balsamario a corpo piriforme

Orlo ripiegato verso l'interno, di forma leggermente irregolare. Breve collo cilindrico con pronunciata strozzatura alla base che forma una sorta di contagocce. Corpo piriforme, base piana con segno del pontello. Vetro sottile, marroncino, in origine trasparente. Integro. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.

H. 7.3 cm; Ø orlo ca 2.5 cm; Ø base ca 2 cm

003. Balsamario a corpo piriforme allungato

Orlo leggermente estroflesso, arrotondato, ripiegato verso l'interno. Collo cilindrico, corpo piriforme. Base piana a disco appena accennato. Vetro molto sottile, marroncino con macchie scure, semitrasparente. Fattura piuttosto irregolare. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.

H. 7.5 cm; Ø orlo 2.5 cm; Ø base ca 1.5 cm

Il balsamario a corpo piriforme è un tipo diffuso con numerose varianti in tutto il territorio dell'impero romano nel corso del I secolo d.C. Si può ipotizzare per questi esemplari una produzione orientale per forma e fattura⁴.

004. Balsamario a corpo sferoidale

Orlo estroflesso svasato, arrotondato, ripiegato verso l'interno. Collo cilindrico che si allarga verso la base. Corpo globulare leggermente schiacciato. Base piana. Di fattura molto irregolare. Vetro giallino, semitrasparente, sottile, con bolle. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.

H. ca 6 cm; Ø max corpo 3.9 cm; Ø base 1.3 cm

I balsamari a ventre sferoidale schiacciato appaiono durante l'età augustea e la loro produzione, con diverse varianti, si protrae fino al II secolo d.C. L'esemplare di Crema, di qualità corrente, ad orlo formato tramite ripiegatura, può essere collocato nella fase più tarda di questa produzione, caratterizzata invece nella sua prima fase dall'orlo tagliato a spigolo vivo⁵.

005. Balsamario a corpo troncoconico

Orlo semplicemente tagliato, svasato; lungo e stretto collo cilindrico (lungo quasi il doppio del corpo) con leggera strozzatura alla base, corpo troncoconico e fondo piano. Vetro verde acqua, semitrasparente. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.

H. 6.5 cm; Ø orlo 1.2 cm; Ø fondo 2.3 cm

Diffusi soprattutto nelle regioni occidentali dell'impero romano, ma presenti anche in Nord Africa e in Oriente, i balsamari a corpo troncoconico e collo sottile e allungato erano una forma particolarmente adatta alla conservazione dei profumi, perché permettevano di versare poco alla volta, contrastando l'evaporazione. Possono esserci differenze per quanto riguarda la morfologia dell'orlo, che poteva essere sia a bordo ripiegato e ribattuto sia, come nel nostro esemplare, a semplice bordo tagliato⁶.

006. Piccolo balsamario a fondo concavo

Orlo arrotondato, leggermente estroflesso, ripiegato verso l'interno. Breve collo, fondo estremamente concavo, a punta, che arriva poco sotto il collo. Vetro verde acqua, trasparente, molto sottile. Integro, di fattura irregolare. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.

H. 4 cm; Ø orlo 3.1 cm; Ø base 4 cm

Si tratta di un tipo di balsamario di ridotte dimensioni, dal fondo concavo talmente accentuato da lasciare ben poco spazio al contenuto, che doveva presumibilmente essere raro o prezioso, da utilizzare in piccole quantità. In base ai confronti, provenienti principalmente dall'area del Mediterraneo orientale, l'esemplare di Crema si può collocare cronologicamente tra il II e il IV secolo d.C.⁷

007. Balsamario a corpo biconico

Orlo arrotondato, svasato, ripiegato verso l'interno, irregolare. Collo corto e cilindrico, con un'accentuata strozzatura alla base a formare una sorta di contagocce. Corpo biconico, base leggermente concava. Vetro verde acqua, in origine trasparente, attualmente semitrasparente con patina giallastra-dorata, a causa del degrado dovuto alla giacitura nel terreno. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.

H. 6.8 cm; Ø orlo 2.5 cm; Ø max corpo 3.6 cm; Ø base ca 2 cm

Si tratta di una tipologia di balsamario prodotta in Egitto tra II e III secolo d.C. ed esportata principalmente lungo le coste orientali del Mediterraneo. L'accentuata strozzatura alla base del collo serviva a formare una specie di contagocce che permetteva di far uscire solo piccole quantità di prodotto alla volta⁸.

008. Balsamario a corpo troncoconico schiacciato

Orlo arrotondato, estroflesso a formare una breve tesa, perpendicolare al collo; collo cilindrico, piuttosto largo. Basso corpo troncoconico. Base leggermente concava. Segno del pontello. Vetro verde, semitrasparente, spesso. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.

H 5.4 cm; Ø orlo 3.9 cm, irregolare; Ø fondo 3.1 cm

Il balsamario a corpo troncoconico schiacciato e collo largo, in vetro verde e piuttosto spesso costituisce una produzione tipicamente egiziana⁹. Imboccatura e collo larghi indicano che il contenuto doveva essere piuttosto denso: era infatti destinato all' utilizzo come contenitore per il khol, usato in Egitto ma anche in Medio Oriente come cosmetico e protezione per gli occhi¹⁰.

009. Olletta a base quadrata con incavi

Orlo leggermente estroflesso, ripiegato verso l'esterno. Breve collo. Corpo quadrangolare, con un incavo per ciascuna delle quattro pareti. Base concava, con segno del pontello. Fattura irregolare. Vetro molto sottile, verde acqua, trasparente. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.

H. ca 7.5 cm; Ø orlo 4 cm, irregolare; Ø base 4 cm, irregolare

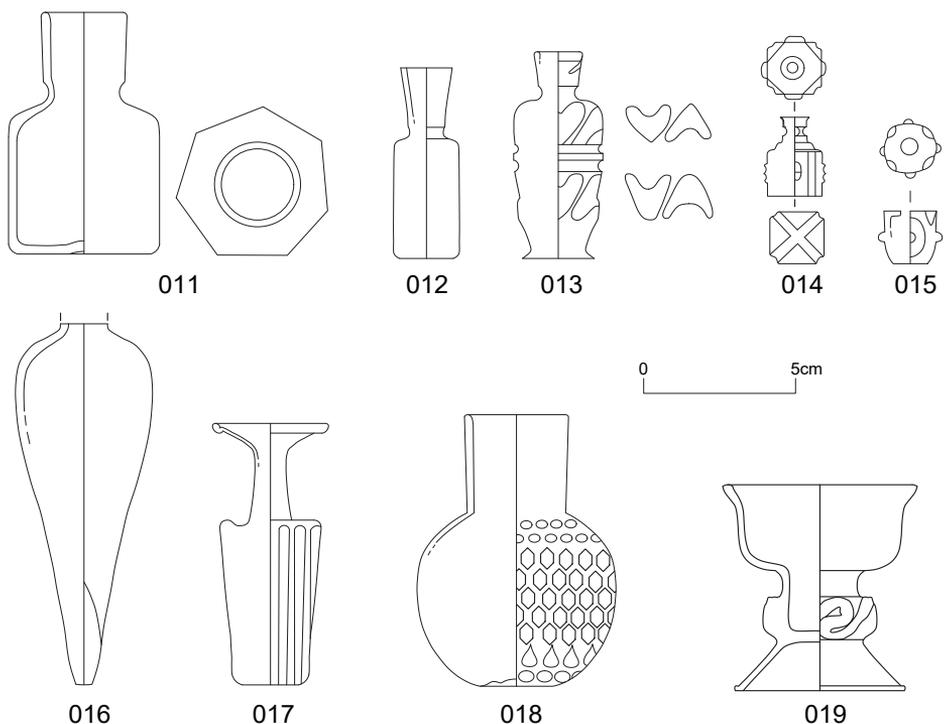
L'olletta a base quadrangolare e imboccatura larga è presente, con numerose varianti, dalla fine del I al IV secolo d.C. Di facile trasporto e imballaggio grazie alla sua forma compatta, poteva essere utilizzata, soprattutto se di modeste dimensioni, come contenitore di unguenti: gli incavi, motivo decorativo e al contempo funzionale, venivano realizzati a caldo e si trovano di frequente su bicchieri, coppette e su alcuni balsamari¹¹.

010. Piccola bottiglia a corpo globulare

Orlo con bordo arrotondato, indistinto. Collo cilindrico. Corpo globulare. Base concava. Segno del pontello. Vetro blu con macchie marroni, trasparente, molto sottile, con numerose piccole bolle al suo interno. Integro. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.

H. 9 cm; Ø orlo 1.5-2 cm, irregolare; Ø base 5 cm

Le bottiglie a corpo globulare sono attestate principalmente tra il III-IV secolo d.C. sia nella parte occidentale che in quella orientale dell'impero romano. Il collo poteva essere sia corto che allungato e l'orlo sia ripiegato e ribattuto che solamente arrotondato (come nell'esemplare qui considerato)¹².



