



COMUNE DI CREMA
Assessorato alla Cultura



Museo Civico di
Crema e del Cremasco



Redazione di
Insula Fulcheria

INSULA FULCHERIA

Periodico a carattere scientifico

*Internet: <https://www.comune.crema.cr.it/museo-civico-crema-del-cremasco/insula-fulcheria>
e-mail: infulcheria.museo@comune.crema.cr.it*

Direttore

Marco Lunghi

Vicedirettore

Walter Venchiarutti

Sagreteria e Coordinazione

Daniela Bolis

Redazione

Elena Benzi, Franco Bianchessi, Piero Carelli, Mario Cassi,
Giovanni Giora, Roberto Knobloch, Antonio Pavesi, Alvaro Stella,

Comitato Scientifico

Giuliana Albini, Cesare Alpini, Cesare Alzati,
Christian Campanella, Roberta Carpani, Renata Casarin,
Marilena Casirani, Sara Fontana, Franco Giordana, Pietro Martini,
Filippo Carlo Pavesi, Giovanni Plizzari, Giovanni Righini,
Luciano Roncai, Juanita Schiavini Trezzi, Paola Venturelli

Responsabile del Museo Civico

Francesca Moruzzi

Curatori del volume XLVIII

Piero Carelli, Franco Gallo,
Antonio Pavesi, Walter Venchiarutti

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

Numero XLVIII - Dicembre 2018

INSULA FULCHERIA

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

Sommario

- 9 *MARCO LUNGHI*
Editoriale

La Poesia cremasca

- 14 *FRANCO GALLO*
I diversi, singolari percorsi della poesia cremasca dialettale e in lingua
- 15 *VITTORIO DORNETTI*
Alle origini della poesia dialettale cremasca.
L'esperienza letteraria di Felice Battaini Masperi
- 41 *CARLO ALBERTO SACCHI*
Poesia in vernacolo.
I valori estetici e antropologici della poesia in dialetto cremasco degli ultimi quarant'anni
- 67 *GRAZIELLA VAILATI*
Vivere la Poesia sul Serio.
Dalla produzione alle varie forme di ascolto della poesia dialettale
- 91 *A cura di FRANCO GALLO*
Poesia e vita del dialetto cremasco: una conversazione con Luciano Geroldi
- 97 *FRANCO GALLO (con la collaborazione di T. GUERINI)*
Poesia e poeti a Crema in età contemporanea: ipotesi e materiali per una fenomenologia

Arte

- 179 *MAGDA STOFLE*
Giovanni Pietro da Cemmo: il percorso artistico di un pittore
- 197 *CLAUDIO CERRITELLI - SILVIA MERICO*
Sul percorso creativo di Marialisa Leone
- 225 *CESARE ALPINI - ROBERTO BETTINELLI*
Libero Donarini, la pittura come ricerca dell'assoluto

Storia

- 253 *ELENA BENZI*
Da Caporetto alla vittoria: anche Crema attende la conclusione della guerra
- 269 *ADRIANO CARPANI*
Il vescovo cremonese Giovanni Stefano Bottigella in visita alla parrocchia di Mozzanica (1470)
- 295 *CLAUDIO MARINONI*
Gerson Soncino e la famiglia dei Soncino

- 309 *PIETRO MARTINI*
Ferdinando Cazzamalli (1887-1958)
- 319 *BRUNO MORI*
Retribuzioni, consumi alimentari e salute tra i contadini nel Cremasco ai tempi dell'Inchiesta Jacini
- 343 *SARA STEFANOVIC*
Marcello Mazzoni: interprete italiano della realtà inglese
- 349 *SILVIA PINFERETTI*
Un notaio cremasco del XIV secolo: il quaternus imbreuiaturarum di Antonio de Guarinis

Museo

- 360 *LA DIREZIONE DEL MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO*
Attività del Museo
- 361 *RENATA CASARIN*
I dipinti dell'atrio del Refettorio dell'ex Convento di Sant'Agostino a Crema: una testimonianza
- 362 *MATTEO FACCHI*
I dipinti dell'atrio del Refettorio dell'ex Convento di Sant'agostino a Crema:
prime considerazioni stilistiche
- 378 *PAOLO MARIANI*
I dipinti dell'atrio del Refettorio dell'ex Convento di Sant'Agostino a Crema: il restauro
- 383 *GABRIELE CAVALLINI*
Un ciclo riunito: i dipinti Alfieri di Aurelio Buso dalla Collezione Stramezzi
- 385 *MARCELLO PALMIERI*
L'allestimento della sezione di Arte Campanaria del Museo Civico di Crema e del Cremasco
- 387 *MICHELA MARTINENGHI*
Nuove prospettive di ricerca: le lucerne antiche del Museo Civico di Crema e del Cremasco
- 394 *ESTER TESSADORI*
Attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco:
nuove proposte e ampia partecipazione
- 397 *ALESSANDRO TIRA*
La Cappella dei Cazzuli a Capergnanica (*Recensione*)

Appendice

- 402 Comunicazione *Maria Verga Bandirali*
- 403 Bibliografia cremasca *a cura di Alvaro Stella*
- 404 Curricula degli autori

Editoriale

Lingua italiana e dialetto cremasco

È noto a tutti che in Italia, accanto alla lingua nazionale, si parlano anche dialetti che sono diversi da zona a zona. Da noi i mezzi di comunicazione pubblici si esprimono normalmente in italiano, ricorrendo solo saltuariamente al dialetto per ragioni di spettacolo, per dovere di cronaca o per motivi di satira. In effetti, la comunanza di lingua costituisce la prima base di comunicazione all'interno della stessa società senza esclusione di strumenti collegati ai mass media.

Viene spontaneo, perciò, ricorrere ad un esempio emblematico: i dialetti sono come la campagna e la lingua è come la città, mentre i rispettivi abitanti fruiscono di una condizione che favorisce una esperienza linguistica integrale. La campagna si può considerare il polmone della città per il contributo della sua indispensabile atmosfera di semplicità, di spontaneità e di libertà, caratteristiche comuni alla lingua vernacolare, mentre, in parallelo, si esprime anche l'uso fonetico dell'espressione nazionale (Tullio De Mauro, *La lingua italiana e i dialetti - Lombardia*, Ed. La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1969).

In realtà, per molti italiani il dialetto accanto all'italiano è una pratica ancora presente ed è la modalità di cui i cittadini si servono per esprimere liberamente i loro sentimenti più sinceri e profondi. Sebbene la situazione linguistica sia in continua e rapida evoluzione, si parla normalmente in lingua nei pubblici uffici e in dialetto nelle relazioni private, tanto che le persone anziane, quando ricorrono all'italiano, tradiscono facilmente anche il marcato accento locale.

Il 48° volume di "Insula Fulcheria", in corrispondenza con il suo orientamento antropologico, vuole offrire ai suoi lettori il quadro pluralistico di voci poetiche delle due aree linguistiche sopra indicate, espressioni della secolare comunità cremasca che ha affidato alla poesia una parte importante degli stili di vita derivati dalla tradizione, dalla fede cristiana e dal genio del luogo.

La nostra terra ha saputo così raggiungere livelli di espressione e di eccellenza letteraria valutata ancora recentemente da riconoscimenti scientifici in quanto rappresentativa della nostra identità e storia.

Verso una mappa cromosomica della lingua

Anche in Italia, come in altri paesi d'Europa, la condizione di diglossia è particolarmente marcata nel contesto comunicativo che vede l'utilizzo del dialetto nei rapporti familiari e ambientali e dell'italiano in quelli ufficiali e pubblici.

Storicamente, la scelta dell'una o dell'altra varietà sta alla base di motivazioni ideologiche molteplici e condizioni storiche complesse.

Tra gli scrittori della nostra letteratura, fin dall'Ottocento, si possono individuare a riguardo della lingua due atteggiamenti contrapposti, uno di apertura e uno di chiusura nei confronti dei dialetti riflettendo il sentimento di appartenenza alla letteratura maggiore e altre volte alla più modesta valutazione della lingua locale. Recenti studi letterari e socio-linguistici sembrano rinunciare a tali contrapposizioni tradizionali rigide e schematiche tra le due varianti proponendo scelte più aperte e permeabili per cui alcuni autori si esprimono liberamente nelle due versioni.

F. Dürrenmatt ha definito "lingua madre" la lingua nazionale e "lingua padre" quella regionale, la prima è del cuore e dell'appartenenza, l'altra della libertà e della prassi (AA.VV., *Dossier elvetico*, testo a fronte, diretto da F. Buffoni, P. Proietti, G. Puglisi, numero 52, XXVI anno, I semestre 2015). Come i due "genitori", entrambe le variazioni linguistiche fondamentali risultano profondamente diverse e complementari, senza essere opposte ed esclusive. Si potrebbe allora superare il rischio di una dicotomia e con essa la concezione genetica insita nella definizione di

“lingua madre”, ormai inadeguata nel contesto multilingue e multietnico che sposta l’attenzione sugli aspetti socio-culturali delle scelte linguistiche. Trasferendo la metafora genetica dalla dimensione biologica individuale a quella culturale, si possono considerare le opere dei poeti dialettali moderni come scritte in fisionomia di neonate “lingue figlie” che possiedono il corredo familiare dei due ambiti linguistici genitoriali ma che di volta in volta hanno un rapporto diverso con il padre e la madre in quanto ogni parola porta sempre con sé il carattere di appartenenza di una e dell’altra varietà.

Il brutto e il bello del nostro dialetto

Il termine *diálektos*, che significa colloquio e disputa, indica l’idioma parlato in zone ristrette di determinate comunità nazionali, ed è entrato particolarmente nell’uso fin dall’antichità. Furono, infatti, proprio i Greci ad avvertire il bisogno di una *koinè* (lingua comune) che fosse in grado di condurre ad un unico codice comunicativo la molteplicità dei linguaggi parlati. Alla lingua letteraria scritta, ufficiale e comunitaria, si è sempre contrapposto l’uso del linguaggio parlato: il dialetto espressione delle varie zone di appartenenza, da sempre considerato come un idioma limitato e inferiore rispetto alla lingua ufficiale ma comunque dotato di una intrinseca poeticità, tanto che si può parlare di una tradizione letteraria dialettale legata ad una produzione regionale, provinciale e cittadina.

In anni recenti, anche a Crema i cultori della tradizione locale hanno affrontato il dibattito sulle caratteristiche del nostro dialetto a partire dal confronto tra lingua italiana e dialetto e, di conseguenza, tra forma artistica ed espressione popolare. Al riguardo, è intervenuto nel discorso già diversi anni fa Franco Gallo, affermando che nel caso il nostro giudizio si limitasse ad una valutazione formale, sarebbe costretto entro un ambito eccessivamente angusto. Per di più, chi volesse giudicare le composizioni dialettali secondo i canoni di bellezza della lingua colta corre il rischio di ispirarsi esclusivamente ad aspetti estranei all’argomento contenutistico come se esprimesse un giudizio di valore sull’arte etnologico-artistica a partire dai criteri validi per la nostra arte classica.

Certo, il dialetto cremasco, con le sue vocali chiuse e l’inflessione gutturale che lo caratterizzano, favorisce le ben note valutazioni critiche ma il valore di una composizione poetica non è compromessa dalla povertà lessicale né dall’asprezza fonetica della lingua. È pur vero che il dialetto locale rimanda ad un mondo rurale e a una città dove le idee e la storia circolano ad un ritmo più lento, ma questa modesta visuale non significa un limitato sguardo poetico che percorra lo spirito dell’uomo; si manifesta anche nelle sue espressioni più semplici, dalle quali emergono poesia, pensiero e religione (F. Gallo, *A proposito del dialetto* “Kontatto” periodico cremasco pubblicato dal 1986 al 1990).

È compito del poeta proporre una cultura senza ricorrere a esigenze estetiche che non appartengono al suo mondo ma che fa ricorso ad una modalità di espressione propria del modo di pensare la vita e la storia che il dialetto è in grado di esprimere.

Il connubio storico-letterario tra lingua e poesia

La dignità artistica che “Insula Fulcheria” intende attribuire alla poesia del dialetto cremasco e della lingua italiana di casa nostra trova il suo punto d’incontro nelle opere che i poeti cremaschi hanno documentato come espressione della nostra comunità. Di conseguenza, “la provincia” in poesia non ha motivo di esistere come hanno dimostrato i poeti che, operando in territori lontani dai centri culturali più importanti del paese, hanno proposto opere entrate nella storia della letteratura. Si tratta di autori che, per origine e ispirazione, potrebbero sembrare laterali alle correnti letterarie nazionali ma che hanno saputo interpretare l’atmosfera del loro tempo e gli stati

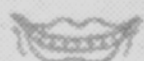
d'animo dei contemporanei. A ben guardare, la poesia da Omero in poi è nata come messaggio dell'anima in cerca di armonia che ha fatto dire a Montale *"la poesia è musica più idea"*. Per cui, ovunque si riconosce la voce dei poeti, questi *"non riconosciuti legislatori dell'umanità"* come dice il romantico P. B. Shelley con un chiaro riferimento al pensiero vichiano, non si spegne l'alfabeto della memoria civile e non si smarrisce il DNA spirituale dell'uomo. È lui l'essere simbolico nell'accezione religiosa di M. Eliade e di J. Ries che precede lo stesso Homo abilis come conferma il paleontologo Coppins.

R. Mussapi afferma che oggi l'Homo poeticus è l'essere umano che esce ovunque dall'ombra del bipedismo per guardare l'orizzonte e il cielo fino a esprimere in poesia le sue impressioni e meraviglia (R. Mussapi, in *Poesia, ma la rinascita è dietro l'angolo*, "Avvenire", 20.11.2015). Perciò, scrivere poesie è sempre una facoltà della ragione come mostra l'esigenza dell'uomo di conoscere il mondo oltre la sua superficie visibile.

Il direttore
don Marco Lunghi



FEDERICO PESADORI



POESIE DIALETTALI
CREMASCHE



TIPOG. LA MODERNA - CREMA

La poesia cremasca

I diversi, singolari percorsi della poesia cremasca dialettale e in lingua

Questa sezione sulla pratica poetica a livello locale si muove lungo due direttrici.

La prima è un percorso esemplificativo e storico sul costituirsi di una tradizione poetica in vernacolo, con saggi monografici su protagonisti dimenticati di questo processo (V. Dornetti), contributi di sintesi sulla dimensione estetica e antropologica della poesia in vernacolo (C.A. Sacchi) e analisi sulla relazione tra la poesia e altre forme di pratica e conservazione dell'idioma dialettale locale, sia nel senso del contributo della poesia in dialetto alla memoria dell'identità locale, sia nel senso dell'interesse per la poesia manifestato dai sistemi di comunicazione e promozione culturale locale (G. Vailati). A conclusione di queste riflessioni, un dialogo tra i curatori della sezione e L. Geroldi sulla funzione della poesia nel preservare la vitalità del dialetto cremasco e della sua cultura.

La seconda è costituita da un saggio di F. Gallo, con il contributo di T. Guerini, che analizza la scena poetica cremasca in lingua nazionale dei decenni recenti, con riferimento alle diverse forme della sua manifestazione, dalle antologie alle opere d'autore, dalla circolazione privata alle manifestazioni pubbliche, dalle riviste agli happening, cercando di far emergere diversi profili del rapporto tra scrittura e militanza culturale, scrittura e vita, scrittura e pubblico. Il vivace quadro complessivo testimonia una ricchezza di temi e personalità che lascia spazio a ulteriori, futuri approfondimenti.

Franco Gallo

Alle origini della poesia dialettale cremasca. L'esperienza letteraria di Felice Battaini Masperi

La condizione di Battaini Masperi è tipica del poeta dilettante, che risente non della nuova situazione, Masperi semmai riprende il vecchio modello del poeta arcade, dell'accademico, con un occhio al secolo passato (e anche al Seicento), e ignora del tutto i prodromi del Romanticismo. Come poeta è essenzialmente un onesto artigiano che non esprime se stesso, ma espleta semmai una funzione sociale, che è quella, da un lato, di offrire soggetti teatrali alle varie congregazioni religiose e al teatro devoto (seminario, parrocchia), dall'altro adempie alle funzioni sociali di celebrare matrimoni, di esaltare eventi pubblici legati alla vita religiosa di Crema. La prima poesia dialettale cremasca nasce in ritardo rispetto ai tempi, e viene effettuata da un poeta decisamente attardato rispetto allo sviluppo letterario italiano. Si tratta allora di cogliere i nessi tra il poetare in dialetto di Battaini e i precedenti esempi in dialetto del Settecento e anche del Seicento.

L'orizzonte culturale di un poeta di provincia fra ritardi e adeguamenti

Nel 1741 venne pubblicata a Milano la raccolta di poesie *Lagrime in morte di un gatto*, a cui avevano collaborato poeti e scrittori di ogni parte d'Italia¹. Artefice della beffarda impresa fu Domenico Balestrieri, appartenente all'Accademia dei Trasformati, che si servì di questo evento fittizio per lanciare uno strale acuminato ad una classe sociale, la nobiltà, che questi poeti ritenevano la più adatta a “cambiare le cose”, una volta resa consapevole dei suoi doveri. Per contro, essa si abbandonava a vezzi colpevoli, come quello di amare in modo innaturale i loro animali da compagnia, idoleggiati al punto da celebrare la loro morte in versi, con una profondità ed una serietà di sentimento che andavano ben oltre le celebri *nugae* di Catullo sulla morte del passero di Lesbia. Sullo stesso malcostume (quello cioè di una predilezione innaturale per gli animali di compagnia) interverranno poi, con effetto a cascata sia il Parini della “Vergine cuccia” (verosimilmente memore del Balestrieri, dato che apparteneva alla stessa Accademia) sia soprattutto il Porta del livido *Epitaffi per on can d'ona sciora marchesa: “Chi gh'è on can che l'è mort negaa in la grassa/ a furia de paccià di bon boccon./ Poveritt che passee tegnìv de bon/ che de sto maa no vee mai pù sull'assa”*².

Ma non meno incisiva risultava la polemica nei confronti della moda letteraria del tempo: la raccolta, dagli evidenti intenti parodistici, metteva alla berlina la “moda dilagante” delle raccolte poetiche, introdotta soprattutto dall'Arcadia, ma presto estesasi senza alcun controllo.³ Anche se più sullo sfondo, veniva attaccata pure la categoria dei poeti d'occasione o professionali (anche in dialetto) sempre pronti a mettere la propria penna al servizio di ogni cerimonia imposta dal rituale pubblico: nozze, funerali, battesimi, monacazioni.

L'impegno morale e civile del Balestrieri e del suo sodale Carlo Antonio Tanzi (e, prima di loro, di Carlo Maria Maggi) non fu isolato, anche se non maggioritario, nella loro folta produzione in versi. In *Per una monega*, Tanzi aveva rovesciato il consueto sonetto in lode di una giovane monaca nella cupa denuncia della sua morte in vita, una volta varcate le mura del convento⁴: difficile non pensare al Manzoni. Allo stesso poeta appartiene una lunga composizione (ispirata ai *Sermones* di Orazio) in cui suggerisce ai *daminn Imbonae* (ovvero alle figlie del mecenate dei Trasformati, Giuseppe Maria Imbonati) di evitare alcuni comportamenti che potrebbero scatenare le *sgrignazaet* (“sghignazzate”) del popolino, sempre pronto a schernire le *gaffes* e le disavventure dei signori (e ne sa qualcosa la Donna Fabia Fabron de Fabrian della *Preghiera portiana*): per esempio, quando si vedono uomini altolocati che, per ostentare quanto siano diversi dalla gentaglia che cammina a piedi (“*dalla gentaja che tapascia a pè*”), “*giren intorna tutt el santo di / stravacchae come porci in d'on copè*” (“vanno in giro tutto il santo giorno, stravaccati come porci

¹ Si veda l'introduzione alla sezione XXIII, *I poeti trasformati*, in *La poesia dialettale. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura di F. BREVINI, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1999, tomo II, p. 2161.

² “Qui giace un cane che è morto annegato nel grasso/ a forza di papparsi dei buoni bocconi./ Poveretti che passate, state di buon animo/ che di questo male non morirete mai” (*L'asa*, l'asse, era il tavolo sul quale veniva disteso il corpo del defunto, prima di essere sepolto, perché il corpo si mantenesse disteso (C. PORTA, *Poesie*, a cura di D. ISELLA, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1975 p. 12).

³ L. FELICI, *La poesia del Settecento*, in AA. VV., *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. BORSSELLINO e W. PEDULLÀ, Federico Motta Editore-L'Espresso, Milano, 2004, vol. VII, p. 192.

⁴ C. PERRONE, *La letteratura dialettale nel Settecento*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, Salerno Editrice-Il Sole 24 Ore, Roma, 2005, vol. 12, p. 767: “La cella monacale è originalmente paragonata ad una camera mortuaria”.

nei loro *coupé*)⁵. Lo stesso Balestrieri, in una composizione che vorrebbe celebrare il 13 marzo (giorno in cui, secondo la tradizione, entrò in Milano la fede cristiana e fu esposta la croce) non si lascia sfuggire l'occasione di mettere in satira la mondanissima sfilata delle carrozze nobiliari, con tanto di cicisbei e di conversazioni galanti, che proprio stonavano con l'occasione della festa.⁶

Se dunque, sulla base dell'interpretazione tradizionale, volessimo privilegiare la componente progressiva dell'Accademia dei Trasformati, e porre in evidenza soprattutto la linea moralmente impegnata che da Maggi conduce a Parini attraverso Balestrieri e Tanzi⁷, il cremasco Felice Battaini Masperi⁸ sarebbe davvero ridotto a mal partito. Una analoga condanna pioverebbe sul poeta di Crema a voler accettare senza discussioni la negazione radicale di un modo di fare poesia che accogliesse le richieste dell'accademia, l'occasionalità dei versi, la subordinazione dell'autore alle richieste dei committenti e il suo piegarsi agli obblighi sociali. Battaini Masperi, in quanto autore di testi poetici, rappresentò esattamente quel modello di poesia arcadica e celebrativa che Balestrieri e Tanzi stigmatizzarono nelle loro composizioni più innovative e più rivolte al futuro.

La circostanza colpisce anche alla luce del fatto che il poeta cremasco compose i suoi testi più significativi quasi un secolo dopo le composizioni satiriche e morali che apriranno la strada alla ormai accreditata "linea lombarda"⁹. Si tratterebbe allora di imputare al Battaini Masperi un ritardo culturale dovuto essenzialmente all'isolamento della provincia, la quale, soprattutto sul piano culturale, tendeva a privilegiare la continuità, e comprendeva poco (o addirittura respingeva) tutto quello che non poteva essere facilmente inserito nel solco della tradizione, del già visto e del già ripetuto.

Tuttavia, a rendere più complesso e sfumato il quadro, giova ricordare che quella "linea lombarda" moderna e progressista, che non ha mancato di dare ottimi frutti anche nel Novecento (e basterebbe pensare al Dossi, al Tessa, a Gadda), risulta solo uno dei tanti percorsi che si intrecciano all'interno dell'Accademia dei Trasformati, e neppure il più rilevante dal punto di vista quantitativo. Lo ha dimostrato Guido Bezzola, con la sua impareggiabile *verve* stilistica in un saggio sui Trasformati. Dopo aver invitato a distinguere l'Accademia dagli accademici e a resistere alla tentazione di far emergere dalla schiera dei mediocri gli "spiriti eletti" (proprio per non "correre il rischio di forzare un po' il giudizio, di vedere insomma quello che nei Trasformati, non c'era o, se c'era, stava mescolato con altre cose"), lo studioso non fatica a mettere in luce come l'Accademia dei Trasformati non risultasse poi così diversa dalle altre. Le discussioni al suo interno, infatti, vertevano sovente su questioni che al lettore attuale sarebbero parse banali, mentre le rime d'occasione per nozze, funerali, monacazioni e festività varie formavano una percentuale molto alta della produzione poetica complessiva; produzione che veniva diffusa proprio in eleganti *plaquettes*, spesso libretti di più autori pubblicati per quell'evento e poi tranquillamente dimenticati¹⁰. La stessa cosa sarebbe forse capitata anche al Battaini Masperi se un grande appassionato di cose

⁵ Il testo della composizione in *La poesia dialettale*, cit. p. 2193.

⁶ Ivi, pp. 2186-2187.

⁷ Questa stessa linea è indicata in modo esplicito nel celeberrimo sonetto del Porta *Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin* (C. PORTA, *Poesie*, cit. pp. 51 – 53). Da Parini è agevole arrivare a Foscolo e a Manzoni, la strada maestra della letteratura romantica "impegnata" dell'Ottocento.

⁸ Si segue in questo saggio la denominazione Battaini Masperi indicata dal Benvenuti nel *Dizionario biografico cremasco*, accennando al fatto che poteva anche essersi fatto chiamare Masperi Battaini, date le iniziali F.M.B. con cui firma alcune sue composizioni nel *Saggio di poesia in dialetto cremasco*.

⁹ Il testo fondamentale, per seguire il costituirsi di questa "linea", è il volume di DANTE ISELLA, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino, 1984.

¹⁰ G. BEZZOLA, *I Trasformati*, in AA. VV., *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, a cura di A. MADDALENA, E. ROTELLI, G. BARBARISI, Il Mulino, Bologna, 1982, vol. II, *Cultura e società*, pp. 355-363; p. 356 per la citazione.

cremasche, Paolo Braguti, non avesse conservato e affidato alla biblioteca di Crema il *Saggio di poesie in dialetto cremasco*, pubblicato nel 1838. Il volume, compilato secondo Francesco Piantelli dal conte Faustino Vimercati Sanseverino, contiene quasi tutta la produzione in vernacolo del Battaini, pur se lo stesso Piantelli, che giudica senz'altro il poeta "il migliore della raccolta", non individua nelle iniziali F.M.B. l'autore in questione¹¹. Insomma, se da un certo punto di vista, il ritardo del poeta di Crema risultava stridente rispetto alle composizioni in dialetto milanese più celebrate, dall'altro era aperta la possibilità che gli giungessero alcune suggestioni di quella stessa poesia, diventata ormai un classico.

Indagare però di preferenza le relazioni culturali tra Milano e Crema può essere frutto di un pregiudizio che proietta nel passato una situazione sviluppatasi molto tempo dopo. Tali relazioni erano certamente ipotizzabili, come dimostra anche un recente volume sui mezzi di trasporto di Crema¹², ma nel 1838, anno di pubblicazione delle poesie del Battaini, risulta senz'altro più prudente guardare, come polo di attrazione culturale, a Venezia, una città legata al Cremasco da antichi rapporti di dominio politico e amministrativo, e vera tappa obbligatoria per quanti volessero emergere nel mondo della letteratura e della musica (e valga per tutti l'esempio macroscopico, ma non unico, del musicista Francesco Cavalli). Proprio la città lagunare poteva offrire al Battaini un modello di poesia dialettale che affondava le radici, a sua volta, nell'*Arcadia* e nella poesia d'occasione, ma che valorizzava, facendone anzi il suo tratto distintivo, quella medietà di sentimenti e di emozioni, quella chiusura nel proprio ambito cittadino, quell'immedesimarsi completamente nella vita di provincia fatta di macchiette estrose, pettegolezzi e maldicenze, che costituiscono l'elemento più riconoscibile della produzione poetica del canonico di Crema.

La prima personalità poetica che viene alla mente, Pietro Buratti, può dire forse poco al lettore attuale. Il suo nome, e alcuni scampoli della sua vasta produzione, compaiono solo in alcune raccolte di poesie dialettali, mentre il suo profilo viene delineato unicamente in pochi bilanci storico – critici della poesia minore ottocentesca, non in tutti. Ma al suo tempo Buratti (1772 – 1831) si guadagnò la stima di Sthendal (che lo definì "uomo di genio e gran poeta") e anche, sia pure di sfuggita, di Byron¹³. Poligrafo, proprio come Battaini Masperi, egli tentò diversi generi poetici, dalla canzonetta per musica a quelle d'occasione (brindisi, nozze, scherzi in versi, avvenimenti di cronaca: uno, singolare, riguarda l'abbattimento a colpi di fucile di un elefante a Venezia nel 1819). Buratti visse il difficile momento di passaggio dal tramonto della Serenissima (che intuiva sarebbe stato irreversibile), all'arrivo di Napoleone (che cercò di ingraziarsi, a denti stretti, per poi vituperarlo), alla restaurazione austriaca. Le sue oscillazioni ideologiche e poetiche lo indussero alla fine ad imboccare la via di fuga consueta in questi casi: la disillusione, il ripiegamento su se stesso, il far oggetto di scherzi e di satira le innocue banalità quotidiane. La celebrazione del suo piccolo mondo raggiunse l'esito più convincente nell'esaltazione della "*stua*", la stufa, ma anche "la cucina, il centro della casa", a cui Buratti dedicò la sua composizione più celebre, *Elogio della stua*, appunto. Il rifugiarsi nell'intimità, il rendere materia di canto la banalità di una vita senza prospettive (che il poeta cercò di rendere più vivace ed animata grazie anche alla traduzione in veneziano e al riecheggiamento nei suoi versi di un Orazio dalla saggezza un po' rimpicciolita)

¹¹ Sul Braguti e sui suoi multiformi interessi, pressoché definitivo risulta il saggio di Pietro Martini, *Paolo Braguti*, in "Insula Fulcheria", XLV, dicembre 2015, pp. 227-264. Francesco Piantelli tratta brevemente del *Saggio di poesie in dialetto* in *Folclore cremasco*, Cassa Rurale e Artigiana di S. Maria della Croce, Crema, 1985 (ed. originale, Società Editrice Vinci, Crema, 1951), pp. 324 ss.

¹² GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *La ferrovia e le attività economiche a Crema*, Crema, Uggé, 1996, soprattutto il saggio di A. GUERINI ROCCO, *Dalla diligenza al cavallo a vapore*, pp. 15-217.

¹³ La fonte più ricca di informazioni sul poeta è G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1938, vol. II, pp. 761-762. Un rapido profilo e una breve scelta di composizioni in *La poesia in dialetto*, cit. pp. 2474-2475; 2484-2491.

sono l'espressione "del rifiuto, del ripiegamento, del crollo di ogni ideale"¹⁴.

Il nucleo ispiratore della poesia del Buratti, quella più autentica, al di là della pluralità dei generi sperimentati, sta nei versi centrali di una *Epistola*, ostentatamente ispirata ad Orazio, in cui egli celebra, alla luce di "do mòcoli", le partite a carte con la sua scelta compagna: "la puta, el gastaldo e la novizza", tutti "orbi che fa le bastonae"¹⁵. Tuttavia, più che legare il restringimento e la banalizzazione della sua vena poetica alla crisi di Venezia, e al suo malinconico tramonto, è più adeguato invocare l'indole del poeta, la sua scelta esistenziale, la debolezza di una visione del mondo mai stata del resto particolarmente robusta ed originale. "I versi di Buratti sono spesso d'occasione (...) e ci restituiscono un mondo minore, pettegolo, popolato di una folla di figurine"¹⁶. La dispersione nella sua poesia della "grande tradizione lagunare", il suo abbassamento in "angusti orizzonti municipalistici" sono il prodotto di un'ispirazione facile e superficiale, paga del semplice e del poco, estranea senza rimpianti al flusso della storia, che altrove registrava invece significativi passi in avanti. La scelta (o non scelta) ideologica del poeta e la sua indole si traducevano in *quel* genere di poesia. Non desta stupore che il confronto con il Porta, che visse nel suo stesso tempo e a cui certo non era estranea la poesia in dialetto veneziano, si concluda sempre a sfavore del Buratti, dopo che ne sono state evidenziata le differenze. Convincano in particolare Marucci e Stella, che definiscono il poeta "più in sintonia con il clima della Restaurazione"; e, con ancora maggior precisione, "vittima di una Restaurazione che è il suo tempo mentale"¹⁷.

Precisamente in questa linea di cultura e di sentimento (quella di una persistenza dell'Arcadia e quella, delusa e spenta, della Restaurazione) può essere collocato il poeta cremasco che, geograficamente e culturalmente, visse in un ambiente che traeva stimoli ed alimento sia da Milano che da Venezia (dalla città lagunare forse in termini ancor più decisi e documentabili). Battaini Masperi viveva questa condizione senza scosse né disagi; al contrario trovava confermati in essa la sua concezione ideale di poesia e il suo *status* di autore legato a radici provinciali ben riconoscibili.

Felice Battaini Masperi: un letterato tradizionale

Una delle qualità più irresistibili della pagina di Francesco Sforza Benvenuti sta nell'*humor* malizioso in cui avvolge le notizie che riporta, tutte scrupolosamente documentate, tutte espresse in uno stile falsamente oggettivo. Nella *Storia di Crema* e soprattutto nel *Dizionario Biografico Cremasco*, egli delinea fatti e persone con un'erudizione ed un'abbondanza di dati che sembrano apparentarlo alla storiografia erudita del Sei – Settecento, quando toccava agli storici dilettanti ricostruire le vicende della comunità a cui appartenevano. In realtà le cose stanno ben diversamente: l'oggettività di Benvenuti è tanto più ostentata quanto più apparente. E le cavalleresche concessioni di cui gratifica quanti non la pensano come lui (soprattutto a livello politico), vengono filtrate da uno spirito critico che, pur se in maniera non ostentata, lascia intravedere il dissenso o quanto meno una cauta presa di distanza.

Nel profilo dedicato a Felice Battaini Masperi nel *Dizionario biografico* (praticamente l'unica

¹⁴ V. MARUCCI – A. STELLA, *Le letterature dialettali. Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, cit., pp. 961-962.

¹⁵ *Epistola dalla campagna a Giuseppe Ancillo*, in *La poesia in dialetto*, a cura di F. BREVINI, cit., pp. 2490-2491.

¹⁶ Ivi, pp. 2474-2475.

¹⁷ V. MARUCCI – A. STELLA, *Le letterature dialettali*, cit., pp. 961-962.

fonte disponibile sul letterato cremasco),¹⁸ Francesco Sforza dimostra di sapere con precisione che “il nostro canonico” (appellativo forse già venato di ironia, data la scarsa simpatia che lo storico nutriva per i rappresentanti del clero) apparteneva ad una figura di letterato molto lontana dal suo ideale definibile, con la solita approssimazione, romantico. Del Battaini egli mette subito in luce il disimpegno politico, l'occasionalità delle composizioni (in *plaquettes* di gusto arcadico), la scelta di uniformarsi a quei poeti di ispirazione religiosa che usavano tradurre in versi gli argomenti trattati nei cicli di prediche o contenuti nei libri di edificazione.

Il ritratto che Benvenuti ricostruisce, e che consegna ai lettori futuri, risulta allora quello di un poeta dilettante, aperto ad una qualche forma di sperimentazione, ma prima di tutto legato al suo ruolo di canonico, di letterato al servizio della comunità. Il ruolo che Battaini si era scelto non possedeva dunque tratti in comune con quello indicato da Balestrieri e Tanzi, ma semmai presentava quelli tipici di un ambiente clericale, segnato da motivi controriformistici, ancor ben riconoscibile nella Crema del tempo.

Felice estrae il succo delle prediche quaresimali in sonetti elaboratissimi, prepara farse e drammi religiosi per gli oratori cittadini (secondo una modalità sperimentata con ottimo successo dal teatro gesuita del Seicento), detta epigrafi per i funerali di “defunti illustri e non illustri” (un compito a cui si dedicarono grandi intellettuali del primo Ottocento, come Giordani), compose canzoni augurali per nozze, in un dialetto scherzoso e brillante, per i rampolli delle nobili famiglie di Crema, e anche per quelle di un suo cugino, Domenico Severgnini, quasi a confermare il significato, anche privato, del suo modo di fare poesia¹⁹. Per completare il ritratto del Battaini e riscontrarvi i tratti tipici dell'intellettuale della Restaurazione, occorre accennare al traduttore dal greco e dal latino. Come nel suo stile, egli abbinò questa sua passione al compito di celebrare eventi pubblici legati soprattutto alle feste e agli avvenimenti religiosi di Crema. Tradusse infatti in versi sciolti (come era d'uso nel Settecento) l'inno di Callimaco *Laude di Giove Ottimo Massimo*, dedicato ai chierici e agli studenti del Seminario cittadino di cui fu rettore e direttore degli studi filosofici. La versione venne diffusa “cogliendo l'occasione del solenne ingresso a Crema del Vescovo Sanguettola”²⁰: poesia classica, traduzione moderna ed occasione mondano – religiosa si incontrano ancora perfettamente²¹. Il profilo del Battaini Masperi autorizza a ritenere che il Benvenuti esercitasse volentieri quella capacità di fare uso di “una penna molto mordace, la quale però sapeva qualche volta mordere con furberia e delicatezza quasi volesse baciarti” (dote di cui Luigi Magnani, autore di una breve biografia dello storico cremasco, lo riteneva maestro)²². Vanno allora ridimensionati (o interpretati in un'ottica un po' maliziosa) certi aggettivi affettuosi come “buon” o “nostro” riferiti al poeta, e i bilanci entusiasti che lasciano però intuire immediatamente le perplessità, le prese di distanza. “Ingegno colto, vivace, bizzarro anzichenò. Dotato di immaginazione feconda, *sciorinò a dovizia* componimenti diversi in prosa e in rima: adoperò

¹⁸ F.S. BENVENUTI, *Dizionario Biografico Cremasco*, Crema, 1888, ristampa anastatica Bologna, Forni, 1972, pp. 13-14. Tutte le informazioni sul poeta provengono da qui.

¹⁹ Si allude a *Sestine per al spusalese del sior Dumenegh Seerni*. L'opuscolo, senza indicazione di data, è dedicata al “*Sior Franesch Seerni*”, di cui il poeta si definisce *cusi* (cugino). La tipografia, la stessa che aveva stampato il *Saggio di poesie in dialetto cremasco*, è prestigiosa: la Guglielmini e Radaelli che pubblicò in Milano *I Promessi sposi* del Manzoni: forse un indizio della volontà di far circolare lo scritto al di fuori del ristretto ambiente cremasco?

²⁰ F.S. BENVENUTI, *Dizionario biografico*, cit., p. 13.

²¹ Un eccellente quadro d'insieme dei volgarizzamenti di classici in italiano dal Trecento al Novecento si trova nel saggio di C. DE CAPRIO, *Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'antichità*, in AA. VV., *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, Einaudi, Torino, 2012, vol. III, *Dal Romanticismo ad oggi*, soprattutto pp. 63-67.

²² F.S. BENVENUTI, *Dizionario*, cit., p. XIX.

sovente il dialetto”²³.

Colpisce e lascia perplessi prima di tutto l'insistenza del Benvenuti sulla “bizzarria”, sulla stravaganza del Battaini Masperi. Il biografo non riporta alcun fatto della sua vita che possa giustificare un simile giudizio. Il riferimento sarà dunque alla produzione letteraria, come lascia intendere una frase lasciata cadere *en passant*, quasi con fare distratto: “Anche scrivendo in prosa *l'amen* don Felice il più delle volte *sbizzarriva usando il dialetto*”²⁴. Il biografo vedrebbe dunque con perplessità, come una bizzarria più o meno accattivante, la scelta del Battaini di scrivere, e soprattutto di pubblicare, in dialetto, dato che le commedie che egli redasse in vernacolo non erano destinate probabilmente alla diffusione, al di là dell'evento che le avevano causate. In un quadro così incerto e privo di dati oggettivi, ogni affermazione non può che essere congetturale, tanto più alla presenza di una scrittura, come quella del Benvenuti, così elegantemente calibrata tra dato oggettivo e giudizio ironico; uno stile che non consente affermazioni definitive. Tuttavia se può essere considerato probante (come la storiografia ha concesso da tempo)²⁵ il riferimento all'opinione media circolante al tempo di Benvenuti, si può concludere (sempre, beninteso, in forma cautelativa) che esistesse una certa qual diffidenza nei confronti delle composizioni in dialetto; l'impulso a considerarle istintivamente un tipo di letteratura minore (e quindi una stravaganza *Il saggio di poesia in dialetto cremasco*). Una simile convinzione era diffusa in particolare negli ambienti politicamente più avanzati, meno nostalgici del passato regime. La cosa non sorprende affatto. A parte la considerazione che il progressismo politico non garantisce affatto un'analoga apertura mentale nei confronti dei prodotti letterari (lo sperimentò sulla sua pelle il Manzoni, quando vide il suo romanzo attaccato da recensori di formazione giacobina perché mescolava senza le dovute distinzioni di ceto personaggi di estrazione sociale alta e gente del popolo)²⁶, la legittimità (e soprattutto la serietà) della poesia in dialetto venne posta in discussione molto precocemente, fin dagli inizi dell'Ottocento, nella polemica fra Pietro Giordani e Carlo Porta in merito al valore delle iniziative editoriali rivolte a diffondere testi letterari in vernacolo. Alle perplessità dell'intellettuale piacentino il Porta rispose con una collana di sonetti in dialetto di insuperabile *verve* comica, che forse non furono sconosciuti a Crema²⁷. Come è stato chiarito in maniera definitiva da Guido Bezzola nella sua biografia portiana, il confronto si ridusse ad un dialogo tra sordi, e ad un fraintendimento delle parole di due intellettuali che avevano in comune molto più di quanto credessero. La buona fede (e non un arrogante spirito reazionario) del Giordani risultava dalla sua volontà di giungere ad una lingua comune, sottratta a veti municipalismi. Questo condannava di conseguenza un tipo di letteratura che troppo spesso serviva da intrattenimento o da scherzo²⁸. Sottolinea le buone intenzioni del letterato piacentino anche Sebastiano Timpanaro, che risolve in modo convincente la contraddizione tra il classicismo difeso dal Giordani e il suo impegno a demolire il culto italiano per il campanile e la frammentazione linguistica, in un'ottica decisamente progressista: “La poesia dialettale” egli scrive “- come fenomeno culturale d'insieme, prescindendo dall'apparizione di singoli artisti – non va incoraggiata, perché è manifestazione di

²³ Ivi, p.13. Il corsivo è mio.

²⁴ Ivi, p. 13. Il corsivo è mio.

²⁵ C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2015 (prima ed. 2006), soprattutto pp. 297-298, in cui lo storico riprende ed avalla la tendenza di Natalie Zemon Davis di ricorrere “ad altre fonti dello stesso tempo e luogo per scoprire il mondo che essi (le persone oggetto del saggio) dovettero conoscere e le reazioni che poterono avere”.

²⁶ Rimane fondamentale, da questo punto di vista, il saggio di A. BORLENGHI *Il successo contrastato dei Promessi Sposi*, in Id., *Il successo contrastato dei “Promessi Sposi” e altri studi sull'Ottocento italiano*, Ricciardi, Milano – Napoli, 1980, soprattutto pp. 286-287.

²⁷ Si possono leggere in C. PORTA, *Poesie*, cit., pp. 379-419 e note pp. 864-865.

²⁸ G. BEZZOLA, *Le charmant Carline*, Il Saggiatore, Milano, 1972, pp. 274-275.

chiusura provinciale, di regionalismo angusto, e, invece di esercitare una funzione popolare in senso progressivo, tende a confinare il popolo in un piano di cultura inferiore (...). E il carattere burlesco e macchietistico della maggior parte della poesia in dialetto gli pareva quasi un oppio dato al popolo per lasciarlo nella miseria e nell'ignoranza"²⁹.

Sono preoccupazioni che, con le opportune cautele, si possono estendere anche a Francesco Sforza Benvenuti, liberale moderato che non celava affatto le sue radici illuministiche; profondamente legato alla sua terra, ma anche il più italiano, forse, il più "nazionale" degli intellettuali presenti a Crema nella seconda metà dell'Ottocento. Da tutto questo derivò probabilmente il suo entusiasmo limitato, e venato di diffidenza, nei confronti dei testi dialettali di don Felice, buoni per le rappresentazioni all'oratorio e per i conviti amicali, ma "bizzarri", appunto, alla luce delle nuove esigenze della nazione appena costituita.

La produzione in italiano

Sempre sulla scorta del Benvenuti, si ha notizia di una consistente produzione teatrale in dialetto (ventisette commedie in tutto), di cui solo una in italiano (e non per caso) venne data alle stampe. Sono rimaste inedite, e custodite nella biblioteca comunale, le altre, "pressoché tutte in vernacolo cremasco le commedie e le farse che egli schiccherava in copioso numero e dava a recitare in carnevale quali alle allieve delle Suore Canossiane, quali in Seminario, o ad una compagnia di dilettanti artigiani che tenevano un teatrino in un locale dell'Oratorio di S. Luigi". Siamo dunque nell'ambito del teatro devoto, e ricreativo, diffusosi a macchia d'olio, e in modalità più umili, dopo il grande trionfo del teatro barocco, e specificamente gesuita, nel Seicento. Anche l'unico dramma pubblicato dall'autore nel 1856, la *Caterina degli Uberti. Azione storica in quattro parti*, non costituisce eccezione a questa regola, a parte l'uso, certo significativo, dell'italiano, che nobilita il testo e lo fa rientrare non nel genere basso della commedia, ma in quello alto della tragedia di carattere edificante, la prediletta appunto dal teatro gesuita. Questo ultimo si fonda infatti "sul fascino del tema del martirio, uno dei cardini della letteratura gesuitica soprattutto quando è prodotto dalla libera scelta del martire"³⁰.

Anche in questo caso, la dedica "Agli aggregati di Santa Maria della Croce promotori di così insigne santuario" lascia intendere che il dramma fosse destinato alla celebrazione di una festa religiosa in onore della santa a cui il santuario è dedicato; ipotesi confermata anche dall'identità dello stampatore, la "Tipografia vescovile della vedova Campanini". La *Caterina degli Uberti* era destinata dunque ad una circolazione "interna" al mondo della chiesa locale, e degli istituti ad essa collegati; istituti di preghiera, ma anche di intrattenimento, purché "sani" come imponeva la pratica didattica e devozionale dei Gesuiti. "L'esercizio del teatro era pertanto basilare: sia per i recitanti che per l'udienza. La pedagogia teatrale addestrava a persuadere attraverso esercitazioni "private", comprendenti elaborazioni testuali sui temi proposti dai precettori e relative messinscène oppure attraverso spettacoli grandiosi di tragedie e di drammi destinati, con fini di propaganda, ad un pubblico esterno. Gli eventi erano programmati, in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico o durante il carnevale, per tener lontani i giovani dagli spettacoli immorali. I soggetti erano religiosi e seri, variati talvolta da moderati innesti comici, privi di personaggi femminili e

²⁹ S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa, 1969, p. 51.

³⁰ G. ROMELI, *Il teatro del Seicento*, in AA. VV., *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. BORSSELLINO e W. PEDULLÀ, Federico Motta – Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2004, vol. VI, *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, p. 489.

di ruoli *en travesti*”³¹.

L'impianto della tragedia edificante era rimasto pressoché immutato, anche se alcune consuetudini potevano essere state cambiate nel tempo (per esempio, il divieto della presenza femminile sulla scena) ed essere state potenziate le scene di carattere realistico per rendere più verosimili quelle di impronta edificante e celebrativa. Ma con tutta probabilità non era assente l'esigenza di andare incontro anche alle richieste di un pubblico diverso, non del tutto estraneo magari allo spettacolo laico, e desideroso di divertirsi a teatro, oltre che di trarre utili insegnamenti. Tuttavia gli espedienti scenici vengono riproposti con una continuità significativa, a dispetto del tempo intercorso. Nel dramma del Battaini, la scena ultima si conclude con una serie di battute fra i conoscenti della santa, che commentano l'accaduto, tristi, certo, ma anche rasserenati dal fatto che, come ricorda il personaggio di Prassede (un'eco manzoniana?), grazie all'assunzione in cielo di Caterina “abbiamo una santa in più in Paradiso, che ci conosce da vicino, e pregherà per noi” (logica perfettamente controriformistica; e forse addirittura arcaica se già per i cristiani tardo – antichi il santo protettore era “il genio buono”, “l'ospite”, “l'amico invisibile”)³². A concludere degnamente la scena, e a renderne esplicito il senso, provvede una luce miracolosa, che illumina la scena a giorno (ricordo delle celebri “macchine sceniche” del teatro barocco?) e provocano grida di ammirazione negli astanti: “Dio! Che insolito splendore! Che sarà mai? (*s'apre la scena ed appare sfolgorante di luce Caterina in candida veste poggiata a terra sopra di una nuvoletta*)” (ed. citata, pp. 79-80).

Ma i tempi sono cambiati rispetto al passato: bisogna zittire gli increduli e ribadire l'eccezionalità dell'evento: “Filippo: Dite bene la mia buona donna, l'apparizione di Maria Santissima a Caterina degli Uberti è ormai un fatto incontrastabile. Quanto avvenne non appartiene all'ordine naturale delle cose”. Soprattutto bisogna rendere merito a quanti hanno pregato per l'erezione del Santuario e continuano a mantenerlo un luogo eccezionale di devozione: “Ed il luogo ove ella degnò mostrarsi sarà presto visitato divotamente da nazionali (abitanti del luogo) e da forastieri e tempo verrà che il bosco del Novelletto (il luogo dove è avvenuto il miracolo) si trasformerà in un magnifico tempio, consacrato alla gran Regina del Cielo, al rifugio dei tribolati: noi forse non riusciremo a vederlo; ma lo vedranno i nostri figli o i nostri nipoti”. Giulio: “E Maria vorrà conservare la sua speciale protezione anche in loro favore” (pp. 79-80).

Battaini Masperi rispetta anche la dialettica santo – assassino (ovvero vittima – carnefice) che traeva origine dalla letteratura esemplare del Medio Evo, e che conoscerà interessanti applicazioni anche nel Novecento, persino in campo cinematografico (si consideri in particolare il pregevole *Cielo sulla palude* di Augusto Genina, del 1949, sul martirio di Maria Goretti). Il drammaturgo riproduce lo schema tradizionale con indubbia abilità, accentuando in termini un po' melodrammatici sia l'eterea innocenza della santa, sia il falso, untuoso pentimento di Bartolomeo, il marito assassino che, lungi dall'essere edificato dalle rispettose correzioni della moglie, ne risulta semmai esasperato: la santità di Caterina rappresentava infatti una condanna della sua vita dissoluta. Al *vilain*, secondo copione, spettano i frequenti “a parte”, in cui rivela il suo vero animo e la sua brutale decisione:

Caterina: Ah, sono troppo deboli le mie preghiere; ecco là (*verso il quadro*) quella che vi avrà ottenuto la grazia

Bartolomeo: Sì, ma pregata da voi

³¹ S. FERRONE, *Il teatro*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, cit., vol. 10, pp. 1069-1070.

³² P. BROWN, *Il compagno invisibile* in Id., *Il culto dei santi*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 75-100.

Caterina: Mentirei se dicessi di non averla pregata, e pregata caldamente; ma ci vuole un'anima della mia più pura, perché ella ne accetti le suppliche dirette ad intercedere per altri.

Bartolomeo: Ora dice pur troppo la verità; ma presto salderemo tutti i conti (*tra sé*).

Caterina: E poi non sapete che ella è il rifugio dei peccatori?

Bartolomeo: Lo so, cara; ed oh! Perché mai l'ho dimenticato per tanto tempo? (pp.12-13)

Tuttavia, se gli elementi edificanti mantengono ancora un qualche interesse di valore culturale, ciò che sicuramente conquistava del dramma stava nell'inserzione di elementi umoristici, o anche francamente comici, che alleggerivano di molto i dialoghi. Attraverso di essi, l'autore cercava l'identificazione con il suo pubblico, tentava la suggestione di quella cordialità umana che tanto spesso attraeva e divertiva gli spettatori e costituiva un giusto contrasto con la ieratica serietà della protagonista. Se il modello della santità era troppo astratto e distante, il pubblico riconosceva se stesso, però, negli scorci realistici evocate dalle battute dei personaggi "comici".

Al dramma non mancano infatti, per una precisa scelta artistica, una gradevole vena umoristica ed alcuni inserti che restituiscono un'atmosfera realistica e locale. Valga per tutti la seconda scena del primo atto in cui Cristoforo, il fratello di Caterina, dà istruzioni ad un servo particolarmente ottuso e confusionario (un autentico *topos* del genere comico, da Plauto, a Machiavelli, a Molière, all'amatissimo Goldoni).

"Senti, Antonello, tu devi portarti da Giacomotto Mandello, quel vetturale, che abita in fondo alla contrada Civerchj, e dirgli che domani mattina mi preme un cavallo fresco e senza vizj". La richiesta, semplicissima, scatena una serie di equivoci esilaranti, che culminano nel demenziale resoconto di Antonello: "Gli dirò che Ella vuole un cavallo fresco e ben salato due ore prima di domani, che le stoffe e le briglie e i finimenti sono diretti a Cremona; gli dirò che il prezzo del nolo è un galantuomo senza contrasto; gli dirò...". E agli immancabili rimproveri risponde con il prevedibile (finto?) candore:

Cristoforo: "Vai da Mandello e fa che prima di sera si porti da me, che intendo parlargli. Sarai capace di riferire almeno questo?"

Antonello: "Si figuri, illustrissimo! È quando mischia le briglie con Giacomotto, i galantuomini coi cavalli, i contrasti con Cremona, che non ci vedo chiaro; ma a parlare come ha parlato adesso intendo subito" (pp. 6-7).

Umoreismo sottile, non privo di raffinatezza, freschezza e immediatezza di dialoghi, il riso affidato agli equivoci e ai giochi verbali, il tutto soffuso da un realismo ambientale, evocato anche solo attraverso i nomi dei luoghi e delle persone: il dispositivo letterario richiama irresistibilmente il Goldoni, il vero nume tutelare del dramma, almeno nei suoi risvolti più umanamente cordiali e nel suo gradevole realismo ambientale (era stato appunto il grande commediografo veneziano che aveva introdotto nella *Putta onorata*, 1749, diverse scene – applauditissime – incentrate sull'attività e il linguaggio vivo dei gondolieri veneziani). Del resto, Goldoni, che aveva conosciuto anche un breve soggiorno a Crema,³³ era autore molto amato e molto studiato in città, come dimostrano non solo il Battaini Masperi, ma anche il Meneghezzi, che ne ha redatto un'in-

³³ Si veda il prezioso volumetto curato da SIMONE BANDIRALI, *Goldoni a Crema. Scritti originali goldoniani*, Amici del Museo, 1993.

teressante biografia, recentemente ristampata, e persino gli esperimenti teatrali, dilettanteschi, dello stesso Francesco Sforza Benvenuti (uno di essi, *La caccia al milione*, appare caratterizzato proprio dallo “studio deliberato di seguire le orme goldoniane”)³⁴.

La definizione di “azione scenica” attribuita dall'autore stesso alla *Caterina degli Uberti* sembra riferirsi indirettamente alla poetica e al romanzo del Manzoni che nel 1856 doveva essere piuttosto conosciuto anche in Crema. Fatte le debite proporzioni, anche per il dramma del Battaini si potrebbe in fondo parlare di “componimento misto di storia ed invenzione”, tanto più che l'autore si dimostra piuttosto rigoroso nel non tradire le fonti che aveva a disposizione. Parrebbero confermare una suggestione manzoniana, in particolare l'uso di dialoghi improntati ad un bonario realismo, certe battute messe in bocca ai personaggi di contorno, ad esempio lo scatto quasi irritato del personaggio di Cristoforo, a cui, si è visto, l'autore attribuisce spesso il compito di rendere vivace il testo con espressioni di sapore popolaresco: “Che scuse, che scuse mi tirate incontro?”

Questa fu e questa sarà sempre casa vostra” (p.8). Tuttavia, al di là delle coincidenze formali con il grande romanzo, l'esigenza principale di Battaini Masperi sembra essere un'altra, quella di ribadire ancora la realtà storica del miracolo, e quindi la legittimità del culto e del santuario. Insistere sulla storicità dell'evento stava molto a cuore all'episcopato di Crema, come viene attestato in particolare dalla notevole *Storia della Chiesa di Santa Maria*, scritta dal vescovo Tommaso Ronna nel 1824, probabilmente la fonte più diretta della *Caterina degli Uberti*. Il volume è sorretto da una volontà autentica di indagare i fatti; il Ronna confronta e discute i diversi documenti presenti negli archivi della Curia e sottopone a vaglio critico gli scritti di quanti lo avevano preceduto. L'autore contesta, integra, precisa e soprattutto mira a ricostruire i pochi, ma sicuri, dati della biografia della santa, ripulendola dai tratti più spudoratamente romanzeschi e e dalle bellurie retoriche³⁵. L'intento del vescovo è quello di dimostrare la storicità di quanto è stata tramandato (almeno del nucleo più attendibile delle testimonianze) di contro agli attacchi condotti dallo scetticismo illuministico e liberale. Il canonico Battaini Masperi si adegua alle raccomandazioni dei superiori, dimostrando ancora il forte legame con l'ambiente culturale e religioso in cui visse e in cui si formò sia religiosamente che culturalmente. Il suo compito primario infatti restava l'apostolato, da svolgere con tutti i mezzi possibili.

La produzione in lingua del Battaini Masperi comprende poi una collana di sonetti pubblicati nel 1845, e dedicati “al “reverendo padre Callisto Boselli da Piacenza minore riformato di San Francesco (...) a contrassegno di profonda stima e sincera congratulazione”³⁶. Si tratta di composizioni moraleggianti, che prendono spunto dai temi trattati nelle prediche quaresimali tenute in città dal prelato, nello stesso anno e “con plauso generale”, come assicura il Benvenuti. I sonetti non brillano né per originalità né per particolare estro, anche se non appaiono goffi o banali, e rivelano una certa capacità tecnica. Essi, però, valgono soprattutto come documento di una cultura religiosa non certo innovativa, e tuttavia ancora ampiamente presente e condivisa in Crema. La città non viveva in un isolamento gretto e geloso; era pur sempre al centro di una rete di relazioni culturali intrecciate con l'esterno, che essa selezionava ed adattava al suo stile di vita, alla sua cultura senza che si verificassero stridori o conflitti, almeno nella generalità della popolazione. L'occasionalità della collana di sonetti, evidente dalla rapidità della composizione e della pubblicazione, tradisce anche la volontà di trovare nel prelato, dalle cui prediche sono rica-

³⁴ L. MAGNANI, cit., p. XXI.

³⁵ 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 (ristampa anastatica, Turriz, Cremona, 1987), p. 5.

³⁶ L'opuscolo che li contiene è conservato nella biblioteca comunale di Crema, probabile lascito del Braguti.

vati gli spunti, un protettore di prestigio a cui offrire il proprio lavoro e da cui attendersi un titolo di benevolenza, non tanto per sé, quanto per l'intera comunità cremasca. Di fatto, la *plaque* del Battaini si avvicina molto, nella fattura e nell'occasione, ad un omaggio rispettoso, insignito anche dei crismi dell'ufficialità, attraverso il quale forse il vescovo, forse la cerchia di prelati che gravitava attorno al duomo hanno inteso onorare l'illustre ospite. Comunque sia di ciò, una simile relazione autore – editore – destinatario cominciava già ad apparire obsoleta, anche se non certo scomparsa del tutto, specialmente in una realtà editoriale come quella milanese e lombarda, che aveva sostituito una relazione basata sui criteri imprenditoriali della diffusione del libro e del profitto a quelli del tradizionale “omaggio” dell'autore al dedicatario³⁷.

Si salva chi vuole, uno dei testi più significativi della collana, affronta un tema fondamentale dell'etica cristiana, e particolarmente adatto al clima penitenziale della Quaresima: la possibilità sempre concessa al peccatore di pentirsi e scegliere la via del bene. La struttura chiusa del sonetto è utile a veicolare il concetto religioso che lo sostiene, e cioè l'alternanza fra pentimento (espresso, in forme teatrali nell'immagine barocca del peccatore che “fa alla fronte di tua palma letto”, cioè, semplicemente, appoggia il capo alla mano) e soluzione della crisi, attraverso una serie di considerazioni rasserenananti. La prima quartina presenta un tono enfatico, oratorio: “Perché, o Cristiano, sconsolato e triste/ Fai alla fronte di tua palma letto?/ Per timor, mi rispondi, io mi rattristo,/ che Dio m'escluda dal suo stuolo eletto”. La liberazione dal dubbio avviene nelle terzine, in cui il sollievo sembra espresso, a livello di stile, dalla semplicità e dall'immediatezza delle esortazioni finali: “Onde tu il voglia, libertà ti diede;/ Onde tu il possa, hai la sua grazia in dono,/ Se un retto operar sia congiunto a fede/ Perché poi resti appien felice l'anima/ Del tuo morir sinché non batta il suono/ Osa, contendi, ed otterrai la palma! (p. 2). Briciole di morale cristiana, esortazioni, scampoli di dottrina (il libero arbitrio, la misericordia divina che assiste sempre il fedele in lotta): il tutto espresso in un dettato poetico sostanzialmente comprensibile, diretto soprattutto ad impartire, con una certa eleganza, un insegnamento morale.

Non molto dissimile nello stile e nella tessitura concettuale appare il sonetto successivo, *Peccatore procrastinante*, che si risolve in un ammonimento diretto a quei fedeli che hanno peccato, ma che indugiano a pentirsi e a riconciliarsi con Dio. Il linguaggio è semplice e diretto (“Ogni mortal, ch'abbia sua legge infranto/ Ha sempre il diritto di sperar perdono...”), ma in questo caso l'enfasi delle frasi esclamative e la ricerca di un *pathos* un po' troppo altisonante tradiscono l'origine e l'impostazione retorica del sonetto. “Errasti, è ver, e le tue colpe, ah! quanto!/ Per numero e malizia enormi sono/ Deh! Cessa alfine, e col sincero pianto/ Prega pietade dell'Eterno al trono...” (p. 7).

La poesia religiosa barocca, il suo tono, le sue immagini (per quanto ridotte ad una misura più quotidiana, più vicina al gusto dei lettori comuni) costituiscono il fondo solido (ma non unico) della poesia del Battaini in lingua, quella più vicina alla sua sensibilità religiosa. Con la sua caratteristica abilità di assorbire temi e stimoli dagli autori che più lo affascinano, il poeta di Crema pesca nella lunga tradizione di poesia religiosa (spesso d'occasione) che ha sfiorato anche autori di alta ispirazione come il Tasso della sua ultima stagione o il Marino di alcune opere di grande diffusione (a parte alcuni sonetti delle *Rime*, il poema *La strage degli innocenti*). Poeti di più modesta levatura, ma di impareggiabile abilità tecnica, e forse più vicini alla levatura intellettuale e poetica del Battaini, possono essere stati il benedettino Angelo Grillo (1557-1629), autore di madrigali e canzonette di impronta mistica ed oratoria³⁸ o l'ingiustamente dimenticato, ma ben circolante in ambito clericale, Ciro di Pers (1599-1633), che nelle sue composizioni si ispirò spes-

³⁷ Per una panoramica completa dell'editoria milanese e lombarda nella prima metà dell'Ottocento, rimane fondamentale M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino, 1980.

³⁸ Alcuni testi significativi in *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. SEGRE e C. OSSOLA, Einaudi, Torino, 1990 e Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004, pp. 122-124.

so ai temi diffusi dalla predicazione religiosa³⁹. Questa stessa linea poetica trova il suo culmine e il suo esaurimento ideale un secolo dopo, nella produzione e nei testi per musica di Alfonso Maria de' Liguori, un poeta dalla profonda religiosità controriformistica che, pur di favorire la comunicazione con i fedeli laici, anche di bassa levatura culturale, non esitò ad adottare gli stilemi della poesia profana e la melodia delle “canzonette” per i suoi inni.⁴⁰ La conoscenza del santo – poeta da parte del Battaini è da ritenersi molto probabile, se non certa, non solo perché il sacerdote napoletano redasse testi d'occasione in rima e sviluppò in poesia temi di carattere oratorio, ma anche per la popolarità dei suoi canti (la pastorale natalizia *Quando nascette Ninno a Bettalemmè*, più nota nella variante *Tu scendi dalle stelle*; il ritmo *Gesù mio, con dure funi*, tuttora cantato) che letteralmente attraversarono i secoli. In Alfonso de' Liguori confluiva una nobile tradizione di canti e di poesie anche d'occasione, a cui la sua ispirazione sincera e profonda e la sua abilità tecnica offrivano un assetto sistematico, anche in vista di un utilizzo e di una diffusione futuri. Qualunque potesse essere la conoscenza di questo autore e del genere poetico che lo aveva preceduto da parte del poeta cremasco, quella era indubbiamente la fonte dalla quale traeva ispirazione per i suoi sonetti religiosi.

Tuttavia, il ciclo di sonetti in lode di padre Callisto Boselli non esprime tutto quello che il Battaini meditò in fatto di predicatori e di tematiche religiose. Aiuta, se non altro, a cogliere con maggior profondità la questione, e con uno spirito meno ancorato al passato, il sonetto in dialetto cremasco, che venne raccolto e pubblicato nel *Saggio di poesia in dialetto cremasco*, compilato da Faustino Vimercati Sanseverino e pubblicato nel 1838. In un contesto colloquiale, alluso dai versi iniziali ricchi di interiezioni, dal ritmo pacato e, naturalmente, dall'uso del vernacolo, il parlante (probabile portavoce del poeta) si rivolge ad un interlocutore fittizio: espediente che permette il tono tra didattico e confidenziale, un discorrere insieme spontaneo e controllato, da bozzetto teatrale. L'argomento della composizione, però, è serio: chi sono i bravi predicatori? Quelli di cui gli interlocutori hanno appena ascoltato il sermone: “*Questi ché sè/ Je prope seme da predicatori!*”, uomini di fede, di intelletto e di sicuro giudizio che debbono diffondersi come seme gettato ovunque. Le loro virtù sono presto dette: “*Quest i parla a la testa, e i toca 'l cor;/ E a spiegàm ciar jè quei che dise me*”⁴¹.

Come impone una lunga tradizione, che risale almeno alle tenzoni erotico – dottrinali della Scuola Poetica Siciliana, la seconda quartina illustra l'esempio negativo, stigmatizzato in forma semischerzosa, ma recisa. Sono oggetto delle perplessità del poeta quei predicatori che, invece di persuadere, spaventano; invece di convincere i fedeli della bontà di Cristo e della sua sollecitudine verso chi crede in lui, li angosciano inutilmente, e impiegano tutta la loro perizia retorica e mimica nel rappresentare un Dio sempre irato, sempre pronto alla condanna eterna: “*I pensa sertedu che a pestà i pé/ che a fa ved sempre 'n colara 'l Signor/ Fa andà tucc all'inferne quei che*

³⁹ Una scelta delle sue poesie, spesso meditazioni sulla condizione umana, sulla morte e sul peccato si trova in *Marino e i marinisti*, a cura di G. GETTO, Mondadori, Milano, 2013, vol. II, pp. 507-536. Uno dei pochi studi di carattere complessivo sul poeta friulano è quello di P. PAOLINI, *Temi e motivi nella produzione lirica di Ciro di Pers*, in AA. VV., *Ciro di Pers. 1559-1999*, Atti del Convegno nazionale “4 secoli di Ciro di Pers”, Biblioteca Comunale di Majano, 2000, pp. 27-49. Devo il possesso di questo testo alla squisita gentilezza della signora Gallo Sandonà.

⁴⁰ Il bilancio storico-critico di maggior profondità sull'opera poetica e sul profilo culturale di Alfonso de' Liguori rimane quello di Giovanni Getto scritto nel 1944, *Vita e scritti di Alfonso De Liguori*, ora in Id., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Sansoni, Firenze, 1967, pp. 234-400.

⁴¹ “Questi parlano alla testa e toccano il cuore/ e quanto a spiegare con chiarezza, sono proprio quelli che intendo io”.

mor/ La see la strada de fa fà del be; Ma i la fala da gross...”⁴².

La strada giusta è invece un'altra: “...che 'n po' da mel/ Tira peu mosche che 'n baril d'azet,/ E fa mei i s'ciacc col pom, che a ciamà 'l bao”.⁴³ Si tratta di considerazioni non originali, ma ampiamente circolanti al tempo del Battaini. In particolare, l'invito ad usare il miele e non l'aceto, un semplice dolce invece che evocare spettri e demoni rimanda ad una celebre ottava tassiano posta proprio all'inizio della *Gerusalemme Liberata* (I, 3, vv. 3 – 8): “e che 'l vero, condito in molli versi/ i più schivi allettando ha persuaso./ Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi/ di soavi licori gli orli del vaso:/ succhi amari ingannato intanto ei beve,/ e da l'inganno suo vita riceve”. Ma anche i versi del Tasso costituiscono un punto di arrivo e non di partenza: a parte la derivazione da un passo del *De rerum natura* di Lucrezio, essi sono la sintesi poetica di un ammonimento presente in molta parte della trattatistica cinque e seicentesca, volta “a legittimare il fine morale e conoscitivo della letteratura”⁴⁴. Da qui il monito entrò a far parte del corredo professionale del predicatore e soprattutto impegnò di sé una parte considerevole, a volte lo spirito stesso, della pedagogia dei Gesuiti, impegnati spesso ad insegnare gli strumenti più efficaci della predicazione e i suoi caratteri positivi.

Sono dati da non trascurare, se si vuole comprendere la figura di Battaini Masperi poeta, figura più complessa di quanto farebbe pensare la semplicità del suo dire poetico e la scarsa originalità, tutto sommato, del suo bagaglio culturale. Il canonico di Crema non cessa di essere fedele alla sua educazione religiosa, non rinnega gli *auctores* centrali della sua formazione sacerdotale. Solo, cambia stile e lingua; la scelta del primo (l'adozione del realismo quotidiano, il trionfo del buon senso popolare e borghese) condiziona la seconda.

La produzione in dialetto

Nel 1838 venne pubblicato a Crema (“presso Luigi Rainoni Librajo”) un *Saggio di poesia in dialetto cremasco* (“saggio” probabilmente nel significato di “scelta”, “campione”): un'antologia (così la definisce giustamente il Piantelli) curata dal conte Faustino Vimercati Sanseverino, uno degli intellettuali più brillanti della Crema ottocentesca, che la compilò in un periodo della sua vita caratterizzato da passione artistica e letteraria, anteriore sia all'impegno patriottico, sia agli studi di agronomia e statistica cui è affidata soprattutto la sua fama⁴⁵.

La scelta antologica si apre con due anacreontiche di Paolo Vittorelli, volte in dialetto cremasco dal professor Rocco Racchetti, che ne curò anche le note esplicative a piè di pagina. A conferma della volontà del curatore di pubblicare una storia della poesia dialettale cremasca attraverso i suoi autori più rappresentativi, la raccolta comprende alcune testimonianze poetiche a partire dalla prima metà del Settecento. Al 1720 risale un sonetto, non privo di grazia umoristica, di un tale canonico Vilotti “per una solenne professione di monaca”; al 1796 il sonetto caudato scritto

⁴² “Alcuni pensano che a pestare i piedi (allusione alla mimica scomposta di certi predicatori, che si agitano per intimorire e spaventare?)/ che a far vedere il Signore sempre in collera/ far andare all'inferno tutti quelli che muoiono/ sia la strada giusta per far fare il bene;/ ma sbagliano di grosso...”.

⁴³ “... poiché un po' di miele/ attira più mosche che un barile d'aceto/ e i ragazzi si comportano meglio con una mela piuttosto che con il chiamare uno spauracchio “ (nella nota a piè di pagina del testo si specifica: “Chiamare qualche fantasma per incutere paura”). Il testo del sonetto è in *Saggio di poesie in dialetto cremasco*, presso Luigi Rainoni Libraio, Crema, 1838, p. 23. D'ora in avanti il riferimento alla pagina sarà posto direttamente nel testo.

⁴⁴ Commento di F. TOMASI alla *Gerusalemme Liberata*, Rizzoli, Milano, 2013, p. 56 n. 3.

⁴⁵ F.S. BENVENUTI, *Dizionario biografico cremasco*, cit., pp. 308-309; F. PIANTELLI, *Folclore cremasco*, cit., pp. 323-327. Piantelli non attribuisce al Battaini Masperi le composizioni siglate F.M.B. che invece il Benvenuti assegna senza incertezze al poeta.

dallo stampatore e libraio Ronna in onore del podestà Contarini, eletto senatore e consigliere; ad un periodo imprecisato, ma anteriore al 1826, una composizione di don Giacomo Inzoli, nato a Vaiano ed attivo a Postino, Roncadello e Monte Cremasco, il quale esprime grande ammirazione per un non meglio identificato *predicator Lirou* (nome evidentemente fittizio), che poté forse servire da modello alla composizione del Battaini.

Le intenzioni del Sanseverino (che per la verità sigla la sua introduzione solo con le iniziali) nel mettere insieme l'antologia si fonda prima di tutto sul fatto che Crema possa vantare un dialetto suo proprio; un dialetto che mostra qualche analogia con quello di Brescia e di Bergamo, e che può offrire "ai filologi il suo modesto tributo", benché irrimediabilmente rozzo (quello della sgradevole durezza del dialetto cremasco è un luogo comune che si prolungherà fino al celebre "*parla brot, ma sincer parlà*" di Federico Pesadori). Il carattere pionieristico dell'impresa è reso esplicito non solo dalle note esplicative a piè di pagina, che chiariscono il testo anche ai non cremaschi, ma soprattutto dalla difficoltà di accordarsi su una grafia capace di esprimere in maniera corretta i suoni aspri e rudi della parlata cremasca. Il Vimercati opta per una soluzione forse poco scientifica, ma non priva di una sua efficacia pratica: "Si è creduto pertanto opportuno di servirsi dell'ortografia della lingua francese, la quale possiede tutti i suoni dei nostri vari dialetti di Lombardia..." (p. 5) Il compilatore dichiara con tanta sicurezza e decisione lo scopo della sua fatica, da lasciar intendere, in filigrana, i presupposti ideologici da cui muove nel proporre ad un pubblico di non soli cremaschi questo piccolo monumento di creatività cittadina, apprezzabile nel complesso, e non privo di momenti di divertimento e di arguzia brillante. Si può infatti ipotizzare che il Vimercati condividesse pienamente gli stessi principi che aveva spinto il Berchet, solo un anno prima, a pubblicare le sue *Vecchie romanze spagnuole*. Il volume era corredato da un'introduzione che avrebbe in seguito stimolato molte altre ricerche e molte altre antologie di poesia popolare⁴⁶.

"Lo scopo che ci siamo prefisso nel dare alla stampa questo saggio" continua il Vimercati "fu di essere utili a coloro che si occupano dello studio dei dialetti, e di porgere nello stesso tempo una piacevole lettura ai cremaschi. Per i primi speriamo che sieno bastanti le note che si apposero ai vari componimenti, per i secondi saranno del tutto inutili" (pp. 5-6). La dipendenza ideologica dal Berchet e dalla cerchia romantica milanese, proponibile sia pure in forma ipotetica, può trovare una conferma nell'acceso patriottismo del Vimercati, di cui parla diffusamente il Benvenuti, e nei suoi continui e prolungati soggiorni milanesi, che testimoniano quanto fosse ben inserito nell'ambiente culturale e politico della città lombarda (prese parte fra l'altro, e in una posizione di spicco, alle Cinque Giornate). In questo *humus* prese forma, forse, anche la decisione di esaltare indirettamente le radici autonome e popolari di Crema, riscontrabili proprio nelle poesie in dialetto, sulla base di un mito schiettamente romantico, non di rado utilizzato anche in funzione antiaustriaca. Nella sua impresa, il Vimercati si avvale anche dell'apporto dei testi del Battaini, che verosimilmente non condivideva la sua impostazione ideologica, al di là della valorizzazione della lingua materna e di una certa qual stanchezza nei confronti dello stile aulico e della mitologia di impronta arcadica e neoclassica. Tuttavia, la difesa del cremasco come lingua poetica ed espressiva poteva costituire un collante sufficiente per mantenere insieme, nella stessa pattuglia, due spiriti verosimilmente distanti da altri punti di vista.

Il mannello di composizioni del Battaini ospitate nell'antologia (dieci sonetti, una canzone e un madrigale) si apre significativamente con il sonetto *A un serte tal che 'l sa strens an le spale e l'ha*

⁴⁶ Si possono offrire solo alcune indicazioni essenziali. Fondamentale rimane G. COCCHIARA, *Storia del folklore in Italia*, Sellerio, Palermo, 1981, pp. 66 ss. (prima ed. 1947). Mi permetto di rinviare anche al mio *Cultura e tradizione della piccola patria. I Gruppi Antropologici di Crema e di Bagnolo Cremasco*, in AA. VV., *Tribù metropolitana. I gruppi a Crema*, a cura del Gruppo Antropologico Cremasco, Crema, 2016, soprattutto pp. 22- 23.

zognat seu “aca” un sonett contra di me perché scrie 'n cremasc (“Ad un certo tale che si stringe nelle spalle e ha scarabocchiato anche un sonetto contro di me perché scrivo in cremasco”), una difesa del valore e della legittimità dello scrivere in dialetto e una dichiarazione di guerra nei confronti di quanti non accettano simili presupposti (il *tal* del titolo è evidentemente un obiettivo di comodo, come il nome Piero che designa l'avversario: entrambi simboli di una categoria di persone convinte della volgarità e della rozzezza del vernacolo). L'apertura è godibilissima con quell'esclamazione *Oh, verz co l'ole*, che trasporta il lettore, provocatoriamente, nell'ambito della più schietta popolarità cremasca, con la conseguente satira di tutto l'armamentario neoclassico che sarà una costante della poesia del Battaini: “*Dal so Parnas fe peur che 'l venga zo/ Apollo con teute le so muse adrè,/ che'nvesse da cridàm e 'l fa bodé/ Sò sicur che i va mola argòt sul cò*”⁴⁷. La conclusione è improntata a quel buon senso di lontana matrice illuministica, assorbito ben presto nella mentalità della classe dirigente al tempo della Restaurazione, mentalità contraria ad ogni intemperanza e ad ogni alzata d'ingegno che metta scompiglio nello *status quo*. Non è la lingua a fare la poesia, argomenta il poeta – canonico “*ma l'è quel che ve manca, idest la testa*”.

Il sonetto rivela pregi evidenti, proprio in sede di elaborazione stilistica, al di là del facile e immancabile *calembour finale*. In particolare colpisce l'abilità nell'uso dell'iperbato, figura retorica apprezzata dalla poesia colta che si intende parodiare, proprio nel punto in cui si parla di Apollo e di Muse. E diverte anche il burocratico *idest* all'interno di una composizione che si vanta la legittimità dell'uso del dialetto: un tratto di arguzia un po' perfida.

La polemica nei confronti della mitologia (che nel Battaini può derivare anche dall'insofferenza nei confronti di una moda letteraria che fa rivivere gli antichi dei pagani)⁴⁸ sembra accostare il poeta cremasco alle feroci parodie di Carlo Porta (valga per tutti l'esempio dell'esilarante *Sonettin col covon*, che si risolve in una beffarda sfilata degli dei della mitologia classicista: “*Vener e i Grazi, quater sgarzorin/ che hin bej da tutt i part, stan lì per mi/ e me serven de tavola e molin*”⁴⁹). Alla luce di tutto questo, si è tentati di porre la difesa del dialetto cremasco accanto alle innumerevoli prese di posizione del poeta meneghino a favore del vernacolo di Milano. Le coincidenze però non possono andare oltre le apparenze. Mentre per Porta la legittimazione del dialetto corrispondeva alla proposta di una letteratura fatta di cose, di sentimenti autentici e anche di impegno civile, nel Battaini Masperi affiora semmai un certo qual spirito campanilistico, un orgoglio per le proprie origini indubbiamente legittimo, che ingigantisce quando è a contatto con una presenza estranea e ostile (e magari scherzosamente ostile) alla comunità. Ancora una volta, tocca a Porta fornire gli esempi più illuminanti, soprattutto nel primo periodo della sua attività di poeta, specialmente *I paroll d'on linguagg, caro sur Gorell*, che tanto somiglia al sonetto del Battaini⁵⁰. Ma vi si può accostare anche *E daj cont sto chez-nous: ma sanguanon!*, scritto attorno al 1811, in cui il fastidio di sentire risuonare sempre la stessa favella straniera in Milano si coniuga

⁴⁷ “Fai pure in modo che venga giù dal suo Parnaso/ Apollo con dietro tutte le sue muse/ che invece di sgridarmi e fare strepito (*bodé*), sono sicuro che vi tira qualcosa sulla testa”.

⁴⁸ Non sarebbe l'unico caso nell'Italia del primo Ottocento; basterebbe pensare all'articolo del Montani fortemente critico nei confronti del *Sermone sulla mitologia* del Monti, oppure alla considerazione, certo un po' fanatiche, del Tommaseo.

⁴⁹ C. PORTA, *Poesie*, cit., pp. 434-435. “Venere e le Grazie quattro passerette/ che sono belle da tutte le parti/ stanno lì a mia disposizione e mi servono da tavolo e mulino”: espressione, quest'ultima, che significa “completamente”, “con ogni comodità” come quando si è riusciti a impiantare “tavola e mulino” nel gioco omonimo, o filetto”.