011. Bottiglietta a sette lati

Orlo arrotondato indistinto. Collo cilindrico con accentuata strozzatura alla base. Corpo eptagonale lievemente irregolare. Base piana con segno del pontello. Vetro verde, semitrasparente, con iridescenza, patina giallastra e, sopra a quest'ultima, una patina nera. Tecnica di lavorazione: soffiatura entro stampo.

H. ca 8.1 cm; Ø orlo 3 cm; largh.lati 2.3-2.4 cm.

Contenitori a base prismatica, soprattutto esagonali e ottagonali, sono noti in tutta l'area islamica principalmente tra VIII e XI secolo¹³.

012. Bottiglietta a base quadrata

Orlo arrotondato, indistinto. Collo cilindrico che si stringe verso il basso e con strozzatura alla base. Corpo quadrangolare. Base quadrata con angoli smussati. Integro a parte una porzione dell'orlo. Vetro verde acqua, probabilmente in origine semitrasparente, estremamente degradato, spugnoso, con patina dorata. Fattura leggermente irregolare. Tecnica di lavorazione: soffiatura entro stampo.

H. 6.4 cm; largh. base ca 2.1 cm

Bottigliette di piccole dimensioni a base quadrata erano molto diffuse durante la prima epoca islamica, in particolare tra IX e XI secolo, come contenitori di profumi e unguenti. Inoltre la loro forma squadrata e compatta le rendeva adatte al trasporto e allo stoccaggio e dunque oggetto di commercio in tutto il mondo islamico¹⁴.

013. Contenitore cilindrico

Orlo arrotondato, indistinto, in parte fratturato. Collo lievemente svasato con strozzatura alla base; presenta una decorazione intagliata cuoriforme che riprende il motivo decorativo del ventre. Corpo cilindrico; al centro, due solcature orizzontali parallele dividono lo spazio in due sezioni distinte: in entrambe è raffigurato un motivo cuoriforme a vertici alternati (“VAVΛ”), irregolare, ottenuta con la tecnica dell’intaglio a freddo. Base piana, piede troncoconico. Vetro piuttosto spesso, incolore con sfumatura giallina, semitrasparente, con leggera iridescenza; in alcuni punti (soprattutto sull’orlo) patina dorata. Tecnica di lavorazione: soffiatura e intaglio a freddo¹⁵.
H. 7 cm; Ø orlo 1.6 cm; Ø fondo 2.3 cm

014. Contenitore miniaturistico a base quadrata

Integro ad eccezione di una piccola frattura sull’orlo piatto; collo cilindrico leggermente svasato e modanato. Spalla modanata. Corpo quadrangolare; su ognuna delle quattro facce un ovale a rilievo con una sporgenza lineare orizzontale al centro. I pannelli così formati sono sottolineati ai lati da solcature verticali che continuano sotto alla base dove si uniscono formando un motivo cruciforme (“X”). Vetro incolore con sfumatura giallino-beige, semitrasparente. Tecnica di lavorazione: soffiatura e intaglio a freddo¹⁶.
H. 2.7 cm; Ø orlo 1 cm; largh.base 1.8 cm

015. Olletta miniaturistica

Orlo costituito da un foro circolare al centro della parete piana superiore. Piccolo corpo quadrangolare; agli angoli superiori delle quattro pareti vi è intagliato un piccolo triangolo con il vertice verso il basso; su ognuna delle pareti è invece intagliato un ovale con una piccola bugnetta sporgente al centro. La base quadrata presenta una “X” incisa sul fondo. Vetro incolore, semitrasparente. Integro. Tecnica di lavorazione: soffiatura e intaglio a freddo¹⁷.
H. 1.7 cm; Ø orlo 0.6 cm; largh. 1.7 cm in alto, 1.2 cm alla base
Oltre alla funzione, sono numerose le caratteristiche che accomunano gli unguentari cat. 013, 014 e 015. Il tipo di vetro: incolore, semitrasparente, di un certo spessore, a probabile imitazione del più costoso cristallo di rocca; la cronologia: le tre tipologie sono attestate in tutta l’area islamica tra IX e X secolo. E infine la tecnica decorativa utilizzata, l’intaglio, che veniva eseguito generalmente su prodotti di lusso¹⁸.

016. Contenitore “a punta di lancia”

Orlo e collo sono mancanti. Il corpo, conico, diventa quadrangolare a circa 3 cm dal fondo e termina con una punta piatta e rettangolare. Vetro in origine verde-verdeazzurro, semitrasparente, spesso, con numerose bolle. Iridescenza e patina color bronzo. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera.
H.max 12 cm; largh.max 4.7 cm; largh. base 0.7 cm
Di questo tipo di unguentario sono noti esemplari con il corpo sia decorato che non decorato, come nel reperto in esame e con orlo semplicemente cilindrico oppure modanato. La forma trova confronti soprattutto in Egitto¹⁹.

017. Piccola bottiglia costolata

Orlo arrotondato, leggermente estroflesso, imbutiforme, ripiegato verso l’interno. Collo cilindrico che si allarga leggermente verso la base. Corpo cilindrico che si stringe verso la base, decorato da costolature verticali parallele. Base piana. Vetro giallo-marroncino, semitrasparente, sottile. Fattura piuttosto irregolare. Tecnica di lavorazione: soffiatura entro stampo²⁰.
H. 8.7 cm; Ø orlo 4 cm; Ø base 2.5 cm

018. Ampolla a corpo globulare

Orlo verticale indistinto a bordo arrotondato e collo cilindrico, entrambi fratturati. Corpo globulare con decorazione a nido d'ape ottenuta a stampo, che si sviluppa su nove file orizzontali parallele, alternate, con i seguenti motivi dall'alto: due file di piccoli cerchi; cinque file di esagoni; una fila con motivo a gocce con la punta rivolta verso l'alto; una fila di cerchi. Fondo leggermente concavo. Vetro verde chiaro, trasparente. Tecnica di lavorazione: soffiatura entro stampo²¹.

H. 9 cm; Ø orlo 3.5 cm; Ø base 2.5 cm

Piccole bottiglie a corpo globulare decorato da un motivo a nido d'ape e contenitori dal corpo cilindrico decorato da costolature verticali sono diffusi senza soluzione di continuità dall'epoca tardoromana e bizantina a quella islamica, con numerose varianti. La soffiatura entro stampo è una delle tecniche decorative maggiormente usate in ogni epoca e consiste nel soffiare il bolo di vetro all'interno di uno stampo con il motivo decorativo desiderato; poi il vetro viene nuovamente riscaldato per dare al recipiente la forma finale voluta. In base ai confronti, per i due esemplari di Crema si può ipotizzare una datazione in epoca islamica²².

019. Candeliere

Orlo leggermente estroflesso, ingrossato, superiormente appiattito, in vetro blu semitrasparente; vasca frammentaria, incolore, semitrasparente, con un incavo cilindrico al centro, in corrispondenza dello stelo, per l'alloggiamento della candela. Stelo cilindrico, corto e largo, decorato all'esterno da uno spesso filamento in vetro blu applicato a formare un motivo a onda²³. Base formata da un piede ad anello svasato con bordo arrotondato, in vetro incolore con sfumatura giallastra, semitrasparente.

Il vetro è molto degradato, con iridescenza, patina dorata che si sfalda e numerose bolle. Tecnica di lavorazione: soffiatura libera con decorazione a filamento applicato.

H. 6.9 cm; Ø orlo 5.5-6 cm, irregolare; Ø base 5.5 cm, irregolare

Non è stato possibile recuperare, per chi scrive, nessun confronto per questo esemplare. Tuttavia il tipo di vetro e la resa della decorazione a grosso filamento applicato a onda fanno ipotizzare una collocazione in epoca tarda, probabilmente bizantino-islamica. Difficilmente può essere considerato un calice, per la cavità al centro della coppa che si estende nello stelo, cavità che sembra essere un comodo alloggiamento per una candela; per questo si propone un'ipotesi di utilizzo come candeliere.

Osservazioni conclusive

Si tratta, ad eccezione di un unico esemplare (il candeliere cat. 019, tav. 2), esclusivamente di contenitori destinati al commercio e alla conservazione di unguenti, oli profumati, polveri cosmetiche o medicinali, tutti prodotti anche anticamente molto utilizzati nella vita di tutti i giorni; il vetro infatti, essendo un materiale perfettamente impermeabile, che non si impregna né di sostanze né di odori, assicurava la perfetta conservazione del contenuto senza il rischio che si alterasse. Sono tutti contenitori di medie o piccole dimensioni, in due casi (cat.014 e 015, tav.2) miniaturistici.

Dieci esemplari si collocano cronologicamente in epoca romana imperiale (cat. 001-010, tav.1): le forme più antiche risalgono al I secolo d.C. e le più recenti al III-IV secolo d.C. Sono invece databili alla prima epoca islamica, tra VIII e XII secolo d.C., gli altri nove esemplari presenti nella Collezione (cat. 011-019, tav.2).