⁵⁰ Ivi, p. 21 “*I paroll d'on linguagg, car sur Gorell/ hin ona tavolozza de color/ che ponn fa el quader brutt, e el pon fa bell/ segond la maestria del pittor*”. La chiusura è icastica, come al solito: “*tant l'è vera che in bocca de Usciuria (Vossignoria)/ el bellissem linguagg di Sienes (dei Senesi)/ l'è el linguagg pù cojon che mai ghe sia*”.

con l'insofferenza nei confronti della presenza straniera in casa propria, a maggior ragione quando gli ospiti indesiderati vantano continuamente la *cuccagna* del loro paese nativo.⁵¹ In realtà, lo scherno ai danni dello straniero con cui si è costretti a vivere o semplicemente del vicino di territorio troppo invadente (scherno che si esprime per lo più attraverso la parodia del linguaggio barbaro dell' "altro", a marcare per contro la differenza e la legittimità del proprio) si riscontra già all'origine della poesia in dialetto; addirittura, se si vogliono seguire le indicazioni di Brevini, alla *Canzone di Castra fiorentino*, che già Dante segnalava come esempio di *improperium* nei confronti delle popolazioni romane, anconetane, spoletine⁵².

Non occorre negare a priori la conoscenza, da parte del Battaini Masperi, delle poesie di Porta: le coincidenze esistono, e appaiono significative, tanto più che le composizioni del poeta meneghino circolavano anche manoscritte, copiate su fogli di fortuna, e diffuse da ammiratori o semplici estimatori della sua *verve* comica. Tuttavia, risulta difficile ipotizzare che il canonico cremasco possedesse un'idea chiara della polemica letteraria e culturale condotta dai Trasformati prima e dal Porta in seguito, o che in qualche modo la condividesse. Appare di sicuro più prudente e più adeguato al suo profilo culturale ipotizzare che il sonetto in questione derivasse da un moto più spontaneo ed irreflesso, meno mediato culturalmente; e che fosse in definitiva una risposta beffarda a quanti negavano il valore e la legittimità di un uso letterario del linguaggio nativo (impiegato quindi, con una sorta di ironica rivalsa, come strumento di attacco).

In realtà, Battaini Masperi offre le sue prove migliori, quelle almeno più gradevoli, quando pesca nella tradizione della poesia comica italiana, scartando gli impropri più crudi e i doppi sensi più volgari, per concentrarsi su un'ironia lieve e sottile, che non offende, e non ferisce. Sotto la sua lente sfilano infatti i tic comportamentali più diffusi e più involontariamente umoristici, i difetti e le ostentazioni sui quali si sceglie di non infierire, i pregiudizi e le manifestazioni di ignoranza che più facilmente si riescono a perdonare. Nel delineare i suoi "tipi" comici, il poeta non manifesta né sarcasmi né denunce indignate; sorride, semmai, come verosimilmente avrebbero sorriso i bersagli dei suoi sonetti. In questo lo assistono la lunga pratica di commediografo in dialetto, e più ancora il magistero del sempre presente Goldoni e dei suoi eredi ideali a teatro e in versi.

Un franco divertimento è all'origine del sonetto *A na fiola che capéss miga cosa vol di omogeneo e eterogeneo* (p. 16). Qui il bersaglio è costituito da quanti, per semplicità o ignoranza, si trovano in difficoltà con una lingua estranea, e con le parole nuove della sua stessa lingua. Il tema conosce una portata universale: si può passare, nell'ampio spettro dei tipi comici possibili, dagli strafalcioni del contadino inurbato alle prese con usi e costumi cittadini che non comprende (un *topos* già di Plauto o delle Atellane) fino agli equivoci e alle indignate proteste delle vecchie generazioni che non capiscono il nuovo e il suo linguaggio e così lo fraintendono grossolanamente⁵³. Battaini Masperi se la cava con elegante arguzia, mettendo in scena una *fiola* (una ragazza) dal lessico un po' limitato: e, per farle capire il senso delle parole più stravaganti, ricorre ad una serie di tipi comici che fungono da *exempla* esplicativi.

⁵¹ Ivi, p. 50.

⁵² *La poesia in dialetto*, cit., p. 15

⁵³ Quest'ultimo luogo comune comico non conosce età. Ancora nel tardo Ottocento, il poeta e commediografo (anche in dialetto) Alfredo Testoni scriveva *I sonetti della sgnera Cattareina*, in cui l'ingenua signora era vittima di continui equivoci di tal fatta. Ad esempio in *La sgnera Cattareina femminista*, equivocando le parole d'ordine della figlia femminista e suffragetta, scambia il suffragio elettorale con "una qualch congregazion/ che dice i deprofundi per chi è morto". (*Poesia dialettale*, cit. tomo II, p. 2918).

*Se Ugenio, che l'è breutt, disì 'l me piàs,
 Se Pinèla al stimé peu poc d'un bés,
 Se fe 'l bocchi da red quand passa Bias,
 Se Nicola al volì gna an sold al pès;*

*Se quand pàrlem d'Ambros rinsigné 'l nas,
 Se quant spunta Luìs va giusté i res
 Se v'è peu car de Poldo 'n meucc dé strass,
 Se vardaressev Tòne per tri mes;*

*Ugenio doca e Bias, e Tone e Luìs,
 che i tegnaressev teucc per vost moròs,
 Omogenee ste cere sa le dis:*

*Ma seubet, la mé fiola, che fè 'l mus
 A ved Josep, Nicola o Poldo, o Ambrçs,
 Che je face eterogenee hii za conchiu⁵⁴*

L'invenzione che sta alla base del sonetto e la *pointe* epigrammatica conclusiva non sprizzano particolare spirito, ma, appunto, il valore della composizione non sta lì, quanto piuttosto nel bozzetto mimico svolto con grande equilibrio, appena accennato e subito risolto nell'elenco degli spasimanti (alcuni dal nome inequivocabilmente cremasco, come Pinèla), e nei vezzi o ripulse della *fiola*, un perfetto carattere da commedia.

Dello stesso tipo, e giocata sul medesimo spirito blandamente ironico, appare il sonetto *Conforto che dà Betta a Taresa* (p. 15), un tipico “mimo” popolano, che mette in scena le confidenze di due caratteristiche “maschere” cremasche, Betta (antenata di quella “da la lengua sceta”?) e Taresa, intente a confidarsi i loro mali e le loro preoccupazioni segrete. Teresa si confida con l'amica perché è tormentata da tempo a causa di un male sconosciuto, che ha rischiato di mandarla all'altro mondo. Dopo le cure e i salassi, il male è sparito, lasciando però *come vod al co* (la testa come vuota), un disagio che neppure il dottore sa spiegare. Ma Betta ha buon gioco nel rassicurare l'amica. La esorta anzi a cacciar via gli importuni (“*Dottor, sareusegh mandei vea tui dou*”, “Cerusici e dottori, mandateli via tutti e due”) e conclude con l'immancabile affondo comico: “*Sai, l'è 'n pess che pratiche con vou;/ e g'ho sempre vidit, che quand sté be/ g'hi la testa voda come n' calessou*”⁵⁵.

Soura un spusalese (p. 13) è un sonetto tutta grazia e lievità settecentesca, nonostante si insinui, come al solito, una punta di garbata ironia nei confronti della mitologia classica, ornamentale e ormai ritrita, qui paradossalmente fatta rivivere attraverso il sorriso del poeta. L'Amore compare nelle vesti di un ragazzino bisbetico ed ostinato, che non ammette contrasti ed è tanto temerario da affrontare, senza cedere, un grande numero di avversari (“*Amor, perché l'è s'ciatt, al fa 'l*

⁵⁴ “Se di Eugenio, che è brutto, dite che vi piace/ se stimate Pinèla poco più di un quattrino (*Bes* era una moneta di infimo valore, nota del Battaini)/ se fate una bocca sorridente quando passa Biagio/ Se Nicola non lo volete neanche ad un soldo al pezzo/ Se quando parliamo di Ambrogio, arricciate il naso/ Se quando spunta Luigi vi aggiustate i ricci/ se Poldo vi è più caro di un mucchio di stracci/ se guardereste Tonio per tre mesi/ allora Eugenio, e Biagio, e Antonio e Luigi/ che vorreste tutti come vostri fidanzati/ i loro visi si direbbero omogenei/ Ma non appena, la mia cara ragazza, fate il muso/ quando vedete Giuseppe, Nicola o Poldo o Ambrogio,/ bisogna concludere che queste facce siano eterogenee”.

⁵⁵ “Ormai è un pezzo che vi frequento;/ e ho sempre visto che quando state bene,/ avete la testa vuota come una chitarra” (*Calessou* vale “colascione”, un grosso liuto o una specie di chitarra, nota del Battaini).

*mulett/ E no gh'è pati quel che 'l vol al vol;/ Quant al tira 'na punta co l'archett,/ Aca 'n mela i la perd contro lu sol'')*⁵⁶. Protagonista della composizione è un non meglio specificato “conte” (ma verosimilmente tutta Crema sapeva bene a chi alludesse il poeta), intento ai piaceri e poco ai doveri, e quindi poco propenso a prendere moglie e a farsi una famiglia (una scelta che, in pieno Ottocento, poteva risultare irresponsabile e contraria alla morale pubblica). Ma il poeta non esorta né giudica né tanto meno richiama i doveri della condizione matrimoniale (come si usava fare in composizioni di questo tipo, volte a sottolineare il dovere civico del matrimonio e della procreazione). Il tono del sonetto, sorridente e con un pizzico di arguzia, si limita a prendere atto della capitolazione del giovane (“*Siour Cont, poss dil? Lu l'è la proa del sett,/ Perché la dona finalment al tol,/ Lu, che 'l volia a l'amor fag on dispèt'*”)⁵⁷ e a rallegrarsi che alla fine l'amore e la morale abbiano trionfato. Il sonetto cede un po' nel finale, a causa di una battuta che vorrebbe apparire arguta, ma finisce per risultare piuttosto artificiosa: ostinarsi è un gran brutto vizio, sentenza il poeta in riferimento sempre all'Amore, e ai “*sò caprese*”, ma questa volta il diabolico fanciullo ha fatto bene ad insistere, riscattandosi dai “*mar da sproposet teucc i dé*”. Per una volta Amore ha portato a termine un'azione che gli ha permesso di non sembrare come al solito senza giudizio (“*Per non parì del teutt senza giudesse*”).

Stesso stile e stessa disposizione d'animo ritornano nelle “*Reme*” per “*al matrimone da Battisti Monza con Camillina Albergona*” (p. 18), testo sicuramente d'occasione, ma reso gradevole dalla *verve* del poeta, e da uno stato d'animo che avvolge la cerimonia in un'atmosfera sorridente ed arguta (a cui concorrono certamente la grazia e il ritmo del settenario, metro caro all'*Arcadia*). L'esordio è di vivace freschezza:

*“Quand an fiol al tol mojer/ O sa sposa na quach fiòla,/ Teucc za dis al so parer;/ Teucc vol di na quach parola,/ E 'n proposet à de vou/ I vol di la so resou’”*⁵⁸.

Si prosegue con i complimenti allo sposo, giovane ma saggio e posato come un vecchio, e soprattutto in età da sposarsi finalmente; ma soprattutto il poeta si sofferma a lungo sulla sposa, al centro (come era di rito) sia della cerimonia che della celebrazione poetica: “*Camillina pò la sposa,/ Pore fiola! L'è tant bona:/ Le' l'è bèla e virtuosa,/ Le' ... ma basta l'è Albergona:/ che se parlem de sta zent/ A di tant sa dis nient’*”⁵⁹. Grazia e virtù personali e prestigio familiare si legano indissolubilmente a celebrare in modo degno la futura moglie.

La conclusione augurale, preludio alla rituale alzata di bicchieri, mantiene alte l'eleganza e l'umanità del canto nuziale: “*Ché po 'n fin, o Batisti/ vòl pregav da perdonam/ S'ess passàt an po' i confi,/ E aca 'nsema da lassàm/ Di col cor e co la vous/ Viva, viva, viva i spous’*”⁶⁰.

Ancora per nozze è una delle più belle composizioni dialettali del Battaini Masperi, le *Sentine 'n cremasch per al spusalese del sior Dumenegh Seergni con la siora Angelica Maltempi* (da identificarsi forse con “lo scherzo poetico” di cui dà inesatta notizia il Benvenuti, che parla di nozze Severgnini-Bonzi), pubblicato, senza indicazione di data (ma probabilmente dopo il 1838) in un elegante opuscolo edito dalla tipografia Guglielmini e Redaelli. Gli sposi non sembrereb-

⁵⁶ “Amore, dal momento che è un ragazzino, fa il mulo (che in cremasco significa anche “fare i capricci”) e non ci sono discussioni, quello che vuole, vuole;/ quando tira una freccia con il suo piccolo arco,/ anche se sono mille, vengono sconfitti da lui solo”.

⁵⁷ “Signor Conte, posso dirlo? Lei è la prova del sette,/ dal momento che finalmente si sposa,/ lei, che voleva fare un dispetto all'Amore”

⁵⁸ “Quando un giovane si sposa/ oppure si sposa una ragazza,/ tutti allora dicono il loro parere/ tutti vogliono dire qualche parola/ e anche a proposito di voi/ vogliono dire le loro ragioni”.

⁵⁹ “Camillina poi, la sposa/ Povera figliola! È tanto buona,/ è bella e virtuosa/ è... ma basta!, e una Albergoni/ che se parliamo di questa famiglia/ quando si dice tanto, non si dice niente...”.

⁶⁰ “Infine, Battistino/ voglio pregarvi di perdonarmi/ se ha passato un po' i confini (del lecito)/ e anche, insieme, di lasciarmi/ dire con il cuore e con la voce/ Viva, viva, viva gli sposi”.

bero possedere quegli speciali quarti di nobiltà che giustificerebbero una composizione poetica dedicata espressamente a loro, diffusa oltretutto in una pubblicazione curata da una stamperia particolarmente prestigiosa (era stata, com'è noto, la casa editrice dei *Promessi sposi*, edizione del 1840). Ma dove non intervengono gli obblighi imposti dal privilegio di classe, sono sufficienti i legami di sangue e di parentela, a confermare ancora una volta le relazioni del poeta con il piccolo mondo cittadino e soprattutto con il *clan* familiare. Battaini Masperi si dichiara *cusi* (cugino) di Francesco Severgnini, fratello dello sposo, a cui indirizza la scherzosa epistola in prosa che introduce i versi (*Cara 'l me Franseschi*).

Lo scritto, redatto in un dialetto cremasco elegante e spiritoso, anticipa un tema che conoscerà ampia trattazione nella prima parte del testo poetico: una dichiarazione di modestia letteraria, svolta tra il serio e il faceto, che Battaini preferisce sviluppare attraverso un *exemplum* vivace, che gli offre l'opportunità di porre in evidenza al meglio le sue doti di commediografo brillante, di divertito pittore di bozzetti popolareshi.

L'autore è in imbarazzo perché ha scritto *quattro strasse da sestine* per il matrimonio di Domenico, e non trova il coraggio di presentargliele. Comincia qui l'aneddoto di un "certo cubano" (*sérte cubano*, ma l'ambientazione è palesemente cremasca) che deve parlare con urgenza al suo padrone proprio *nell'ora del disnà*. Si tratta di un brav'uomo, ma un po' rozzo, non fa tante cerimonie; entra e *caàt al capèll e la beretta*, dice quello che doveva dire, non senza avere, nel frattempo, "*ciuciàt un bon bicer di quel guogno (?) che i g'ha sporsit*" ("succhiato un buon bicchiere di quel liquore che gli hanno offerto"). Si accorge però in quello stesso momento che "*la siora, sposa novella la gà som drent a quattro ganasse, e la diseva, oh buona, oh cara, se l'è saurida*"⁶¹. Viste le preferenze della padrona, anche l'ospite vuole renderle il dovuto omaggio: "*Lassa fa a me che t'an scudarò la voja*" ("Lascia fare a me che ti farò passare la voglia"), pensa fra sé. E una volta a casa, fa preparare alla figlia "*una chissòla*" (una focaccia), che davanti alla padrona tira fuori all'improvviso: "*'na gran chissòla da redont onta e bisonta con drente l'eua e i gratton, e'l ta ga la petta 'n gheda*"⁶². Il racconto giunge rapidamente alla conclusione con un ritmo e con dialoghi da commedia. L'esito è naturalmente disastroso: la sposa *snob*, troppo delicata, balza in piedi indignata, butta via la *chissola* e urla al villano di buttare quel regalo ai porci. L'aneddoto esprime quindi, indirettamente, la preoccupazione del poeta, il quale teme che i suoi versi siano accolti come il dolce casareccio da gente colta e raffinata, abituata a ben altre vivande.

Il bozzetto non è un puro pretesto per veicolare retoriche dichiarazioni di modestia; al contrario, anticipa una vera e propria *ars poetica*, che i versi successivi si incaricheranno di rendere ancor più esplicita. Essi danno espressione, infatti, al fastidio del poeta davanti ad un certo filone di poesia arcadica e neoclassica che insisteva ancora, soprattutto nella composizione d'occasione, ad imporre vieti e ormai non più sopportabili cascami mitologici. La dichiarazione d'umiltà, con cui la composizione si apre, è studiata per far emergere *e contrario* una concezione diversa della poesia, che deve essere umile e schietta, vicina alla lingua e al sentire di chi legge e di chi ascolta, e insofferente dell'artificiosità convenzionale di una mitologia, quella pagana, invocata a sproposito per un matrimonio cristiano (Battaini era un sacerdote e non se ne dimenticava, anche nelle composizioni meno religiosamente impegnate).

⁶¹ Il *topos* umoristico della donna altolocata e spocchiosa che si schermisce davanti a tutti, ma si comporta da ingorda quando è sola, è tradizionale. Confronta almeno l'indimenticabile personaggio di una predica di Bernardino da Siena, Monna Saragia ("Ciliegia"), ghiotta del frutto di cui porta il nome, "che si fa coglia ed è una porca", quando da sola le divora "a manciate" (si veda l'*exemplum* in *Novelle italiane: Il Quattrocento*, a cura di G. CHIARINI, Garzanti, Milano, 1982, pp. 26-27).

⁶² "Una grande focaccia con l'uva – è la tradizionale "bertolina", un dolce cremasco – e i ciccioli (*i grat-tou*) e gliela sbatte in grembo".

La sestina narrativa del poeta cremasco (schema ABABCC) non è che una semplificazione dell'ottava comica, molto spesso giocosa e parodistica, messa in circolazione soprattutto da quel piccolo gioiello di poema eroicomico che è *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni, in cui pure il momento umoristico o epigrammatico è affidato all'effetto sorpresa della coppia di versi finale (ma eccelse nell'uso della sestina narrativa anche il Casti degli *Animali parlanti*, un poema allegorico, a sua volta burlesco e non privo di momenti licenziosi). Anche il Battaini sa sfruttare la risorsa della coppia finale di versi in rima baciata. Nella prima strofa, il poeta è fatto bersaglio degli incitamenti di tutti perché non si lasci sfuggire l'occasione di celebrare degnamente l'evento: *“Teucc i ma dis: bisogna che canté”* (Tutti mi dicono; bisogna che cantiate”). Egli sa che non potrà rifiutarsi, ma si schermisce perché il tempo non gli sembra adatto: *“E spezialment adèss che sèm d'april/ Stagion che quei che canta i muda 'l pil”* (“stagione nella quale coloro che cantano – gli uccelli e i poeti – mutano il pelo”).

L'affetto per lo sposo, Meneghi che *“merita teutt”* è immenso; il poeta sarebbe persino disposto a buttarsi nel fuoco per lui, soprattutto ora, che ha deciso di compiere un passo importante, che gli risolverà la vita: *“Ancò po che 'l renunzia da fa 'l putt,/ Perchè 'l diventa spos, à al tant l'è poc;”*⁶³. Essere *putt* in cremasco non indica solo la gioventù come classe d'età; al contrario, un *po'* come l'essere *iuvénis* nella società medievale, indica una condizione sociale ed esistenziale: quella di chi non è ancora maturo per costruirsi una famiglia, o di chi per scelta o per scarsità di mezzi, non è in grado di farlo. Domenico entra dunque baldanzosamente nel pieno della vita; la sua scelta viene esaltata e resa definitiva dal matrimonio, che appare quindi un vero e proprio rito di passaggio: da qui la celebrazione solenne, la festa, gli auguri di tutti parenti, la poesia. In una strofa successiva, attraverso la consueta identificazione del poeta con gli strumenti musicali che servivano a rendere più gradevole l'esibizione pubblica, il poeta giustifica la sua difficoltà ad esaltare la cerimonia con il canto a causa del pessimo stato dei suoi strumenti: i ferri del mestiere sono scordati e fuori uso:

*Oltre quest ghe de peu n'altre contrast:
Le corde del violi le sent al temp,
Gh'è vea al scagnell, ga manca 'l capotast;
Per Menech doca, e per la so Maltemp
L'è 'n fa sta a post i oggiai, quand manca 'l nas*⁶⁴

In realtà il poeta compie un abbassamento comico – parodistico del suo mestiere di poeta per attaccare sarcasticamente l'arroganza e la sicumera di tanti mestieranti tanto più magniloquenti e vuoti, quanto più sono legati alle convenzioni della moda.

Molti sono convinti, prosegue Battaini, che scrivere versi sia facile come guardare in alto (*vardà 'n seu*). Infatti, quando c'è qualche matrimonio in vista *“i zugna seu/ Reme a moltòu; e d'ogne sort da vers/ I na fa zo per dret e per traeers”*⁶⁵. Tuttavia, la rivendicazione della difficoltà, e quindi della serietà e della dignità dello scrivere in versi (polemica anch'essa non ignota alla tradizione comica, basta pensare al sonetto trecentesco di Antonio Pucci, *Deh, fammi una canzon, fammi un sonetto*), si trasforma in un attacco alla moda della mitologia, immane in qualsiasi composizione per nozze, e diventata ormai un accumulo convenzionale e ripetitivo di luoghi co-

⁶³ “Oggi poi che rinuncia a fare il ragazzo/ perché diventa marito, il tanto è poco”.

⁶⁴ “Oltre a questo c'è poi un'altra difficoltà/ le corde del violino accusano il tempo che è passato/ è sparito il poggiaipiedi, manca il capotasto;/ Per Domenico e la sua Maltemp/ a scrivere qualcosa che gli possa piacere / è come accomodarsi gli occhiali, quando manca il naso”.

⁶⁵ “... scribacchiano/ rime a mucchi; e d'ogni tipo di versi/ ne tirano giù di dritto e di traverso”.

muni, senza più piacevolezza né gusto: “Ma cosa fai? I tira sempre 'ntorne/ Al Talamo, le Tede, Amore, Imene,/ Teute fiacade, che no cunta an corne,/ Robe gustose come 'l mal da rene,/ E 'n fi dell'assa sempre sa fenès/ Col fa le foje an serte armari ses”⁶⁶.

La battuta finale, piuttosto misteriosa (ma evidentemente Battaini parlava ad un pubblico in grado di cogliere l'allusione), si intende solo alla luce del modello che il poeta cremasco aveva davanti, e che appare molto probabilmente la fonte principale della sua composizione. Si tratta dei *Sestinn per el matrimoni del sur cont don Gabriell Verr con la sura contessina donna Giustina Borromea* (1819) in cui i due autori, Carlo Porta e Tommaso Grossi, mettono in scena una gustosa beffa dell'uso, appunto classicista, di invocare per ogni matrimonio gli dei. Apollo è visto come un burocrate affaccendatissimo, dai modi militareschi ed autoritari (una parodia degli uffici pubblici austriaci che Carlo Porta, impiegato di banca, conosceva perfettamente?). Appena egli sente la parola “matrimonio”, “el sbattaggia on campanel/ E senza alzà su i oecc da quel ch'el fa/ el me petta in consegna d'un bidell,/ Alto, svint, a la gamba tutt duu insemma/ stanza C, armari VI, lettere M!”⁶⁷. Nonostante le proteste del poeta, che si affanna a sottolineare l'eccezionalità della coppia, meritevole di ben altra considerazione e di ben altri versi che quelli convenzionali, riposti nel fondo dell'armadio e consumati dall'uso, Apollo si rivela irremovibile ed insiste ostinatamente (tanto più in quanto si rende conto di avere davanti due poeti romantici, ostili alla mitologia) nell'utilizzare per i due sposi le anticaglie dell’*armari ses*”.

Con una trovata graziosa, proprio in linea con il suo carattere, Felice Battaini Masperi si appoggia all'autorità di un poeta molto ammirato (non si sa quanto veramente capito) per esprimere ironicamente la sua difficoltà a servirsi di un armamentario ormai consunto, ma ancora ampiamente utilizzato dagli spiriti mediocri. Per quanto si sforzi e protesti, insomma, il povero autore dell'epitalamio non ha via di scampo: sempre di Grazie, di Muse e di Apollo dovrà scrivere; sempre da quell'armadio dovrà attingere.

Conclusione. Perché si scrive in dialetto?

In un importante saggio sulla poesia in dialetto e ancor più nel recente volume che ha dedicato allo stesso argomento⁶⁸, Franco Brevini ha illustrato le diverse ragioni per cui certi autori hanno scelto di scrivere in dialetto invece che in lingua, oppure hanno alternato l'uno all'altra. La decisione poteva dipendere, ad esempio, dall'insofferenza nei confronti di un lessico e di uno stile che, una volta cessato o diventato abitudinario il magistero dei grandi, apparivano inevitabilmente ridicoli. Se al Parini, insomma, poteva ancora definire, con elegante perifrasi, il caffè “il legume di Aleppo”, Francesco Torti, che chiamava la tipografia “tedesco ordigno”, faceva ridere. Allo stesso modo, tutti i ritrovati della tecnica e della scienza erano sottoposti ad autentiche acrobazie verbali pur di essere compresi nel lessico scelto, ma irrimediabilmente datato, della lirica italiana “alta”⁶⁹. La pietra d'inciampo stava precisamente qui: più i tempi nuovi procedevano a passo di carica, meno la lirica con i suoi *topoi* consunti, faceva blocco, creava impedimento. L'esigenza era

⁶⁶ “Ma cosa fanno? Cavano sempre fuori/ il Talamo, le Tede, Amore, Imene/ tutte stupidaggini svenevoli, che non hanno nessun valore/ cose gustose come il mal di reni./ a alla fine si finisce sempre/ con l'invecchiare in certi armadi numero sei”. Sul significato esatto di “n fi dell'assa”, cfr. p. nota 2.

⁶⁷ C. PORTA. *Poesie*, cit., p. 498. “... sbattaccia il campanello/ e senza alzare gli occhi da quello che sta facendo/ mi sbatte in consegna di un bidello/ “Su, svelt, gambe in spalla tutti e due insieme/ stanza C, armadio VI, lettera M!”.

⁶⁸ F. BREVINI, *La poesia dialettale*, in AA. VV., *Storia generale della letteratura italiana*, cit., vol. X, pp. 606-643; Id. *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*, Feltrinelli, Milano, 2010.

⁶⁹ F. BREVINI, *La poesia dialettale*, cit., pp. 606-607. Utilissimo, a questo proposito, anche R. TESSARI, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano, 1973.

appunto quella di trovare in poesia uno stile e una lingua più vicini, più aderenti all'esperienzacomune, e alle trasformazioni della società. Una simile esigenza veniva resa ancor più complessa e di difficile attuazione davanti alla constatazione che il toscano, l'italiano letterario, era tutt'altro che compreso e parlato da tutti. Molto spesso, anzi, la scarsa pratica e la conoscenza imperfetta della lingua nazionale potevano produrre *pastiches* linguistici involontariamente comici, non di rado stigmatizzati e resi oggetto di scherno dagli stessi poeti in dialetto (l'equivoco linguistico, lo si è visto, era una delle più ghiotte occasioni di riso nella poesia comico – giocosa). “Proprio per il suo carattere di lingua non nativa, acquisita mediante lo studio, l'italiano rappresentò un possesso tutt'altro che pacifico anche per le persone colte, ossessionate dalla paura di involontari *lapsus vernacoli*”⁷⁰. Delio Tessa, grande poeta dialettale milanese del Novecento, ricordava ancora con affettuosa tenerezza i suoi nonni che “nei discorsi d'impegno camminavano guardinghi ai margini di un loro italiano milanesato e di tanto in tanto perdevano l'equilibrio e sdruciolavano nel dialetto”: un'esperienza che doveva essere stata di molti. Un problema di tal fatto si presentava già, anche se non in termini così radicali ed urgenti, anche nella Crema del primo Ottocento, quando lo scarto fra toscano letterario (affidato, quindi, unicamente ai libri) e il dialetto parlato dal popolo e dalla borghesia (probabilmente anche dai nobili) era avvertito pienamente. Inoltre, anche al tempo del Battaini Masperi, il dialetto rimaneva pur sempre la lingua materna e nativa, sia pure al di fuori delle elaborazioni teoriche, impregnate di patriottismo, di molti romantici; rimaneva un tratto importante dell'identità del luogo e della comunità che lo abitava.

Per chi si diletta di poesia, inoltre, il vernacolo non era semplicemente la lingua dell'uso e delle minute incombenze quotidiane, ma uno strumento espressivo utilizzato per offrire la massima efficacia e “naturalzza” all'argomento e ai sentimenti che si intendono esprimere.

“Il dialetto è piegato a vivaci invettive anti – nobiliari o serve a un'elegia che intende muovere al largo dai corredi retorici della tradizione, o ancora si incarica di illustrare gli aspetti più minutamente feriali dell'esistenza, accostandosi ad una pronuncia più dimessa e quotidiana” nota ancora Brevini⁷¹. Ma al di là delle preoccupazioni, che furono soprattutto romantiche, di poetare in un linguaggio autentico e popolare, la sintesi dello studioso definisce precisamente l'estetica del “comico”, così come era inteso dalla tradizione retorica fin dall'antichità. Essa racchiudeva in sé ed esprimeva l'esperienza quotidiana, i sentimenti più irreflessi ed elementari della gente comune, sempre sullo sfondo dei luoghi in cui contadini, mercanti e popolani erano abituati a vivere per lavoro o per divertimento.⁷² Dal libro fondamentale di Auerbach, *Mimesis*, che per primo elaborò la teoria della “separazione degli stili”, alle messe a punto sempre più precise di Mario Marti, ormai il concetto di comico (o comico-realistico) è entrato di prepotenza nel lessico critico, ed è diventato uno strumento interpretativo fondamentale. Il *comico* è il corredo formale di chi esprime la realtà e di chi abbassa l'artificiosa elevatezza dello stile “tragico”, senza necessariamente schernire (almeno nella maggioranza dei casi), senza togliere dignità e valore a ciò di cui vien fatta la parodia. Il comico infatti appare soprattutto una scelta di lingua e di stile, un'inclinazione letteraria e non ideologica.”Ed i giocosi invero, evitano *arte laboratos sermones*: il che non significa scrivono secondo la regola “quel che vien viene” (anticipando di cinque secoli un atteggiamento del nostro Illuminismo linguistico), ma che operano al di fuori dello stile aulico, usando di preferenza i *verba rustica*, i *silvestria*, gli *irsuti* ed i *reburra*, cui Dante dava l'ostracismo ai fini del suo volgare illustre, e prediligendo una sintassi assai scapigliata, irregolare, intuitiva, parlata”⁷³.

⁷⁰ BREVINI, cit., p. 610.

⁷¹ Ivi, p. 623.

⁷² M. VITALE, *Introduzione* all'antologia, da lui curata, dei *Rimatori comico-realistici del Due – Trecento*, UTET, Torino, 1956, p. 35.

⁷³ M. MARTI, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953, p. 11.

I caratteri individuati dal Marti possono essere applicati senza sforzo alla poesia dialettale, a quella del Battaini in particolare. In lui, l'impiego della lingua nativa, anche quando (saltuariamente) utilizza espressioni del Porta e si appropria delle polemiche inaugurate dal versante più "impegnato" della poesia milanese, non approda mai all'eversione beffarda della poesia aulica e d'occasione; semmai ne deplora alcuni eccessi, e la stanca ripetizione di moduli espressivi troppo consunti. Abile tessitore di versi, poeta ben addentro alla cultura del passato ma disponibile anche ad una certa apertura verso il nuovo, Felice Battaini Masperi è perfettamente inquadrabile dentro il clima della Restaurazione, portavoce di una nobile tradizione religiosa e clericale che egli seppe però adattare in forme più semplici ed accattivanti. La sua poesia in vernacolo cremasco, che sembrerebbe allinearsi alla contemporanea produzione in dialetto veneziano, vive per l'equilibrio e il brio dei suoi bozzetti e delle sue celebrazioni mai ampollose, mai esageratamente retoriche: pregi che pongono i suoi versi molto in alto nell'esigua produzione poetica in cremasco.

Appendice

La versione di Rocco Racchetti di una anacreontica del Vittorelli

Il *Saggio di poesie in dialetto cremasco* si apriva con due anacreontiche di Paolo Vittorelli, uno dei poeti più sensuali e cantabili d'Arcadia, poeta d'amore che discendeva direttamente dalla grande scuola del Metastasio⁷⁴. Il motivo d'interesse era costituito però dalla versione in dialetto cremasco scritta dal professor Rocco Racchetti, un'autorità nella Crema di allora (aveva pubblicato traduzioni dal latino e saggi eruditi; era stato insegnante di retorica - cioè di lettere - nel locale ginnasio). Per la verità, il Racchetti operò, specialmente nella seconda anacreontica che qui analizzeremo, una libera traduzione, un adattamento, in vernacolo, che lascia libero campo all'estro irriverente della musa dialettale, e alla sua natura scherzosa e grottesca. Non bisogna lasciarsi ingannare, però. L'adozione di uno stile e di un linguaggio beffardi, la sostituzione irriverente di un mitico pastore con una strega non rimandano ad una critica radicale del testo tradotto (o liberamente reinventato) e parodiato. Al contrario, il Racchetti fu sempre (così attesta il Benvenuti) un fautore acceso della mitologia; anzi, nella battaglia fra le due scuole diverse dei Romantici e dei Classicisti che impegnò le cronache letterarie del primo Ottocento, Rocco si rivelò "devoto fino alla bigotteria" allo stile classicista ed era "caldo ammiratore delle fole mitologiche e le considerava quasi un necessario condimento della poesia" (è facile capire, per contro, come la pensava il suo biografo)⁷⁵. Evidentemente, per il Racchetti l'adozione (episodica) del dialetto portava con sé un complesso di stilemi e di immagini che rovesciavano e accendevano di nuovi umori le veneratissime immagini arcadiche, sempre però all'interno di una sperimentazione puramente letteraria e non ideologica o polemica.

"Ascolta, cara, un sogno;/ Della trascorsa notte;/ Parevami le grotte/ d'Alfesibeo mitrar" esordisce Vittorelli, e prorompe in un'invocazione al pastore arcadico per eccellenza, scongiurandolo di salvarlo dal mal d'amore: "Padre, gridai, nel fianco/ Ho una ferita acerba;/ Con qualche magic'erba/ Sanami per pietà". (p. 10).

Tolto di mezzo l'ingombrante Alfesibeo, Racchetti lo sostituisce con una popolarissima *strea*, che, secondo l'opinione popolare, conosce il rimedio di tutti i mali, e quindi anche quelli d'amore: "*L'insogn de stamatina/ Sent, sent, o Dorotea;/ gh'era con me la strea,/ Serem in d'un ponciou*"⁷⁶.

⁷⁴ M. MARI, *Venere celeste e Venere terrestre. L'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Mucchi, Modena, 1988, *passim* e pp. 131-134.

⁷⁵ F. S. BENVENUTI, *Dizionario biografico*, cit., p. 234.

⁷⁶ "Angolo" come chiarisce una elaboratissima nota dello stesso poeta.

*La vecia strea rampina*⁷⁷/ *che quand che ve la stèsa/ El sumelech l'impessa/ E la deseda al trou*⁷⁸. La ferita d'amore subisce lo stesso trattamento parodistico dell'invocazione: *"Mama, g'ho det, le coste/ Me brusa una gran fiamma/ Con qualche rimede, o mama/ Guaresem per pietà"*⁷⁹. A confermare l'intento parodistico, il consiglio offerto al giovane suona diversamente rispetto a quello impartito da Alfesibeo nella canzonetta del Vittorelli: *"Taca, la dis, le poste/ Impianta una furbetta/ Sta sert, che mei resetta/ Per te la strea no ga"*⁸⁰.

Con indubbia perizia, il poeta-traduttore conserva la metrica dell'originale, e il suo ritmo accattivante, ma finisce per annullarne, proprio attraverso l'uso del dialetto, il fascino vagamente erotico; ne compie, insomma, un rovesciamento parodico, qualcosa di intimamente diverso. Pur senza dividerne la carica eversiva e lo scherno sprezzante, l'operazione del Racchetti si avvicina a quella perpetrata dal Porta che, in una delle sue prime composizioni, parlava dei disagi della gonorrea grazie ai cantabilissimi settenari cari all'*Arcadia*: *"Sissignor! Saran fors anch/ quij fior bianc – che me disii,/ ma per mi, sien bianch o scur;/ l'è sicur – che son servii,/ saran fiori, quest el capissi,/ ma quand pissi – vedi i stell,/ saran fior, ma bona sira/ quand el tira – ahj el me usell"*⁸¹. Rocco Racchetti tuttavia, lo si ripete ancora a scanso di fraintendimenti, non aderisce nè lo farà mai alla polemica letteraria che alimenta le rime del Porta, erede a sua volta della linea riformistica dei Trasformati.

L'intento di reinterpretare un classico, un'opera prestigiosa, nel dialetto locale non è certo nuova nella tradizione vernacolare italiana. Esso corrisponde a quello che, con indubbia efficacia, Franco Brevini chiamava la "strategia della messa a terra" e che si risolveva in un abbassamento del testo tradotto grazie ad "un sistema di prosaiche zavorre". Quest'ultima operazione poteva corrispondere alla riduzione ad una misura quotidiana o banale (una tempesta che si riduce al ribollire di una pignatta), l'inserimento del gergo e del doppio senso erotico, l'insistenza sulle voci più stravaganti ed arcaiche del vernacolo, che acquistano maggior efficacia se il lettore ha la possibilità di confrontare il testo originale con la versione-adattamento (come fa appunto il Racchetti).⁸²

A partire dal tardo Cinquecento, molti poeti in dialetto hanno voluto trasfigurare il classico più amato (in cima alle preferenze sta *La Gerusalemme Liberata*) nella lingua materna. Gli esiti parodistici erano inevitabili perché l'intenzione del poeta coincideva con la volontà di rendere familiari quei classici, ridurli alla propria dimensione, renderli patrimonio comune, proprio in considerazione del fatto che dovevano appartenere a tutte le parlate locali. Il lessico adattato acquistava in naturalezza quello che perdeva in austerità e in grandezza: era la via attraverso cui

⁷⁷ "Rampì" in cremasco significa *ronciglio* o *uncino*. Nelle frasi *vecia rampina*, *strea rampina* ec. ha un significato, la voce *rampina* tutto suo proprio, ed inchiude un certo che di orrido, di esecrato e di misterioso, che quasi esprime il *sacer* de' Latini applicato alle divinità infernali. In origine, poi, deviassi aver avuto allusione non già alle grinze della pelle, ma a quell'incurvarsi del dorso che rende la persona di un decrepito somigliante appunto ad un uncino", nota del Racchetti.

⁷⁸ "Sentì, senti, Dorotea il sogno di stamattina/ c'era con me la strega/ stavamo in un angolo/ La vecchia strega rampina/ che quando si arrabbia/ accende il fulmine/ e fa destare il tuono".

⁷⁹ "Mamma, le ho detto, una grande fiamma/ mi brucia il petto/ Con qualche rimedio, o mamma/ guariscimi per pietà".

⁸⁰ "Fuggi via subito (?)/ Compi un'azione astuta/ Sta certo che una ricetta migliore/ la strega non ha per te". I versi corrispondenti del Vittorelli suonavano: "Fuggi, rispose il vecchio/ Fuggi colei che adori/ Erbe per te migliori/ Alfesibeo non ha".

⁸¹ C. PORTA, *Poesie*, cit., p. 9 e cfr. il commento di Dante Isella, p. 838. "Sissignore, saranno fors'anche / quei fiori bianchi che mi dite/ ma per me sian bianchi o scuri/ è sicuro che son servito/ Saranno fiori, questo lo capisco/ ma quando piscio, vedo le stelle/ saranno fiori, ma buona sera/ quando tira, ahì il mio uccello".

⁸² *La poesia in dialetto*, cit., pp. 1294 ss.

passavano il realismo mimetico del traduttore, il suo orizzonte culturale, la sua visione della vita.

A partire da Carlo Assonica che adattò *la Gerusalemme* in bergamasco passando per Gabriele Fasano che la volse in napoletano, Tommaso Mondini (in veneziano) e Domenico Balestrieri (in milanese) ci si sono provati un po' tutti ad "umanizzare" il Tasso e i classici in generale, fino al recente, splendido *exploit* di Tonino Guerra, che ha tradotto e reinventato l' *Odissea* in dialetto romagnolo⁸³.