La maggior parte dei contenitori presi in considerazione sono realizzati in vetro di colore cosiddetto naturale, al quale non sono state aggiunte di proposito né sostanze coloranti né al contrario decoloranti: si tratta dunque dei vetri di colore verde, verde acqua o a sfumatura giallina, tonalità conferite dalle impurità, in genere ferrose, che si trovano spontaneamente nella materia prima di

cui si compone il vetro. Presentano tutti più o meno evidenti segni di alterazione, come iridescenza e patine bianche e scure, dovuti alla prolungata giacitura nel terreno.

Gli unici esemplari di cui è possibile stabilire l'area geografica di provenienza sono il balsamario a corpo biconico cat. 007 (tav. 1) e a corpo troncoconico schiacciato cat. 008 (tav. 1), che presentano forme tipiche della produzione egiziana. Gli altri esemplari hanno caratteristiche tali per cui, in mancanza di dati accurati sul luogo di rinvenimento, non è possibile proporre una provenienza precisa. Si tratta infatti di tipi molto diffusi in tutte le regioni dell'impero romano prima e in tutta l'area islamica poi. In entrambi i casi infatti siamo in presenza di realtà politiche ed economiche nelle quali la libera circolazione di artigiani, prodotti, tecniche e conoscenze ha permesso la diffusione di forme molto simili prodotte in aree geografiche tra loro anche molto distanti.

NOTE

¹ Desidero ringraziare le proff. M. T. Grassi, P. Piacentini e il dott. C. Orsenigo dell'Università degli Studi di Milano per la fiducia accordatami nell'affidarmi lo studio di questi materiali. Ringrazio inoltre il dott. F. M. Gambari (Soprintendente Archeologia della Lombardia) per aver autorizzato lo studio dei reperti e il dott. S. Riboldi, referente del Museo Civico di Crema e del Cremasco.

L. SAGUI, *Il vetro antico*, Roma, 2010; Y.ISRAELI, *Ancient Glass in the Israel Museum, the Eliahu Dobkin Collection and other gifts*, Jerusalem, 2003, pp. 21-26.

² Tecnica decorativa tipica di I secolo d.C., attestata soprattutto su brocche, olle e anforette.

³ Altino, *Vetri di Laguna*, a cura di R. BAROVIER MENTASTI, M. TIRELLI, Treviso, 2010, p. 91; O. DUSSART, *Le verre en Jordanie et en Syrie du Sud*, Beyrouth, 1998, p. 300, pl. 60, n. 3, BXIV.1222; Pavia, *età antica*, Corpus delle Collezioni del Vetro in Lombardia, volume 2, tomo 1, Cremona, 2004, p. 33.

⁴ V. ARVEILLER, *Verres*, in *Antinoé, Momies, Textiles, Céramiques et autres Antiques, Envois de l'Etat et Dépôts du Musée du Louvre de 1901 à nos jours*, Paris, 2013, p. 433; C. W. CLAIRMONT, *The Excavation at Dura-Europos, Final Report V, Part V, The Glass Vessels*, New Haven, 1963, pp. 141-142, n. 750; Corning Museum of Glass, Corning, n. inv. 51.1.99; G. DE TOMMASO, *Ampullae Vitreae, Contenitori in vetro di unguenti e sostanze aromatiche dell'Italia romana (I sec.a.C.-III sec.d.C.)*, Roma, 1990, pp. 81-82; G. M. FACCHINI, *Vetri antichi del museo archeologico al Teatro Romano di Verona e di altre collezioni veronesi (Corpus delle Collezioni Archeologiche del Vetro nel Veneto, 5)*, Venezia, 1999, pp. 69-71, nn. 88-95; O. DUSSART, *Le verre en Jordanie*, cit., p. 294, pl. 54, n. 6 BXIII.1312b1; Y. ISRAELI, *Ancient Glass in the Israel Museum*, cit., p. 208, n. 241; Metropolitan Museum of Art, New York, nn. inv. 74.51.46, 74.51.5808, 74.51.185, 74.51.5795, 74.51.218, 74.51.5761, 74.51.58; E. ROFFIA, *Vetri Antichi dall'Oriente. La Collezione Personeni e i Piatti da Cafarnao*, Verona, 2000, p. 14 e p. 27, n. 62; *Tout Feu Tout Sable, Mille Ans de Verre Antique dans le Midi de la France*, a cura di D. FOY, M.-D. NENNA, Marseille, 2001, pp. 153-154, n. 181, p. 158, n. 209; University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, n. inv. MS5517.

⁵ V. ARVEILLER-DULONG, J. ARVEILLER, *Le Verre d'Epoque romaine au Musée Archéologique de Strasbourg*, Paris, 1985, p. 59; G. DE TOMMASO, *Ampullae Vitreae*, cit., p. 46; Y. ISRAELI, *Ancient Glass in the Israel Museum*, cit., p. 114 n. 98; A. LARESE, *Vetri antichi del Veneto (Corpus delle Collezioni Archeologiche del Veneto, 8)*, Venezia, 2004, cat. 67-69; Metropolitan Museum of Art, New York, n. inv. 74.51.172; Pavia, cit., pp. 47-51, nn. 40-47, p. 140 n. 197; G. L. RAVAGNAN, *Vetri antichi del Museo Vetrario di Murano (Corpus delle Collezioni Archeologiche del Vetro nel Veneto, 1)*, Venezia, 1994, p. 79 n. 138; University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, n. inv. 2010.19.5.

⁶ Altino, *Vetri di Laguna*, a cura di R. BAROVIER MENTASTI, M. TIRELLI, cit., p. 142, n. inv. AL14278; V. ARVEILLER-DULONG, J. ARVEILLER, *Le Verre d'Epoque romaine au Musée Archéologique de Strasbourg*, cit., pp. 64-66; M. C. CALVI, *I Vetri Romani, Museo di Aquileia*, Aquileia, 1969, tav. 3, n. 5; G. DE TOMMASO, *Ampullae Vitreae*, cit., p. 69; G. M. FACCHINI, *Vetri antichi del museo archeologico al Teatro Romano di Verona*, cit., p. 72, n. 97; A. LARESE, *Vetri antichi del Veneto* cit., cat. 120 e 127; Metropolitan

Museum of Art, New York, nn. inv. 81.10.109, 74.51.60; J.A.J. MORIN-JEAN, *La Verrerie en Gaule sous l'Empire Romain*, Paris, 1923, p. 74, fig. 70; National Museum of Scotland, Edimburgh, n. inv. A.1964.4; Pavia, cit., pp. 151-153, nn. 219-224; *Tout Feu Tout Sable*, cit., p. 155, n. 197; University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, nn. inv. MS4062, MS5518.

⁷ KH. AS'AD, K.GAWLIKOWSKA, *The Collection of Glass Vessels in the Museum of Palmyra*, in *Studia Palmirensie IX*, 1994, pl. 3, n. 5; Metropolitan Museum of Art, New York, nn. inv. 81.10.79, 74.51.150; *Tout Feu Tout Sable*, cit., p. 161, n. 227.

⁸ V. ARVEILLER, *Verres*, cit., p. 438, n. 365; R. E. JACKSON-TAL, *The Glass and Small Stone Finds from a Roman Tomb at 'Ein el-Sha'ara*, in 'Atiqot, n. 73, 2013, pp. 54-55; A. VON SALDERN, *Glass from Sardis*, in *American Journal of Archaeology*, vol. 66, 1962, p. 8, n. 93.

⁹ Sono stati rinvenuti in abbondanza in tutti i forti del Deserto Orientale egiziano (ben attestati a Krokodilo, Maximianon, Didymoi), Karanis, Berenice e Myos Hormos: si veda J.-P. BRUN, *Le Verre dans le Désert Oriental d'Egypte: contextes datés*, in *Echanges et Commerce du Verre dans le Monde Antique*, Actes du Colloque de l'AFAV, Aix-en-Provence et Marseille, 7-9 Juin 2001, a cura di D.FOY, M.D. NENNA, Autun, 2003, pp. 377-387; E. ROFFIA, *Vetri Antichi dall'Oriente*, cit., p. 14.

¹⁰ Altino, *Vetri di Laguna*, cit., p. 140 e p. 142, n. AL5229; V. ARVEILLER, *Verres*, cit., p. 433; C. W.CLAIRMONT, *The Excavation at Dura-Europos*, cit., p. 135, n. 687; O. DUSSART, *Le verre en Jordanie*, cit., p. 293, pl. 53, n. 4, BXIII.1212; Y.ISRAELI, *Ancient Glass in the Israel Museum*, cit., p. 214, n. 257; N. KATSNELSON, *Glass Finds from Ketef Hinnom, Jerusalem*, in 'Atiqot 80, 2015, pp. 40-41, fig.2.13; E. ROFFIA, *Vetri Antichi dall'Oriente*, cit., p. 65, n. 86; University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, n. inv. 38.28.70.

¹¹ Y.ISRAELI, *Ancient Glass in the Israel Museum*, cit., p. 240, n. 311; J.A.J. MORIN-JEAN, *La Verrerie en Gaule*, cit., pp. 60-61, fig. 40; National Museum of Scotland, Edimburgh, n. inv. A.1921.105; G. L. RAVAGNAN, *Vetri antichi del Museo Vetrario di Murano*, cit., p. 111; *Tout Feu Tout Sable*, cit., p. 211, n. 382; University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, n. inv. 86.65.44.