I cremaschi non hanno fatto eccezione, a partire dalla versione-adattamento del Vittorelli curata dal Racchetti per arrivare alle traduzioni di Dante, di Manzoni e dello Stecchetti presenti nella poesia del Pesadori. Particolarmente felici risultano, anche alla luce di quanto si è scritto sopra, gli esperimenti di Rosetta Marinelli Ragazzi che ha volto in dialetto cremasco sia *La chanson de Roland* sia *La pulzella d'Orleans* di Voltaire, testo satirico ed anticlericale, in quest'ultimo caso con esiti particolarmente godibili: viene introdotto, per esempio il doppio senso riguardante il nome della protagonista, *Giuana*, che in dialetto cremasco significa sia "donna sciatta" che "ragazza di facili costumi"⁸⁴.

⁸³ T. GUERRA, *Odiséa. Viaz de poeta sa Ulisse* in Id., *L'infanzia del mondo. Opere*, a cura di L. CESARI, Bompiani, Milano, 2018, tomo I, pp. 717-797),

⁸⁴ V. DORNETTI, *Tra la città e il padule. Storia di Cremona e della sua gente*, Grafica G.M, Spino d'Adda, 2004 pp.238-239.

Poesia in vernacolo.
***I valori estetici e antropologici della poesia
in dialetto cremasco degli ultimi quarant'anni***

Nel presente saggio vengono considerate: le differenze della poetica e dell'uso della prosodia negli autori degli ultimi quarant'anni rispetto agli autori degli anni precedenti. Sono analizzati due tipi di produzione: estrazione culturale e sociale dei "nuovi", l'uso della lingua con i suoi pregi (spontaneità) e i suoi difetti (asservimento all'italiano). La diversa scelta dei temi sociali e la visione della realtà con i suoi limiti e le sue parzialità, valore e forme della nuova lirica. L'autore si interroga su come sarà il futuro? Come ci leggeranno i posteri? Cosa rimarrà delle nostre voci? Della nostra Crema? Le risposte sono tratte attraverso analisi e critica delle pubblicazioni relative alla produzione poetica in dialetto cremasco.

- La Produzione poetica dialettale Cremasca può essere divisa, in tre periodi ben connotati:
- Prima del Pesadori (le origini: il Settecento e l'Ottocento fino a Federico Pesadori)
 - Dal Pesadori agli anni '70
 - Dagli anni '70 ai nostri giorni

Prima del Pesadori

Prima del Pesadori le composizioni poetiche sono quasi esclusivamente occasionali ed encomiastiche, interessanti solo per la filologia. Sembra che vogliano rispondere unicamente a quanto la sapienza popolare ha stigmatizzato in un detto di graffiante, seppur bonaria, saggezza elementare: "Quant i nas, i è tòi bèi; quant i sa spuza, i è tòi sciur; quant i crèpa, i è tòi bu" (*Quando nascono, sono tutti belli; quando si sposano, sono tutti ricchi; quando muoiono, sono tutti buoni*).

A questo proposito scrive in un manoscritto Pier Giorgio Groppelli: "Nel corso del Settecento e dell'Ottocento sono svariate le pubblicazioni in dialetto che hanno visto la luce e che sono pervenute fino a noi: se da un lato esse testimoniano il sorgere e il diffondersi di una certa attenzione per il linguaggio vernacolare cremasco, dall'altro oggi la loro lettura suscita generalmente un misto di frustrazione e d'insoddisfazione sia per la carenza di coinvolgimento personale degli autori o comunque di aspetti umoristici brillanti se non proprio di arguta ironia, sia di una complessiva dipendenza dagli schemi letterari graditi e apprezzati nella lingua italiana. Si tratta in genere delle cosiddette "poesie d'occasione" (versi per prime comunioni, matrimoni, monacazioni e simili) scritte usualmente da ecclesiastici o uomini di lettere e destinate a un uditorio più o meno simile, vista la scarsissima alfabetizzazione dell'epoca, e venute alla luce più che altro per dar lustro alle famiglie d'appartenenza e non certo per amor della poesia. Tuttavia, man mano che la data di pubblicazione di queste stampe si avvicina sempre più al Novecento, si può notare in esse un evidente miglioramento: "Il verso è più scorrevole, la dizione più decisamente dialettale, meno ammanierata. Ma la povertà di spirito e d'ispirazione è assoluta."¹ Sono questi i passi tanto attesi che i poeti del Novecento sapranno far compiere al nostro dialetto".

Non mancavano tentativi di compilare antologie o di studiare questa nostrana produzione. Ad esempio, recensendo il vocabolario Cremasco di Bonifacio Samarani, Bernardino Biondelli sul *Crepuscolo* di Milano insiste sulla non presenza della poesia dialettale cremasca. Una sola voce autenticamente poetica e popolare è quella di Materna di Ramei del quale, fuori dal coro, non rimane niente di scritto di suo pugno, ci rimangono solo pochi versi tramandati oralmente. Francesco Piantelli ne fa un ritratto forse non del tutto affidabile: "Mal in arnese, instancabile girovago, cervellaccio mattoide, gran bevitore, quando parlava spesso parlava in versi quasi senza accorgersene". Al Materna è attribuito il testo della canzone *La Spusa*: si tratta della trasposizione spiritosa e sboccata in lingua cremasca di una composizione in lingua milanese.

Mama mia la spusa l'è chè,
figa legria
figa legria
che 'n co l'è l' so dè.²

¹ Francesco Piantelli, *Folclore cremasco*, Cassa Rurale e Artigiana di Santa Maria della Croce, Crema, 1985, pag. 328

² Tutti i testi delle poesie sono riportati così come gli autori li hanno scritti, errori compresi (sia di ortografia sia di morfologia).

Mamma mia, la sposa è qui/ fatele allegria/ fatele allegria/ oggi è il suo giorno.
Una sola composizione di Materna di Ramei, forse la più popolare, è giunta integra fino a noi.

Lurquand

Lurquant che me padre
'l batia me madre
scagn e cadreghe
giravan per ca.

Me ma credia
che 'l fös alegria,
corpo de dia!
me toca scapà.

QUANDO.

Quando mio padre/ picchiava mia madre/ sgabelli e sedie/ giravano per casa.
Io credevo/ che fosse allegria,/ corpo di Bacco!/ mi tocca scappare.

.....

Bibliografia

- F. SANSEVERINO, *Saggio di poesie in dialetto cremasco*, Milano, 1833.
A. BOMBELLI, *Dizionario Etimologico del dialetto cremasco*, Crema, 1838.
R. RACCHETTI, *Saggio di poesie in dialetto cremasco*, Crema, 1838.
B. SAMARANI, *Vocabolario Cremasco-Italiano*, Crema, 1852.
B. BIONDELLI, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, 1853.
M.A.C. , *Ciance Poetiche Cremasche*, Crema, 1870.
R. GELERA, *Versi Cremaschi*, Milano s.d.
T. ZANGHERI, *Dante Alighieri, Alleanza scolastica di Crema* (n° Unico), Crema, 1910.
A. CAMBIÉ, *Poesie Dialettali Cremasche*, Crema, 1930.
A. ZAVAGLIO, *Terre Nostre*, Crema, 1946.
F. PIANTELLI, *Folclore Cremasco*, Crema, 1951.

Dal Pesadori agli anni '70

Scrivono Iris Torrisi Madricardi: "Un incontro con Federico Pesadori (1849-1923) è qualcosa di molto piacevole: non è l'incontro col grande Poeta, che tu ammiri religiosamente, ma che ti fa sentire piccino, piccino: è l'incontro con una persona intelligente, buona, arguta, aperta a tutto ciò che è umano, e che si esprime con la più grande semplicità e sincerità, e per ciò stesso te lo senti subito vicino ed amico. Il fatto stesso che Egli abbia scelto il vernacolo come espressione poetica, indica che il Suo spirito non volesse staccarsi, nemmeno per la ricerca espressiva, da quello che è lo spirito della sua gente³."

I campagnoli e gli operai non sapevano né leggere e tantomeno scrivere in dialetto. Questa lingua usatissima e spesso sottostimata, si credeva che si opponesse all'italiano, la cui conoscenza permetteva un riscatto sociale. In campagna per ovvie ragioni antropologiche era proibito parlare

³ FAUSTA DONATI DE CONTI, VANNI GROPELLI, IRIS MANDRICARDI, Leva Arti grafiche, 2000 p. IX.

in dialetto e i genitori per "questo" rimproveravano i figli. Non molto diverso era l'atteggiamento delle classi più umili della città dove si conosceva e si usava più correttamente la lingua italiana. Proibito parlare in dialetto sia in casa che, a maggior ragione, a scuola. Eppure nonostante tutto Marinelli ed ancor più Pesadori ottennero grande ed immediato successo. Facendosi aiutare dai non molti che sapevano leggere il vernacolo, alcuni nonni ed alcuni genitori, imparavano a memoria delle poesie; le più popolari, le poesie di impianto narrativo, di struttura elementare, di natura eroicomica, vedi *Al nòl da Risench*, venivano narrate ai bambini assieme alle favole prima di dormire. Grande tributo alla poesia, la creazione di una tradizione orale: piccoli aedi di casa nostra: e come gli aedi dell'antica Grecia, diedero alle poesie il primo e fondamentale modo di non morire. Era nato un nuovo "amore" per una "cosa nuova". Pesadori e Marinelli divennero nomi che il nostro popolo associò alla fama di un Pascoli, senza che essi conoscessero appieno né l'uno né l'altro. Sovente erano grandi nomi e nulla più, ma il dialetto assunse una propria seppur limitata dignità. Ben diversa fu l'influenza che i nostri due autori ebbero sulla parte "colta" dei cittadini cremaschi che sapevano leggere e scrivere in dialetto. Ovviamente le loro competenze linguistiche permisero di capire la proposta poetica del Pesadori e della Marinelli. Nacque immediato desiderio di seguirne l'esempio.

Al nòl da Risench (*Nuova versione, 1920*)

Se 'l custès anche 'n mareench
tode 'l nòl che gh'è a Risench.
Con d'un franch o poch da pö
vègne a Crèma e turne 'n sö.
(Se gh'ó frèssa, però, me
preferésse fala a pe). [...]

Federico Pesadori

LA CARROZZA A NOLEGGIO.

Se anche costasse un marengo/ prendo la carrozza a noleggio che c'è a Ricengo./ Con un franco o poco più/ vengo a Crema e ritorno./ (Se ho fretta, però, io/ preferisco andare a piedi).

.....

A Crèma

O cara Crèma, la me Crèma cara,
col Sère co la sò bel'acqua ciara,
ma pias i cios, i prat, le stradeline
doe che canta i rosgos, le speransine.

Ché gh'è la casa di me pore vècc,
coi ní da le rundane sota i tècc:
forse i'è amò i fioi di fioi di rundani
che gh'era al temp che sere picini. [...]

Federico Pesadori

A CREMA.

O cara Crema, la mia cara Crema,/ con il Serio con la sua bell'acqua chiara,/ mi piacciono i campi, i prati, le stradine/ dove cantano i pettirossi, le cinciallegre.

Qui c'è la casa dei miei genitori,/ con i nidi delle rondini sotto i tetti:/ forse sono ancora i figli dei figli delle rondinelle/ che c'erano quando ero bambino.

.....

Fóie che cróda

Sùla sulèta 'n fùnt al pratesèl,
setàda zó 'n sò l'èrba da la rìa,
a góde 'l sul antànt che l'è amò bèl;
ma prèsto... sunarà l'"Ave Maria".

Vardàndo 'ntùrne a me, vède bèl bèl,
con strèt al còr da la malincunéa,
vède crudà le fóie... Oh! che sfacèl!...
Le marsirà pò 'n tèra 'n cumpagnéa!...

L'è la brina che fa chi mestér che,
e avanti ve l'inverne che 'l m'ancióda...
e prèsto prèsto... crudaró anche me

che só zamò brinàda... Alùra vóda
la restarà la me stansèta... E issé...
(Ma 'ntant che pènze,... i me pensér i cróda.)

Rosetta Marinelli Ragazzi

FOGLIE CHE CADONO.

Sola, molto sola in fondo al praticello,/ seduta sull'erba della riva,/ godo il sole intanto che è ancora bello;/ ma presto suonerà l'"Ave Maria".

Guardandomi intorno, vedo in primo piano/ con una stretta al cuore per la malinconia;/ vedo cadere le foglie... Oh! che sfacelo!.../ Marciranno per terra tutte assieme!...

È la brina che combina queste cose,/ e sopraggiunge l'inverno che mi paralizza.../ e presto presto... morirò anch'io

che son già coperta dalla brina... Allora vuota/ rimarrà la mia cameretta... E così.../ (Ma mentre penso,... anche i miei pensieri muoiono.)

.....

Fra gli altri si distinsero per popolarità e per meritato apprezzamento alcuni poeti che a buon titolo sono ritenuti i classici della nostra piccola letteratura: *A Crèma* è forse la più celebrata e più amata poesia di Federico Pesadori, anche se certamente non la più bella. Molti cremaschi l'hanno mandata e la mandano ancora a memoria; molti poeti ne hanno fatto una specie di archetipo, richiamandola, citandola, scopiazzandola e molto spesso banalizzandola. Non mancano autori cremaschi che cantano la loro patria senza rifarsi al Pesadori. Anche se la loro produzione non è a volte convincente, è pur sempre un'apprezzabile manifestazione di amore.

Crèma da na olta... ⁴

Ricòrde, Crèma cara, i temp passàt
quand le piasse le gh'ia i sò mercàt:
salüdàe i laandér an sò le rie,
curie al muimént da le tò vie.

Passàe fora töcc an sò i spassèt:
sò 'l Viàl trutàa i caài sota i carèt
di cuntadi che ignia dal circondare
per fa scòrta da sumense o per afàre. [...]

Annibale Carniti

CREMA DI UNA VOLTA.

*Ricordo, Crema cara, i tempi passati/ quando le piazze, avevano i propri mercati:/ salutavo i
lavandai sulle rive,/ correvo tra il passeggio delle tue vie.*

*Superavo tutti sui tuoi marciapiedi:/ sul Viale trottavano i cavalli tirando i carretti/ dei contadini
che venivano dal circondario/ per fare scorte di sementi o per affari.*

.....

Originale, tenero e spiritoso al tempo stesso, è l'atto d'amore che Marì Schiavini dedica a Crema,
sua patria d'elezione.

'L signur 'l g'a creat Crèma

Dezà che 'l gh'ia est an pustevel luntà
pié da sul, an pianūra, töt al verd
'ndoe nas magiostre e funs a volontà
e sa pol fà 'l pipèto con i vers

'ndoe a primaera gh'è i luartìs
e a setembre i fà la bètulina
e i 'mpasta d'i turtèi con sò i barbìs
e adré a Sère gh'è 'n arièta fina

'ndoe gh'è le s'ciate coi brasött bèi tund,
an ugiada soa da lur... e 'l cor al trèma,
al g'a sarat j'occ
e 'l l'a ciamada... CRÈMA!!!

Marì Schiavini

DIO HA CREATO CREMA.

*Dato che aveva visto un posticino lontano/ pieno di sole, in mezzo al verde/ dove nascono fragole
e funghi in quantità/ e si può fare lo sfornato di verze*

⁴ Poesia inedita.

dove a primavera ci sono gli asparagi selvatici/ e a settembre si prepara la torta con l'uva/ e si impastano i tortelli con sbaffi di burro e formaggio/ e lungo il Serio c'è un'aria deliziosa dove ci sono le ragazze con le braccia belle sode,/ un'occhiata delle loro... e ti trema il cuore,/ ha chiuso gli occhi/ e l'ha chiamata... CREMA!!!

.....

Crema è patria fin troppo vasta per Ottomano Miglioli. Egli si sente soprattutto figlio di un Borgo della città e fratello della sua gente. Il poeta canta con voce sincera le lodi di Borgo San Pietro.

Nustalgia

[...] Adèss i sta da i àn senza truass
e se i sa troa dopo tanti mess,
basta sbirciàss e, senza fà frecàss,
anche senza parole i sa capess!

Quèst l'è San Piero, la so Naia, la zent
che i ta fà ègn adòss la nustalgia,
che quant tal vèdet ta sa troet cuntent...
altre che 'l Sère e la sò ferovia! [...]

Demm amò 'l piasulèt e Santa Ciàra,
al campanil con la sò ciribàra!

Ottomano Miglioli

NOSTALGIA.

Adesso stanno anni senza incontrarsi/ e se si trovano dopo tanti mesi,/ basta un'occhiata e, senza strepito, anche senza parole si capiscono!

Questo è Borgo San Pietro, la sua comunità giovanile, la gente/ che ti mettono addosso la nostalgia,/ che quando lo rivedi sei contento.../ altro che il Serio e la sua ferrovia!

Datemi ancora la sua piazzetta e Santa Chiara,/ il campanile con il suo concerto di campane!

.....

Le emozioni immediate, espresse cioè senza mediazioni di sorta (quali potrebbero essere il ragionamento filosofico e le sovrastrutture del pensiero in generale), per lo più vengono rese in poesia con l'idillio. *Idillio*, dal diminutivo del termine greco *eîdos* (immagine), significa propriamente "quadretto, bozzetto". Ed è in questo significato che lo usiamo qui, sorvolando sul fatto che nella poesia moderna (come -ed ancor più- in quella antica) esso tenda ad indicare i componimenti, preferibilmente brevi, che esaltino la vita campestre con accenti di incanto e di serenità.

Per "idillio" si può intendere tutta la poesia che esprima un'emozione pura e diretta, affidata ad una sola immagine e vissuta in una sola situazione. Le emozioni possono nascere dall'osservazione della natura, dall'occasionale contatto con oggetti (ma gli oggetti presuppongono quasi sempre la presenza/assenza delle persone, ragion per cui la poesia anche in questi casi tende a coinvolgere soprattutto i sentimenti), ma le emozioni nascono principalmente dall'incontro diretto e quasi fortuito con la parte più sensibile di noi stessi: l'anima?

Al scusali

I'era 'ndàt tōc i lèt, gh'era 'n cüzina,
scurdada sota 'l taol la sò scarpina,
'n sò la scagna pugiàt al scusali
che 'l sentia amò da cipria e da nueli.

Apena smansulént da la giornada,
amo caldi, la cinta deslasada,
sa vedìa dentre i sò du bèi brasòt
'n da le manighe piene da nagót.

E so mia stata buna da tucàl,
che pròpe... ma paria da desedàl.

Fausta Donati De Conti

IL GREMBIULINO.

Erano andati tutti a letto, c'era in cucina,/ dimenticata sotto il tavolo la sua scarpina,/ sulla sedia appoggiato il grembiolino./ che profumava ancora di cipria e di neonato.

Appena stropicciato per la giornata,/ ancora calduccio, la cintura slacciata/ si vedeva dentro l'impronta delle sue braccia sode/ nelle maniche rigonfie di nulla.

E non sono stata capace di toccarlo/ perché davvero... mi sembrava di svegliarlo.

.....

L'elegia è un genere poetico difficilmente codificabile al giorno d'oggi. Anticamente essa era definita soprattutto dalla struttura metrica, vari invece erano gli argomenti e gli atteggiamenti interiori che la caratterizzavano: confessione autobiografica, sfogo sentimentale prevalentemente amoroso, fascinazione ed incanto della natura, il tutto reso generalmente in tono malinconico, mesto e persino triste. Per gli autori contemporanei non ha più importanza l'argomento, ma solo il tono ed è per questa ragione che l'elegia moderna è difficilmente definibile come genere poetico.

L'elegia vive di un dolore intimo, ma sempre temperato o addirittura compiaciuto, come avviene quando il poeta ascolta senza disperazione la propria solitudine.

Restà 'n per te

Restà 'n per te, 'n da la to casa
che la t'era 'n se cara,
piena da éta, da us e da amis,
e che adès la ta par granda e ôda,
silensiuza e tōta urdinada
e che quase la ta fa 'nche 'n po' pura;

restà 'n per te, quand la matina
ta sa dessèdet, senza pō 'na us amisa
che t'angūra 'na buna giornada
e 'na ma che ta strenze la toa.

Luisa Agostino Capoferri

RESTARE SOLO.

Restare solo, nella tua casa/ che ti era così cara,/ piena di vita, di voci, di amici,/ e che adesso ti sembra così grande e vuota,/ silenziosa e tutta ordinata/ e che quasi di fa anche un po' paura; restare solo, quando la mattina/ ti svegli, senza più una voce amica/ che ti augura una buona giornata/ e una mano che stringe la tua.

.....

Vari e persino contraddittori sono i significati del termine "malinconia": dall'umor nero (melanconia: dal greco *mélas* "nero" e *kholé* "bile") alla sottile tristezza compiaciuta. In poesia indica per lo più una dolce e vaga mestizia ed è sovente sinonimo di "nostalgia", cioè del sentimento di intimo languore che nasce dal rimpianto per le cose perdute, trascorse o comunque lontane.

Memorie dulse

Rivède vulentéra le stradèle
che me purtâa nei cios e nei Danèi,
tra i fòss che, custegiàt da j'arberèle,
i s'embratâa de fœe e de bruchèi.

Risente vulentéra le ranèle
e l'armunéa canùra de j'usèi:
me fèrme ad usservà le spuse bèle
che le sa spècia an rìa ai fussadèi...

Èco 'l sentér che me guidâa tra i prât!
Sent quèla rana 'n boca al raniról!
Ma varda la pumpogna al sul durât!

Quante memòrie dulse!... A vèt quel brol,
me par de riturnà ai bèi temp passât.
... Per nu piàns, moche 'l nas an del fassól!

Giuseppa Meazza

DOLCI RICORDI.

*Rivedo volentieri i sentieri/ che mi portavano nei campi recintati e nei Danei,⁵/ tra i fossi che, costeggiati dai pioppi/ si riempivano di foglie e di rametti.
Risento volentieri le raganelle/ e l'armonia canora degli uccelli:/ mi fermo ad osservare le belle libellule/ che si specchiano dalle sponde dei rigagnoli...
Ecco il sentiero che mi guidava nei prati!/
Senti quella rana in bocca alla biscia d'acqua!/
Ma guarda il maggiolino al sole d'oro!
Quanti dolci ricordi!... a vedere quel frutteto,/ mi pare di ritornare ai bei tempi passati.
... Per non piangere, pulisco il naso nel fazzoletto!*

.....

⁵ Cascina del Cremasco.

Nella letteratura cremasca non ci sono esempi di vera e propria poesia georgica (poemetto a carattere didascalico in cui si espongono precetti sull'agricoltura), né -ovviamente- di poesia bucolica (poesia in cui viene cantata idillicamente la vita dei pastori); molto presente è per contro l'amore per la natura, per quanto essa da noi non si riveli mai nelle forme spettacolari che possono offrire i paesaggi marini e montani.

Aria da primaéra

Ogne ann, quand turna
col sul e i fior a splend la primaéra,
e a pià sa slarga l'aria fresculina,
sempre me turna in ment, matina e sera,
le aque ciare de la me Alchina,

'ndoe le cassine
e i barchessài perdit in mezz ai prat,
le file d'albre e 'i' ulme adrè a la spunda
i sa spècia söl fund dal ciel s'ciaràt
e coi pèss che sa mof ancuntra a l'unda.

Vanni Groppelli

ARIA DI PRIMAVERA.

*Ogni anno, quando torna/ col sole e i fiori a splendere la primavera,/ e adagio si adagia l'aria
frizzante,/ sempre mi ricordo, mattina e sera,/ le acque chiare della mia Alchina,
dove le cascine/ e i ricoveri del foraggio persi in mezzo ai prati,/ i filari dei pioppi e gli olmi sulle
rive/ si specchiano sul fondo del cielo rischiarato/ e coi pesci che si muovono controcorrente.*

.....

Oltre a quella di Rosetta Marinelli Ragazzi la nostra letteratura contempla un'altra opera poetica che ha come argomento la storia nostrana, quest'opera però comprende solo rari momenti autenticamente epici. Si tratta della *Storia da Crèma* di Piero Erba, un altro *unicum* nella produzione dialettale cremasca. In questo caso non siamo di fronte ad un poema, ma ad un insieme di varie e distinte composizioni, per di più non tutte volte all'esaltazione degli eroi o delle loro imprese. Le vicende sono raccontate dalla fondazione della nostra città fino all'Unità d'Italia. La narrazione si snoda in stupende terzine dantesche, ma con spirito ed intonazione tipicamente popolari. Piero Erba è un perfetto ed accattivante cantastorie: il suo racconto non ha la barbosità e la polverosità delle lezioni tenute in un'aula scolastica, ma la vivacità, la semplicità, la chiarezza e la verità dell'affabulazione di strada: coerente, e quasi obbligatoria, è quindi la scelta della lingua dialettale.

J'ustagi

[...] An da le mà dal Barba (fin da quand
a Crèma gh'ere ignit cal tal Sichér
che po' l'era scapàt cumè 'n birbant)

gh'era 'n grüpètt da ustagi e presuner:
qualche burghes, an pret, trì o quate siur
dùdes suldat e sètt cavaleger.

[...] E lù, ste facia... d'un imperadur
sœ ne specie de torr j' à fat ligà
coi sò suldat scundit da dré da lur.

"Cusé i Cremasch", al dis, "i va a pià:
chè se i ma tira frece e preducade
i sò cumpagn i res'cia da cupà".

Robe da fracassàl a saculade!
(Però 'l ghia fat i cünt senza l'uster
perchè dopo, a la fine, j' à ciapade!)

Piero Erba

GLI OSTAGGI.

Nelle mani del Barbarossa (fin da quando/ a Crema era arrivato quel tale Sicher/ che poi era scappato come un birbante)

c'era un gruppetto di ostaggi e prigionieri/ qualche borghese, un prete, tre o quattro ricchi/ dodici soldati e sette cavalieri.

E lui, questa faccia... d'imperatore/ su una specie di torre li ha fatti legare/ coi suoi soldati nascosti dietro a loro.

"Così i Cremaschi -dice- andranno adagio:/ che se mi lanciano frecce e pietre/ i loro compagni rischiano di uccidere".

Era da ammazzare con gli zoccoli!/ (Però aveva fatto i conti senza l'oste/ perché dopo, alla fine, le ha prese!)"

.....

Sovente i poeti nostrani tracciano in chiave comica o umoristica ritratti di persone reali o di personaggi immaginari (ma comunque aderenti alla concretezza del vissuto). Alcune figure si ispirano anche alla tradizione letteraria italiana contemporanea, ma sono descritte con mano diversa, vengono rese infatti con carattere tipicamente cremasco, vedi il *Pepoto* e il *Peppone* di Guareschi.

Pepoto 'l sa cunfessa

Prete: In nomine Patris, et Filii et Spiritus sancti, amen...

Pepot: Balos d'un pret, amò 'l latì gh'è 'n bal?

Prete: Sa ghet da bruntulam adrè, turù?

Pepot: Nigot, nigot: so ché per vudà 'l sach.

Prete: O bagai, ta ga n'et an brigulù

da cunfessà: dai cūnta sō, Pepot.

Pepot: Go mai masat nissù, go mai rubat;

da carità ma par na fō 'n fagot

e a la me dona go gnamò picat [...]

Prete: Ergo te absolvo da tōc i pecat...

Pepot: Se a bestemià 'l Signur ga perde nient

-cumenta 'l nost Pepot meravigliat-

a massà i pret me vore 'n monument!

Antonio Sbarisi

PEPOTO SI CONFESSA.

Prete: In nomine Patris, et Filii et Spiritus sancti, amen...

Pepoto: Furbastro d'un prete, ancora tiri in ballo il latino?

Prete: Cos'hai da brontolare, seccatore?

Pepoto: Niente, niente: sono qui per vuotare il sacco.

Prete: Oh signore, ne hai una quantità/ da confessare: dai raccontami, Pepoto.

Pepoto: Non ho mai ammazzato nessuno, non ho mai rubato;/ di carità mi pare ne faccio molta/ mia moglie non l'ho ancora picchiata.[...]

Prete: Quindi ti assolvo da tutti i peccati...

Pepoto: Se a bestemmia Dio non ci perdo niente/ -commenta il nostro Pepoto meravigliato-/ ad uccidere i preti io voglio un monumento!

Bibliografia

C.A. SACCHI, *Poeti e prosatori dialettali cremaschi di oggi*, Crema, Libera Associazione Artigiani, 1990.

FAUSTA DONATI DE CONTI, VANNI GROPELLI, IRIS TORRISI MANDRICARDI, *Federico Pesadori*. Crema, Leva Artigrafiche, 2000.

F. GALLO, *Luisa Agostino: opere complete*, Ombriano di Crema, Stampa Grafim, 2006.

C. A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi*, Ottomano Miglioli, (*Antologia*), Crema, Pro Loco, 2007.

C. A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi*, Vanni Groppelli (*Tutte le poesie*), Crema, Pro Loco, 2008.

C. A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi: Rosetta Marinelli Ragazzi*, (*Antologia*), Crema, Pro Loco, 2009.

C. A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi: Fausta Donati De Conti*, (*Antologia*), Crema, Pro Loco, 2010.

C. A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi: Giacomo Stabilini*, (*Antologia*), Crema, Pro Loco, 2011.

C. A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi: Giuseppe Meazza*, (*Antologia*), Crema, Pro Loco, 2012.

C. A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi: Antonio Sbarsi*, (*Antologia*), Crema, Pro Loco, 2013.

Dagli anni '70 ai giorni nostri

L'ortografia, la morfologia e la prosodia sono sovente disattese da molti autori di poesie in dialetto cremasco. Essi intendono che queste tecniche di composizione non siano necessarie, in quanto strumenti opinabili. Sono convinti che uno sia libero di scrivere come vuole e che si faccia sempre intendere, perché è nel giusto in quanto il suo dialetto è comunque facilmente comprensibile. L'ortografia è un orpello opinabile, la morfologia è un elemento trascurabile e la prosodia è una tecnica del tutto inutile. L'unico elemento ben conosciuto e correttamente utilizzato è la rima; la versificazione è elemento sconosciuto: si va a capo seguendo la rima o per pura esigenza formale, perché sembra bello graficamente. La sillabazione è elemento casuale. Non mancano poeti che si esprimono correttamente, così come non mancano quelli che sentono i loro limiti.

Al nòst dialèt

Mé 'l dialèt cremàsc al ma piàs tant
e sa tróe anche con la rima,
ma quand mète 'nsèma 'n pó töt quant
rèste lé amò 'n afen cumè prima.

Mé só bu a lèfel e a pensàl
ma quand gó da scriel l'è 'n macèl:
al só mia cuma cuminciàl,
pare nac a scóla dal bidèl.

Se ga fós da èsiga 'n quaidü
che 'l ma öta a mètei jó per bé
i mé quatre vèrs a ü per ü,
mé 'n farèse anche töc i dé.

Lèfe tòi chèi che i scrif söl *Turàs*
e só restàt lé 'n pó da mischèrpa:
mé cunfrunt a lü ma tóca tas;
sè, l'è pròpe lü, l'è Piero Erba.
Le sò poefie quand le lèfe
le ma mèt an pó da cumusiù,
ga 'n significàt che quand ga pènze
cunfrunt a mé lü l'è pròpe bu.

Gó lefìt pò chèla da la mama,
mé sìe cumè lü, ghie mia 'l pupà,
sèm nasic tòi du 'n da stèsa tana
sénsa iga al témp da nà a giugà.

Mé 'l dialèt cremàsc al ma piàs tant,
söl giornàl adès gh'è sto cantù
per poéti brai o mia tant
cumè mé che só 'n pó 'n lifrucù.

Carlo Livraga

IL NOSTRO DIALETTO.

A me il dialetto cremasco piace tanto/ e mi trovo bene anche con la rima,/ ma quando metto insieme il tutto/ resto ancora un asino come prima.

Io sono capace di leggerlo e pensarlo/ ma quando devo scriverlo è un macello:/ non so come cominciarlo,/ sembra andato a scuola dal bidello.

Se ci fosse qualcuno/ che mi aiuti a scrivere per bene/ i miei quattro versi a uno a uno,/ io ne scriverei anche ogni giorno.

Leggo tutto quello che scrivono sul Torrazzo/ e sono rimasto di stucco:/ io nei suoi confronti devo tacere;/ sì è proprio lui, è Piero Erba.

Quando leggo le sue poesie/ mi mettono un po' di commozione,/ hanno un significato che quando ci penso/ rispetto a me lui è proprio bravo.

Ho letto anche quella della mamma,/ io ero come lui, non avevo il padre,/ siamo nati tutti e due nella stessa tana/ senza avere il tempo di giocare.

A me il dialetto cremasco piace tanto,/ sul giornale adesso c'è uno spazio/ per i poeti bravi o non tanto/ come me che sono un buono a nulla.

.....
Pochi sono i nostri poeti che affrontano temi realistici. Da noi non esiste solo la campagna vista soprattutto con nostalgia e rimpianto. Crema è anche sede di attività industriali e artigianali; da

questo mondo ci vengono rarissime poesie, quasi che esse siano viste un poco come passatempo per signori. Ma chi scrive ci dà modelli di realismo assoluto, di denuncia non urlata, ma viva e concreta, quasi intima.

Éta da fabrica

Lüs bianche e frède,
repàrt rumurùs,
òm sunnulént,
laurà nuiùs...

Al turno da le cinch
gh'èm cuminciàt:
sa spèta 'l capo
che 'l ga da cuntrulà.

Sa dèrf la finèstra
per got l'aria frèscia
e 'l sul che nas:
l'ùnica ròba natüral
che gh'èm!

Cuma sa fà
a mia ribelàs?

Francesco Mauri

VITA DI FABBRICA.

Luci bianche e fredde/ reparto rumoroso,/ uomini sonnolenti,/ lavoro noioso...

Il turno delle cinque/ l'abbiamo cominciato:/ si aspetta il capo/ che deve controllare.

Si apre la finestra/ per godere l'aria fresca/ e il sole che nasce:/ l'unica cosa naturale/ che abbiamo!

Come si fa/ a non ribellarsi?

.....

Casaintegràt

Ta sa séntet tranqìl, quànt gh'è 'l laurà
ta pènsset e ta prugètet chèl che sarà
ma 'n bèl dé, sénsa gnà tòrt e gnà rezù
ta rèstet an casaintegrasiù.

Töte le certèse và a fàs benedì
ta sèt pròpe pō m'è fàghela e ché di
fèc, bulète, spèze, gh'è tòt da pagà,
i bagài che và a scòla, gh'è apò da mangià.

Gh'è apò da istìs, per mia 'ndà 'n gìr biót
tòt gh'è càr, gràtis gh'è pròpe nigót.
Gh'è da pregà 'l Signór da malàs mia

perchè cùràs sènsa sòlc l'è 'n agònia.

Cale póche palànche le pàr rià mia
e quànt i ta ia dà, le bàsta mia
la "riqualificasiù", ròba bèla
ma ché... ga ól ótre che chèla.

Maddalena Rossini

CASSAINTEGRATO.

Ti senti tranquillo, quando c'è il lavoro/ pensi e progetti quello che sarà/ ma un bel giorno, senza torto e senza ragione/ sarai in cassaintegrazione.

Tutte le certezze vanno a farsi benedire/ non sai veramente più cosa fare e cosa dire/ affitto, bollette, spese, c'è tutto da pagare,/ i figli che vanno a scuola, e anche mangiare.

Ci si deve anche vestire, per non andare in giro nudi/ tutto è caro, non c'è proprio niente gratis./ C'è da pregare il Signore di non ammalarci/ perché è un'agonia curarsi senza soldi.

Quel poco denaro sembra non arrivare mai/ e quando te lo danno, non basta/ la "riqualificazione", bella cosa/ ma qui... ci vuole ben altro.

.....

L'artigiano

A laurà, sa cumincia da bagài
le ma düre, piene da cai.
L'impurtànt l'è 'mparà 'l mester
ma prima da töt, al duer.

Sai rubaga 'l mester al padrù
l'è 'n arte, 'na sudisfasiù.
L'ü i la sa lunga la pastòcia
anche se da solc... poch 'n secòcia.

Cent, mela i na fa da strade
certament lunghe le giornade;
ma per pudì tirà a campà
büsogna piegà la goba e... laurà.

Mario Pagliari

L'ARTIGIANO.

A lavorare si incomincia da ragazzi/ le mani dure, piene di calli./ L'importante è imparare il mestiere/ ma prima di tutto il dovere.

Saper rubare il mestiere al padrone/ è un'arte, una soddisfazione./ Lui la sa lunga la storia/ anche se di soldi... pochi in tasca.

Fan cento, mille strade/ certamente le giornate sono lunghe;/ ma per poter tirare a campare/ bisogna piegare la schiena e... lavorare.

.....

La poesia comica cremasca è il genere più conosciuto e più amato, forse perché è il più facile, ma anche perché è vicino alla vita reale. Non è vero infatti che i Cremaschi siano tutti musoni, come molti pensano.

Ai landrù dal Cafè Verdi

Se 'n po i va pias, vo scarbuciàt du èrs
an dialèt cremasch issé per schèrs,
per tirà 'n gir i quatre buntempù
dal Cafè Verdi (cumprés al padrù).

Gh'è dentre certe lengue a furbezèta
che quand le tàca le na dà na fèta...
e se le pol sparlà da quèst o quèl
i'è velenuse pègio d'un bezèl.

Se vè na minurenne dal purtù:
"Oh, che bèle gambe; oh, che bèi galù!..."
Se passa na spusì cumpagnada:
"Quèla, 'n di sò temp!..., e pör l'è maridada!"

Si vèt na quai fiulèta da campagna:
"Arda, che tòch da paisanèla stagna!";
se l'è ben fata, i scata m'è na mòla:
"Arda che bèl... cül, ga manca la paròla!"

Giacomo Stabilini

AI FANNULLONI DEL CAFFÈ VERDI.

Se un po' vi piacciono, vi ho scarabocchiato due versi/ in dialetto cremasco, così per scherzo,/ per prendere in giro i quattro buontemponi del Caffè Verdi (compreso il padrone).

Ci sono dentro certe lingue a forbicina/ che quando cominciano ti annoiano.../ e se possono parlare di questo o di quello/ sono velenose peggio di una biscia.

Se arriva una ragazzina dal portone:/ "Oh che belle gambe; oh che belle cosce...!"/ Se passa una sposina accompagnata:/ "Quella, a suo tempo... eppure si è sposata!"

Se vedono una ragazzina di campagna:/ "Guarda che pezzo di paesanella soda!";/ se è ben fatta, scattano come una molla:/ "Guarda che bel... sedere, gli manca la parola!"

Strano è l'atteggiamento dei poeti cremaschi di fronte alla realtà della vita politica. Non interessano loro gli accadimenti a livello nazionale e regionale. Ai Cremaschi importa solamente la vita dei loro Comuni, vista soprattutto negli aspetti negativi. Finalmente anche i poeti guardano con concretezza, seppure in modo parziale e senza generosità, come va il loro piccolo mondo.

.....

Agli Amministratori di Bagnolo Cremasco (1991)

Gh'è 'n dèt che 'l dis che fa e desfà
l'è töt laurà e l'è era,
ma quant a pagà l'è 'l pore citadi

alura... perdunim se sbaglie,
 sares mei pensaga sura 'n mumentì:
 so mia se chest' ategiament
 l'è ecèss da zel o l'è dispèt,
 però 'na roba l'è sicùra
 sa spera che i ga pense sura.
 E, se i fös fūrbi,
 al sarès mèi per töi
 che i la desmete da fa i bagatei;
 curagio fiói, curagio
 se urif andà 'nac amò
 va do 'n consìglio bù:
 lasé pèrt le feche e
 giüsté 'l tir al canù!

Rosella Monticelli

AGLI AMMINISTRATORI DI BAGNOLO CREMASCO (1991).

C'è un detto che dice che fare e disfare/ è tutto un lavoro ed è vero,/ ma quando a pagare è il povero cittadino/ allora... perdonatemi se sbaglio,/ sarebbe meglio pensarci un attimo:/ non so se questo atteggiamento/ è eccesso di zelo o un dispetto,/ però di una cosa sono certa/ si spera che ci pensino prima./ E se fossero furbi,/ sarebbe meglio per tutti/ che la smettano di fare i burattini;/ coraggio ragazzi, coraggio/ se volete continuare a governare/ vi do un buon consiglio:/ lasciate perdere le ripicche e/ aggiustate il tiro del cannone!

.....

Stranamente la nostra letteratura contempla rarissime poesie d'amore, abbondanti sono invece le poesie dedicate agli affetti familiari. Che questo genere di poesia sia praticato quasi esclusivamente da autori in là con gli anni è un fenomeno facilmente comprensibile: i giovani hanno altro da fare, piuttosto che scrivere versi in dialetto, ma non scrivono più nemmeno struggenti letterine: oggi ormai esiste solo lo squallore di Facebook e simili. Fortunatamente, tenero e sincero, si canta ancora l'amore coniugale.