¹² V. ARVEILLER-DULONG, J. ARVEILLER, *Le Verre d'Epoque romaine au Musée Archéologique de Strasbourg*, cit., pp. 127-129, nn. 276-278; M. C. CALVI, *Vetri Romani, Museo di Aquileia*, cit., tav. 22, n. 6; C. W.CLAIRMONT, *The Excavation at Dura-Europos*, cit., pl.XII, n. 548; O. DUSSART, *Le verre en Jordanie*, cit., pp. 155 e 192, pl. 42, nn. 1-2, BX.611; B. GÜRLER, E. LAFLI, *Middle and late Roman Glass from the Agora of Smyrna from the Excavation Seasons 1997 and 2002-2003*, in *Glass in Byzantium, Production, Usage, Analyses*, a cura di J.DRAUSCHKE, D.KELLER, Mainz, 2010, p. 131, n. 42; C. ISINGS, *Roman Glass from Dated Finds*, Groningen/Djakarta, 1957, forma 103, pp. 121-122; Y.ISRAELI, *Ancient Glass in the Israel Museum*, cit., p. 167, n. 176; Metropolitan Museum of Art, New York, nn. inv. 74.51.59, 81.10.287; J. A. J. MORIN-JEAN, *La Verrerie en Gaule*, cit., pp. 94-95 fig. 110; G. L. RAVAGNAN, *Vetri antichi del Museo Vetrario di Murano*, cit., p. 148; E. ROFFIA, *Vetri Antichi dall'Oriente*, cit., p. 60, fig. 1, n. 38; A. VON SALDERN, *Glass from Sardis*, cit., pl. 9, n. 9E.

¹³ Nessun confronto puntuale per quanto riguarda flaconi a sette lati è noto a chi scrive; forme simili nell'area del Mediterraneo orientale sono già note da epoca romana: si veda Y. ISRAELI, *Ancient Glass in the Israel Museum*, cit., p. 244 n. 320; Corning Museum of Glass, Corning, nn. inv. 53.1.24, 53.1.25; O. DUSSART, *Le verre en Jordanie*, cit., p. 352, n. 469.

¹⁴ N. BROSH, *Glass in the Islamic Period*, in Y. ISRAELI, *Ancient Glass in the Israel Museum*, cit., p. 365, n. 496; Corning Museum of Glass, Corning, nn. inv. 79.1.7, 69.1.108; N. KATSNELSON, *The Glass Finds from Arab Kefar Sava*, in 'Atiqot 61, 2009, pp. 127-130; J. KRÖGER, *Nishapur, Glass of the Early Islamic Period*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1995, p. 90; R. KUCHARCZYK, *Islamic Glass from the Auditoria on Kom el-Dikka in Alexandria*, in PAM XVI, 2004, p. 32, fig. 1; Metropolitan Museum of Art, New York, n. inv. 32.150.117; University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, n. inv. L.29.142.

¹⁵ V. ARVEILLER, *Verres*, cit., pp. 444-445; N. BROSH, *Glass in the Islamic Period*, cit., p. 368, n. 502; Corning Museum of Glass, Corning, nn. inv. 53.1.40, 53.1.43, 53.1.46.

¹⁶ V. ARVEILLER, *Verres*, cit., p. 446, n. 379; Corning Museum of Glass, Corning, nn. inv. 81.1.34, 55.1.115; The J.Paul Getty Museum, Los Angeles, n. inv. 2003.473.

¹⁷ N. BROSH, *Glass in the Islamic Period*, cit., p. 364, n. 492; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, n. inv. M.2002.1.463; J. KRÖGER, *Nishapur, Glass of the Early Islamic Period*, cit., p. 132, nn. 174-175; Metropolitan Museum of Art, New York, n. inv. 30.40.11.

¹⁸ V. ARVEILLER, *Verres*, cit., pp. 433-434; N. BROSH, *Glass in the Islamic Period*, cit., p. 361.

¹⁹ Corning Museum of Glass, Corning, nn. inv. 53.1.72-74, 53.1.83-85; Metropolitan Museum of Art, New York, n. inv. 98.4.52.

²⁰ Corning Museum of Glass, Corning, n. inv. 53.1.96; G.DAVIDSON WEINBERG, *Excavations at Jalame, Site of a Glass Factory in Late Roman Palestine*, Columbia, 1988, p. 80, fig. 343; O. DUSSART, *Le*

verre en Jordanie, cit., p. 288, pl. 48, n. 17, BXI.322; R.E. JACKSON-TAL, *The Early Islamic Glass Finds from Khirbat el-Thahiriya*, in 'Atiqot 71, 2012, pp. 66-67, fig. 3.42; M. MOSSAKOWSKA-GAUBERT, *La Verrerie de l'Ermitage 85 à Naqlun – Rapport Préliminaire*, in PAM XVIII, 2006, p. 218, fig. 4, n. 1; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, n. inv. 2003.343; E. ROFFIA, *Vetri Antichi dall'Oriente*, cit., p. 31 e p. 80, n. 98.

²¹ N. BROSH, *Glass in the Islamic Period*, cit., p. 233, n. 274, p. 351, n. 466, p. 355, nn. 476-477; O. DUSSART, *Le verre en Jordanie*, cit., p. 273, pl. 33, n. 37, BX.1121b; Metropolitan Museum of Art, New York, nn. inv. 32.150.226, 32.150.245, 08.268.28 a-v; E. ROFFIA, *Vetri Antichi dall'Oriente*, cit., p. 80, n. 96; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, n. inv. 2003.338; University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, n. inv. 37.11.622 a.

²² N. BROSH, *Glass in the Islamic Period*, cit., p. 349; O. DUSSART, *Le verre en Jordanie*, cit., p. 132; R. E. JACKSON-TAL., *Khirbat el-Thahiriya*, op.cit., p. 66; L. SAGUI, *Il vetro antico*, cit., p. 48.

²³ N. BROSH, *Glass in the Islamic Period*, cit., p. 333.

La materia del fiume, raccontare la bellezza

La sezione di archeologia fluviale del museo di Crema ci permette di riflettere sul nostro rapporto con il passato e le sue testimonianze. Le antiche piroghe posseggono una bellezza notevole a partire dalla loro materia millenaria.

La superficie è ruvida, di colore bruno, scavata in solchi paralleli come fosse roccia magmatica, si vedono nodi e discontinuità, bucare e erosioni, peso e invecchiamento: proprio un vero spettacolo. La materia, il legno, è legata alla terra da un vincolo indissolubile, la sua imperfezione, la sua patina, il suo degrado si avvicina tanto alla nostra condizione di umani. Osservo una piroga di molti secoli fa, un poderoso tronco di quercia lungo otto metri scavato dall'uomo per ricavarne un'imbarcazione fluviale. Mi viene da pensare che la materia viva, passata attraverso la fatica del lavoro umano, è carica di simboli trasmessi e rielaborati attraverso le generazioni. La lingua della materia ci parla della sua duplice vita e della scala del tempo: la prima vita di albero che cresce nella pianura planiziale, la seconda di manufatto realizzato dalle sapienti mani dell'uomo. Le immagini che nascono dalla materia sono più radicali e toccanti di quelle evocate dalla forma: la vista le osserva semplicemente ma è la mano che le conosce. Toccare, sfiorare questo oggetto mi fa capire molte cose, forse dobbiamo imparare a contaminarci con il corso del tempo e condividere il suo andamento lento, forse il compito dei materiali è proprio quello di esprimere e mediare come veniamo toccati dal mondo. Così l'incertezza, la consunzione e il decadimento rafforzano la casualità del tempo e sono le radici della bellezza.

L'occasione di allestire la nuova sezione di archeologia fluviale del museo di Crema mi permette di riflettere sul nostro rapporto con il passato e le sue testimonianze.

È difficile oggi comprendere la fondamentale importanza dei fiumi nell'evoluzione del territorio. È da un paio di secoli che i fiumi sono stati isolati, segregati, dimenticati e ridotti a cloache urbane. Tuttavia, un tempo, le città erano fondate sull'acqua: era l'elemento principale per l'approvvigionamento di tutte le risorse necessarie per la sopravvivenza della comunità; era il bene primario per l'alimentazione, la coltivazione, il lavoro e i trasporti. È impossibile pensare la storia del territorio di gran parte del nostro Paese senza considerare l'acqua. Proviamo a osservare con attenzione un disegno di un'antica mappa della pianura padana. Ad esempio il disegno di Crema e del Cremasco del XV sec. Conservato al Museo Correr, riprodotto su ceramica da G. Biondini all'ingresso del museo. Sembra strano, ma le strade di comunicazione tra le località non sono rappresentate; ciò che è evidenziato sono le vie d'acqua: i fiumi, le rogge, i boschi, le paludi. I corsi sono indicati minuziosamente con i loro nomi e le principali caratteristiche. Si notano attraversamenti, derivazioni e guadi. I boschi e le paludi umide sono segnalati con attenzione. È proprio vero: "La sopravvivenza di una città non dipende dalla rettitudine degli uomini che vi risiedono, ma dai boschi e dalle paludi che la circondano" affermava Thoreau. Ciò che ora ci sembra a torto un problema, come una palude, un tempo era considerato una risorsa. Questo fatto ci deve far riflettere sul nostro tradizionale atteggiamento verso l'ambiente che, come si sa, è una risorsa limitata.