Ta 'l dize adès!

"Ta vore bé!"
 Ta 'l dize adès che sèm ché 'ndoma mé e té.
 Quant se nò? Quant la ca l'è 'n maciciò?
 Ta 'l dize adès che la fiola granda l'è fora
 e chèla picèna l'è crudada 'nda 'l sò lèc.

Ta 'l dize adès che sèm gnamò vèc,
 quant le brasche i'è amò 'mpése,
 adès, che g'ó gnamò perdit al vése.
 Ta 'l dize 'ntant che ta strenze al còr,
 adès... perchè g'ó tant bisògn d'amór!

Giovanni Moretti

TE LO DICO ADESSO!

"Ti voglio bene !"/ Te lo dico adesso che siamo soli io e te./ Quando altrimenti? Quando in casa c'è il caos?/ Te lo dico adesso che la figlia maggiore è fuori/ e quella piccola è crollata nel suo letto.

Te lo dico adesso che non siamo ancora anziani,/ quando le braci sono ancora accese/ adesso, che non ho ancora perso il vizio./

Te lo dico intanto che ti stringo al cuore,/ adesso... perché ho tanto bisogno d'amore!

.....

Per lé... che la sà da pèrle

Che maraéa
le tò àvre

mé dize
che i è d'argént

perchè d'ór

gh'è apéna i tò òc
e le tò paròle

Francesco Maestri

PER LEI... CHE SA DI PERLE.

Che meraviglia/ le tue labbra

io dico/ che sono d'argento

perché d'oro

ci sono solo i tuoi occhi/ e le tue parole

.....

I nostri poeti eccellono soprattutto nella poesia lirica. Donano profondità ai loro pensieri più intimi, immediatezza alle loro emozioni più vere e ce le presentano come se fossero nostre, ce le cantano con la voce di tutti. Evidenziano la bellezza con l'uso di una prosodia volutamente e coscientemente libera, con l'incanto della parola che viene dalla semplicità dell'innocenza della nostra cultura. La cultura cremasca.

Adré ai sogn

Pèrdés adré ai sogn
quand che sa gà vint' agn,

l'è 'na cansù d'amor
cantada a squarciagola.

Pèrdés adré ai sogn
quand an dal coor ve sera,

l'è 'l cant da 'na sigala:
che, finit l'estat, la moor.

Lina Panzetti

PERDERSI NEI SOGNI.

*Perdersi nei sogni/ quando si hanno vent 'anni,/ è una canzone d'amore/ cantata a squarciagola.
Perdersi nei sogni/ quando nel cuore viene sera,/ è il canto della cicala:/ che, finita l'estate, muore.*

Ura d'ùmbre

Càpita ròbe strane 'nvèrs séra,
an'ùra d'ùmbre, só mia cumè
an muimént e giràs a vèt
an àngel fôrse, o nigót.
Fóra pióf, pàsa nüsü zó
apéna ùmbre bagnàde 'n stràda.

Ma brös-cia l'ànima, òmida
an da le mà.

Luciano Pisati

ORA D'OMBRE.

*Capitano fatti strani verso sera,/ un 'ora d'ombre, non so come/ un movimento e girarsi a vedere/
un angelo forse, o nulla./ Fuori piove, non passa nessuno giù/ solo ombre bagnate in strada.
Mi scivola l'anima, umida/ nelle mani.*

.....

Angela

'Na sèca
fòia
la spèta.

La spèta,
'na taramóra, brinàda,
che slùnga
i sò fii
'ndì bròch bióc.

'Mè té,
prezunéra,
la spèta.

Maria Teresa Rovida

ANGELA.

*Una secca/ foglia/ aspetta.
Aspetta/ una ragnatela, brinata,/ che allunga/ i suoi fili/ nei rami nudi.
Come te,/ prigioniera,/ aspetta.*

.....

Sàbet da séra

'Na màcia da cél an da i òc.
'Na spéra da sùl tra i caèi.

Té ta siet isé,
i tò àgn i éra bèi e seré.

'Na màcia da cél
e dal sùl àna spéra.
Smursàc an d'an sàbet da sèra.

Federica Longhi Pezzotti

SABATO SERA.

Una macchia di cielo negli occhi./ Un raggio di sole tra i capelli.

Tu eri così,/ i tuoi anni erano belli e sereni.

Una macchia di cielo/ e di sole un raggio./ Spenti in un sabato sera.

.....

(senza titolo)

Al co 'l ga còr
adré a le paròle
che nisù dis.
Fil fòrt che cüs
'l òrlo da ier
sòl vistit d'ancó:
tròp cürt o tròp lunch
mai dala müzùra giòsta.

Graziella Vailati

*La mente corre/ dietro alle parole/ che nessuno dice./ Filo di cotone che cuce/ l'orlo di ieri sul
vestito di oggi:/ troppo corto o troppo lungo/ mai della misura esatta.*

.....

Söl punt

Pugiàda al parapèt da 'n punt
fese l'aqua söl funt
prunta a scapà
pèr viga mia da vèt i sògn
negà.

Clelia Letterini

SUL PONTE.

*Appoggiata al parapetto di un ponte/ fisso l'acqua sul fondo/ pronta a scappare/ per non vedere
i sogni/ annegare.*

Sensa sul

Al sul l'è bea tramuntat
ma le cà le resta rosse
amò per cinc minucc.
Óre la stesa lus
an da la me éta,
quanda da sul
ga sarà pöe nigota.

'N da la nebbia d'i linsoi
cumè a es amò 'n cūna,
sa cuntentarò d'an ciar da luna.

Lucia Giroletti

SENZA SOLE.

Il sole è già tramontato/ ma le case restano rosse/ ancora per cinque minuti.

Voglio la stessa luce/ nella mia vita,/ quando di sole/ non ce ne sarà più.

Nella nebbia delle lenzuola/ come essere ancor nella culla,/ mi accontenterò di un chiaro di luna.

.....

Aniversàre

Serà i òc e sfuiàs cumè 'n lébre
per sént amò carèse só i caèi

a pùs da 'n'àlbera, sóta la primaéra
da i àn

sguataròt da sentimént che ma bàgna

e 'nturciàda 'n da 'n mantèl d'emusiù
tucàs le rüghe,
isé,
sénsa 'na rezù.

Lina Francesca Casalini

ANNIVERSARIO.

*Chiudere gli occhi e sfogliarsi come un libro/ per sentire ancora carezze sui capelli
dietro un pioppo, sotto la primavera/ degli anni*

acquazzone di sentimenti che mi bagna

e avvolta da un mantello di emozioni/ toccarsi le rughe,/ così,/ senza una ragione.

Bibliografia

Ovviamente non è possibile dare una bibliografia, perché la maggior parte delle poesie è inedita.

ORTOGRAFIA DEL DIALETTO CREMASCO

La scrittura è un'operazione del tutto convenzionale, ne deriva che chi scrive e chi legge, per capirsi siano d'accordo sul significato dei segni usati. Moltissimi autori propongono una personale grafia del nostro dialetto, operazione illegittima, testimonianza di un percorso non ancora maturato.

da RÔBE DA POCH di **Clelia Letterini** (1999)

Alcuni cenni di scrittura e di pronuncia cremasca

ö= Suona come il tedesco SCHÖN. (bröt= brutto, stöf= annoiato, söt= asciutto)

ü= Suona come il tedesco FÜNF. (nüsü= nessuno, casül= mestolo, lüs= luce)

c= In fine di parola ha suono palatale. (òc= occhio, serc= cerchio, möc= mucchio)

ch= In fine di parola ha suono velare. (sèch= secco, strach= stanco, bròch= ramo)

s= È una consonante continua e sibilante e corrisponde a due fonemi o suoni diversi:

SORDA: sale, gesso, arrosto (sal, gès, ròst) SONORA: casa, chiesa, rosa (caʃa, ceʃa, ròʃa)

ʃ= Il suono sonoro è spesso indicato con un segno più evidente ʃ allungata anziché S. (Vedi dizionario italiano ragionato). Di conseguenza, per il nostro dialetto, quale che sia l'ascendente fonetico di questo suono (C, G, S, o altro) diviene compatibile con l'uso della ʃ allungata (dife= dico, refù= ragione, lüminuʃa= luminosa). Inoltre, sostituisce sempre la Z.

s'c= Per indicare il suono formato dalla S sorda e dalla C palatale si usa la scrittura S'C (s'ciat= ragazzo, ris'cià= rischiare, ras'c= rastrello)

gh+verbo= In molti casi (specialmente in essere e avere) la presenza del verbo viene evidenziata e rafforzata con la scrittura GH+verbo. (gh'è= c'è, gh'era= c'era, gh'ò= ho, gh'à= ha, gh'ie= avevo), ecc.

da LE GÔSSE di **Gianni Baroni** (1988). *Cenni sul dialetto cremasco di Gianni Baroni.*

Per quanto riguarda la lettura ci vuole un po' di dimestichezza col nostro dialetto parlato. Ricordiamo le principali difficoltà che non siamo abituati a trovare nella lingua italiana:

- la vocale o può avere tre suoni diversi:

1° ö= eu francese, esempio: öss (uscio)

2° ô= eau francese, esempio: mé ôre (io voglio)

3° o= aperto come in italiano, esempio: porta

- la vocale u può avere due suoni: quello italiano e quello francese, esempio: uss (voce), üss (abituato): mé sô üss a fà.

- la lettera z non esiste ma viene sostituita dalla lettera s (a volte dura e a volte dolce), esempio: pèssa (pezza), méssa (s dolce= mezza).

Da notare che nel vecchio dialetto le lettere z e g venivano quasi sempre sostituite dalla d, esempio: vado giù= vô dô, la gente= la dént, le sei e mezzo= le sés e mèda.

Importante anche l'uso degli accenti acuto e grave sulla lettera e con regole alla francese.

Se tutto ciò rappresenta una complicazione per la scrittura e la lettura, è invece una notevole semplificazione per il linguaggio parlato nel quale parole formate dalle stesse lettere possono avere significati diversi. Per esempio, con la lettera s e la lettera o si possono formare cinque parole variando la pronuncia delle lettere stesse:

sô (con la s dolce)= giù

sô (con la s dura)= su

sô (con la s dura)= (io) sono

sô (con la s dura)= (io) so

so (s dura o aperta)= suo

IPOTESI E PROPOSTE desunte principalmente dagli attenti e profondi studi del professor Luciano Geroldi.

LE CONSONANTI

1) Nel nostro dialetto non esiste il fonema Z, né quello sonoro (Zorro) né quello sordo (azione). La lettera Z però si usa per indicare il fonema della sibilante sonora S, senza dover inventare un altro morfema (fuzil= fucile, cazi= rumore, zabèta= pettegola). L'uso corretto della Z in dialetto può aiutare molto la comprensione dei testi (cazina= piccola casa; casina= cascina, cazèta= piccola casa; casèta= cassetta, rosa= rossa, ròza= rosa). Nasce un problema: si può usare la S per indicare la sibilante sonora davanti ad una nasale: SN, SM, (snisà= spezzare, smansulént= sgualcito), davanti ad una liquida: SL, SR: (slargà= allargare, srari= diradare), davanti a una sonora: SB, SD, SG, SV: (sbat= sbattere, sdernà= fare a pezzi, sgiùf= sazio, svirgulà= sbagliare traiettoria). In questi casi si può correttamente usare anche la Z (zlargà, zgiùf).

Si badi però di tener presente che se si cercano questi fonemi posti in un elenco in ordine alfabetico, ad esempio nei vocabolari, può essere necessario cercare le parole che possono essere state scritte o in un modo o nell'altro.

2) Il doppio fonema SC è velare, come in italiano, davanti ad A, O, Ö, U, Ü: (scaldà= scaldare, scür= scuro) ha suono palatale davanti a E, I: (sciür= ricco, scemada= stupidaggine). Per ottenere il suono velare davanti a E, I si usa, sempre come in italiano, la lettera H: (schena= schiena, schifüs= schifoso). Tipico del dialetto cremasco è il doppio fonema composto dalla S sorda seguita dalla C palatale, suono che si scrive correttamente S-C (s-ciàt= ragazzo, s-ciao= pazienza!, ras-c= forcone).

3) La C a fine parola va scritta con la H se ha suono velare: (bosch= bosco, pòrtèch= portico, cremàsch= cremasco), va scritta da sola se ha suono velare (òc= occhio, scarbòc= scarabocchio)

4) In dialetto non si scrivono (né si pronunciano) le consonanti doppie (aqua= acqua, rota= rotta). C'è comunque un'eccezione, quando le nasali (M, N) e la sibilante sonora (S) si trovino nei nomi composti ('nnemuràs= innamorarsi, ammagunént= con il magone, dessalàt= senza sale). È comunque facile individuare questo fenomeno, se si pone attenzione alla corretta pronuncia.

5) Perché non nasca uno stridore di suoni (cacofonia) fra due parole di cui una finisca e l'altra inizi per consonante fra loro incompatibili fonicamente e malagevoli per la pronuncia, il nostro dialetto usa come strumento di separazione delle parole una A eufonica (dal suono gradevole): strach (stanco) diventa astràch (so strach, ta set astràch), sgiuf (sazio) diventa asgiùf (so sgiuf, sèm asgiùf). La cacofonia si evita anche elidendo la consonante finale della prima parola: (ta se strach).

6) Numerose sono le varianti soprattutto fonetiche fra il dialetto cittadino e quello rustico, varianti che non necessitano di nuove e diverse lettere, l'ortografia è unica. Calt (caldo)= calt, colt, còlt; set (sete)= sit, ranza (falce)= randa, lat (latte)= lac.

LE VOCALI

1) Le vocali del nostro dialetto sono I U Ü Ò Ó Ö A È É. La lettera Ö indica lo stesso suono del francese EU (jeunesse= giovinezza) Alcuni autori usavano e usano il grafema Æ, ma credo che sia una soluzione sconsigliabile: meglio scrivere stöf (stufo) che stœf. La Ü suona come la ü tedesca: fünf (cinque), nel cremasco ad esempio: püsé (di più). L'uso corretto della dièresi serve soprattutto a evitare confusioni: vedi ad esempio brot (brodo) e bröt (brutto), curt (cortile) e cürt (corto).

2) La I con valore semiconsonantico all'inizio o all'interno di una parola una volta veniva sostituita, ma senza una ragione fondata, dalla J che ora non è più usata nemmeno in italiano (nessuno scrive più gioja, jeri, nojoso, quindi si scriva i òc (gli occhi) e non j òc, tanto meno j'òc.

LA PUNTEGGIATURA

Non esiste alcuna differenza nell'uso della punteggiatura fra dialetto e italiano.

I SEGNI D'INTERPUNZIONE

1) Anche i segni d'interpunzione hanno lo stesso valore sia in dialetto che in italiano. Vanno però indicate alcune modalità d'impiego dell'apostrofo che sembrerebbero discordare da una lingua all'altra. Si tenga presente che l'apostrofo indica sempre e soltanto l'elisione di una vocale: vi (vino) in cremasco si pronuncia e si scrive anche I, ma non 'I, infatti non si può elidere la V; corretti sono invece 'ntréch, antréch= intero, 'n (an)= un, uno; 'na, 'n (ana)= una: 'n'oca (un'oca), 'na nadra (un'anitra).

2) Si noti che l'articolo determinativo maschile singolare IL in dialetto è solamente AL: al sumàr= (il somaro), ne deriva che non si deve scrivere l'òc (l'occhio), ma 'l òc.

Stesso discorso vale anche per il pronome maschile di terza persona singolare AL: me 'l cope! (io lo uccido!). Ciò non significa che l'apostrofo non si posponga alle parole femminili, infatti in dialetto esiste l'articolo LA: l'òrba fosca (il buio pesto).

L'ACCENTO TONICO

In dialetto come in italiano l'accento tonico è di tipo intensivo, viene cioè realizzato pronunciando la sillaba accentata con maggiore energia delle altre; la sillaba che porta l'accento è detta tonica, le altre, prive di accento, sono dette atone.

Le parole si distinguono a seconda della sillaba sulla quale cade l'accento.

Sono **tronche** le parole con l'accento sull'ultima sillaba: frecàs= fracasso, ciapòt= frammento di mattone, crapù= testone.

Sono **piane** le parole con l'accento sulla penultima sillaba: cadréga= sedia, cazina= casetta, murùza= fidanzata.

Sono **sdrucchiole** le parole con l'accento sulla terzultima sillaba: màsala= uccidila, pégure= pecore, bàgule= chiacchiere.

Molto più rare sono le parole **bisdrucchiole**, con l'accento sulla quartultima sillaba: telèfuniga= telefonagli, mètighela= mettiigliela. Nell'italiano contemporaneo l'accento tonico è obbligatorio soltanto in pochi casi, ma non è così in dialetto, esso va segnato sulle parole tronche che hanno più di una sillaba: lifròch= buono a nulla, mangià= mangiare, marsù= malaticcio. Non va segnato sulle parole piane (le più numerose): magre= magro, sifulina= zoppicante, dona= donna, e nei monosillabi: tri= tre, du= due, me= me, te= te; ma va segnato l'eventuale accento grafico: tèra= terra, pistach= piccoletto, mòl= molle, dūr=duro.

L'accento tonico in dialetto va sempre segnato sulle parole sdrucchiole e bisdrucchiole.

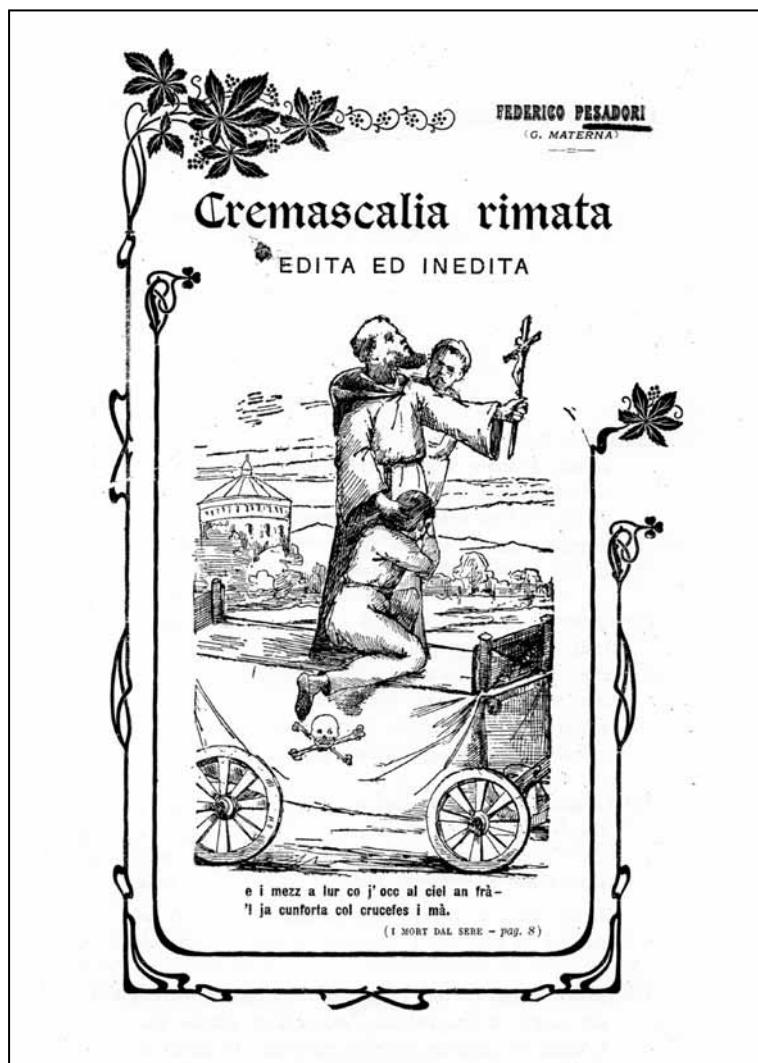
L'ACCENTO GRAFICO

L'accento grafico sia in dialetto che in italiano posto sulle vocali *e* e *o*, indica se queste devono essere pronunciate *chiuse* o *aperte*.

L'accento **grave** indica le vocali che devono essere pronunciate *aperte*: rebelòt= confusione, crèpa= muori, secòcia= tasca. L'accento **acuto** indica le vocali che devono essere pronunciate *chiuse*, ma non va indicato, per cui se manca l'accento la E e la O sono chiuse, (la stessa parola invece può avere l'accento tonico): ceza= chiesa, scola= scuola, befana= donna trasandata.

Questo tipo di indicazioni, si trova nei dizionari o in altri testi che per esigenze informative o didattiche abbiano la necessità di indicare esplicitamente il timbro aperto o chiuso della E e della O che si trovano in sillaba accentata. Non si segnano due accenti sulla stessa parola a meno che non sia una parola composta: mèzanòt = mezzanotte, mèzdé= mezzogiorno.

Si raccomanda di usare l'accento solo rispetto alla pronuncia: perché e non come in italiano perché. Si rispetti soprattutto la pronuncia che può variare di paese in paese.



Copertina del libretto *Cremascalia rimata*, a cura dell'autore, Crema, 1905
(Biblioteca Comunale Crema)

A Crema

O cara Crema, la me Crema cara,
col Sere co la só bell' aqua ciara,
ma pias i cios, i prat, le stradeline
~~doe che canta i rosgos, le speranzine.~~

Che gh'ho la casa di me pore vee
coi nì da le rundane potaistee
penje che jè i fior di fior di rundani
di temp beat quand sere spremi
che i bosch, le cape, i campani, le tere
che sa speera col cul anzu in dal Sere,
o sii s-ciara dal sul o dala luna
i ciama'n penjer car o na persona.
Fra quse recorde che le jere bele
col cel spassat e cruelet da jbile
quand jsthat zo jüll'erba dal nost terol
fasiem for da per pent al reussignol.
Jè robe da nagot, ma tôte 'n sèma
la ma tegn che ligat ne la me Crema
da giò jè santificaa e da dulari
coi me mort che ma spetta aient a lur,
che i mess ai cios, ai prat, le stradeline
doe che canta i rosgos, le speranzine.

Poesia manoscritta da Federico Pesadori, "A Crèma", corretta e ricostruita dall'autore, Crema, 1905 (Biblioteca Comunale Crema)

Vivere la Poesia sul Serio *Dalla produzione alle varie forme di ascolto della poesia dialettale*

Il dialetto cremasco sopravvive perché le comunità del territorio sono ancora legate alle proprie radici: è qui dove ancora si esprime la quotidianità di chi lo parla. In poesia la scelta linguistica del dialetto, considerato a lungo lingua minore, ha permesso di raggiungere le fasce più popolari del territorio, interessandole alle tematiche alla loro portata, senza nulla togliere alla funzione attribuita alla poesia come intimo arricchimento e come passione individuale. L'uso del dialetto in un territorio limitato diviene condizione della sua esistenza: l'ambiente, i suoi abitanti, i lavori del passato rivisitati con gli occhi di un presente non sempre allettante, raccolgono pochi ma interessati proseliti intorno a incontri culturali in sedi diverse per l'ascolto del dialetto.

Introduzione

Trattare questo aspetto della poesia in dialetto cremasco ha come obiettivi che queste pagine possano essere un punto di riferimento per il lettori cremaschi e non, oltre ad essere una documentazione che permetta in futuro studi sull'evoluzione della produzione poetica dialettale contemporanea dal punto di vista artistico e sociale. La poetica dialettale nel territorio cremasco ha prodotto negli ultimi decenni, documentazione in forma antologica (Vanni Groppelli, Carlo Alberto Sacchi). Qualche Comune ha pubblicato antologie delle poesie premiate ai vari concorsi (Offanengo¹, Izano, Montodine). La Pro Loco di Crema ha pubblicato nel 2007 un volume con la raccolta delle poesie di Piero Erba e annualmente dal 2008 al 2013 plaquette a cura del Prof. C.A. Sacchi con poesie di autori cremaschi. Nel 2013 è uscito un cofanetto contenente sia l'aggiornamento del "Vocabolario del dialetto di Crema" del Prof. Luciano Geroldi, sia un'antologia raccolta dal prof. C.A. Sacchi - "Profilo della produzione poetica contemporanea in dialetto cremasco" (dal Pesadori ai giorni nostri) - con una scelta di poesie di quarantasei poeti dialettali che hanno dato nel tempo alle stampe i loro testi. Ho in seguito collaborato con lo stesso autore del Profilo a completare la panoramica degli autori dialettali cremaschi che, pur non avendo mai pubblicato, sono oggi conosciuti ed apprezzati per le loro poesie in vernacolo. Sono state individuate centosettantuno persone che ci hanno volentieri aperto le loro case, cercando in casseti e scatoloni colmi di fogli rilegati, per scegliere i testi che avevamo loro richiesto, per costruire una futura antologia di poesie dialettali cremasche². A volte gli eredi ci hanno dato il materiale di cui avevamo bisogno, che avevano gelosamente custodito. Per gli autori ormai scomparsi o non rintracciabili sul territorio si sono utilizzate le pubblicazioni apparse sulla stampa locale, in particolar modo sul settimanale "Il nuovo Torrazzo"³. L'opera di ricerca ormai conclusa è in attesa di sponsor lungimiranti per essere portata a conoscenza degli estimatori del dialetto, nonché degli stessi poeti che ambiscono veder pubblicate le loro poesie su un libro.

1- La poesia dialettale cremasca nel recente passato

Nella seconda metà del novecento la parlata cremasca era ancora ampiamente usata nel territorio: forse giudicata in poesia lingua minore rispetto a quella nazionale e quindi non in grado di esprimere la musicalità di quest'ultima, né di possederne tutte le forme espressive, nonché di poter avere contenuti paragonabili a questa. Si pensava allora che il dialetto fosse la lingua della povertà, dei contadini, di quelli che non avevano studiato, riservato a comunicare con gli amici che condividevano lo stesso piccolo territorio. Chi ascoltava la poesia, apparteneva alla ristretta cerchia di persone che condivideva il vissuto del poeta e riconosceva immediatamente di che cosa lui parlava, a quale personaggio del paese si riferiva, quale azione sporadica o ripetitiva de-

¹ V. GROPPELLI, *La poesia dialettale al settembre offanenghese, dal 1971 al 1980*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1981.

P.G. GROPPELLI, *La poesia dialettale al settembre offanenghese, dal 1980 al 1990*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1999. La successiva raccolta dal 1990 al 2000 era già pronta, ma la pubblicazione non è mai avvenuta.

² Codesti autori verranno indicati nelle note a piè pagina con la dicitura P.m.s. (Pro manu scripto).

³ Testi raccolti sistematicamente per decine di anni dalla signora Eugenia Ferretti Gisti, di Bagnolo Cremasco ritagliati dalle pagine del settimanale "Il Nuovo Torrazzo" nella rubrica dedicata alla poesia dialettale diretta negli anni '70 da Vanni Groppelli, poi da Piero Erba, in seguito da Pier Giorgio Groppelli ed oggi dai "Cüntastorie": Lina Casalini e Andrea Maestri. Raccolta effettuata a volte senza conservare la data della pubblicazione, ma rintracciabile negli archivi del giornale. Nelle note seguenti codesti autori saranno indicati con la dicitura: Archivio del settimanale: "Il Nuovo Torrazzo".

scriveva, senza bisogno di spiegazioni. Si potrebbe quasi credere che più il linguaggio utilizzato era limitato e modesto, tanto più si valorizzava il mezzo espressivo: una comunione d'intenti tra gli ascoltatori e il poeta. Alcuni tra questi ultimi erano loro stessi a ribadire che sarebbero stati in pochi ad ascoltare le loro poesie. Forse la modestia manifestata da questi autori può anche essere interpretata in chiave polemica nei confronti dei grandi della poesia, quella con la P maiuscola.

Comunque la costanza con la quale i poeti dialettali cremaschi di quel periodo producevano testi in quantità, è indice di come la loro espressione spontanea e sincera collimasse con quella degli ascoltatori e dei lettori, magari pochi, ma che avevano la stessa competenza: popolare se non intellettuale. I due soggetti della comunicazione, emittente e destinatario, trovavano il punto di incontro nel messaggio stesso. Non essendoci la possibilità generalizzata di un innalzamento del livello del fruitore, era necessario un abbassamento del livello dell'autore, una sorta di bilanciamento alla pari per comprendere i testi nei dettagli, per riconoscersi nell'espressione del produttore e riderne o commuoversi a livello intuitivo.

2- La Poesia cremasca dialettale di oggi

La traduzione che oggi utilizza chi scrive in dialetto (non solo cremasco) sacrifica l'immediatezza della espressività del linguaggio per raggiungere una cerchia più ampia di destinatari-lettori, ma non permette certo la comprensione al di fuori della cerchia territoriale.

I poeti dell'inizio del XXI secolo scrivono ancora per una minoranza, dopo che per decenni è stato bandito l'uso del dialetto nelle scuole e nelle famiglie, anche in quelle contadine. Ormai non lo si sente quasi più neanche nelle strade e nelle osterie dei piccoli i paesi del circondario, dove resiste solo nella parlata tra gli anziani. Ma la minoranza che ascolta i testi poetici in vernacolo è una minoranza colta che assiste con preoccupazione a una rinuncia generalizzata del passato, alla tendenza a tralasciare la conoscenza delle proprie radici e si interroga sulle modalità per tramandare alle future generazioni la cultura che è alla base della società.

Nella produzione poetica attuale, abbandonata l'oralità, si è posto (non da tutti) il problema semantico della trascrizione del nostro vernacolo definito dal Pesadori: *L'è 'n parlà bröt, ma l'è 'n sincer parlà*⁴.

Allora, ha ancora senso il dialetto in poesia considerato che il dialetto è una lingua morta o moribonda, che non ha quasi più un pubblico in grado di apprezzarne le qualità? Finché il dialetto non è solo una comoda opportunità o peggio un pretesto letterario, ma la produzione dialettale scaturisce da una vera necessità, allora ha senso il testo poetico in dialetto.

La questione si complicherà in futuro anche perché già oggi è difficile districarsi tra i vari modi di scrivere dei poeti o dello stesso poeta in due testi diversi (accenti, apostrofi, doppie). E diventerà insormontabile a chi affronterà anche solo nei prossimi decenni una ricerca sulla poesia dialettale cremasca, visto che è sempre più difficile sentir parlare in dialetto, oltre all'impossibilità di concordare, almeno tra i poeti viventi, semplici regole di scrittura.

Non mancherà invece ai futuri studiosi la possibilità di conoscere il significato linguistico di parole già ai nostri giorni desuete, consultando la citata pubblicazione del Vocabolario del prof. Luciano Geroldi.

3- Dentro e fuori le Mura

I poeti dialettali cremaschi usano sovente l'ambiente come sfondo concreto e imprescindibile della loro produzione, sia esso l'ambiente interno della città (dentre le müre) sia quello situato

⁴ F. PESADORI, *Poesie dialettali*, Tipografia Leva, Crema, 1974, pag. 155.

al confine. Potrebbe esserci contrapposizione tra di loro se Crema fosse o fosse mai stata una metropoli. Questa piccola città di pianura considera la campagna circostante non in opposizione, (nel passato ha vissuto in perfetta simbiosi con essa), sia come mentalità che economicamente.

La breve stagione del boom economico degli anni '60 ha portato alcune industrie importanti sul territorio, dislocate appena fuori le Mura. Oggi non ce ne sono quasi più e la campagna ha nel frattempo perso valore e valori. La fuga del secondo dopoguerra dei contadini verso il centro città o lontano dal cremasco, ha assunto nei poeti dialettali un aspetto negativo insieme al degrado dell'ambiente e all'inquinamento. Oggi la campagna torna ad essere considerata l'oasi dove l'uomo vive rapporti più spontanei di quelli del mondo globale.

4- Un filo conduttore: l'ambiente

Riporto alcuni esempi di poesia cremasca di ieri e di oggi, che hanno come filo conduttore l'ambiente. Premetto che la grafia usata dei vari poeti è quella originale di ogni autore. Per le traduzioni delle poesie in lingua italiana ho dovuto spesso riaprire il Vocabolario di L. Geroldi per restare più fedele possibile al significato dato dal poeta, evitando complessi giri di parole che vengono spontanei quando si cerca di spiegare lessemi ormai obsoleti. In molti casi ho scelto dal testo dell'autore un estratto per me significativo nell'escursus da sottoporre ai lettori di questa pubblicazione di Insula.

5- La città

Valeria Groppelli ha iniziato in questi ultimi anni a far conoscere le sue poesie, (scrive sia in dialetto che in lingua) ottenendo riconoscimenti sia in ambito locale che in altre regioni italiane.

Noc 'n piasa dal Dòm⁵

Noc da lùna,
deserta,
'n piasa dal Dòm.
'Nfina la césa
par che la ciapé 'l bóf,
cumè 'n preòst stràc
dopo 'l sermù.
'N fil d'argént
carèsa i basèi,
amò cólt
da pas fresús
e curse da bagai.
Sa spantèga
'n bris da fiàt
sò i pugiói da preda
e 'l rusù da la faciada:
l'è 'l vént, che diertit 'l cor
sóta i portèch
e sbrindèla fragoie da ciàcere,

⁵ P.m.s. (Vedi nota n° 2).

spetegulèss e sogn
cumè sendiline da la festa. [...]

NOTTE IN PIAZZA DUOMO.

Notte di luna,/ deserta,/ in piazza Duomo./ Perfino la chiesa/ sembra cercare il respiro,/ come un prete stanco/ dopo l'omelia./ Un filo d'argento/ accarezza i gradini,/ ancora caldi/ di passi affrettati/ e di corse di bambini./ Si rovescia/ un poco di fiato/ sui balconcini di pietra/ e sul rosone della facciata:/ è il vento, che divertito corre/ sotto ai portici/ e spezzetta briciole di chiacchiere,/ pettegolezzi e sogni/ come addobbi della festa.

.....

Il centro della città, riconoscibile dalle molte chiese che svettano i loro campanili al di sopra degli altri edifici, permangono anche nel ricordo lontano che riempie il cuore di nostalgia. Annunciata Martini che torna a visitare la città natale, si riappropria del suo passato al suono delle campane della sua chiesa.

Campane da Sant Benedèt⁶

Campane da Sant Benedèt,
che stasera va sculte sunà
'mpalàda 'n funt a la Cesa,
quante olte vo sentit
a sbaciucà
quant sere na bagàina!
Specialmént a matina bunùra
quant vegnie a Mèsa prima. [...]

CAMPANE DI SAN BENEDETTO.

Campane di San Benedetto/ che questa sera vi ascolto suonare/ ritta in fondo alla Chiesa,/ quante volte vi ho sentito/ rintoccare/ quando ero bambina!/ Specialmente la mattina presto/ quando venivo alla prima Messa.

.....

Ma anche nella poesia di Martino Biscotelli, si esprime l'amore per questa piccola città di provincia, anche quando il freddo la attanaglia.

Crèma da édre⁷

Crèma da édre,
Crèma cristalina,
Crèma, töt an ricàm da brina.
Té ta sét bèla bé,
da biànch amantelada,
sóta 'l tò cèl seré
da giòs ambrilantada.

⁶ Archivio del settimanale "Il Nuovo Torrazzo" del 25 luglio 2011.

⁷ Archivio del settimanale "Il Nuovo Torrazzo" S.d.

M'ancante a rimirà
palàs, cése e giardi;
ta fèt dimenticà
anche 'l frèc che fa sfrulì. [...]

CREMA DI VETRO.

Crema di vetro,/ Crema cristallina,/ sei tutta un ricamo di brina./ Tu sei bellissima,/ di bianco ammantata,/ sotto il tuo cielo sereno,/ in un mantello di ghiaccio./ Mi incanto a rimirare/palazzi, chiese e giardini;/ tu fai dimenticare/ anche il gelo che mi raffredda.

.....

Altre protagoniste della vita di città cantate dai poeti sono le vie d'acqua, spesso rivisitate nei ricordi di ciascuno, quasi sempre comparate ad un presente poco rispettoso dell'importanza di questo dono della natura. Qui Vanni Groppelli (oltre che in italiano fu valido poeta dialettale, usando solo il dialetto di città) parla dell'acqua del Cresmiero.

La rüdera... da Crèma⁸

Se gh'è na ròba che ma sta söl gos
e che pode pròpe pö supurtà
l'è töt chèl schefe che ve zo dal fòs
che bagna parte da la me cità.
Parle dal Treacù e diente ros
de ste rüdera a mètes a parlà.
An pòst da speranzine e da rosgos
l'è dientàt na fogna, cèssò da cà. [...]

LA DISCARICA... DI CREMA.

Se c'è una cosa che mi sta sullo stomaco/ e che non posso proprio sopportare/ è tutta la schifezza che viene giù per il fosso/ che bagna parte della mia città./ Parlo del Cresmiero e divento rosso/ di dovere parlare di questo letamaio./ Un luogo di cinciallegre e di pettirossi/ è diventato una fogna, gabinetto di casa.

.....

Gian Franco Fugazza canta il rimpianto di chi già prevede la fine del fiume, che per secoli ha rifornito con le sue acque la città, già nel titolo della sua poesia:

Al me Sère l'è adrè a mor⁹

[...] Ma quant prope ma rende cünt
e ma ciapa anche al magù,
da iòc ma e zo do gose
ansì du gusù.

⁸ C.A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi: Vanni Groppelli*, Pro Loco, Crema, 2008, pag.10.

⁹ C.A.SACCHI, *Poeti e prosatori dialettali cremaschi di ieri e di oggi*, Arti Grafiche Cremasche, Crema, 1990, pag 14.

Par che al ma dize,
pians mia pians mia
sa ot fa lè la me fine
sa ot la zent lè amò tròp andre
che con töt chël che go fat
i ma lasa mor che an pèr me.

IL MIO SERIO STA MORENDO.

Ma quando proprio mi rendo conto/ e mi prende lo scoramento,/ dagli occhi mi scendono due lacrime/ anzi due lacrimoni.

Sembra che mi dica,/ non piangere non piangere/ cosa vuoi farci è la mia fine/ cosa vuoi farci la gente è ancora troppo immatura/ che con tutto quello che ho fatto/ mi lascia morire qui da solo.

.....

Oscar Voto ricorda vicende storiche legate al canale Vacchelli che attraversa a Nord il territorio cremasco. Questo canale irriguo, progettato nella seconda metà dell'Ottocento, scavalca nel territorio cremasco il fiume Serio con ponti spettacolari.

Al canàl¹⁰

[...] Bigiàem la scola pèr andà
a fa 'l bagn 'n da l'aqua
del canàl.
L'era bèla, frèscia e ciàra.
Anche an temp da guèra
la pasàa pian pianì sota
i punt del canàl, ma l'era spùrca
da fang e da sangh. [...]

AL CANALE.

Bigiavamo la scuola per andare/ a fare il bagno nell'acqua/ del canale./ Era bella, fresca e chiara./ Anche in tempo di guerra/ passava adagio adagio sotto/ i ponti del canale, ma era sporca/ di fango e di sangue.

.....

Non mancano negli scritti dei poeti di Crema le lamentele, gli attacchi ai politici che hanno governato la città: Gian Attilio Merico consiglia di lasciar perdere un progetto che prevedeva...

I parchègi sóta le piazze da la cità ¹¹

[...] Al post d'anventà i laurà che i disfa la cità,
al sarè mèi turnà amò a chi temp là
quand le piazze i 'éra piene da banchètt e bancheti
con aturne na filada da butéghe e butégghi. [...]

¹⁰ COMUNE DI IZANO, *Poesie "Fera da la palvisina" 1981-1992*, Leva Arti Grafiche, Crema, 1993, pag. 29.

¹¹ P.m.s. (Vedi nota n°2).

I PARCHEGGI SOTTO LE PIAZZE DELLA CITTÀ.

Al posto di inventare lavori che distruggono la città,/ sarebbe meglio tornare ancora ai tempi di una volta/ quando le piazze erano piene di bancarelle e banchetti/ con intorno una sequenza di botteghe e bottegucce.

.....

O il poeta che per non cadere proprio nell'anonimato firma una lettera al Sindaco della città con uno pseudonimo forse riconoscibile ai suoi: Chèl da Santa Maréa... *che cumè al sòlet al ga bun témp da jbat véa.*

Sindech caro

[...] Da le ólte sa 'l sa pö cu'la pensà¹²
da stö jént: “Che i la faghe pròpe apòsta?
Che gna òna i na rièses a 'mbrucà,
e 'n pö i ta rét sò 'l müs con facia tòsta?”
Gh'éra 'na bèla scóla sindech caro,
la püsé gròsa a Créma da 'n bèl pès;
“Civerchi” l'éra 'l nóm e l'éra 'n faro
per Einstein e sumàr: i èra tòi istès. [...]