La situazione territoriale della zona di Crema, al centro della Lombardia, era dunque conformata sulla presenza delle vie d'acqua per il trasporto di merci e persone in questo territorio compreso tra il letto del Serio, Adda, Oglio e, più a meridione, il Po. Le imbarcazioni utilizzate erano spesso costituite da piroghe monossili scavate da grandi tronchi di quercia a partire dall'età del bronzo sino all'alto medioevo. Il museo di Crema ne possiede una notevole dotazione: ben undici, ritrovate dal 1972 al 1976 nel letto dei fiumi Adda, Oglio e Po. In quegli anni, a causa di particolari periodi di secca, l'abbassamento del livello dei corsi ha provocato l'emersione d'imbarcazioni che sono state recuperate e trasportate al museo a cura del presidente Beppe Ermentini.

Negli ultimi anni si è deciso, in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, di attuare un programma di revisione della collezione e di allestire un'apposita sezione permanente. Il luogo è una sala di un edificio ottocentesco occupato un tempo dai magazzini comunali. Si tratta di un ambiente di circa 10x13 m, di altezza variabile 5/8 m, con accesso dal cortile e copertura a due falde con struttura mista in ferro e legno.

Nel 2009 era assegnato con gara pubblica a Ermentini Architetti il progetto di allestimento della nuova sezione. Per il progetto museologico era incaricato il prof. Massimo Negri, mentre il conte-

nuto scientifico e il coordinamento dell'intero progetto era assunto dalla dott.sa Thea Ravasi con la collaborazione della dott.sa Lynn Pitcher della Soprintendenza Archeologica della Lombardia. L'iniziativa è stata promossa dall'assessore alla cultura del comune di Crema Renato Ancorotti.

Il museo di Crema è collocato nell'ex convento di S. Agostino, un complesso molto ricco e articolato, edificato a partire dal XV secolo, nel centro della città. Negli anni '60 del secolo scorso, dopo tanti anni di abbandono, è stato recuperato con un lungo intervento di restauro e destinato alla funzione museale del territorio. Certo oggi le realtà di modesta dimensione fanno fatica a sopravvivere, tuttavia la ricchezza delle testimonianze custodite e l'identità di questa terra meritano di essere mantenute e valorizzate. Siamo tutti consapevoli che oggi il museo debba essere pensato come un luogo vivo e non un cimitero. Perché, non illudiamoci, molte istituzioni pubbliche sono molto affini ai cimiteri. La nostra attuale società occidentale si fonda, purtroppo, sull'indifferenza alla storia, alla cultura del passato e del patrimonio ereditato. Il nostro compito è proprio quello di contrastare questa tendenza. L'istituzione deve svolgere il ruolo di stimolo, di catalizzatore di tutte le persone che amano il territorio coordinando e provocando il coinvolgimento dei cittadini. Conservare le testimonianze del nostro passato significa riprendere i fili spezzati, ricucire trame interrotte, tesserne di nuove, utilizzare tutto ciò per il futuro. La chiave per capire il presente, non per redimerlo ma perlomeno per tentare di conoscerlo, è di sapere da dove veniamo. Così senza capire il nostro passato saremo incapaci anche di progettare il nostro futuro.

Tra queste grandi trasformazioni si situa la nuova sezione che ospita le imbarcazioni monossili. Non si tratta di una semplice esposizione di oggetti da ammirare con le loro belle didascalie; si vuole approfondire lo sguardo alla comprensione del rapporto millenario tra città, territorio e le vie d'acqua utilizzando un modo diverso di comunicazione ai visitatori.

L'allestimento della nuova sezione prevede l'esposizione di quattro imbarcazioni restaurate con un lungo processo d'impregnazione di P.E.G. da parte della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia di Milano.

Le piroghe non possedevano strutture metalliche di supporto. Si trattava di studiare strutture metalliche con un duplice scopo. Consentire il trasporto in sicurezza dei monossili che sono pesanti e allo stesso tempo costituire un idoneo supporto alla loro esposizione. Inoltre era richiesta la possibilità di poter spostare periodicamente le stesse per la necessaria manutenzione programmata. Le forme dei tronchi sono molto diverse e complesse ed è stato necessario progettare appositi supporti dedicati per ciascun elemento. La struttura metallica con profili di ferro verniciati è costituita da due parti: una prima sostiene il peso dell'oggetto ed è dotata di ruote e un particolare supporto in schiuma poliuretanicca per favorire il contatto tra i due materiali; una seconda parte è costituita da alcuni bracci che escono dal basamento e che fasciano i lati dei monossili con corretti distanziatori regolabili. Particolare attenzione è stata posta nello studio delle varie fasi d'imbracatura e di trasporto di questi particolari oggetti.

Le quattro imbarcazioni sono sistemate in posizione frontale rispetto l'ingresso dell'ambiente. La piroga più antica e ben conservata, che è molto interessante ed emozionante dal punto di vista didattico è stata sistemata in maniera isolata all'inizio del percorso che si sviluppa in senso orario. Questo fatto permette la visione diretta di tutti i lati. Le altre tre imbarcazioni sono sistemate accostate lungo il lato destro dell'ambiente. L'illuminazione delle parti inferiori degli scafi è stata ottenuta con l'adozione di lampade Led con una particolare temperatura di colore. La necessità di garantire le condizioni di temperatura e di umidità controllata previste dalla normativa internazionale per la conservazione di questi manufatti è stata ottenuta con l'adozione di un apposito impianto di controllo dei parametri dell'aria interna alla sala. È inoltre stata realizzata una bussola interna dotata di doppia porta a tenuta per garantire il controllo dell'ingresso dell'aria dall'esterno durante le aperture delle porte.

Alcune pannellature coprono le pareti dell'ambiente con didascalie, immagini e video che illustrano le varie fasi dell'esposizione e dell'ambiente fluviale. Il progetto grafico, realizzato dallo

studio Publica che è anche autore delle fotografie, è orientato a un'esposizione chiara e sintetica dei contenuti.

Di particolare interesse è la realizzazione del tappeto multimediale (Studio Base2), si tratta di un'apposita proiezione che avviene dall'alto e che comprende due superfici di circa 5x3 m ciascuna. Secondo la pressione sul tappeto a pavimento che contiene un'immagine, il software modifica proiezione e suono che assumono differenti contenuti. Ad esempio è prevista la proiezione del letto del fiume con l'acqua che scorre e il suono relativo. Alcuni pesci sono visualizzati e interagiscono con il visitatore fuggendo con differenti percorsi. Questa tecnologia permette di realizzare un gioco didattico con contenuti prefissati che possono essere modificati nel tempo e che coinvolgono il visitatore. Al pubblico, costituito in gran parte dalle famiglie e dai bambini, è riservato un gioco multimediale che permette di calarsi nei panni di quattro archeologi che, dopo aver fatto naufragio su un'isola, sono costretti a costruire una piroga per tornare a casa. Con questo gioco i bambini (e gli adulti, che per la verità, si sono rivelati i più accaniti giocatori) imparano le varie fasi e le tecniche necessarie per realizzare questi manufatti.

I lavori di allestimento sono stati ultimati e la nuova sezione di archeologia fluviale è stata inaugurata il 6 marzo 2010, alla presenza del Ministro dell'Istruzione.

La nuova sezione si presenta, grazie alla bellezza della materia esposta e a questi strumenti, come un contenitore di suggestioni e di sensazioni. Un piccolo museo delle emozioni che cerca di comunicare informazioni e contenuti di alto livello attraverso la sorpresa, l'evocazione, lo stupore, la meraviglia e il gioco.

Articolo pubblicato sulla rivista: *Recupero e Conservazione*, n. 134 giugno 2016, De Lettera Editore, Milano vedi :

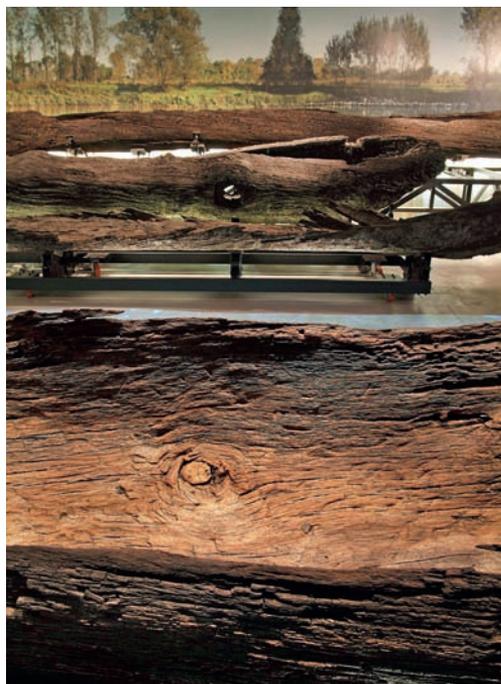
<http://magazine.recuperoeconservazione.it/cms/it4-magazine.asp>

Fotografie: *Studio Publica, Crema*









Appendice

Bibliografia cremasca

(a cura di Alvaro Stella)

Qui sotto è stata riportata la raccolta di pubblicazioni di autori cremaschi e sul cremasco reperibili, in parte, presso la Biblioteca Comunale di Crema e riguardanti gli anni 2014 (secondo semestre, non riportati in precedenza) e 2015. Invitiamo i lettori a segnalarci altri testi relativi a questi anni per completare il quadro delle pubblicazioni.