SINDACO CARO.

Alle volte non si sa più cosa pensare/ di questa gente: “Che lo facciano proprio di proposito?/ Che neppure una volta riescano ad azzeccare una decisione,/ e in più ti deridono con faccia tosta?”

C'era una bella scuola Sindaco caro,/ la più grande a Crema da tanto tempo;/ “Civerchio” era il suo nome ed era un faro/ per gli Einstein e per gli asini: erano tutti uguali.

.....

Sempre il Sindaco è implicato in una querelle, ma questa volta, dice Anna Maria Gnesi, con una delegazione di donne arrabbiatissime. Emerge qui come altrove il divertimento grasso, proprio della città di provincia, creato dal doppio senso di una bolletta del gas troppo salata e quello di una macchia organica sulla biancheria.

La bulèta¹³

[...] La discussiù la düra 'n urèta
E l'argumént l'è sempre bulèta
Caro 'l me Sindech, 'na dona la fa,
ghem pèrs al nòst temp e bisógna pagà
Zó da le scale negre da ràbia
le credia da mét al Sindech an gàbia
lù 'l ga giràt al chisól 'n padèla
e... la bulèta l'è restàda chèla... !

¹² Archivio del settimanale: “Il Nuovo Torrazzo”.

¹³ P.m.s. (Vedi nota n° 2.)

LA BOLLETTA.

*La discussione dura un'oretta/ E l'argomento è sempre la bolletta/ Caro il mio Sindaco, dice una donna,/ abbiamo perso il nostro tempo e bisogna pagare
Giù dalle scale nere di rabbia/ credevano di mettere il Sindaco in gabbia/ lui ha girato la focaccia in padella/ e... la bolletta è rimasta quella...!*

.....

Non mancano nelle raccolte dei poeti descrizioni dei luoghi un tempo caratteristici della città. Ottomano Miglioli nato nel Borgo di S. Pietro, vissuto lì per gran parte della sua vita, ha poi dovuto abbandonarlo per la ristrutturazione edilizia con tanta...

Nustalgia...¹⁴

A la matina quand ma sa dersède
e 'l treno 'l pasa n sòeu la ferovia,
tire la tenda a la finèstra e vède
tòeut quel che lè a San Piero 'l vidie mia.
Al vert, l'aqua dal Sère e 'n quai useli:
l'è bèl, sè, l'è mia bròeut, ma cusa ôf fà?
al me penser antant pianì pianì
al pàsa 'l punt dal Sère, al va da là! [...]

NOSTALGIA.

*Alla mattina quando mi sveglio/ e il treno passa sulla ferrovia,/ tiro la tenda della finestra e vedo/
tutto quello che lì a San Pietro non vedevo.
Il verde, l'acqua del Serio e qualche uccellino:/ è bello sì, non è brutto, ma cosa vuoi farci?/ il
mio pensiero intanto, piano piano/ attraversa il ponte del Serio, e va di là!*

.....

Luigi Ernaldi ci lascia considerazioni in rima per altri cambiamenti avvenuti in ambito cittadino.

La nostra Crèma.

[...] Al Dòm l'è püssé bèl, i l'ha giüstà,¹⁵
al Rì, 'l gh'è mia pö, i l'ha quarciàt.
Gh'è pö 'l mercat di poi e di dunèi,
adèss gh'è quel moderno, da quèi bèi.

LA NOSTRA CREMA

*Il Duomo è più bello, l'hanno restaurato,/ il Rio, non c'è più, l'hanno coperto./ Non c'è più il
mercato dei polli e dei conigli,/ adesso c'è quello moderno, uno di quelli belli.*

.....

Clelia Letterini ama la bella Crema, quella che si intravede percorrendo le vie del centro: che non ha niente a che vedere con la campagna circostante.

¹⁴ V. GROPELLI, *Poeti dialettali cremaschi di ieri e di oggi*, Arti Grafiche, Crema, 2007, pag.149.

¹⁵ C.A. SACCHI, *Profilo della produzione poetica contemporanea*, Leva Arti Grafiche, Crema, 2013, pag. 28.

Dentre le müre¹⁶

[...] Palàs da gran signori blaſunàt
stradine strète che vèt poch la lüs
piasète 'ndù na olta i faa mercàt
San Bernardi, la ceſa con i büs.
Curtii bardàt da piànte centenàre
e curtilèt con vas da spariſina
Sant Agostino, con tante ròbe rare
e prestinér che vend la bertulina.[...]
Crèma dentre le müre l'è 'n giuèl
E chèla fora 'nvece l'è pö chèl.

DENTRO LE MURA.

Palazzi di nobili blasonati/ stradine strette che vedono poco la luce/ piazzette dove una volta si svolgeva il mercato/ San Bernardino, la chiesa con i buchi./ Cortili abbelliti da piante centenarie/ e cortiletti con vasi di sparigina/ Sant Agostino, con tante opere rare/ e prestinaì che vendono la bertolina.

Crema dentro le Mura è un gioiello/ E quella fuori invece non è tale.

6- La campagna: le piccole patrie.

Ogni poeta del territorio cremasco ha nel cuore il suo paese, il suo dialetto (che cambia appena al di là dai confini naturali), i suoi modi di dire, le sue usanze. E questo vale sia per quelli di un recente passato, che per quelli attuali.

Una poesia del Maestro Giuseppe Meazza di Credera Rubbiano descrive quello che dai Cremaschi è conosciuto come *Luvrit* (Rovereto) con tutto l'affetto per questa piccola porzione del suo amato territorio.

Luvrit, picèn ma ünit¹⁷

Furestér che sö la strada nóa
te vet an mèss al verd de la campagna,
vàrda al país che sö la ria 'l se tróa
de quel gran lach da l'acqua trùbia e stagna
che se ciamàa Gerùnd (ura scumpàrs)
e amò a la rosa 'Idèscola 'l se bagna. [...]

ROVERETO, PICCOLO MA UNITO.

O forestiero che sulla strada nuova/ vai in mezzo al verde della campagna,/ guarda il paese che sulla sponda si trova/ di quel grande lago con l'acqua torbida e stagnante/ che si chiamava Gerundo (ora scomparso) e che ancora alla roggia 'Idèscola¹⁸ si bagna.

.....

¹⁶ C.A. SACCHI, *Profilo della produzione poetica contemporanea*, Leva Arti Grafiche, Crema, 2013, pag. 32.

¹⁷ C.A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi: Giuseppe Meazza (Antologia)*, Pro Loco, Crema, 2008, pag. 11.

¹⁸ Probabilmente una diramazione della roggia Comuna, che dopo l'abitato di Bolzone si divide in due rami. Essi proseguono nei comuni di Credera Rubbiano e Moscazzano.

Italo Mauri ci presenta i luoghi di ritrovo estivi di campagna che hanno seguito la stessa sorte della palude detta Lago Gerundo: allora erano frequentati dalla povera gente più di un drive-in.

La melunéra¹⁹

[...] Se 'na fèta vü 'l na ól
l'ASL la dis che mia sa pól.
Töta 'ntréga 'la pòrta a cà
se 'na fèta 'n vól mangià.
L'è riàda la me... séra,
rigurdives quand la gh'èra,
sùra 'l bròch la mé bandiéra:
ciao a töc... la Melunéra.

LA POPONAIA.

Se una fetta uno ne vuole/ l'Asl dice che non si può./ Tutta intera la porta a casa/ se una fetta vuol mangiarne.

È arrivata la mia sera,/ ricordatevi quando c'era,/ sopra un ramo la mia bandiera:/ ciao a tutti... la Melunera.

7- Ritratti

Se tralasciassi l'elemento umano, le descrizioni dell'ambiente sarebbero monche del loro aspetto essenziale: i nostri poeti esprimono nelle loro poesie sentimenti profondi per ritrarre personaggi della realtà familiare o della loro piccola patria che risultano vivaci e autentici per l'utilizzo di espressioni del dialetto locale. Fausta Donati De Conti, senza inutili lirismi retorici, descrive l'aprirsi dell'animo della famiglia alla nascita della nipotina.

Rachele²⁰

[...] E se i sa varda 'n facia 'n fra lur dù,
adès che 'na s'ciatina gh'è nasit,
al mund al par anturte püsé bù.

RACHELE.

E se si guardano in volto fra di loro,/ adesso che una bambina è nata,/ il mondo intorno appare più buono.

.....

Lina Francesca Casalini, poetessa appassionata e innamorata della sua terra e del vernacolo, si è assunta il compito di farlo conoscere sia nelle scuole del territorio, sia nelle iniziative di chi condivide la sua passione, sia attraverso le pagine del settimanale locale "Il nuovo Torrazzo" dove insieme a Francesco Maestri -*I cüntastòrie*- pubblica una rubrica: "*Al nòst dialèt*" con testi poetici dialettali cremaschi. Qui in veste di autrice cerca la sua immagine di un tempo, di un passato che a volte riappare nella vita di tutti i giorni.

¹⁹ Archivio del settimanale "Il Nuovo Torrazzo" del 20 ottobre 2012.

²⁰ C.A. Sacchi, *Profilo della produzione poetica contemporanea*, Leva Arti Grafiche, Crema, 2013, pag. 356.

Me... bèla 'ndurmentàda²¹

[...] Cirche 'n dal spèc ch'èla dona scundida
che 'n quai volta la 'e fora amò
strinàda e fifuna
cumè la lùna
dai tempurài. [...]

IO... BELLA ADDORMENTATA.

*Cerco nello specchio quella donna nascosta/ che qualche volta ancora ricompare/ bruciacchiata
e impaurita/ come la luna/ dai temporali.*

.....

Il rapporto tra i coniugi che sono insieme da una vita, libera nella mente del poeta Giovanni Moretti la tenerezza e fa rinascere l'amore del passato.

Teneràment²²

An da 'n suris d'ùls e sincér
an da le viulète 'n da 'l bicér
an da i vistic prùnt söl lèc
an da 'l celèst di' tò òc
daànti 'n bazi rubat da frèsa
tenerament... ta ritroe.

TENERAMENTE.

*In un sorriso dolce e sincero/ nelle violette nel bicchiere/ nei vestiti preparati sul letto/ nell'azzurro
dei tuoi occhi/ davanti a un bacio rubato dato di fretta/ teneramente... ti ritrovo.*

.....

Federica Longhi Pezzotti, poetessa tenera e gentile, conosciuta ormai da anni anche in ambito provinciale, animatrice di un concorso per poeti dialettali a Offanengo dal '70 fino alle soglie dell'anno 2000, curatrice di un'associazione di poeti dialettali cremaschi - 'Nturne al Sère-²³ rivista semestrale sul dialetto, così ricorda...

La mé Maéstra²⁴

(dedicata alla Maestra Fausta Donati De Conti)

[...] Quant la giràa tra i banch da scola:
-Bambine, CASA si scrive con una ESSE sola!-
[...] LA ME MAESTRA!

²¹ C.A. SACCHI, *Profilo della produzione poetica contemporanea*, Leva Arti Grafiche, Crema, 2013, pag. 398.

²² P.m.s. (Vedi nota n° 2).

²³ Il giornalino trimestrale - 'Nturne al Sère- è stato pubblicato per la prima volta nel dicembre 1995 con la direzione del maestro Gorla e, fino alla sua morte, nel dicembre del 2000, con la direzione di P.G. Groppelli fino al 2001 (anno in cui si è sciolto il gruppo).

²⁴ C.A. SACCHI, *Profilo della produzione poetica contemporanea*, Leva Arti Grafiche, Crema, 2013, pag. 363.

L'era mia spuzàda illura
e spuzàda la sà gnamò adès,
ma quance bagài senza ès 'na "Sciura"!

LA MIA MAESTRA.

Quando girava tra i banchi di scuola:/ -Bambine, CASA si scrive con una ESSE sola!- / LA MIA MAESTRA!// Non era sposata allora/ e sposata non lo è ancora oggi,/ ma quanti figli senza essere una "Signora"!

.....

Alcuni poeti sono insuperabili nei ritratti comici venati di profonda umanità per le persone e di affetto per i diversi del paese. Ancora di Giuseppe Meazza:

Al lösgna²⁵

I ga dis "lösgna" a l'umenèt curiùs
che 'l vól saì tòt quànt sùcéd al mùnt:
lù 'l sà che fióla la ga mia 'l murùs,
lù 'l mèt al nàs per tòt, zo fin an fùnt.
Se per la stràda 'l tróa Pèpo Nùs
lù 'l ghe dumànda se söl fòss gh'è 'l pùnt;
se 'ncùntra Tòne, 'l dis: -Se fàet, là pùs?-
Se passa 'n sciür: -Ma, lù, l'è pròpe 'l cùnt?-

IL CURIOSONE.

*È soprannominato Lösgna l'omino curioso/ che vuol sapere tutto ciò che succede al mondo:/ lui conosce quale ragazza non ha il fidanzato,/ lui mette il naso dappertutto, giù fino in fondo.
Se per la strada trova Beppe Noci/ lui gli chiede se sul fosso c'è il ponte;/ se incontra Antonio, lui dice: -Cosa facevi, là dietro?- / Se passa un ricco: -Ma, lei, è proprio il conte?-*

.....

E qualcuno ancora oggi, certo di una generazione che sembra più lontana di un secolo, ricorda il richiamo del venditore ambulante che arrivava con il suo carico di frutta e verdura esotiche che non era possibile far crescere comunemente negli orti ben forniti di tutte le cascine. Il suo richiamo è diventato un ricordo-emblema di un passato che non tornerà. Così ce lo presenta Vanni Groppelli.

Limù, limù²⁶

-Limù, limù, limù de la Riviera,
bù per le done da la bruntulera!-
Du dé a la settimana, ma ricòrde,
riàa Milini col sò careti
càrech de strass, pignate e pignati,
tegnit ansèma da ligàm e còrde.

²⁵ C.A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi: Giuseppe Meazza (Antologia)* Pro Loco, Crema, 2012, pag. 16.

²⁶ C.A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi: Vanni Groppelli*, Pro Loco, Crema, 2008, pag.30.

E gh'era an àsen tra le stanghe rotte
vestit de magre cumè 'l sò padrù:
e i'ndàa, i'ndàa per le strade tòti du,
cumè figure, za, del Don Chisciotte [...]

LIMONI, LIMONI.

-Limoni, limoni, limoni della Riviera,/ ottimi per i mal di pancia delle donne!- / Due giorni alla settimana, mi ricordo,/ arrivava Milini con il suo carrettino/ carico di stracci, pentole e pentolini,/ tenuti stretti da legacci e corde.

E c'era un asino tra le stanghe rotte/ di magro vestito come il suo padrone:/ e andavano, andavano per le strade tutti e due,/ come personaggi, già, del Don Chisciotte.

.....

E il pensiero di Don Angelo Aschedamini, sacerdote speciale nonché vero poeta, è rivolto alla condizione umana con l'attenzione riservata ai più poveri.

(senza titolo)²⁷

L'era prope mia giòst
Tapela bun'anima!
Per me ca la roba
da durmì an da la cassa,
da mort, ognenoc,
al fosc, da per lù,
a parlà coi diaoi...
Ogne tant de Sergnà
(bisuc, col barbù,
la crapa pelada,
con na bògia tremenda
e, sota, le braghe,
lé, 'n rescio soi fianch)
al ruà a circà sò. [...]

Non era proprio normale/ Tapela buon'anima!/ Per me quella decisione/ di dormire nella cassa,/ da morto, ogni notte,/ al buio, da solo,/ a parlare con i diavoli...

Ogni tanto da Sergnano/ (unto e bisunto, col barbone,/ la testa rasata,/ con una pancia tremenda/ e, sotto, i pantaloni, lì, in bilico sui fianchi)/ arrivava a chiedere la carità.

.....

I ritratti che presentano i nostri poeti appartengono a un passato che pur essendo poco distante da noi è ormai lontano anni luce: i loro testi descrivono le attività che impegnavano i contemporanei, con l'umanità di chi comprende una vita fatta di stenti e di solitudine. Antonio Sbarsi ottenne ancora in vita numerosi riconoscimenti e fu insignito di una benemerenda dal Comune di Casaletto Ceredano.

²⁷ W. VENCHIARUTTI, C.A. SACCHI, R. KNOBLOCH, *Un sacerdote comunemente straordinario*, Quaderni di antropologia sociale N°4, Crema, 2014, pag. 76.

Al magnano²⁸

[...] Gh'è quatre galinele sò la strada
e 'n om vestit da stras, ma dal vis bu.
"Magnano, stagna pignate, padèle..."
al vusa, e 'ntant al pensa ai so fiulèt
luntà, a la so spusa, a la so cà. [...]

IL CALDERAIO.

*Ci sono quattro gallinelle sulla strada/ e un uomo vestito di stracci, ma dal volto buono.
"Calderaio, salda pentole, padelle..." / grida, e intanto pensa ai suoi figli/ lontani, alla moglie,
alla sua casa.*

.....

La lingua dialettale di Lina Panzetti di Bagnolo, (cofondatrice del Gruppo Antropologico di Bagnolo Cremasco, vedi nota n° 40) espressione di una civiltà contadina ormai scomparsa, ricrea immediatamente l'identità della campagna, ricordandoci i lavori, la fatica e la bellezza di una natura oggi violata.

Al camper²⁹

Va, 'n da la nòc tempestada da stèle,
an òm sulitare
col sò badil an spala;
ga fà ciar an chignol da lùna
e le tante lüzürole
che 'nturne le ga bala.
Al va 'l camper,
cumè dumà, cumè jeer,
cumè tôte le nòc
da l'estat. [...]

L'ADDETTO ALL'IRRIGAZIONE DEI CAMPI.

*Va nella notte tempestata di stelle,/ un uomo solitario/ col suo badile in spalla;/ gli fa luce uno
spicchio di luna/ e le tante lucciole/ che gli danzano intorno./ Va egli/ come domani, come ieri,/ come tutte le notti/ dell'estate.*

.....

Come le considerazioni di Martino Biscotelli sulle usanze che costringevano le famiglie contadine l'undici di novembre a traslocare forzatamente da una cascina all'altra in cerca di un lavoro.

²⁸ C.A. SACCHI, *Poeti cremaschi di ieri e di oggi: Antonio Sbarsi*, Pro Loco, Crema, 2013, pag. 40.

²⁹ BIBLIOTECA COMUNALE DI MONTODINE, *Raccolta di poesie premiate nei premi letterari 1990-1992-1994*, Leva Arti Grafiche, Crema, 1994, pag. 12.

Dispiazér antich³⁰

[...] Pòre zént, sò stràde 'ngeràde,
adré a 'n car pié da mizéria.
Ùmbre dal pasàt.
Zént da la nòsta piàna
che sparia 'n da la bùrda,
a la luntàna.
San Martí da i témp andré,
dispiazér antich,
umbre, che ma pàsa 'n da la mént,
al vündes da nuémbre.

DISPIACERE ANTICO.

Povera gente, su strade di sassi,/ dietro un carro pieno di miseria./ Ombre dal passato./ Gente della nostra pianura/ che spariva nella nebbia,/ in lontananza./ San Martino dai tempi passati,/ dispiacere antico,/ ombre, che mi passano nella mente,/ l'undici di novembre.

8- Gli animali

Come tralasciare l'amore per gli animali che nel passato erano visti non solo come fonte di cibo, ma come componenti della famiglia, se non amici con cui dialogare nel loro ambiente naturale, non certo come al giorno d'oggi considerati ninnoli casalinghi.

Una composizione ad hoc di Rosetta Marinelli Ragazzi, artista a tutto campo: considerata continuatrice della poesia del Pesadori, ma anche musicista e pittrice,

Póre cavrìne!...³¹

[...] Adio spasesàde 'n di teré
a gót ansèma 'l vert e l'ària bùna!...
Cantarà amò le ràne e i russignói,
ma... le sentarà pò la sò padrùna:
 ciamàle a vöna a vöna col sò nóm,
 dàga i mursèi da pa...
 tiràga 'n pó la cùa e le urigine
 i còrne, se i gh'à i' à!...
Ma par zamò da séntem a ciamà
coi sò: "bèh!!! bèh!!!" là déntre 'n dal stalèt;
e me nu podaró diga: "Tasi!...
senò, i vegnarà con d'òn stanghèt!"

POVERE CAPRETTE.

Addio passeggiate nei campi/ a goderci insieme il verde e l'aria buona!.../ Canteranno ancora le rane e gli usignoli/ ma... non sentiranno più la loro padrona:

³⁰ COMUNE DI IZANO, *Poesie "Fera da la palvisina" 1981-1992*, Leva Arti Grafiche, Crema, 1993, pag. 67.

³¹ ROSETTA MARINELLI RAGAZZI, *Fòie che cròda, (Musa cremasca)*, Edizioni Orobiche, 1949, pag. 33.

chiamarle a una a una col loro nome,/ dar loro bocconi di pane.../ tirar loro la coda e le orecchiette/ e le corna se ce le hanno!...
Mi sembra già di sentirmi chiamare/ col loro "beh!!! beh!!!" là dentro nel recinto;/ e io non potrò dir loro: "Tacete!.../ altrimenti, verranno qui con un bastone!"

.....

Nella nostra società si sta perdendo man mano il piacere dell'osservazione degli animali del proprio territorio, magari andando alla ricerca di posti lontani per farlo, ma c'è anche chi si sofferma ad osservare le specie originarie del luogo in cui vive. Due i ricercatori: Valeriano Poloni e Fiorenzo Gnesi che, a corredo della loro ricerca, allegano per la descrizione poesie in vernacolo. Questa è di V. Poloni.

La rügarola³²

Le la rüga sota tera
an da i'orc e n'dai giardi
ga pias mia n'dù ghè la gera
e n'du birla i'urmisi
 So la gropa la ga i'ale
 sa l'sa mia ia droe a fa
 ore mia cünta bale
 ma le buna gna a gula
La ga la pansa bela sgiufa
al da dre l'è a furbeseta
per campà la maia a ufa
cuma fa la caaleta
 Per spustas annanc e'ndre
 la droa do sampe a gratirola
 iotre quatre i'è da dre
 a sbürla la rügarola.

IL GRILLO TALPA.

*Lui scava sotto terra/ negli orti e nei giardini/ non gradisce dove c'è ghiaia/ e dove girano gli orbettini
Sul dorso ha le ali/ non si sa per che cosa le usi/ non vorrei sbagliarmi/ ma non è in grado di volare
Ha il ventre gonfio/ e il posteriore a forbicetta/ per sopravvivere mangia a sbafò/ come fa la cavalletta
Per spostarsi avanti e indietro/ usa due zampe a grattugia/ le altre quattro stanno dietro/ per spingere
il grillo talpa.*

9- Ascolto del dialetto

Nel patrimonio orale del dialetto cremasco è documentata una serie di racconti³³ che rappresenta la libera espressione di un settore o di un frammento della cultura di una comunità linguistica attraverso ricordi personali, testimonianze di usi, tradizioni, credenze, descrizione di oggetti e del loro funzionamento, ma anche filastrocche, storie. La *pastòcia*³⁴ era raccontata ai bambini

³² P.m.s. (Vedi nota n°2).

³³ GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *Le noste pastòce: fiabe cremasche*, Tipolito Uggè, 1996, Crema.

³⁴ Favola tradizionale cremasca.

spesso calcando la mano sugli elementi spaventosi. Aveva però anche un pubblico più vasto sotto il portico al tempo della sgranatura o nella stalla nelle lunghe sere invernali. Il tema della narrazione evoca il calore, il luogo della sosta e della convivialità nei quali ritrovarsi ad ascoltare e a raccontare storie di sé. Se *pastòcia* era racconto, il narratore era colui che sapeva "porgere" questo racconto, che sapeva farlo vivere e rivivere, che quindi ne era il fulcro. Narratori per eccellenza sono stati da sempre gli anziani o chi nella cascina si era avvicinato agli studi. Le *pastòce*, essendo in parte destinate all'infanzia ed avendo una finalità educativa, avevano spesso una forma di filastrocca: ripetitiva, breve, ritmata o cantilenata.

Probabilmente appartengo all'ultima generazione che ha potuto vivere questa esperienza: da noi in cascina, visto che nelle cucine si spegneva presto la *lòm*³⁵, nella stalla si riunivano uomini e donne, ragazzi e bambini, dato che era l'unico spazio caldo con una sola lampada per tutte le famiglie. Era lì che mio fratello, il maggiore, leggeva anche le poesie in dialetto della Marinelli Ragazzi, che abitava nella cascina attigua alla nostra a San Michele. I racconti avevano per tema dominante la paura, anche questa in funzione pedagogica: gli eroi erano soprattutto i soggetti deboli indifesi del quotidiano, donne e bambini e personaggi fantastici. Essi erano il simbolo delle difficili prove che il contadino e la sua famiglia erano chiamati ad affrontare nel corso della vita, non solo quindi semplici storielle per passatempo, non necessariamente favole o fiabe, ma racconti, frottole³⁶. La storia passava spesso attraverso il dialogo e il dialetto diventava parte naturale della comunicazione. Esempio ne è la *Gatacòrgna dal Mumbèl* (non si conosce la patria: forse il manicomio di Mombello (Mi)?). È l'orrore con già nel nome il suo fascino: non è gatta perché non ha le corna e non ha pelle. E sapere che sale gradino dopo gradino nella stanza della bimba che non dorme, aumenta il terrore. La madre che le suggerisce di dormire non è molto rassicurante e sembra essere d'accordo con questa figura inquietante. Anzi rimprovera alla figlia di non aver detto le preghiere e che la Gatacòrgna l'ha saputo. "*Dorma dorma Catarini*" e quando ci si avviava verso le stanze buie e gelide, noi bambini speravamo di non incontrarla già lì sul primo gradino. Ma la sera dopo nella stalla, stregati dal personaggio, chiedevamo di risentire *la pastòcia dala Gatacòrgna*.

Me so la Gatacòrgna dal Mumbèl, senza còrgne e senza pèl.
Arda Caterini che so che sò 'l prim bazèl
Mama, mama, senti, senti,! Dòrma, dòrma se ta oret durmì.[...]

Me so la Gatacòrgna dal Mumbèl, senza còrgne e senza pèl.
Arda Caterini che so che sò 'l ùltem bazèl
Mama, mama, senti, senti,! Dòrma, dòrma se ta oret durmì.[...]

LA GATACORGNA

Io sono la Gatacòrgna di Mombello, senza corna e senza pelle./ Attenta Caterina che sono qui sul primo gradino/ Mamma, mamma, sentite, sentite,! Dormi, dormi se tu vuoi dormire.

Io sono la Gatacòrgna di Mombello, senza corna e senza pelle./ Attenta Caterina che sono qui sull'ultimo gradino/ Mamma, mamma, sentite, sentite,! Dormi, dormi se tu vuoi dormire.

Certo aver passato insieme ore ad ascoltare la parlata dialettale, vivendo con essa forti emozioni, ha creato in alcuni una dipendenza da tale linguaggio che oggi viene usato, nella sua forma scritta, quasi esclusivamente per la produzione poetica. -È forse l'approccio che oggi manca,

³⁵ Lampada a olio.

³⁶ Cüntà sò pastòce: mentire.

mi sento di rispondere a chi chiede come sarà possibile salvare il dialetto cremasco: è necessario passare dalla frequentazione della forma orale, per poter affrontare quella scritta.

Con l'alfabetizzazione di massa si è poi dato l'avvio a un processo probabilmente irreversibile di impoverimento della varietà dialettale e provocato un drastico restringimento del pubblico in grado di intendere o quanto meno di interessarsi a una lingua se non a quella dilettantesca e strapaesana. Il poeta che oggi scrive in dialetto non potrà rivolgersi quindi che ai (tradizionalmente) pochi lettori di poesia, per buona parte dei quali, inoltre, i suoi testi saranno accessibili soltanto con l'aiuto di traduzioni appositamente fornite dall'autore stesso o da un curatore. Così, mentre i dialetti tendono a scomparire nelle abitudini dei parlanti, si verifica una parallela crescita del loro prestigio culturale. Se non ci si può figurare interiormente la voce del dialetto, è allora necessario che quella voce si faccia sentire nella sua materialità. La voce virtuale che risuona dentro quando si legge in una lingua i cui suoni sono familiari, può essere qui sostituita da una voce reale, che trasmetta quello che non si è in grado di ricostruire. Oggi nel Cremasco il teatro e i testi delle canzoni popolari, le presentazioni di libri di poesia, le letture di *pastòce* della tradizione locale, i concorsi per autori in vernacolo, come in ogni regione italiana, si sistemano spesso dietro il paravento della lingua dialettale con determinate interpretazioni di fatti, usi e costumi della propria gente, della propria terra, per portare in scena le tradizioni. Perché l'evento funzioni occorre che gli autori conoscano ed esercitino un insieme di tecniche, abilità e convenzioni che gli spettatori riconoscono: così che i testi siano un evento-scambio tra loro e gli spettatori presenti, in uno stesso luogo e nel medesimo momento.

10- Il teatro

In teatro si può risentire il suono vivo del dialetto, pur se il teatro dialettale non ha il compito di conservare il dialetto o divulgarne una copia dell'originale: finché il dialetto sarà una lingua sufficientemente viva, il teatro potrà forse valorizzarlo utilizzandolo. Una caratteristica che si chiede al teatro dialettale è che deve far ridere: è il primo requisito che ti chiedono quando porti in giro uno spettacolo dialettale: "Ma fa ridere?". Perché la gente vuole ridere! Allora, anziché un circolo virtuoso, di crescita culturale, si crea un circolo vizioso. Non si invoglia la crescita culturale delle compagnie, il pubblico invecchia, i giovani non vanno a vedere il teatro dialettale, non entrano o entrano difficilmente in compagnia.

Nella seconda metà del novecento (1961) nasce a Crema presso il S. Agostino il "Club amici del teatro". Nel 1962 viene rifondato come: "Club amatori del teatro" a cui aderiscono le menti cremasche più brillanti e preparate del tempo.

Nei primi anni partecipa al club come maestra di dizione Mari Schiavini che mette a disposizione degli allievi le competenze acquisite al Piccolo di Milano. Il club chiuderà la sua attività nel 1975. Mari Schiavini diverrà poi regista di commedie dialettali, che leggerà anche nelle trasmissioni radiofoniche cremasche a Radiovideo Cr 93 (1979). Nonostante l'età ragguardevole ella partecipa ancor oggi a manifestazioni poetiche locali con poesie in lingua e in vernacolo.

Nel 1981 Francesco Edallo può finalmente concretizzare un vecchio progetto, costituire la "Compagnia del Santuario"³⁷ e debuttare, a distanza di un anno, con "Sant e Antiquare" commedia dialettale con testo teatrale di Mari Schiavini. Edallo con questa Compagnia, per trent'anni si è posto al centro di un lavoro di ricerca, ha saputo costruire un collettivo coeso e determinato. Una pubblicazione curata dallo stesso regista raccoglie la sua vasta produzione. Dalla sua prematura scomparsa in poi la Compagnia ha continuato a proporre annualmente spettacoli teatrali seguiti da un fedele pubblico.

³⁷ F. EDALLO, *Storie, soltanto storie*, Vol. 2 Leva Artigrafiche, Crema, 1990.

Nel dicembre del 1988 nasce -quasi per gioco dice il regista Checco Edallo-, un'altra compagnia teatrale dialettale a Montodine: la "Cumpagnea da San Ròch". La prima avventura sul palcoscenico di questo gruppo è -Tra dutùr e medegòc-. Il successo validato dalle numerose repliche fa sì che l'anno successivo i componenti della compagnia raddoppino. Da allora le rappresentazioni teatrali si susseguono annualmente fino al 2003. Vengono messi in scena per tutto il periodo adattamenti dialettali dello stesso regista, di autori famosi: Eduardo De Filippo, Vincenzo Scarpetta, fino a Eduardo Scarpetta. Le capacità organizzative, recitative e tecniche di tutti hanno assicurato l'affermazione anche in ambito provinciale, dove è stata considerata come una delle migliori e più quotate a livello amatoriale (come testimoniano le 15 repliche dell'allestimento de "I due nipoti")³⁸.

Molte sono oggi le compagnie dialettali nel Cremasco che calcano le scene con buona affluenza di pubblico, forse più che in passato dove il teatro dialettale era il veicolo per far giungere la cultura anche a chi a fatica parlava la lingua ufficiale. In molti paesi del Cremasco oggi c'è una compagnia dialettale amatoriale (Bagnolo, Bolzone, Casaletto Vaprio, Madignano, Moscazzano, Pianengo, Ripalta Cremasca) che si presenta con regolarità al pubblico locale, magari negli spazi degli oratori, ma che tenta anche di esportare la produzione teatrale nei luoghi che, in città o appena fuori, ospitano rassegne dialettali. Il teatro di Crema Nuova si propone di diventare il centro di una grande sfida per la città: dare una casa alle compagnie dilettantistiche che possono rappresentare le loro commedie, in un luogo che potrebbe diventare il posto simbolo per questo genere teatrale delle compagnie del territorio. La produzione di questi gruppi è molto vasta e preziosa perché spazia dalla produzione in proprio, al rifacimento di grandi classici, calati nella nostra zona e, spesso, nel dialetto locale. Altre sono le attività teatrali messe in atto per riportare nel teatro la voce del dialetto: lo stesso Francesco Edallo ha allestito nel 1997 la rappresentazione scenica itinerante: "Ah, l'ammore" lettura di poesie dialettali sul tema dell'amore, alternate a dialoghi sullo stesso argomento scritti dall'autore nelle sue commedie. Ai nostri giorni la declamazione di poesie dialettali dei vari autori cremaschi del passato e di oggi viene offerta a gruppi eterogenei (scolastici, istituzionali) da Lina Francesca Casalini e Francesco Maestri. I due poeti prestano la loro voce anche a letture per presentazioni di libri di poesie, di testi premiati nei concorsi indetti nei vari Comuni, per lezioni agli adulti dell'Università della terza età. A Radio Antenna 5 il sabato dopo il Gazzettino delle 12, Emi Peletti e Piero Bombelli leggono poesie dialettali di autori cremaschi.

11- I premi letterari

Altro è il discorso sui concorsi per poesie dialettali organizzati quasi sempre dalle biblioteche comunali, a volte da associazioni che intendono commemorare un poeta locale: alla partecipazione seguono incontri a cui la cittadinanza partecipa numerosa, ascoltando con attenzione le opere dei poeti premiati. Alcuni concorsi sono a cadenza annuale (Chieve, Izano, Monte, Ripalta Cremasca) altri biennali (Montodine, Premio Città di Crema): sono poche le voci nuove tra gli autori che presentano le loro opere. Quando vengono coinvolti gli alunni delle scuole locali l'affluenza alle premiazioni è molto alta: quando si passa alla lettura degli elaborati degli adulti, la sala si svuota e si resta in pochi ad assistere. La partecipazione degli alunni è subordinata alla sensibilità degli insegnanti rispetto al dialetto: risulta rilevante l'adesione di alunni della scuola primaria, più disponibili a mettersi in gioco che quelli della secondaria inferiore, mentre è poco apprezzabile l'apporto dei ragazzi delle superiori, che forse si pongono in modo più critico rispetto alla difficoltà di scrittura. La partecipazione degli adulti ai concorsi è in prevalenza femminile (al

³⁸ F. EDALLO, *10 anni di teatro con la Compagnia di S. Ròch*, Tipolito Uggè, Crema, 1998.

contrario dei concorsi dialettali a livello regionale) ma in contraddizione con la raccolta precedentemente citata sugli autori cremaschi, dove i poeti prevalgono sulle poetesse di quasi un terzo.

Nel tempo hanno chiuso concorsi prestigiosi e collaudati o esperienze sporadiche: -Concorso di poesia dialettale del Settembre offanenghese (che negli ultimi anni era diventato provinciale³⁹ con l'adesione di poeti di altre province) -Concorso CremaVolley, -Associazione Armonicamente di Crema in memoria di Francesco Edallo-, Concorso Giuseppe Meazza di Credera. Le cause più disparate portano alla chiusura. Di norma i concorsi prevedono una sezione in lingua e una in dialetto. Mentre la prima ha sempre un cospicuo numero di adesioni, per la seconda queste sono in numero limitato. I componenti della giuria si trovano a leggere testi che non hanno prosodie confrontabili, a volte sono poemetti più che poesie, i contenuti non sempre originali. E non è semplice trovare il giurato che si assuma la responsabilità di assegnare un premio, anche se consistente in una simbolica pergamena o targa, solo in base a una valutazione puramente personale. Un like insomma.

Funzionano in alcune realtà gli happening e le serate in amicizia. Il Gruppo Antropologico di Bagnolo Cremasco, fondato da sei abitanti locali nel 1995 tra cui la poetessa Lina Panzetti, ha al suo attivo varie pubblicazioni di ricerca sulla memoria del dialetto del paese e inoltre compone collettivamente delle rime in dialetto⁴⁰ (pubblicate in un volume nell'aprile del 2018), che testimoniano fatti, ricordi degli usi e costumi locali. Inoltre dà spazio annualmente a un reading degli autori del paese: la sala è gremita pur se poche sono le opere di partecipanti giovani o presenti alla serata!

A Crema ha fatto il suo esordio nell'aprile del 2018 l'iniziativa: "*Al de dal dialèt*" organizzata dai giovani del gruppo RinasciMenti, nata da un'idea di inserire nelle conoscenze dei giovani del gruppo anche una modalità di utilizzo ai nostri giorni della lingua dialettale. Dopo un incontro informale con loro, è stata organizzata un'intera giornata dedicata all'argomento, nella prestigiosa cornice del Centro Culturale Sant'Agostino.

12- La musica

Quella popolare appartiene per definizione a quel substrato della lingua standard, che per antonomasia condensa nei suoi testi un mix di lingua del territorio (il dialetto) e la lingua nazionale. In questo caso la scena musicale cremasca offre spunti interessanti, sia dal punto di vista linguistico, che da quello musicale.

Oggi maggiormente sono band, che cantano mescolando accenti, parole e intere frasi in italiano e in dialetto.

Un'esperienza avviata a Moscazzano dal poeta Piero Bombelli, coinvolge i bambini in un coro per l'apprendimento di canzoni dialettali cremasche, utilizzando anche il repertorio consolidato delle "Turche" (alias Sorelle Bettinelli) di Ripalta Cremasca. I piccoli coristi si esibiscono ormai anche al di fuori del loro paese, in manifestazioni cremasche; magari in concomitanza col formidabile coro degli adulti di Credera-Rubbiano e Moscazzano diretto dal maestro Tommaseo. Così



³⁹ Il concorso di poesia legato al "Settembre Offanenghese" è stato attivo dal 1971 al 2000. Due le edizioni che raccolgono ciascuna dieci anni di premiazioni del Concorso. (Vedi nota 1).

⁴⁰ Centro Antropologico di Bagnolo Cremasco, *Racconti di vita in rima*, Bagnolo Cremasco, 2018.

a Bagnolo Cremasco opera da anni un coro dialettale di voci miste, organizzato e supportato da Francesco Rossetti, che presenta un nutrito repertorio di canzoni della tradizione popolare. Per riferirsi al presente si sono scelti qui due cantautori cremaschi che si esibiscono con gran successo di pubblico, anche al di fuori del nostro territorio. Frequenti i loro spettacoli dal vivo che hanno fan affezionati che li seguono.

Giò Bressanelli.

Scrivo i testi delle sue canzoni utilizzando sia l'italiano che il dialetto cremasco che hanno come contenuto la realtà dei giorni nostri, senza cercare a tutti i costi la felicità spesso decantata del passato. Rispetto a quest'ultimo Giò dice: "Ci sono espressioni verbali dialettali molto più ricche di saggezza di un trattato sulla morale. I contadini di una volta si esprimevano con concetti concreti: "Se ga nif gna ü gna du, ga n'ò gna ü gna me" (*Se non hai niente tu, sono povero anch'io*). Se fossimo in grado di condividere questo concetto, potremmo forse superare la paura di perdere i privilegi a noi concessi perché abbiamo avuto l'avventura di nascere nel posto giusto. I testi delle sue canzoni sono spesso riferiti all'ambiente cremasco: qui il cantautore descrive Crema sotto la neve:

[...] La néf da nòc la brüza i oc⁴¹,
i suna a la Lama, i bala a i Dòs⁴²,
Créma müruza,
Créma che spùns,
Créma da spuzà,
prima che sèca 'n da la róza
l'aqua da daquà. [...]

La neve di notte brucia gli occhi,/ suonano alla Lama, ballano ai Dossi,/ Crema amata,/ Crema che punge,/ Crema da sposare,/ prima che si prosciughi nella roggia/ l'acqua per irrigare.

Gianluca Gennari.

Con il progetto del 2011 *Il Gerundo e le sue storie*, mirante ad una valorizzazione linguistica, sociale e culturale del territorio locale, un tempo occupato da un ampio acquitrino chiamato Lago Gerundo, Gianluca viene alla ribalta del mondo musicale dialettale. Il tema della Natura già in passato aveva guidato la sua composizione: attualmente diviene mezzo di riflessione e confronto tra un mondo genuino ormai quasi dimenticato e la società odierna, attraverso gli efficaci mezzi della musica e dello spettacolo dal vivo, con la creazione di eventi di musica e teatro realizzati attraverso il racconto autobiografico. Gennari è ormai molto conosciuto nell'ambiente musicale lombardo: ha partecipato al Primo Festival della Nuova Musica Lombarda del dicembre 2017 a Spirano (Bg.). Ha preso parte con il suo attuale gruppo (I tortelli Cremaschi) ad un progetto finanziato dalla Regione Lombardia che vanta la presenza di alcuni dei più apprezzati cantautori dialettali lombardi e non: così Gianluca cantando fa rivivere le usanze, i costumi e le tradizioni di Montodine, suo paese d'origine.

⁴¹ P.m.s. (Vedi nota n° 2).

⁴² La Lama e i Dossi sono cascine tra Ripalta Cremasca e Moscazzano, proverbialmente a portata di suono fra loro.

Al mé paés⁴³

I prim filù da lüs, chèi dal sul,
j pàsa déte dai scür da nà finestra dàla mé cà.
J pòrta 'n dàla stànsa an ótre dé
che 'l mà fa pensà
àla giornàda malàda che iér
gh'ó pasàt an cità.

Fóra da la mé cà
sa à an pó püsé a pià
da chèi di palàs,
nótre sé che sèm sèmpe
su sèm adré a fa.

So saltàt zó dal bus e so jgnit a cà,
gh'ó tacàt a cor, sé, có 'l magù.
Mé stó bé quànt so al mé paés.

IL MIO PAESE.

*I primi raggi di luce, quelli del sole,/ passano attraverso gli scuri di una finestra della mia casa./
Portano nella stanza un altro giorno/ che mi fa pensare/ alla giornata malata che ieri/ ho passato
in città.*

*Fuori dalla mia casa/ si va un po' più adagio/ di quelli dei palazzi,/ noi sì sappiamo sempre/ che
cosa stiamo facendo.*

*Sono sceso di corsa dal pullman e sono venuto a casa,/ ho cominciato a correre, sì, con un nodo
alla gola./ Io sto bene quando sono al mio paese.*

Conclusione

L'uso del dialetto è la ragion d'essere dei poeti dialettali: è vero che il dialetto esclude potenzialmente molti lettori (i non indigeni, i giovani che non sentono più per le strade e nelle loro case la parlata di una volta), ma salvare l'uso del dialetto non è l'obiettivo delle loro pubblicazioni. Per chi scrive poesia, in italiano come in dialetto, l'importante è che abbia qualcosa da dire. Chi sceglie il dialetto non è perché l'italiano non gli vada bene, ma per chi ha iniziato a parlare in dialetto dall'infanzia le parole dialettali hanno una densità, uno spessore, una forza particolari: se dico *scragna* alla sedia, mi sembra un oggetto che mi garantisce una certa solidità. Il problema di salvare le lingue è un po' astratto: cosa facciamo con il dialetto per non perderlo? Il dialetto non si può insegnare a scuola.

Ma forse non si tratta di salvare una lingua, si tratta di salvare un mondo, perché una lingua non è un insieme di termini, non è un vocabolario, non si tratta di salvare il vocabolario, si tratta di salvare dei mondi, e l'impresa è iperbolica.

Nel senso filologico/storico, questa documentazione del linguaggio poetico del nostro recente passato e di quello che sta oggi evolvendo in qualcosa di diverso, ma che ha lì le sue radici, potrà aiutare in futuro chi cercherà tracce dell'espressione poetica nel territorio cremasco.

⁴³ P.m.s. (Vedi nota n° 2).

LUCIANO GEROLDI

VOCABOLARIO

del dialetto di Crema
con premessa morfologica



Edizioni

LEVA ARTIGRAFICHE in CREMA

Poesia e vita del dialetto cremasco: una conversazione con Luciano Geroldi¹

(Vittorio Dornetti, Franco Gallo, Carlo Alberto Sacchi, Graziella Vailati, Walter Venchiarutti intervistano Luciano Geroldi)

FRANCO GALLO. Ringraziamo in primo luogo il prof. Luciano Geroldi per la disponibilità a questo incontro. Il tema della conversazione vorrebbe essere quello della funzione della poesia dialettale rispetto alla fissazione delle conoscenze sulla struttura del dialetto e sulla sua lessicografia, e della riflessione critica sulla possibilità che il dialetto sopravviva con maggior vigore proprio perché esiste una vivace scena di scrittura poetica in dialetto. Ciò nonostante sia evidente che la forma della poesia dialettale è spesso lontana, per grafia e struttura, dalla normazione del dialetto che il prof. Geroldi ha fissato nelle sue ricerche, e manifesti prestiti e ibridazioni dalla lingua nazionale.

WALTER VENCHIARUTTI. La trasformazione di ogni lingua si svolge anche attraverso l'imprestito di termini da altre lingue. Oggi assistiamo alla colonizzazione della lingua italiana da parte di terminologia di origine angloamericana, mentre la capacità della nostra lingua di trasmettere propri lemmi ad altri risulta decisamente inferiore e confinata a pochi ambiti. In fondo al rapporto tra dialetto cremasco e lingua nazionale si può riferire questa stessa considerazione. Saremmo curiosi di sapere come ha individuato i materiali per scoprire e salvare il patrimonio originale del dialetto cremasco e quanto la poesia l'abbia aiutata in tutto questo.

LUCIANO GEROLDI. Quando ho cominciato a raccogliere materiale per il vocabolario più che alla poesia ho fatto riferimento a materiali lessicografici e antropologici (Samarani²), mentre le etimologie peraltro discutibili e non scientifiche del Bombelli³ non sono state utili come invece mi è risultato funzionale il lavoro sull'avifauna di Bertolotti⁴. Il patrimonio di 6000 lemmi del Samarani è stato ampliato fino al triplo, attraverso esami di testi che riferivano di materiali antropologici e dei lemmi a questi ultimi collegati (testi del Gruppo Antropologico Cremasco⁵ e di Bagnolo⁶,

¹ Trascrizione e note a cura di F. Gallo, C.A. Sacchi e G. Vailati. Si ringrazia la redazione di "Insula Fulcheria" per il supporto organizzativo. L'intervista si è svolta il 28.04.2018. Luciano Geroldi è autore di fondamentali ricerche sul dialetto cremasco. In particolare: *Il dialetto cremasco: morfologia descrittiva*, Comune di Crema-Biblioteca, Crema, 2001; *Vocabolario del dialetto di Crema*, Tipolito Uggè, Crema, 2004; *Vocabolario del dialetto di Crema con premessa morfologica*, vol. II in C.A. SACCHI (c/d), *Profilo della produzione poetica contemporanea in dialetto cremasco: dal Pesadori ai nostri giorni. Vocabolario del dialetto di Crema con premessa morfologica*, 2 voll., Leva Artigrafiche, Crema, 2013. Di lui si veda anche l'intervista rilasciata a Gio Bressanelli a <https://www.youtube.com/watch?v=XyMPS5RszGw> (consultato il 17.08.2018).

² B. SAMARANI, *Vocabolario cremasco-italiano*, a spese dell'autore, Crema, 1852 (stampa tip. Guglielmini, Milano), oggi anastatica presso Forni, Bologna, 1983. Per la cronaca, è disponibile anche via GoogleBooks <https://play.google.com/store/books/details?id=x7VtK48qulYC&rdid=book-x7VtK48qulYC&rdot=1> (consultato il 03.08.2018).

³ A. BOMBELLI, *Dizionario etimologico del dialetto cremasco e delle località cremasche*, La Moderna, Crema, 1943 (II edizione aggiornata ed ampliata).

⁴ G. BERTOLOTTI, *Considerazioni sull'avifauna cremonese: con particolare riguardo alla zona di Castelleone e del basso cremasco*, Milano, Regione Lombardia - Assessorato agricoltura, foreste, caccia e pesca, 1979.

⁵ Per la bibliografia completa del Gruppo Antropologico Cremasco, cfr. http://www.comune.crema.cr.it/sites/default/files/web/File/FDMuseo/Insula_Fulcheria/Documenti/Bibliografia_Crema_territorio.pdf, pp. 38-39 (consultato il 05.08.2018).

⁶ Per i contributi del Gruppo Antropologico di Bagnolo cfr. http://www.comune.crema.cr.it/sites/default/files/web/File/FDMuseo/Insula_Fulcheria/Documenti/Bibliografia_Crema_territorio.pdf, p. 17 (consultato il 06.08.2018).

Aldo Parati⁷, Ginetta Campi⁸). Ovviamente sono state utili anche testimonianze dirette di amici e conoscenti che riportavano parole in uso.

I testi della poesia invece molto spesso, secondo le mie osservazioni, sono compromessi con l'italiano letterario. Sono stati utili per alcune osservazioni: ad esempio per i superlativi, dove magari capita che espressioni ironiche (*lūstrisim*) vengono a costituire elementi che comportano forzature lessicali per trovare rime e segnano una delle caratteristiche dell'attrazione della poesia verso esigenze formali.

Altresì utilissimo e fondamentale il ricordo storico della vita e delle forme di comunicazione quotidiana nei *cantù* della città dove ho passato parti importanti della mia vita, da via della Ruota a via Ginnasio.

VITTORIO DORNETTI. Ha parlato di interferenze della lingua colta sulla poesia dialettale. Può precisare il suo pensiero?

LUCIANO GEROLDI. Secondo il mio giudizio sia Pesadori, sia Donati De Conti, sia Marinelli Ragazzi⁹ subiscono un influsso della lingua colta e del vincolo del mezzo poetico che li tiene spesso lontani dalla lingua parlata vera e propria. In sostanza la lingua è meno probante, meno genuina; strumentalmente non si tratta pertanto di materiali funzionali per le ricerche lessicografiche e grammaticali che ho condotto.

Ci sono poi oggi senz'altro poeti che utilizzano un dialetto spurio; ciò anche perché i poeti che scrivono in dialetto sono persone acculturate che subiscono l'influsso del sistema linguistico e letterario della lingua nazionale.

Inoltre la grafia della poesia risulta determinata dalla mancanza di convenzioni e spesso le medesime parole sono scritte con diverse grafie, ciò pur senza determinare incertezze in un orizzonte di ricezione che conosce benissimo il dialetto e il contesto.

Quindi mentre per la nostra riflessione odierna è importante fissare in modo univoco la grafia delle parole, perché si tratta dell'ultima traccia superstita della loro vita, venendo meno l'uso, per la grafia della poesia dialettale storica il problema della correttezza della scrittura rispetto a determinate convenzioni non si poneva, dato che il lettore era in grado di comprenderne perfettamente il senso, dal contesto di una comunicazione che apparteneva allora a una lingua viva. Un problema lessicologico e teorico, non irrilevante, è che la poesia presenta oggi come allora diverse inflessioni a seconda della provenienza dei lemmi e dello scrittore (dalla città oppure da una delle parti del comprensorio cremasco); quindi le fonti dovevano essere controllate e limitate in modo preciso.

Negli scritti letterari in dialetto, dove si cerca di svolgere un pensiero complesso, che le strutture originali del dialetto non sono normalmente in grado di elaborare, può subentrare l'influsso della struttura della lingua nazionale.

CARLO ALBERTO SACCHI. Infatti nel dialetto parlato vi sono quasi tutte principali, coordinate semplici, dipendenti con un semplice *perché* o *e alura*...

LUCIANO GEROLDI. Si tratta quindi di una italianizzazione del dialetto. I passaggi dall'italiano al dialetto sono di diverso tipo: ci sono prestiti che sono entrati adeguandosi alla *langue* (*televiziù*); altri che sono arrivati nel dialetto senza adeguarsi (*reoplano*); come se fosse una parola straniera, e quindi non è nemmeno una questione cronologica, perché *reoplano* arriva prima di *televiziù*. Difficile spiegarne la ragione e forse non si trova nemmeno una motivazione razionale.

⁷ A. PARATI, *I caalèr da la lūna*, Centro Culturale Sant'Agostino, Crema, 1990.

⁸ G. CAMPI MARABOLI, Gh'era 'na oltà la pore zent: *testimonianze raccolte da Ginetta Campi Maraboli*, Bagnolo Cremasco, Amministrazione comunale, 2000.

⁹ Per la bibliografia dei diversi autori in vernacolo menzionati in questa conversazione si rimanda all'articolo di C.A. Sacchi in questo stesso fascicolo di "Insula Fulcheria".

CARLO ALBERTO SACCHI. Il dialetto recente non ha la necessità di assorbire nuovi termini.

WALTER VENCHIARUTTI. Non ha la capacità, in quanto sembra avviarsi verso un'agonia preannunciata.

LUCIANO GEROLDI. La *langue* dialettale ha regole precise morfologiche e fonetiche: non sempre però queste si applicano agli imprestiti e agli impianti.

WALTER VENCHIARUTTI. La lingua evolve insieme alla storia dei suoi abitanti e i fenomeni di ibridazione sono ovvi.

LUCIANO GEROLDI. Non sempre questo capita, anzi dove si realizza una colonizzazione o invasione ostile la *langue* può tendere a chiudersi, anche se i termini riferiti alla cultura materiale tendono a diffondersi. Un oggetto nuovo, designato da una parola straniera, comporta necessariamente l'accoglimento, con meccanismi come abbiamo visto diversi. Anche nello stesso contesto del calcio, si dice *fòbel* o *fubal*, ma non si dialettalizza rigore, e si dice(va) direttamente *ossaid*, il fuorigioco.

FRANCO GALLO. Lei ha lavorato sulla sistematizzazione della grafia. Che considerazioni può fare?

LUCIANO GEROLDI. Il sistema di grafia scientifica del Cremasco deriva da esigenze di fissazione nate proprio nell'ambito dei concorsi di poesia e letteratura in dialetto. Proprio da una conversazione con Francesco Edallo su questo argomento, sono nate le mie prime riflessioni, evolute successivamente in studi. Per iniziativa degli Amici del Museo, sotto la presidenza di don Degli Agosti, nacque una prima presentazione, che suscitò parecchio interesse e anche l'opposizione di alcuni, proprio poeti come Piero Erba, che rivendicavano la libertà di scrivere secondo una propria personale scelta e senza riferimenti obbligati a canoni ortografici esterni. La mia ricerca di sistematizzazione nasceva dal bisogno di univocità e semplicità, che evitasse ambiguità tra i suoni. Per scrivere Piero Erba usava *moët* con accento circonflesso che diventava uguale a *moet* (muoviti), e poi *moet* (muto) con il dittongo come in latino. E diceva: "Bisogna mettere due *c* per *occ...* perché anche l'occhio vuole la sua parte". E *Magg* invece di *Mag*, con una strana influenza del napoletano!

Un altro esempio: *casa* e *cassa*, *caza* e *casa* in dialetto, per la questione della *s* sonora. Inoltre non c'è altro articolo maschile testimoniato al di fuori di *al* e quindi non c'è apostrofo fra l'articolo e il sostantivo che inizia per vocale.

GRAZIELLA VAILATI. Il problema rimane aperto anche per gli scrittori di oggi. Nell'analisi della produzione dialettale che Carlo Alberto Sacchi ed io stiamo seguendo da anni vi sono ancora moltissime oscillazioni.

LUCIANO GEROLDI. Da un certo punto di vista persone più avvertite hanno capito che esiste un vantaggio significativo adottando soluzioni univoche, e personalmente ho cercato sempre di ragionare con gli interessati e arrivare a una condivisione. Le distinzioni tra vocali aperte e chiuse, consonanti sorde e sonore, spesso producono, come noto, variazioni di significato e la loro notazione deve trovare una soluzione. Non si può dire che la poesia abbia aiutato. Eppure rappresenta la parte importante della conservazione del dialetto nello scritto.

FRANCO GALLO. Come si è evoluta la sua ricerca? Quale il bilancio?

LUCIANO GEROLDI. Sia le mie prime ricerche sulla morfologia, sia la mia prima introduzione alla prima edizione del vocabolario, sono superate da quanto ho elaborato nella seconda edizione. Sono convinto che il punto fondamentale sia stato quello di essere riuscito a far emergere la forza di una *langue* caratterizzata da specifici sistemi di regole. Faccio un esempio singolare. La parola dialettale *Giüdèi* deriva al dialetto dalla liturgia. Ora in *-èi* escono al plurale, in cremasco, le parole in *-èl*: chi sputava ad altri (sputi a Gesù) finisce per essere in dialetto un *Giüdèl*, singolare immaginario di un *Giüdèi*: plurale in *-èi* di un sostantivo altrimenti inesistente. *Giüdèl* era epiteto per uno sputacchiatore. La struttura della *langue*, intervenendo, forgia allora un nome nuovo per applicazione di una regola destinata ad altro materiale.

WALTER VENCHIARUTTI. Questa forza si sta perdendo.

LUCIANO GEROLDI. Dove lo si parla ancora, questa forza c'è, anche se viene meno, per il ridotto numero di parlanti, l'attenzione a non ibridare.

WALTER VENCHIARUTTI. L'ibridazione era forse un tempo bilaterale, tra due sistemi (lingua e dialetto) sostanzialmente paritetici.

FRANCO GALLO. L'ibridazione tra dialetto e lingua non è mai stata realmente paritetica, essendo l'italiano sorvegliato da un sistema di regole rigide. La forma italiana esemplata sul dialetto risulta goffa, segna una minorità sociale e culturale.

LUCIANO GEROLDI. Il dialetto cremasco comunque ha avuto, proprio per ragioni sociali, resistenze a ibridarsi anche con sistemi simili; infatti per quanto riguarda il dialetto l'ibridazione tra idioma della città e idiomi del contado non è mai avvenuta, la relazione è sempre stata contrappositiva. In effetti le mie ricerche sono concentrate sul dialetto della città. Si conosce bene l'aneddoto dell'attesa del passaggio delle *gratine* (le ragazze che scartocciavano il mais e venivano dalla campagna): *Otre sif gratine? Sè... Gratém al cüil!*. C'è ovviamente una distinzione sociale in questa beffa, il senso della differenza tra i cittadini e i campagnoli.

CARLO ALBERTO SACCHI. Oltre alla questione ortografica, lei ha toccato anche la sfera della grammatica.

LUCIANO GEROLDI. Il primo avviso della necessità della grammatica è venuto proprio dalla questione della grafia, perché i problemi della grafia nascevano dalla non riconoscibilità della struttura. Pronomi e particelle pronominali in unione con il verbo (*g'o, g'a*, etc...). *ga o, ga et, 'l o est, 'l et est*, all'infinito *i, iga...* si può quindi parlare di germinazione della riflessione sulla morfologia dai problemi di grafia. Così sono passato all'individuazione dei primi elementi morfologici. Il nativo dialettale usa specificamente alcune strutture, mentre chi usa il dialetto provenendo da un altro ambiente e sulla base dell'imitazione manca di questa specificità e produce comunicazioni solo esteriormente dialettali, con qualche elemento, al limite, di fonetica.

FRANCO GALLO. Rispetto alla dimensione originale e genuina del dialetto, si può allora dire che la poesia faccia quasi male?

LUCIANO GEROLDI. Il dialetto come usato oggi nella poesia è un segno di trasformazione profonda della lingua, non in meglio.

CARLO ALBERTO SACCHI. Può essere testimonianza di affetto e veicolo di emozione, ma non serve se non è lingua parlata. Resta un costrutto artificiale.

WALTER VENCHIARUTTI. La poesia in generale (e quella dialettale in particolare) è gratuita, e questo è un bene.

CARLO ALBERTO SACCHI. Nella commedia è più facile mantenere il ritmo della lingua dialettale parlata; solo Sbarsi, mi pare, è poeta capace di preservare la prosodia del dialetto parlato.

LUCIANO GEROLDI. Anche Piero Erba, che direi più autore dialettale in versi, non tanto poeta. Il grosso della sua produzione è quello di un verseggiatore estremamente abile, anche a richiesta. Notevole come cronachista, e dotato di grande senso ritmico.

CARLO ALBERTO SACCHI. Il dialetto dal punto di vista ritmico è più facile dell'italiano, soprattutto nei settenari, anche grazie alle strutture monosillabiche. Anche per questo credo attirino un certo numero di scrittori.

LUCIANO GEROLDI. Concluderei dicendo che l'intero mio pensiero e sistema di studio sulla lingua sia riassunto nella introduzione morfologica della seconda edizione del vocabolario¹⁰.

VITTORIO DORNETTI. Il lavoro di fissazione da lei svolto sarebbe stato più facile se intrapreso nel passato, e avrebbe meglio garantito il conservarsi del dialetto?

LUCIANO GEROLDI. Il primo vocabolario cremasco, della metà dell'Ottocento, risponde a un periodo in cui si definisce la necessità della lingua nazionale, e cerca corrispondenze con la

¹⁰ Cfr. n. 1 per gli estremi bibliografici.

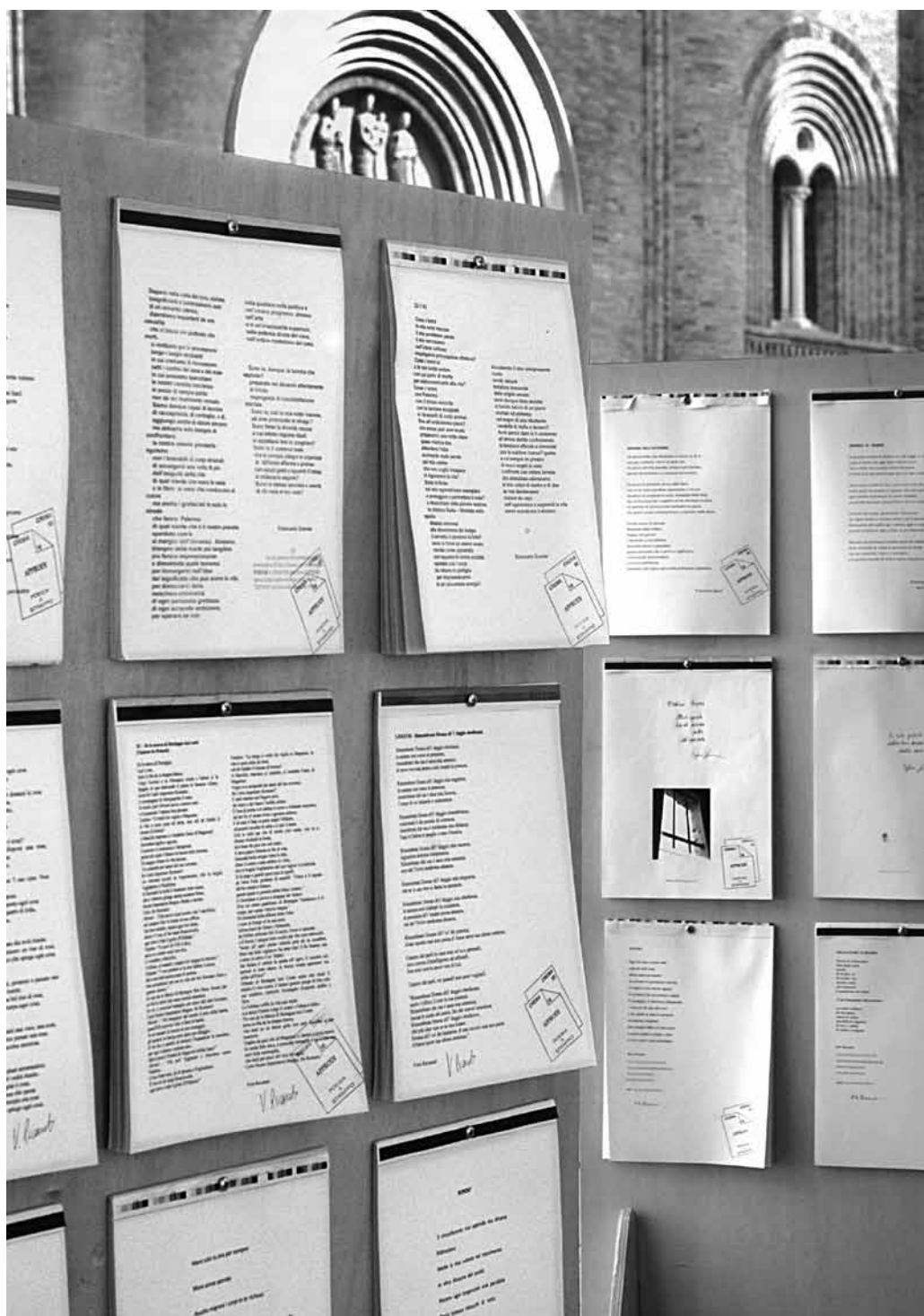
lingua nazionale per ragioni pratiche. Non c'è stato *ab origine* il senso della lingua con valenza letteraria e culturale. Samarani nella sua introduzione al vocabolario si scaglia contro chi scrive in dialetto¹¹, proprio in un'epoca in cui almeno un Racchetti scriveva in dialetto farse e altri testi. Insomma un episodio dello scontro tra manzoniani e ascoliani, un episodio della normalizzazione della lingua. Ricordo le rappresentazioni della famiglia Manzella¹² di storie di Gioppino, in cui al personaggio bergamasco venivano contrapposti parlanti in italiano toscaneggiante che era quello che si insegnava a scuola. Ci sarebbe voluto un Cherubini¹³ del dialetto cremasco.

FRANCO GALLO. Ma non avrebbe avuto lo stesso materiale. L'importante però è che quanto fissato oggi sia conservato, definito e permetta riflessioni critiche accorte come quelle che lei ci ha regalato.

¹¹ B. SAMARANI, op. cit., p. 5.

¹² Famiglia di burattinai di Soncino, attiva tra la Bassa Bresciana, il Bergamasco e il Cremasco.

¹³ F. CHERUBINI, autore dei famosi *Dizionario milanese-italiano*, 2 voll., Milano, Stamperia reale, 1814 e *Vocabolario milanese-italiano*, 5 voll., Milano, Imperial Regia Stamperia, poi Società Tipografica dei Classici Italiani, 1839-56.



Poesia A Strappo, edizione 2018, portici di Piazza Duomo, Crema (Foto B. Capetti)

Franco Gallo
(con la collaborazione di T. Guerini)

Poesia e poeti a Crema in età contemporanea: ipotesi e materiali per una fenomenologia

Il saggio traccia una fenomenologia della scena poetica cremasca in lingua italiana dalla fine degli anni Settanta ad oggi, procedendo in forma campionaria per tipi di antologie e differenti fisionomie di autori. Il testo esamina diverse scelte espressive, di relazione con il pubblico, di organizzazione culturale e di stile di impiego dei nuovi media, con numerose esemplificazioni testuali e immagini a corredo. Il quadro complessivo porta a concludere per la centralità della poesia nello svecchiamento della scena culturale locale.

1. Introduzione: perimetro di analisi e lineamenti di lettura

Questa introduzione vorrebbe fugare, prima di ogni altra cosa, il timore che potrebbe prendere un lettore nel vedersi proposta una “storia della poesia cremasca”. Ciò perché quanto elaborato è molto di meno, e comunque qualcosa di diverso.

Di meno, perché una storia a livello locale dovrebbe poter identificare per differenza la tipologia peculiare di elaborazione del *genere* nel *territorio* rispetto ai contesti linguisticamente pertinenti per affinità. E questi ultimi sarebbero almeno due, quello della lingua nazionale, e quello complesso delle scritture vernacolari.

In riferimento a quest’ultimo, inoltre, dovremmo chiederci se la sola ragione della scelta del dialetto rappresenti un fattore sufficiente, date tutte le differenze sociologiche e culturali, anche solo per proporre una comparazione tra la scrittura in vernacolo nella nostra zona e quella documentata in altre¹.

Questi problemi sono soltanto sfiorati perché l’approccio alla poesia non si focalizza in modo preminente o esclusivo sull’aspetto estetico, bensì cerca di procedere alla classificazione ed esemplificazione di modalità di esperienza e di percezione della poesia come pratica sociale. Ciò non significa che non vi saranno considerazioni a proposito della pertinenza estetica di diversi testi o lacerti di testo (sommariamente) analizzati; tuttavia lo scopo di questo scritto consiste nel tracciare un quadro introduttivo sulle diverse funzioni che aver praticato e praticare poesia possa significare rispetto alla dimensione locale e alla traiettoria di vita di chi se ne è occupato.

In questo lavoro non tratteremo della poesia in dialetto, che è tema di altri contributi concepiti parallelamente a questo e pensati in reciproca integrazione in questa stessa sede. Ci concentreremo piuttosto sulla poesia in lingua nazionale, che circola nella comunità locale e che ha in essa, se non il primo e privilegiato campo di diffusione e ascolto, certamente un ancoraggio significativo e un costante e rilevante punto di risonanza.

Dovendo in primo luogo definire uno scenario cronologico di inquadramento per questo contributo, possiamo considerare *contemporanea*, ai nostri fini, l’età dagli anni Sessanta del XX sec. in poi, tenendo presente che ai fini della comprensione della dinamica della poesia locale ha grande importanza la democratizzazione della cultura che appunto dalla metà degli anni Sessanta in poi accompagna la vita cittadina².

Essa si manifestò in forme collegate, sintomaticamente, alla contestazione della trasmissione scolastica della cultura, al rifiuto dei canoni tradizionali e alla richiesta di una partecipazione nuova alla dimensione culturale. Si voleva rifiutare la condizione di ricettori passivi di valori prodotti da generazioni precedenti, o quella di semplici acquirenti di merci culturali; il nuovo modello era quello di costruirsi protagonisti capaci di interiorizzare la formazione culturale non solo come un elegante ornamento dello spirito, ma anche e soprattutto come fattore attivo di testimonianza e azione sociale.

Di qui il fervore di esperienze dal basso, concentrate come noto sul teatro, sulla musica, sul *cineforum* e sulle forme comunitarie di ascolto, elaborazione ideologica e politica ed esperienza fattiva di solidarietà e di impegno politico.

¹ Basti pensare all’influsso significativo che ha avuto sulla diffusione della scrittura di poesia in vernacolo nel nostro contesto il doppio fattore dei premi a tema e dell’esempio del teatro dialettale.

² Vedi sul tema le considerazioni di S. ALLASIA, *Governare la trasformazione. La città, la scuola, la cultura*, in AA.VV., *Il grande cambiamento. Gli Anni Sessanta a Crema e dintorni*, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, Arti Grafiche Cremasche, Crema, 2008, pp. 219-231.

Mentre attraverso il teatro³ o la musica, il *cineforum* o le idee di evasione e vita comunitaria alternativa veniva sollecitata e facilitata un'idea di ampia partecipazione sociale, e si sviluppava comunque un' incisiva forma di comunicazione multicanale, questa centralità dell'educazione (per dirla breve) *estetica* riprendeva di fatto un concetto proprio della rivoluzione espressiva tra neoclassicismo e romanticismo. Le modalità proposte erano per loro natura popolari, capaci di superare la barriera dell'astrazione concettuale e della rarefazione linguistica e di portare all'interesse di una moltitudine le tematiche culturali e politiche più diverse.

Ciò implicava già di fatto il principio di una critica della dimensione superiore della poesia, a favore di quella della multimedialità teatrale e cinematografica (dove si intersecano tutte le arti come in una sintesi più elevata, e non semplicemente in una pratica di arte mista).

Pertanto l'epoca di azione collettiva e di movimenti sociali non portava soltanto alla trasformazione di una poesia che militasse nello stesso campo nel senso della multimedialità e dell'*happening* e alla contestazione della distinzione tra autore e pubblico, tra creatore e fruitore; in virtù di questo stesso assunto essa tendeva a ridurre il ruolo intrinseco della poesia in quanto tale come esperienza all'altezza dei tempi.

Mentre è certo e documentato a Crema, quindi, l'influsso pubblico e mediatico della musica degli anni Sessanta e successivi, e fortissima l'esperienza autoprodotta del teatro, alla poesia d'avanguardia nello stesso periodo la recente ricerca storica e cronachistica ha riservato solo un fugace cenno nella storia di formazione di Carlo Alberto Sacchi, apparentemente senza interazioni o retroazioni ulteriori sulla scena locale⁴.

Nel nostro contesto cremasco sembrerebbe pertanto che la poesia come tale non sia stata se non rarissimamente vissuta come principio di sintesi e luogo di confluenza di un intervento estetico-politico complessivo. Cercheremo tuttavia di mostrare come essa si ritrovi di frequente come fattore di elaborazione e riflessione intrinseco alla storia personale di parecchi protagonisti, che trovano anche e soprattutto in altri canali la loro forma preferita di militanza culturale.

Sorprendente, peraltro, e proprio di un'epoca della diffusione popolare (cioè su vasta scala) della cultura, è comunque il numero delle esperienze poetiche, con variegate strategie di apparizione sulla scena pubblica, che si sono così determinate e che hanno ricoperto, pertanto, uno spazio significativo nella storia della classe intellettuale locale.

Altrettanto sorprendente è la portata del fenomeno della pratica di scrittura, dissepolti da iniziative come le antologie, i premi, *Poesia A Strappo* e altre manifestazioni; con ciò senza negarne la natura spesso episodica.

Non si deve essere sorpresi della relativa rarità di autori che siano per così dire *poetocentrici* (pessima locuzione che vorrebbe indicare la poesia come asse sia culturale sia professionale di chi la pratici: o non è forse vero che la stragrande maggioranza dei grandi autori novecenteschi e recentissimi proviene dalle professioni più diverse, dal banchiere all'ingegnere al giornalista al medico e così via?). Tuttavia sarà opportuno distinguere tra coloro per i quali la poesia è *dimensione prevalente del proprio sforzo di espressione intellettuale e morale*, e coloro per i quali rappresenta invece un *tassello significativo ma non onniassorbente in un'esperienza di più largo raggio*. E tra i primi, ancora sarebbe bene distinguere tra coloro che praticano la poesia nel senso della *centralità della parola scritta e del libro*, e quanti invece *al libro, pur accuratamente elaborato, riservano una funzione comunque non autosufficiente* a definire l'importo complessivo

³ Sul tema del teatro vedi AA.VV., *Soffiava il vento a Crema*, a cura di N. ANTONACCIO - P. CARELLI - E. CRISPIATICO, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi-Comune di Crema-Provincia di Cremona, Arti Grafiche Cremasche, Crema, 2001, pp. 29-54, con ricca documentazione fotografica.

⁴ Cfr. P. CARELLI, *Cultura underground e Love Generation*, in AA.VV., *Il grande cambiamento* cit., pp. 319-333; qui, p. 323. Ritroveremo la figura di C.A. Sacchi più avanti.

della propria azione di autori. Questa fenomenologia emergerà da vari elementi e fattori nel corso dei brevi profili che svilupperemo, senza che vi sia, lo si anticipa, una specifica e sempre circostanziata conclusione tassonomica (che è dunque lasciata in parte al lettore).

Si può concludere, come ipotesi preliminare di lettura, che il ricorso alla poesia sia stato moltiplicato dalla liberazione critica del sentire e del gusto determinata dalla svolta degli anni Sessanta e Settanta; e che i diversi soggetti che ne hanno fatto pratica, solo molto raramente votandosi al “mestiere” di poeta⁵, ne abbiano sentito la necessità come forma di scavo, conoscenza di sé e rapporto con un pubblico prevalentemente elettivo al quale rivolgersi, attraverso il *medium* poetico, senza convenzioni e infingimenti.

La poesia, quindi, per lo più vissuta come substrato dello spazio comunitario, luogo di focalizzazione di valori e di esperienze di ulteriore elaborazione in contesti diversi; come vedremo, in rotta in collisione con questa impostazione, vi sarà nel corso del tempo l'azione di piccoli gruppi organizzati su livelli diversi di coesione sociale, estetica ed ideologica, che proporranno invece proprio nella poesia la base su cui operare una sintesi critica della lettura del presente, e di ciò daranno testimonianze tanto appassionate quanto diseguali.

Nel considerare la pratica della poesia a livello locale, dobbiamo allora distinguere tra *scelte prioritarie* di espressione nel campo poetico, *attività saltuarie* di scrittura poetica e *integrazione della poesia in una dimensione più ampia di militanza culturale*, sia al livello della proposta di valori e prospettive morali, sia a quello dell'organizzazione e promozione della cultura nel contesto sociale.

La prima delle tre possibilità descritte è propria in realtà di un gruppo minoritario di soggetti, che sono attivi sia nel campo dell'editoria di nicchia sia con edizioni autoprodotte.

Non usciamo, si capisce, dal formato tradizionale del libro, e pertanto della pratica della poesia come scrittura definita nella concretezza, consegnata e irreversibile, del testo a stampa; ma il circuito prioritario non è quello della circolazione anonima, segnata dalla mancanza di contatto personale tra il lettore e l'autore, bensì quella della succedaneità del libro a un momento di presentazione pubblica nella quale il rapporto tra autore e pubblico deriva da una precedente comunanza di esperienza sociale e spesso generazionale.

L'esistenza di un circuito di interesse per la poesia, a livello locale, è poi dato di fatto che assume dimensioni abbastanza costanti e caratteristiche per la poesia in dialetto, mentre per quella in lingua ha un andamento variegato che dipende dal capitale sociale dello scrittore e dalla sua maggiore o minore intenzione di porsi, come poeta, in un radicamento prettamente locale.

Dati questi ragguagli iniziali, prima di addentrarci in un percorso di tipizzazione della poesia in lingua di area cremasca nel periodo come sopra definito, sembra utile proporre un *caveat*.

Esso viene proposto con la consueta arguzia disperata dalla penna di Giorgio Manganelli e varrà per chiunque, non avendo esperienza diretta degli autori che incontreremo, farà uso di questo scritto a mo' di apertura di campo e prodromo a letture proprie: “Qualcuno che ‘non legge’ un libro legge quel che io ne scrivo. Dunque legge pur sempre; ma legge qualcosa che è stato scritto, almeno ufficialmente, a proposito di un libro che colui che scrive ha letto. Il lettore di secondo grado in tal modo esegue un tipico atto culturale; cioè rimuove il libro, lo distrugge, lo copre con trenta righe di discorso altrui. Il libro è dunque perduto, ucciso, distrutto, e insieme trasformato in una presenza deforme, un sogno ricorrente, un incubo, un amore dimenticato diventato solo malattia. La lettura della lettura di un libro nasce da una macchina di errori illimitati...”⁶.

⁵ Il che non significa automaticamente, come spero sia ovvio, senza attenzione professionale alla propria scrittura.

⁶ G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, c/d S. S. NIGRO, Adelphi, Milano, 2017, p. 118.

Ciò a significare che proprio autori e libri come quelli di cui parleremo andrebbero preferibilmente incontrati in presenza, anteriormente a ogni pregiudizio critico e a ogni affettazione di ricerca di artisticità e qualità, trattandosi piuttosto di esperienze del nostro contesto che, simili per omogeneità sociologica alla nostra, dovrebbero parlarci meglio se affrontate *vis-à-vis* (e se e come ciò possa avvenire, non vogliamo chiederlo a Manganelli che avrebbe molti distinguo da suggerire).

2. Idee antologiche, linee e personalità della scena poetica cremasca

Se dunque la poesia in lingua italiana, a livello locale, si può leggere triplicemente come esperienza personale di espressione e comunicazione, come fattore di condivisione creativa tra gruppi, infine come scelta tematica di militanza culturale, una più intrigante questione consiste nell'individuare se sia esistita o si configuri una *scena*⁷ poetica cremasca⁸ che abbia alcuni caratteri di continuità e di autonoma consistenza. Una buona risposta si può individuare in tre antologie, o sillogi, di diversa epoca, committenza e destinazione.

2.1 L'antologia Aschedamini

Alla fine degli anni Settanta, a cura di don Angelo Aschedamini⁹ (allora parroco a Vidolasco), viene pubblicata una *Antologia di poeti cremaschi*¹⁰. Per la verità gli autori raccolti sono cremaschi nel senso e nel quadro non solo del rapporto preferenziale o diretto con la città, ma dell'incipiente definizione allargata del comprensorio, per cui anche comuni della diocesi cremonese come Vailate e Castelleone sono gravitanti sempre più verso Crema. Alcuni, come il pittore Giovanni Morandi, sono cremaschi d'adozione, per quanto, come in questo caso, senz'altro assai conosciuti in città¹¹. Cesare Cometti proviene da Romano di Lombardia. Cremasco è Antonio Sbarsi, antologizzato, ovviamente, con suoi testi dialettali. Così compaiono i raffinati e coltissimi critici-scrittori di Castelleone Giancarlo Pandini¹² e Angelo Lacchini, quest'ultimo poi a lungo docente

⁷ Una *scena*, cioè un ambiente sociale e tecnico incentrato sulla produzione di un certo bene culturale.