L'indirizzo e-mail della rivista è: infulcheria.museo@comune.crema.cr.it

01 Carelli Piero, *Chiunque tu sia. Preghiera di un cercatore di Dio*, Leva Artigrafiche per Caffè Filosofico, Crema 2014

02 Marchesini Alberto-Barra Giovanna, *Qualcosa di me*, Ed. Laterza, Bari 2014

03 Tango Adriano, *Edena Kely*, Edizioni Creativa (Collana Le Pleiadi), Viareggio 2014

04 Corada Gian Carlo-Cagni Alessandro (con la collaborazione di Marchesi Rodolfo), *Castelleone nello sport*, Tipografia S.G.S. Stampa, Soresina 2014

05 Melchionna Benito, *Elogio della trasgressione*, Grafìn – Azienda Grafica, Crema 2015

06 Parati Massari Rosa, *Il coraggio delle proprie idee*, C.E. Intermedia, Crema 2015

07 Andreini Annalisa, *Ricette e pensieri che scaldano il cuore*, Aura Office Services Ed. Laura Gipponi, Crema 2015

08 D'Ambrosio Emilio, *Un viaggio tra sentimenti emozioni e solidarietà*, Centro Ricerca A. Galmozzi, Crema 2015

09 AA.VV., [a cura di] Dasti Romano, *Dritti nella tempesta: storie cremasche della seconda guerra mondiale*, Centro Ricerca A. Galmozzi - Centro Editoriale Cremasco, Crema 2015

10 Galvani Andrea, *Fuori dal coro*, Libreria Dornetti, Crema 2015

11 AA.VV., [a cura di] Gruppo Antropologico Cremasco, *Tradizione e modernità da Crema al mondo*, G&G srl – Industrie Grafiche, Castelleone 2015

12 Cassi Mario-Cattaneo Gastone, *Memorabilia Cremae*, G.C. L'Araldo, Grafìn – Azienda Grafica, Crema 2015

13 Ornaghi Gabriele, *Socrate nel medioevo. Le disavventure di un ateniese tra i dotti cristiani*, Caffè Filosofico, quaderno n. 14, Crema 2015

14 [a cura di] Venchiarutti Walter, *Federico Boriani: testimonianze, studi, memorie*, G&G srl – Industrie Grafiche, Castelleone 2015

15 AA.VV., *21° Quaderno della Geradadda*, Centro Studi Storici della Geradadda, Treviglio 2015

16 Baldacci Francesca, *Vacanze da Tiffany*, Sperling & Kupfer, Segrate 2015

17 Molaschi Giancarlo, *Ma qui c'è una pistola!: cronaca di una tournée a stelle e strisce*, 2015

18 Ferrari Pier Luigi - Lunghi Marco, *La crema di Crema: saperi & sapori: le fonti, l'elaborazione e il consumo del cibo a Crema e dintorni*, Grafìn – Azienda Grafica, Crema 2015 (seconda edizione)

19 [a cura di] Gente Veneta, *Marco, Patriarca amato da tutti*, Venezia 2015

20 Ballarini Francesco, *Castelleone dalla tradizione alla modernità: gli anni del boom economico*, Castelleone 2015

21 [a cura di] Lacchini Angelo, *Carlo Bianchessi - Quaderni di storia e di vita*, Edizione a cura di Franco Achille Rossi, Castelleone 2015

22 Ghidotti Riccardo, *Ida Lenti, un angelo nella Shoah*, Orizzontilibri, 2015

23 Formaggia Angela, *Dare voce alla parola: un cammino di ricerca nelle Sacre Scritture*, Convegno di Cultura Maria Cristina di Savoia, 2015

- 24 Soldi Maretti Mara, *Tu ridi e vai*, Comitato di studi Mara Soldi Maretti - Centro di scrittura cremonese, Acquanegra 2015
- 25 [a cura di] Polloni Gilberto, *Gusti di casa: le cucine del mondo nel Cremasco*, Centro Ricerca A. Galmozzi, Crema 2015
- 26 Parati Aldo, *Camisano: cronache e protagonisti di una storia millenaria*, Tipografia Trezzi, Crema 2015
- 27 [a cura di] Venturelli Paola, *Rinascimento cremasco: arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, Skira, Milano 2015
- 28 Asnicar Stefana, *Sarà solo amore*, ADAFA, 2015
- 29 Gasparini Angelo, *Se chiami la notte*, Ensemble, Roma 2015
- 30 AA.VV., *Le mura di Crema*, Gruppo Antropologico Cremasco, G&G - Industrie Grafiche Sorelle Rossi, Castelleone 2015
- 31 Campanella Christian, *Il mercato dei grani e dei lini: Crema*, FAI, Tipografia Trezzi, Crema 2015
- 32 Mariconti Giacomo Nello, *Tramontate stelle = Tramuntade stèle = Stele apuse*, Leva Artigrafiche, Crema 2015
- 33 Viviani Barbara-Giroletti Mauro-Pavesi Gabriele, *Una storia di lotte e di passioni: il PCI nel territorio cremasco*, Centro Ricerca A. Galmozzi, Fondazione Paolo Zanini, Crema 2015
- 34 [a cura di] Zanardi Claudio, *Ricordi alla rinfusa dei tempi della mia infanzia narrati con l'illusione di salvare qualcosa del mondo di allora: 1945 e dintorni*, Castelleone 2015
- 35 Severgnini Beppe, *Signori, si cambia: in viaggio sui treni della vita*, Rizzoli, Milano 2015
- 36 Gatti Galasi Marmilia, *Il vocabolario del cuore: racconti*, Pandino 2015
- 37 [a cura di] Provana Roberto, *Elementi di arte terapia*, Ospedale regionale di Locarno La Carità, 2015
- 38 Bettinelli Roberto, *Renato Olmi: la leggenda del calcio cremasco*, G&G srl – Industrie Grafiche, Castelleone 2015
- 39 Corada Gian Carlo-Cagni Alessandro, *Le imprese storiche e artigianali e relativi mestieri di Castelleone*, 2015
- 40 Gatti Chiara, *La Milano scolpita da Leone Lodi*, Officina Libreria, Milano 2015
- 41 [a cura di] Facchi Matteo, *Il complesso degli ex-Stalloni a Crema: dal convento di Santa Maria Mater Domini al Centro d'incremento ippico*, Società Storica Cremasca, Scalpendi Editore, Milano 2015
- 42 AA.VV., *Un laboratorio per la città: due anni di idee, provocazioni e proposte dal blog di Crema 2012-2013*, Cremascolta, Crema 2015
- 43 Flebus Maria Grazia, *I colori della vita*, Auraoffice Edizioni IWP, Crema 2015
- 44 [a cura di] Zambelli Anna Maria, *Francesca Marazzi, Una vita – Chi ha bisogno viene sempre prima*, Libreria Dornetti, Crema 2015
- 45 Lacchini Angelo, *Omnia vincit amor: poesia d'amore latina*, Università Crema Uni-Crema, Crema 2015
- 46 Dossena Luigi, *I Matteotti e la T2*, manoscritto, Crema 2015
- 47 Vailati Graziella, *Bumbazina*, Crema 2015
- 48 Belloli Ugo, *L'inquilino dell'ultima pagina*, Edizioni Sefer, Milano 2015
- 49 [a cura di] Roncai Luciano-Bondioni Elisabetta, *S. Marius (Mario Stroppa)*, 2015
- 50 AA.VV., *1994-2014 Vent'anni di poesie e racconti brevi*, Centro socio-culturale della terza età di Soresina, 2015
- 51 [a cura di] Zanardi Claudio, *Gli statuti di Castelleone fedelmente riprodotti, raccolgono le leggi in vigore nella nostra terra, furono approvati dal Senato veneziano e trasmessi dal doge: 1505*, Castelleone 2015
- 52 Origgi Paolo, *...E quel suon che nell'anima si sente: bicentenario della nascita del musicista*

cremasco Giovanni Vailati (1815-1890), detto per gloria il cieco di Crema o il Paganini del mandolino, Apostrofo Editore-Gruppo ErrepiArte, Pieve San Giacomo 2015

53 [a cura di] Provana Roberto, *La comunicazione liberata: prima di Youtube: la case history IAS, un esempio di innovazione partecipativa nella comunicazione istituzionale*, Crema 2015

54 Provana Roberto, *Segnaletika: behaviour lean: un percorso figurato per i comportamenti sociali e organizzativi*, RO.CA. (Roberto Provana & Carlo Bruschieri), Crema 2015

55 Ermentini Marco, *La vita dei tetti e il Castello visconteo di Pandino*, Associazione Giovanni Secco Suardo, Crema 2015

Si ringrazia la Sig.ra Cinzia Faienza della Biblioteca Comunale di Crema per la collaborazione prestata.

Curricula degli autori

Giuliana Albini

Professore ordinario di Storia medievale presso l'Università degli Studi di Milano, ha pubblicato numerosi saggi sulle strutture demografiche, sociali e istituzionali del basso medioevo italiano. Ha dedicato particolare attenzione alle emergenze sociali presenti nel mondo urbano (secc. XI-XV) e alle pratiche, individuali e istituzionali, di carità e di assistenza. Tra i volumi pubblicati, *Città e ospedali nella Lombardia medievale* (Bologna 1993) e *Carità e governo delle povertà: secoli XII-XV* (Milano 2002). Tra i suoi interessi ha sempre coltivato lo studio di Crema e del suo territorio, dal XII al XV secolo.

Guido Antonioli

Cremonese di origine (1957) ma cremasco di adozione, insegna Letteratura italiana e Storia presso il Liceo Artistico "Munari" di Crema. Abita e vive con la famiglia a Pandino. Ha scritto: *Con le mani nel latte - 50 anni di Scuola Casearia, Pandino-Cremona, 2004*; *Lo Stanga - Storia, documenti e testimonianze dell'Istituto tecnico agrario di Cremona a 80 anni dalla sua fondazione, Cremona, 2006*; *Un lento suicidio - i liberali cremaschi nel primo dopoguerra* (cit.); *Crema al tempo dei Podestà*, in: AA.VV. Romano Dasti (a cura di), "Anni grigi, vita quotidiana a Crema e nel Cremasco durante il fascismo", Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, Crema, 2014, pp. 239-367; *Antonio Premoli - un Podestà in prigionia*, in AA.VV. Romano Dasti (a cura di), "Dritti nella tempesta - Storie cremasche della seconda guerra mondiale", Centro editoriale cremasco, Crema, 2015, pp. 209-212.

Gian Pietro Basello

Dottore di ricerca in Vicino Oriente antico (2005), è professore a contratto di Elamico presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". In qualità di membro del Progetto DARIOSH, diretto dal prof. Adriano V. Rossi e dedicato allo studio delle iscrizioni trilingui achemenidi, collabora con il Museo del Louvre (Parigi) e il Museo Nazionale d'Iran (Tehran). Tra i paesi in cui spesso ritorna ci sono l'Iran e le repubbliche dell'Asia Centrale.

Paolo Bensi

Laureato in Chimica Industriale e in Lettere. Dal 2001 professore associato nel settore L-Art/04 nella Seconda Università di Napoli, e dal 2010 nell'Università di Genova, Dipartimento di Scienze per l'Architettura, dove è docente di Storia delle tecniche artistiche e di Storia sociale dell'arte.

Autore del testo *La vita del colore. Tecniche della pittura veneta dal Cinquecento al Settecento*, Genova 2001, titolare della rubrica *Dentro la pittura* della rivista "Kermes", ha pubblicato numerosi saggi in riviste italiane e straniere e in atti di convegni riguardanti la storia delle tecniche pittoriche, con particolare attenzione per gli artisti genovesi e veneti, la storia del restauro e la storia della diagnostica applicata alle opere d'arte.

Elena Benzi

Ex insegnante, ha collaborato con Mons. Giulio Nicolini, Vescovo di Cremona, quale corrispondente di alcune testate giornalistiche. Oggi fa parte della redazione di "Insula Fulcheria" e collabora con il Gruppo Antropologico Cremasco.

Alessandro Bonci

Nato a Cremona il 25 giugno 1989, Alessandro Bonci si è diplomato al liceo ginnasio “Manin” di quella città nel 2008. Nel 2012 si è laureato (laurea triennale) presso l’Università degli Studi di Pavia in Scienze dei Beni Culturali con una valutazione 110 e lode e con una tesi in storia dell’arte moderna su Palazzo Calderara (relatore: Prof. Francesco Frangi; correlatrice: Prof.ssa Sara Fontana).

Nel 2015 ha conseguito la laurea magistrale presso l’Università degli Studi di Milano con una tesi in storia dell’arte moderna su Carlo Urbino da Crema (relatore: Prof. Jacopo Cristiano Andrea Stoppa; correlatore: Prof. Giovanni Agosti).

Paola Bosio

Paola Bosio, nata ad Alessandria nel 1965, dopo essersi laureata in Ingegneria elettronica al Politecnico di Milano e aver lavorato in Italia e all’estero nell’industria delle telecomunicazioni per diversi anni, ha conseguito una laurea e un dottorato di ricerca in discipline storico-artistiche presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, specializzandosi sulla scultura e plastica rinascimentale in Lombardia, pubblicando diversi saggi sull’argomento.

Nico Ciampelli

Nico Ciampelli è archivista presso l’Archivio Generale Agostiniano della Curia Generalizia Agostiniana in Roma. Dottorando di ricerca in Scienze del libro e del documento presso l’Università di Roma La Sapienza con progetto di ricerca La Prima Repubblica Romana (1798-1799) nei Documenti dell’Archivio Segreto Vaticano. Laureato in Lettere nel 2004 presso l’Università di Roma Tor Vergata con tesi in antichità ed istituzioni medievali dal titolo *Bonifacio VIII e il Giubileo. Una ricerca bibliografica*. Ha conseguito una seconda laurea in Storia nel 2010, presso la medesima Universi-

tà di Roma Tor Vergata, con tesi in Storia moderna dal titolo *Giambattista Donado inviato ambasciatore alla Sublime Porta (1681-1683)*. Diplomato alla Scuola Vaticana di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell’Archivio Segreto Vaticano nel 2011. Iscritto all’Ordine Nazionale dei Giornalisti dal 2007.

I suoi ambiti di studio e ricerca sono l’archivistica e la storia degli archivi; la biblioteconomia e la storia moderna.

Marco Ermentini

Architetto, fondatore della Shy Architecture Association che raggruppa il movimento per l’architettura timida. Ha al suo attivo azioni provocatorie (l’invenzione del miracoloso farmaco Timidina) e ironiche. Ha vinto nel 1995 il Premio Assisi per il miglior restauro eseguito in Italia e nel 2013 la menzione speciale del Premio Internazionale Domus Restauro. L’Enciclopedia Treccani nella voce “Conservazione” l’ha citato come ideatore del “Restauro Timido” (IX appendice, 2015, pag.312).

Lavora nello studio fondato dal padre sessant’anni fa “Ermentini Architetti” dove si sperimenta un’architettura attenta alle persone e alle cose. È tra i fondatori dell’Accademia del Silenzio. Ha scritto più di recente: *Restauro timido, architettura affetto gioco* (2007), *Architettura Timida, piccola enciclopedia del dubbio* (2010), *Esercizi di astinenza* (2011), *La piuma blu, abecedario dei luoghi silenti* (2013), *La vita dei tetti* (2015). È stato nominato da Renzo Piano tutor del gruppo di lavoro G124 *sulle periferie e la città che sarà*, presso il Senato della Repubblica.”

Valerio Ferrari

Profondo conoscitore della realtà geografica, ambientale e antropica del territorio e della sua stratificazione storica, ha prodotto su tali argomenti numerosi studi monografici e pubblicazioni di carattere interdisciplinare. Direttore responsabile, dal 1996, della rivista scientifica

a diffusione internazionale *Pianura, scienze e storia dell'ambiente padano*, ha diretto anche il periodico di storia locale *Leo de supra Serio*. Ha ideato, realizzato e gestito sin dal 1987 il "Bosco didattico" della Provincia di Cremona nonché progettato e allestito l'annesso "Museo del paesaggio padano".

È fondatore e responsabile dell'Atlante toponomastico della provincia di Cremona che si pubblica dal 1994, ideatore e realizzatore del "Centro di Documentazione ambientale della Provincia di Cremona", ora ricco di oltre 13.000 volumi, e del progetto "Il territorio come Ecomuseo". Tiene corsi di formazione e svolge interventi pubblici su temi di carattere storico-territoriale e ambientale nonché di storia del paesaggio padano.

Sara Fontana

Sara Fontana è storica e critica dell'arte contemporanea, curatrice e pubblicista indipendente. Si è specializzata in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università Cattolica di Milano, dove ha poi conseguito un dottorato di ricerca. Dal 2009 è professore a contratto di Storia dell'Arte Contemporanea presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali (Cremona) dell'Università degli Studi di Pavia. I suoi contributi hanno riguardato in particolare la pittura e la scultura italiane del XX secolo, con studi monografici e ampie ricognizioni territoriali in area lombarda.

Ha svolto lavori di catalogazione e di archiviazione (Archivio Fausto Melotti, Archivio Umberto Milani, Archivio Francesco Messina). Come curatrice indipendente, collabora da anni con enti pubblici e gallerie private.

Caterina Gilli Pirina

Laureata nel 1957 in Lettere presso l'Università degli Studi Dal 1958 al 1964 assistente presso l'Istituto di Storia dell'Arte medievale e moderna di quella Università. Dal 1958 al 1987 titolare di cattedra di Storia dell'Arte nei

licei classici. Dal 1960 membro del Corpus Vitrearum Medii Aevi (C.V.M.A.), ha partecipato a numerosi congressi internazionali con saggi sulle vetrate italiane.

Nel 1985, alla morte del prof. G. Marchini, presidente del comitato italiano del CVMA, ne ha ereditato la carica. Dal 2010 presidente di ICOMOS Vetro e Vetrate - Italia. Autrice di due volumi della collana CVMA- Italia, *Le vetrate del Duomo di Milano*, e *Le vetrate della Certosa di Pavia* (in corso di pubblicazione), nonché di numerosi saggi, da anni è impegnata nella conservazione e valorizzazione del patrimonio vetrario italiano promovendo varie iniziative.

Marco Lunghi

Già docente di Antropologia culturale alla facoltà di Scienze della Formazione all'Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia; è attualmente incaricato presso il Polo Didattico della nostra città per un corso di antropologia informatica. Ha partecipato a ricerche di etnoantropologia in Africa, America, Asia e Oceania, i cui risultati sono stati raccolti in varie pubblicazioni scientifiche.

Pietro Martini

Laureato in giurisprudenza, è stato per molti anni Direttore Risorse Umane in una multinazionale tedesca. Svolge attività di ricerca storica, soprattutto sul Risorgimento. Nel 2011 ha pubblicato un libro sul Governo Provvisorio di Lombardia.

Daniela Martinotti

Docente di lettere dell'I.I.S. Racchetti-Da Vinci di Crema. Laureata presso l'Università degli Studi di Milano in Lettere Classiche (2000); ha conseguito l'abilitazione all'insegnamento in Italiano, Storia, Geografia, Latino e Greco (2002); si è successivamente lau-

reata in Scienze Storiche (laurea triennale nel 2009 e Magistrale nel 2012). Ha collaborato con l'Università degli Studi di Milano tenendo corsi di scrittura italiana (2004-2009). È autrice di una pubblicazione: il saggio storico "La corte imperiale a Roma" (2010).

Silvia Merico

Laureata in Lettere con indirizzo artistico presso l'Università Statale di Parma, ha al suo attivo pubblicazioni in cataloghi, riviste e libri d'arte. Pubblicista dal 1995, collabora dal 1993 con *Il Nuovo Torrazzo* e ha scritto per alcune testate giornalistiche.

Gianni Nicoli

Gianni Nicoli, classe 53 Roma, licenziato in Teologia e Laureato in Scienze dell'educazione, è docente di Didattica della religione presso L'Istituto superiore di scienze religiose dell'Università cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia e Docente di tecnologie dell'educazione presso l'Hdemia Santa Giulia di Brescia. Pedagogista, è da sempre impegnato in diversi ambiti culturali, religiosi ed educativi come formatore in vari settori sia dei giovani che degli adulti e degli insegnanti.

Ama e apprezza molto l'arte come linguaggio peculiare, unico ed esclusivo, perciò collabora con chi la crea, la vive e la dona. È direttamente impegnato nel progetto S.F.E.R.A. che sta realizzando *Maison de paix* (Casa della pace), un centro di formazione e socio - assistenziale nella cittadina di Kikwit, Repubblica Democratica del Congo, ex Zaire. Anche lì sarà valorizzata la dimensione artistica come recupero della coscienza, delle tradizioni e dell'espressione tipica dei popoli africani.

Crede nell'arte come profezia e apertura di nuovi scenari sociali solidali e di partecipazione attiva alla costruzione di un mondo migliore.

Christian Orsenigo

Nato in Svizzera da famiglia italiana, Christian Orsenigo ha studiato Egittologia all'Università degli Studi di Milano e alla Sorbona di Parigi dove ha conseguito la laurea in Storia Antica con una tesi in Egittologia, e ha proseguito gli studi ottenendo il diploma di specializzazione e il Dottorato in storia e filologia egiziana presso l'École Pratique des Hautes Études. Autore di numerose pubblicazioni scientifiche così come di articoli rivolti anche a un pubblico più vasto, è attualmente Ricercatore (RTD - A) in Egittologia presso l'Università degli Studi di Milano.

Nicolò Premi

Nato a Crema nel 1991, nel 2010 si è diplomato presso il Liceo scientifico "Leonardo da Vinci" di Crema. Ha conseguito nel 2014 la Laurea in Lettere moderne presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore e nel 2015 la Laurea Magistrale in Filologia moderna, presso la stessa università. È membro dello staff del progetto "Archivio delle corrispondenze letterarie italiane di età moderna (Archilet)" dell'Università degli Studi di Bergamo e del consiglio direttivo della Società Storica Cremasca, per la quale sta curando l'edizione critica delle Annotazioni di Bernardo Nicola Zucchi. Per gli «Studi di filologia italiana» dell'Accademia della Crusca ha scritto un articolo dal titolo: *Riflessioni intorno alle ballate di ser Pace* (Banco rari 217, P 110 e P 111).

Miriam Romagnolo

Laureata in Archeologia e Specializzata con lode in Archeologia Classica (relatrice prof. M.T.Grassi) presso l'Università degli Studi di Milano; collabora dal 2007 con la cattedra di Archeologia delle Province Romane dello stesso Ateneo (scavo dell'insediamento romano di Calvatone-Bedriacum (CR); missione archeologica a Palmira-Tadmor in Siria) e

dal 2014 con il Museo Civico G. Sutermeister di Legnano (MI). La sua attività di ricerca riguarda principalmente i materiali ceramici ma soprattutto vetri di epoca romana e bizantino-islamica.

Natalia Vecchia

Nata a Cremona nel 1980, si laurea con lode in Lingue e Letterature Straniere, indirizzo artistico, presso l'Università degli Studi di Bergamo con una tesi in storia dell'arte contemporanea. Nel 2009 si specializza nell'insegnamento dell'italiano agli stranieri presso l'Università degli Studi di Milano. Dal 2008 scrive testi di critica d'arte e organizza eventi culturali, in particolare mostre d'arte contemporanea. Ha scritto per numerosi artisti e ha collaborato con gallerie, fondazioni e realtà associative. Dal 2009 fa parte dell'Associazione Culturale Quartiere 3.

Walter Venchiarutti

Ha iniziato nel 1978 attività di ricerca nel settore del folclore locale, delle tradizioni religiose popolari e delle tematiche interculturali. Nel 1980 ha partecipato alla fondazione del Gruppo Antropologico Cremasco e contribuisce con saggi e mostre alle annuali iniziative dell'associazione. Presidente della Commissione del Museo Civico di Crema dal 1991 al 1994 nel 2005 ha condotto l'allestimento della "Casa Cremasca". Dal 2007 cura la collana Quaderni di Antropologia Sociale dedicata a studi storico-identitari. Collabora con articoli a riviste locali e gruppi culturali: Centro Studi storici della Geradadda, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, Gruppo Dialettale Cremonese El Zàch.

Paola Venturelli

Paola Venturelli, Ph.D. Storia dell'arte. SISCA. Curatrice Museo DG - Basilica Palla-

diana, Vicenza. Nota a livello internazionale, si occupa di pittura e di arti applicate italiane, di oreficeria, di storia del collezionismo e del costume tra XIV e XX secolo. Ha pubblicato volumi, saggi e articoli per atti di Convegno internazionali, in volumi miscellanei e in riviste specializzate, facendo parte del Comitato Scientifico di importanti esposizioni sia in Italia che all'estero. Ha organizzato e curato mostre, allestendo e studiando raccolte presso diversi Musei.

Maria Verga Bandirali

È impossibile tracciare in questa sede un curriculum degno di questo nome per Maria Verga Bandirali. Appassionata di arte e di storia, ha dedicato gran parte della sua vita allo studio delle opere d'arte e dei beni archeologici esistenti nel territorio cremasco. Si rinvia il lettore alle sue numerosissime pubblicazioni.

Errata corrige

A pagina 336 del numero 2015 della rivista è stata pubblicata per errore un'immagine sbagliata: la fotografia 16 (Agostino Zaniboni, Punto sereno, 2002) ritrae non l'opera, bensì il retro della tela. Nello scusarci con i lettori e, soprattutto, con l'autore del quadro, provvediamo a rimediare a tale errore, pubblicando la foto del quadro in questione.



*Un ringraziamento sentito all'Associazione Popolare Crema
per il Territorio e al Comune di Crema, che hanno reso
possibile la pubblicazione della Rivista*

© Copyright, 2016 - Museo Civico di Crema e del Cremasco
Proprietà letteraria e artistica riservata
Autorizzazione Tribunale di Crema 13.09.1999 n. 15

ISSN 0538-2548

Stampa: *Fantigrafica* - Cremona

Finito di stampare nel mese di novembre 2016