⁸ Per un primo avviamento a una diversa considerazione del rapporto tra poesia e realtà locale, relativo cioè alla capacità della scrittura di far emergere le potenzialità estetiche del nostro territorio, mi permetto di rinviare a F. GALLO, *Lineamenti di un'estetica del paesaggio cremasco*, "Insula Fulcheria", XXXVIII, 2008, pp. 33-46, soprattutto 39-44.

⁹ Sulla figura di Don Angelo Aschedamini (1919-1988) vedi: W. VENCHIARUTTI-C.A. SACCHI-R. KNOBLOCH, *Un sacerdote comunemente straordinario. Angelo Aschedamini: pastore d'anime, archeologo, poeta*, Rossi, Castelleone, 2014. In particolare C.A. Sacchi cura il saggio su *Don Angelo: un vero poeta*, pp. 57-82, con ampia antologia di suoi testi in latino, italiano e dialetto. Alcune considerazioni su Angelo Aschedamini poeta anche da parte di W. Venchiarutti, pp. 31-34: se ne ricorda il sodalizio con Angelo Noce. Non c'è menzione invece della sua curatela dell'antologia qui menzionata.

¹⁰ *Antologia di poeti cremaschi*, s.d. (ma verosimilmente 1979), s.l. (verosimilmente Crema). Presentazione di Angelo Aschedamini.

¹¹ Giovanni Morandi (1935-2012) fu a lungo docente di educazione tecnica presso l'allora Scuola Media Vailati di via del Ginnasio a Crema. Notissimo come pittore in Molise, dove risiedette a lungo, autore di diversi volumi di poesia: in particolare *Senza cielo*, Rebellato, Padova, 1965; *La componente essenziale*, ivi, 1966; *Si apre un altro giorno*, ivi, 1968; *Eternità piccola*, Città di vita, Firenze, 1970; *La stirpe dell'angelo*, ivi, 1976; *Il senso dell'uomo*, Laboratorio delle arti, Milano, 1973 - solo per citarne alcuni.

¹² G. Pandini (1932-2007), autore prolifico di poesia, critica letteraria (con scritti importanti su Moravia e Landolfi) e saggistica di argomento locale.

al Liceo scientifico “Da Vinci” in città¹³. L’antologia deriva da una personale capacità di contatto e aggregazione del curatore e dei soggetti raccolti (per esempio risulta evidente la cooptazione di Lacchini da parte di Pandini, e di Ivan Aschedamini per conoscenza personale diretta del curatore). Degli autori che incontreremo più avanti, nel successivo episodio antologico di *Orme*, si vedono già documentati Pier Giorgio Sangiovanni¹⁴, Giorgio Bettinelli¹⁵ e Ivan Aschedamini.

Ogni autore viene brevemente presentato (con testi di cui non è sempre chiara la mano: autografa o del curatore?) cercando di evidenziare la peculiarità del suo approccio alla scrittura poetica. Ne esce pertanto uno scenario di individualità diversissime (per identità generazionale, stile, motivazione, radicamento). La scena poetica sottesa è, per dirla in breve, quella della poesia come *azione personale di testimonianza, resistenza e creazione*, come forma soggettiva di rifiuto della massificazione e dell’omologazione.

Non a caso nel testo che apre la raccolta il curatore scrive *dell’angoscia di un linguaggio moderno artistico che ci manca*¹⁶ e le poesie raccolte sono come cippi che testimoniano resistenza a una modernità insensibile.

I brani raccolti presentano, in ogni caso, passaggi di notevole interesse. Del menzionato Lacchini riportiamo un testo¹⁷ di sapore rilciano:

SAN ROCCO

*Affondano
filate da scuri
le case
Stringe lo slargo
San Rocco
passo
di tempo e paese
In questo grumo di muri
sbrecciano crepe
i ritegni
di tante ostruite verità.
Mentre snoda
corrive catene
l’anima rincorre
la devota cadenza dei tetti.*

¹³ Poi autore di poesia in dialetto di Castelleone (*Rundane*, Malfasi, Castelleone, 1995; *La Dima*, Casa-massima, Udine, 2009), poesia in lingua e saggi storico-critici di grande interesse su Emilio De Marchi (citiamo solo *Rileggendo il Demetrio. Il laboratorio narrativo di Emilio de Marchi*, Metauro, Pesaro, 2002) e numerosi altri scritti anche apparsi su questa rivista.

¹⁴ Pier Giorgio Sangiovanni (1932-2005), giornalista, narratore, poeta e attivista politico-culturale, tra i protagonisti del dibattito degli anni Sessanta a Crema e in tutta la provincia; fondatore, tra l’altro, di Video Onda Nord (1978) e tra i fondatori del Comitato di Studi Mara Soldi Maretti.

¹⁵ Giorgio Bettinelli (1955-2008), notissimo poi come scrittore di viaggi.

¹⁶ *Antologia di poeti cremaschi* cit., p. 3.

¹⁷ *Ibidem*, p. 76. Il riferimento, che propongo per puro accostamento di gusto, è a *Quai du Rosaire-Bruges: Die Gassen haben einen sachten Gang/ (wie manchmal Menschen gehen im Genesen/ nachdenkend: was ist früher hier gewesen?)/ und die an Plätze kommen, warten lang/ auf eine andre, [...]*.

Di Pier Giorgio Sangiovanni viene raccolta una delle scritture più interessanti¹⁸:

L'EQUAZIONE

*Lungi dall'essere risolta
l'equazione
chiama in causa la matematica
insiemistica - una materia impossibile
per i braccianti del cremonese -
che però adesso insegnano alle elementari.
Quando ho saputo dell'exploit
didattico mi sono chiesto se
può servire più al padrone
o all'operaio
che tanto alle elementari
i figli
ci vanno tutti,
ma questa non è la sostanza
del problema che infatti è altra:
sapere cioè
se l'equazione vita-libertà
è risolvibile insiemisticamente
o se a misura dei padroni
la vita è costretta
in questa cattedrale di furbizie
a risolversi senza libertà.*

Torneremo oltre sulle ricche dimensioni sociali della poesia di Sangiovanni.

A Ivan Aschedamini si ascrive invece il testo seguente¹⁹:

ROBERTO

*Stringo fra le mani
la tua anima
per riempirti del mio sangue
quando cerchi l'ignoto
dietro le voci
che creano immagini
L'essere si racchiude
in scatole di cristallo
e riflettersi sul letto
per prendermi per mano
con la semplicità di un tempo
ma con la sofferenza dell'Amore.*

5.VIII.75

¹⁸ *Ibidem*, p. 32.

¹⁹ *Ibidem*, p. 43.

Un brano che rimanda alla sensibilità propria della generazione (l'autore era il più giovane tra i rappresentati) e alla problematicità dei rapporti con l'altro che rimane un tema centrale di tantissima poesia, non solo locale.

Interessanti i componimenti proposti da Evaristo Bolzoni²⁰ che si presenta come un "autodidatta" e un "volonteroso adepto della poesia" e scrive, tra l'altro:

GLI ANIMALI

*Scevro al superfluo, si ripongono
nel farmaco sublime del sonno*

POCO TEMPO FA

*ancora si poteva vedere sul muro la sottile siepe degli affissi – surroga
con tripudio sbiadito,
- del muschio – gli impercettibili pensieri vegetali.*

AFFRESCO

*Senza peso, su una nuvola linfatica;
composta le mani congiunte nel grembo; fantastica,
nella misura precisa di un sogno stabilito
la madre castissima, ha negato il primo
per seguire la via destinata.*

La variegata serie di esperienze raccolte nell'antologia si compendia pertanto nella giustapposizione di diversità, ossia nella constatazione di una assenza di organicità dialogica nella scena poetica, e al limite anche nella perdita di fuoco della città come centro di produttività poetica.

2.2 orme (con una digressione sulla poesia politica di Piergiorgio Sangiovanni)

Con *orme*²¹, in un contesto di propositività pubblica (l'opera è pubblicata sotto gli auspici del Centro Culturale Sant'Agostino), viene realizzata un'antologia che è introdotta da una presentazione di Gianpaolo Ferrari, fortemente orientata a sottolineare la forza veridica della parola poetica come parola originaria, legata persino alla lallazione come primo momento di manifestazione del senso nel suono, prossimo, quest'ultimo, a una semantica naturale del ritmo e del timbro che viene poi perduta nella convenzionalità della lingua adulta e che pertanto comporta la necessità di un recupero di cui la poesia è manifestazione vitale, la patologia psichiatrica invece espressione di bisogno e sofferenza.

La sorprendente prefazione di Ferrari²² segue il preambolo di Luigi Ferrigno, allora presidente del Centro Culturale Sant'Agostino, che converge sul tema del bisogno di poesia e dell'insoddisfacente attenzione che quest'ultimo ottiene mediante gli strumenti consueti delle

²⁰ *Ibidem*, pp. 85-86.

²¹ *orme POESIE POETI CREMASCHI*, Centro Culturale Sant'Agostino-Città di Crema-Commissione Manifestazioni e Spettacolo, Leva Artigrafiche, Crema, 1990.

²² *Ibidem*, pp. 7-9.

rubriche sui periodici e del circuito letterario convenzionale²³.

Di qui l'impresa di *orme*, come spazio libero sia per gli autori sia soprattutto per i lettori, che sono chiamati a confrontarsi con testi ed esperienze da non incasellare in tendenze precostituite o percorsi di lettura organici ma artificiosi.

Il richiamo è alla specificità personale di ciascun autore, e al bisogno profondo che in ciascuno di essi si fa e si farà poesia. Tuttavia, rispetto all'antologia Aschedamini, il nucleo di sintesi della proposta pubblica non soltanto permette a voci altrimenti isolate di emergere, ma costituisce anche uno spazio paritetico per tutti i convenuti, senza criteri predefiniti di valore e qualità estetica, e si offre come spazio di fondazione di un dialogo culturale.

L'idea di scena poetica locale è pertanto plurale, dialogica, non costituita per testimonianze qualitative ed isolate, ma pensata come agglutinazione di specificità virtuosamente convergenti nello spazio culturale pubblico.

La raccolta organizza in ordine alfabetico, per cognome, numerosi autori caratterizzati dai più vari rapporti con la poesia e con la creazione artistica. Vi ritroviamo, tra gli altri, autori e autrici caratterizzati da una scrittura che si è espressa non solo in lingua madre ma in anche in dialetto (Luisa Agostino, Ottomano Miglioli, Federica Longhi Pezzotti, Carlo Alberto Sacchi, Bruna Zucchetti Stabilini); gran parte del futuro nucleo fondatore di *Correnti* e dei personaggi attivi attorno alla prima stagione di *Poesia A Strappo* (Anna Borghi, Ivan Ceruti, Diego Cappelli, Gian Paolo Guerini, Giobico, Alberto Mori); autori che praticano la poesia all'interno di una più ampia esperienza espressiva e creativa, nonché di assunzione di responsabilità professionali, civiche e culturali, per taluni anche nella militanza politica e sindacale (Pier Giorgio Sangiovanni, Beppe Ermentini, Giorgio Bettinelli, Antonio Chessa); autori appartati, di sicura tempra personale, destinati a sviluppi propri e già riconoscibili per temi e linguaggio (Dario Benzi, Maria Grazia Intra); femminili voci sicure di scrittura locale in lingua, forse lontane da circuiti di linguaggio modernistici, ma a proprio agio nel modello di versificazione e nello spazio di comunicazione che sintonizzano i loro stilemi con un pubblico noto (Tina Sartorio Bassani, Renata Chiriatti Oiraw, Fausta Donati De Conti, Elide Zuccotti, Maria Luisa Zuccotti)²⁴.

Evidente dalla varietà delle scelte linguistiche, delle misure metriche esplicite o implicite, delle tematiche è l'orizzonte di attesa di un pubblico elettivo che deve essere interpellato dalla poesia come momento di sottolineatura ed enfattizzazione di una dimensione morale e gnomica.

Il lavoro sul sistema formale è limitato solo ad alcuni autori, ma vale la pena sottolineare almeno le scritture di *poèmes en prose* di Giampaolo (oggi Gian Paolo) Guerini, con una dimensione spiccatamente asindetica in diversi passaggi:

*... poggiata sullo stuolo dell'orbita del codice urtato, la mano prova un cappuccio di tessuto tra l'incavo incantato dell'affanno, nell'urgenza del delirio, l'inaudito delle condizioni, le futili situazioni, l'orgoglio della facoltà, la fine dell'espressione, il gusto dell'indicazione, la sporgenza esigua dei motivi, lo spesso dello sviluppo nei ciechi contorni*²⁵

²³ *Ibidem*, p. 5.

²⁴ Elenco completo degli autori antologizzati: Luisa Agostino, Ivano Aschedamini, Tina Sartorio Bassani, Gigi Bellani, Giovanni Benelli, Dario Benzi, Angelo Benzoni, Giorgio Bettinelli, Maria Laura Bianchessi, Antonio Biondini, Martino Biscotelli, Valeriano Bordogna, Anna Borghi, Diego Cappelli, Ivan Ceruti, Antonio Chessa, Renata Chiriatti Oiraw, Beppe & c., Marisa Curioni, Oreste Della Torre, Fausta Donati De Conti, Beppe Ermentini, Giovanni Fusari, gaba, Luigi Galli, Germana Galletti, Maria Grazia Ghilardi, Giobico (nome d'arte di Giovanni Colombo Biaggi), Maurilio Guercilena, Giampaolo (oggi Gian Paolo) Guerini, Maria Grazia Intra, Ottomano Miglioli, Alberto Mori, Angelo Pandini, F(ederica) L(onghi) Pezzotti, Mario Piloni, Carlo Alberto Sacchi, Pier Giorgio Sangiovanni, Elena Stabilini, Bruna Zucchetti Stabilini, Elide Zuccotti, Maria Luisa Zuccotti.

²⁵ *orme* cit., p. 105 (G. GUERINI, *La mano dell'occhio*).

Il pezzo forte dell'antologia a livello qualitativo, almeno nel giudizio di chi scrive, è la "canzone odeporica"²⁶ *Sidereus Nuncius* dedicata a Carlo Fayer da Carlo Alberto Sacchi²⁷, di cui vale la pena ricordare almeno la folgorante parte conclusiva:

[...]

*una puttanella che t'ama ancor meno di prima
uno struggente ricordo di mamma, la bella,
un atroce bisogno di Dio
l'illusione e l'oblio, bagliori di stella,
un friabile senso di morte
la rivincita del genio*

sulla sua sorte.

Pensa che brutto:

*oggi è già sempre domani
e fa freddo davvero,*

Dalle nostre pallide mani è colato indifeso

l'ultimo cielo.

*Siamo solo due piccoli fuochi
artificio leggiadro
ombre di velo intessuto di vento*

e di seta.

Nel buio assoluto muore la nostra cometa.

Non ci serve capire:

coppe e denari non hanno più nulla da dire.

Pensa che bello, ora:

*darsi la mano e non sentire più il gelo
e finire in un bordello vero*

che sa di muffa e di broccato

*e, salite le scale, guardare il vuoto disperato
e non averne a male*

*se il Dio dei Troni e dei Sapienti
se il Dio degli Eserciti e dei Serpenti
se il Dio delle Fedi e del Fato
cristianamente si è deciso
finalmente ci ha abbandonato.*

Pensa che bello, Carlo

ora siamo liberi, finalmente.

Liberi di vivere una morte innocente.

Liberi di sognare liberamente

ora che il creare

- dolcissimo amico -

non serve più a niente.

²⁶ Il termine, di origine greca, significa "relativo a un viaggio".

²⁷ *Ibidem*, pp. 129-135; qui, 134-135. Sacchi (n. 1943) sarà poi autore, tra l'altro, di *Poiein* (Selecta, Pavia, 2011), ed è apprezzatissimo critico e storico della letteratura in vernacolo cremasco. *Sidereus Nuncius*, uscita originariamente sulla rivista "Crema Produce", 4, ott.-dic. 1985, è stata poi ripubblicata in C.A. SACCHI, *Favole & altre favole*, Selecta, Pavia, 2002, pp. 141-148.

L'ironia critica di una fede non acquietata, che tornerà anche in altri componimenti di Sacchi, qui trova una sintesi notevole sia per fluidità di linguaggio sia per il trasporto emotivo del testo. E rimane sospeso, con grande interesse, l'inciso finale *dolcissimo amico* di cui si può decidere se sia rivolto al destinatario (il pittore Carlo Fayer) oppure al creare, che si è rivelato, anche per colui che è così abile a dominarlo, qualcosa che *non serve più a niente*.

Sono presenti in *orme* i segni già visibili della spiccata individualità di scrittura di Alberto Mori con un clamoroso *midollo morso di trasparenza*²⁸ che rappresenta una delle prime, tra le tante, coniugazioni improbabili dell'astratto e del carnale poi declinate nel futuro della sua scrittura nel senso dell'inglobarsi della tecnologia nella sfera della prossemica e della percezione del corpo proprio.

La dimensione politica attraversa con forza alcuni testi; beppe & C. propone quanto segue in un componimento non titolato²⁹:

*chi conta, -- è ligio al tuo nome ,
al latifondismo, alla super ricchezza,
all'oppressione biecainfinita,
..... all'omicidio*

*Cristo, guardati intorno
sono uomini che vengono uccisi.*

*amnesty international ha solo successo fra gli associati!
e le performances del dolore non hanno -- interferenze --
sai, agli uomini gli avviene ciò
che è avvenuto al card. romero*

E altrettanto costitutivo di un gusto e di un valore di testimonianza ascritto allo scrivere poesia è ciò che si legge da parte di Pier Giorgio Sangiovanni, in un testo³⁰ che risale, evidentemente, a una fase storico-culturale anteriore a quella immediatamente coeva a *orme*:

LA BALLATA DI MY LAI

*Trentadue prigionieri
il quarto avanti
la pace è fatta
io non torno indietro
questi dollari ti bastano*

²⁸ *Ibidem*, p. 115.

²⁹ *Ibidem*, p. 67. In realtà l'antologizzazione può fuorviare. Il testo citato si trova infatti, identico, nel volume di elio & c. di cui al successivo paragrafo, p. 39, ed è parte conclusiva di quello che *orme* raccoglie nella propria precedente pagina (*America Latina XX secolo*), con la medesima dedica a Giuliano Pigola. Unica differenza è in calce alla prima parte della poesia (*orme* cit., p. 66) la clausola (*beppe*, 16-5-83) che introduce il nome sotto cui le poesie (di elio & c.?) sono raccolte in *orme*. Non abbiamo potuto ricostruire se si tratti di una svista dei curatori, o della scelta intenzionale di elio & c. di presentare poesia propria come esito di un lavoro svolto anche con altri e quindi coattribuito: il che non sarebbe affatto lontano dalla logica creativa di questo autore.

³⁰ *Ibidem*, p. 137. Il testo è datato 1975.

*per venire a letto con me
 non faccia l'amore
 con un negro
 viva la pace - la statua della libertà
 le medaglie di Nixon - le mie gambe perdute.
 E tua moglie?
 Mi ha piantato. Andata con un texano.
 Divorzio.
 Ma che è successo nel Vietnam?
 Niente.
 Ne hanno uccisi un po'!
 Un po' quanti?
 Chi se ne frega.
 Tenente Colley.
 Presente.
 Mansueto
 ventiseienne
 illuminista della Florida
 bello
 matura l'odio
 verso chi non apprezza
 l'american way of life
 e distrugge My Lai.
 Ora anche tu lo sai.*

Ciò a conferma di una tematica di attenzione al sociale propria della sua personalità e confermata anche dalla lirica più complessa del suo lavoro postumo *Serena Tu*, una raccolta che attraversa diversi temi, dal presentimento dell'incombenza e irrepresentabilità della morte (tema bigongiariano e caproniano), allo sconcerto per la dimensione cruenta e disumana della modernità dello sfruttamento e della guerra³¹. Un occhio particolare va al Medio Oriente, al terrorismo, ma in particolare a Gerusalemme, cui è dedicato uno dei testi più ampi della silloge e ci sembra opportuno ricordare qui:

IL MURO DEL PIANTO

*Il problema?
 Sopravvivere
 a questa isteria d'odio
 che abbatte i muri di sabbia
 e le scritture dei profeti
 incise all'ombra dei minareti
 un giorno di silenzio
 shabbatico.*

Piove

³¹ P.G. SANGIOVANNI, *Serena Tu*, a cura del Comitato di studi Mara Soldi Maretti, Cremona Produce, Cremona, 2006, pp. 50-51.

il vento del deserto
 intruglia afrori
 io mi faccio la barba
 e passo in rassegna
 i grandi sogni
 sbriciolati
 a colpi di Scudo
 È una nuova giornata
 i colleghi
 i morti
 i ricordi che rientrano nella norma
 quando la sera scolora
 i cedri
 e lunghe colonne di maschere antigas
 ingombrano
 i rifugi spenti.
 Siamo lontani una vita
 in questo inseguirsi
 di gazzelle ferite sull'hamada
 del destino.

S'adombrano i vecchi rabbini
 mentre il mio Olivetti M/10
 (computer terminale di
 un sincretismo tecnologico mostruoso)
 batte i tasti
 della paura.
 Insegnano le parole
 i sentimenti
 ed arrivano fino all'ultimo videoclip
 sadomaso
 intanto che a poche decine di metri
 dal Metropol
 si muore davvero[...]

2.3 orme: la linea delle poetesse (e una digressione su Clelia Letterini)

Dicevamo sopra della linea delle scrittrici. *orme* documenta infatti anche la consistente attività di autrici appartenenti a una vera e propria linea locale di donne scrittrici (Tina Sartorio Bassani, Renata Chiriatti Oiraw, Fausta Donati De Conti e diverse altre già menzionate; ma potremmo arrivare fino a Luisa Agostino e Clelia Letterini) che sono autrici di testi a forte connotazione esistenziale e spirituale, frequentemente con inflessione religiosa. Costante è anche l'attenzione per il paesaggio locale e per l'ambiente cremasco vero e proprio³². Non è possibile in questa sede esaminare partitamente l'apporto di queste autrici alla scrittura locale; basterà ricordare che, quando testimoniano la propria visione della vita, spesso improntata alla fede, non vi è nulla

³² Temi che saranno propri anche di una dimensione specifica della poesia di Luisa Agostino.

di certezza trionfalistica o di scontato dogmatismo, quanto un serio fare perno sulla prossimità di ciò in cui si crede e un'accurata volontà di dimostrare, attraverso la poesia, l'attenzione alla realtà circoscrivibile e la funzione della propria esperienza e azione nella continuità di un discorso comunitario. Spicca come esito estremo di questa linea, almeno a giudizio di chi scrive, Clelia Letterini, alla quale sarà opportuno riservare un quadro a parte in una prossima occasione³³. In questo frangente potrà bastare, per evidenziare la qualità e la pertinenza del suo uso del linguaggio, e anche la sorprendente varietà osservativa e capacità di elaborazione politematica, riportare alcune sue liriche dall'ultima sua raccolta *Al cospetto del "re"*, una specie di semiserio corpo a corpo con il destino, sapientemente frammezzato da molti elementi paratestuali (con ripetuti rimandi a letteratura alta) che riportano il tema dalla problematica insolubile della sempre inesauribile comprensione di sé alla leggerezza della materia della parola poetica: come se la risposta al problema del senso della propria traiettoria personale non potesse che trovarsi nell'ordine della capacità di risposta espressiva e comunicativa alla varietà di stimoli e occasioni della vita. Iniziamo da un dittico di notevole forza evocativa e capace di interpello diretto al lettore³⁴:

CONTO A SCALARE

*Se potessi dar fuoco ai mea culpa -
ne farei un falò.*

*Se potessi affogarli in alto mare -
mi imbarcherei.*

*Se potessi disperderli nel vento
affronterei l'uragano.
Questo farei, se potessi.*

*Invece staziono qui
cosparsa di cenere
sul binario più lungo e tortuoso
della tratta "conto a scalare"
anelando il termine
del contrappasso.*

POI LÀ

*Una pietra tra i seni mi piega,
il suo peso mi atterra.*

*Ridatemi il lume
fin dove strisciare*

all'albero incenerito;

³³ Ciò in considerazione della sua vasta bibliografia in lingua e in vernacolo, per la quale può essere utile partire da <https://opac.provincia.brescia.it/opac/search/lst?q=letterini+clelia> (consultato il 27.07.2018), e per la sua opera di voce recitante e presentante in diversi momenti pubblici dedicati alla poesia.

³⁴ *Al cospetto del "re"*, Leva Artigrafiche, Crema, 2016, pp. 44-45.

*là, poi che alla nuova brezza
un soffio lo riavrà*

*da quella polvere,
doppierò il capo*

rinsavita.

E successivamente³⁵:

L'ARCA SEGRETA

Ero la brezza estiva.

Il ceppo caldo d'inverno.

Ero l'arca segreta

della nostra alleanza.

Il sole delle tue notti.

La luna diurna

nel cielo terso degli occhi.

Poi

piovve.

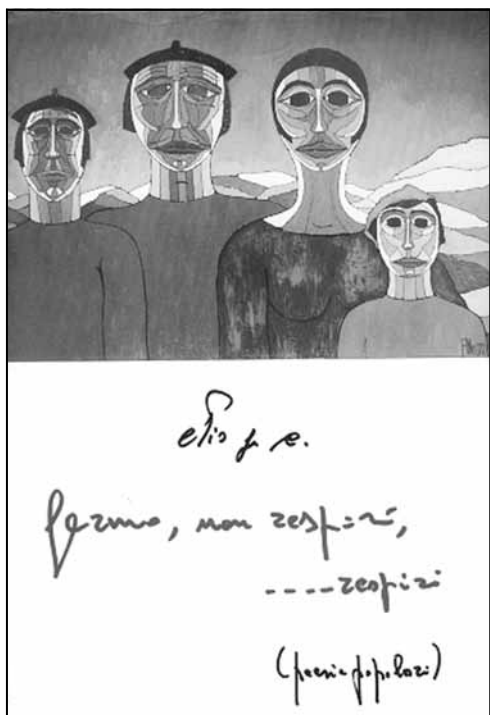
Personalità non esauribile in questo breve quadro, Letterini ha anche una notevole esperienza di autrice in vernacolo e di attiva protagonista della scena culturale, costituendo una figura paragonabile, sotto questo profilo, a quella di Luisa Agostino oppure di Simone Bandirali.

2.4 Una retrospettiva personale e un quadro di amicizie poetiche: fermo, non respiri----respiri (poesie popolari) di elio & c. (Elio Chizzoli)

Nel 2001 con *fermo, non respiri ---- respiri (poesie popolari)* elio & c. (Elio Chizzoli) realizza di fatto, a distanza di 11 anni da *orme*, una terza antologia di poesia locale costruita in modo molto diverso dalle due precedenti. Se la prima *Antologia di poeti cremaschi* a cura di don Angelo Aschedamini rifletteva, come visto, una serie di legami elettivi e personali e rivendicava con la sua stessa pubblicazione uno spazio di presenza culturale alla poesia, estraneo ai principali circuiti o a una scena precisa, ma attivo proprio perché carsico e capace di emergere in scritture personali, *orme* costituiva invece l'idea di una scena pubblica come spazio coordinato dall'istituzione, e assolutamente aperto ed ecumenico quanto all'apporto estetico, morale e anche generazionale.

La pubblicazione privata di elio & c., peraltro estremamente professionale, tirata da Locatelli in 500 copie numerate nel 2001, tende invece a disegnare sia un'antologia personale dell'autore, estendendosi attraverso l'ampia raccolta da altre sillogi autoprodotte variamente rese note nel

³⁵ *Ibidem*, p. 61.



Sovracopertina di *fermo, non respiri, --- respiri* (poesie popolari), da un quadro di Angelo Noce.

tempo, sia una radiografia della realtà poetica cremasca estremamente articolata.

Essa comprende una vasta serie di autori, ma non (tra gli altri) Pier Giorgio Sangiovanni, Beppe Ermentini, Luisa Agostino o Simone Bandirali (in fondo, si può congetturare, non tanto per una particolare dimensione di mancanza di relazioni personali, quanto per una oggettiva constatazione della loro collocazione che interseca sì la scena poetica locale, ma con forte tendenza al suo trascendimento in direzione di una dimensione letteraria vera e propria).

Di fatto elio & c. individua come elementi inseriti nel quadro antologico i personaggi di un dialogo poetico che è anche civile e biografico, se non addirittura casuale o quotidiano. Il che è anche un principio di poetica, non estraneo all'ispirazione essenziale dell'esperienza di *Poesia A Strappo*. Proprio la manifestazione in parola sembra l'asse di riferimento di elio & c. come spazio privilegiato di confronto e continuità del mondo della poesia cremasca.

La raccolta di elio & c. spazia dal contesto a suo tempo *off* nato negli anni Sessanta (con Giobico, per esempio), alla dimensione della scrittura locale esplicitata con *Correnti* e i suoi prodromi (il gruppo Cappelli-Cerutti-Guerini-

Ogliari), senza dimenticare altri che abbiamo già incontrato, da Antonio Chessa a Mari Schiavini, la nota e apprezzatissima autrice soprattutto di teatro in vernacolo, che ha anche al suo attivo una interessante produzione in lingua nazionale, confluita in due edizioni fuori commercio di *Poesia d'amore* (2015) e *Poesie sotto i portici* (2017); silloge, quest'ultima, che riprende i testi proposti da Schiavini per *Poesia A Strappo*.

La sovracopertina, riproduce un lavoro della fase per così dire figurativa di Angelo Noce, anch'egli tra i soggetti poi attivi in *Correnti: La famiglia Martinez*, del 1970.

L'immagine non è irrilevante, poiché suggerisce un contesto di affiancamento, condivisione e socialità. Non solo: una lunga parte conclusiva del lavoro di elio & c. (*fiammiferi*) propone la mimesi dei fogli di *Poesia A Strappo*, con persino una diversa grammatura del foglio di stampa per la seconda identica stampa dello stesso componimento appena proposto e la riproduzione in quest'ultima dei loghi di *Poesia A Strappo* (come se la vera destinazione, più lieve e libera della poesia, fosse quella esterna al libro). Lo stesso andamento della sezione *poesia d'amici*, che nella seconda parte si apre a testi di altri autori, rimanda all'impressione di una collezione di brani che sono stati recuperati in una manifestazione di libera proposta di scrittura, fino al paradosso di proporre al lettore uno spazio bianco nella pagina per aggiungere una sua poesia personale³⁶. Varrà la pena collazionare gli autori presentati, nell'ordine in cui compaiono: Oreste Della Torre,

³⁶ ELIO & C. (Elio Chizzoli), *fermo non respiri --- respiri (poesie popolari)*, stampa privata, Locatelli, Crema, 2001, p. 223.

Giobico, Antonio Chessa (con 2 componimenti), Giancarlo Catanese, Spartaco Coti, Giancarlo Ferrari (con un disegno), Andrea Ricchiuti³⁷, Anna Panigada (con 2 componimenti), Ski (con 2 componimenti), Beppe Furia, Anna Borghi, Giovanni Benelli (con 2 componimenti), Angelo Pandini, Ivan Ceruti, Sergio Vaiani, Giovanni Bianchessi (con un disegno), Dario Benzi, Alba e Olga, Giovanna Fusari (da un fittizio *dialogo in ufficio*)³⁸, Simone Lorenzon, Luigi Millosevich, Rita Remagnino, Paola Leone Morettini, Charles Berry, Gabriele, Tina Sartorio Bassani, C. Mento Fadenti, Diego Cappelli, Tiziano Ogliari, Giampaolo Guerini, Jean Marc Dennery, Giuseppe Memelli, Fiorenza Monticelli, Laura Di Pierro, Francesca Fiore, Mario C., Ugo Dossena, (con 2 componimenti), Maria Alloisio, Mari Schiavini, Padre Luigi Jellici (con lo *stralcio di una lettera*), la *risposta a un biglietto di condoglianze*, Michele Fedeli, Vito Mazzotta, Alberto Mori (con 2 componimenti) e infine la *pagina candida per la tua poesia*.

Dal *pastiche*, che correda ogni autore con la località da cui scrive, e da diverse annotazioni, si ricava un decorso di 55 pagine (169-223 estremi inclusi) che presenta un'idea di poesia come operazione che sta nel libro come nella vita, nella battuta come nel segno grafico, nella parola di circostanza come in quella intenzionalmente ricondotta al genere. Non pare che vi sia intenzione ironica in elio & c., piuttosto sembra che la passione per la parola e la genuinità del suo impiego siano matrici sufficienti per la caratterizzazione della comunicazione al di fuori del circuito di scambio e di mercificazione. Il volume, nella parte autografa, tocca con forza i diversi temi propri di Chizzoli, soprattutto quello preminente di una denuncia politica certo schierata ma non settaria, e della percezione nitida di un vivere doloroso in un mondo dominato da strutture di ingiustizia (e di peccato) che si riverberano anche sulla percezione di se stessi e minano i rapporti e le vicinanze con gli altri. A questo tema se ne intrecciano altri: il dialogo con Dio, oscillante tra il *vis-à-vis* spirituale e la ricerca di una teofania che redima un mondo sofferente per sete di giustizia; l'esperienza della malattia; la relazione con altri e conséminata dall'incertezza sulle proprie forze e sulle intenzioni autentiche alla base di ogni rapporto. Ispirato a tematiche che conosciamo attraverso il pessimismo francofortese, il movimento cristiano di base degli anni Sessanta e la teologia della liberazione, il lavoro poetico di Chizzoli si apprezza maggiormente forse nell'isolamento di alcuni pezzi particolarmente riusciti che nascondono il sistema intellettuale di fondo che li anima; presi nell'insieme nell'antologia personale e di altri disegnano sia una potente e controversa personalità, sia una maniera coerente che si nega però, proprio in virtù dei suoi assunti di fondo, di poter diventare parte della letteratura. La scelta dell'autoproduzione, del libro come offerta e restituzione ecumenica a tutti coloro che hanno dato poesia, ha quindi una sua coerenza essenziale.

Più difficile è decidere se la scena cremasca, come immaginata da Chizzoli, abbia qualche dimensione reale di operatività (fatta salva quella da lui poeticamente agita). Il *mix* di autori schivi e sorvegliati (Dario Benzi, Ski, Anna Borghi), sperimentatori e amici di *Correnti* (Ugo Dossena, Sergio Vaiani), professionisti di scrittura e azione artistica già delineati (Gian Paolo Guerini, Alberto Mori), autori occasionali, voci raccolte da un *cut-and-fold* anche casuale produce l'idea di un'esperienza che non trova un suo canale organico di raccolta, e che ha bisogno più di essere immaginata poeticamente che descritta nel suo funzionamento.

2.5 Un'idea critico-pedagogica: Fuori dai cassetti! del Gruppo ¹⁴₃₀

Completamente autoprodotta e ciclostilata, esce nel 1985 come proposta del Gruppo ¹⁴₃₀ una raccolta *Fuori dai cassetti!*, con una prefazione di g.a. (Guido Antonioli), spillato e con numerazione delle pagine a mano, dove compaiono già Anna Borghi, Alberto Mori, Daniela

³⁷ Lo storico proprietario del Bar Crema, prima in via Mazzini e poi in via Diaz.

³⁸ In realtà il brano compare già in *orme* cit., p. 83.



Fertonani (per menzionare autori che rivedremo su *Correnti*). Il testo, una sorta di *samizdat* oggi assai raro, si caratterizza rispetto agli altri perché prende sul serio, con strumentazione critica non banale, il tema della qualità della scrittura, della funzionalità espressiva e anche della pertinenza di ciò che viene pubblicato. L'autore delle note critiche che accompagnano i testi editi non manca di avanzare osservazioni anche molto ficcanti nei confronti di singoli brani, e l'antologia appare funzionale anche alla presentazione di un'idea laboratoriale di scrittura, nella quale il confronto pubblico e critico diventa funzionale all'affinamento pedagogico di giovani autori esordienti.

Pagina di elio & c. con timbro di *Poesia A Strappo*

Non possiamo qui esaurire il discorso, anzi neppure cominciarlo, sull'idea della funzionalità della critica sottesa a questa scelta (il critico non ha selezionato i testi in base a un principio di coerenza interna che esemplificasse un'idea³⁹; piuttosto ha accolto le diverse proposte e si è posto come forza analitica e maieutica della ricerca estetica implicita in ciascuno). Certo una proposta tanto originale quanto isolata, ma destinata ad attecchire nell'idea di una didattica attiva della scrittura.

3. Una scena implicita: poesia e condivisione generazionale a monte di *Correnti*

3.1. Un archivio privato: Cappelli, Ceruti, Guerini e Ogliari⁴⁰

Fra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, operò a Crema un "sodalizio poetico" fra alcuni giovanissimi, allora studenti, animati da passione artistica e (anti)sociale, secondo il clima culturale e politico teso al cambiamento che caratterizzava quegli anni.

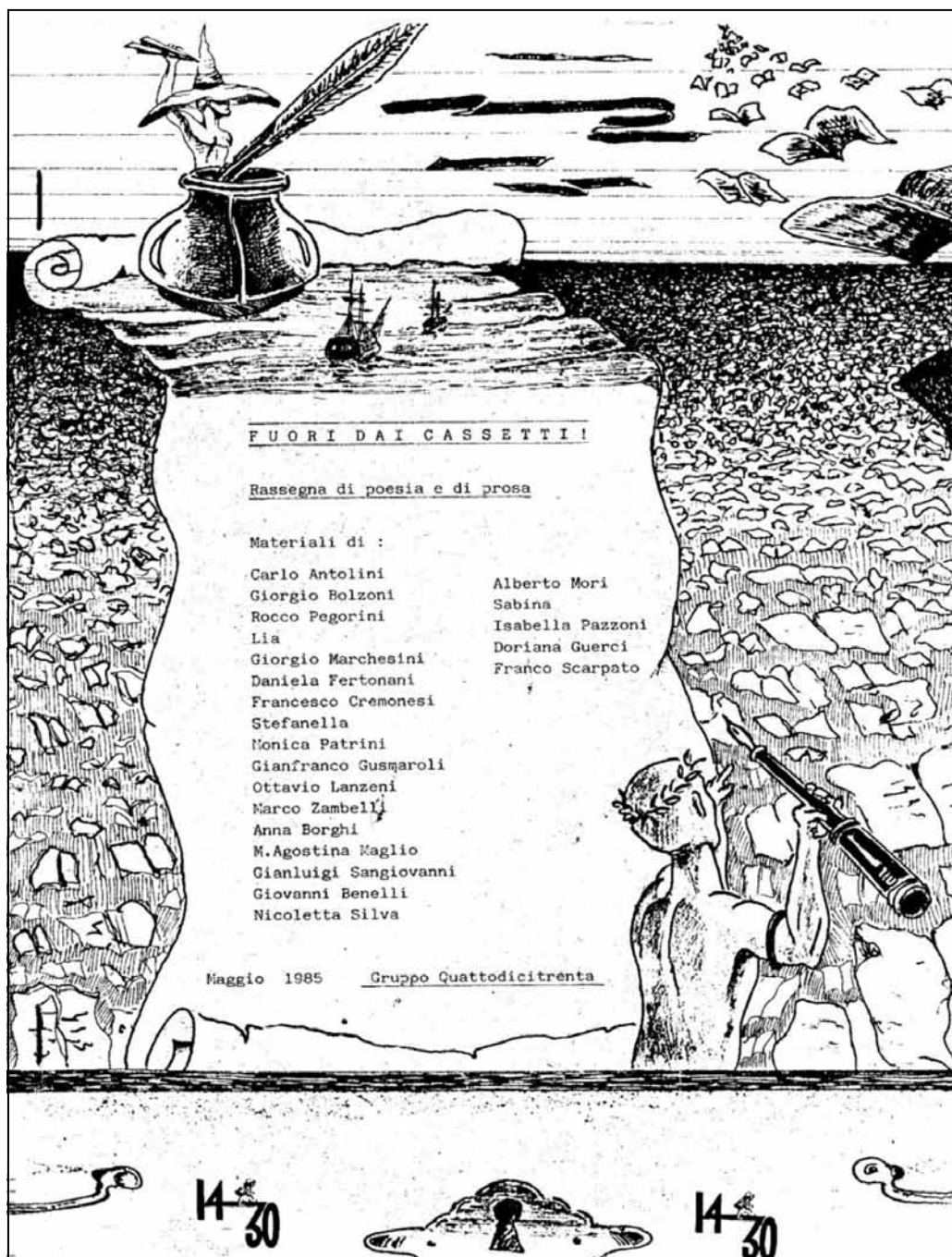
Gian Paolo Guerini⁴¹, Tiziano Ogliari, Ivan Lazzaro Cerutti e Diego Cappelli⁴² costituirono in

³⁹ Diversamente, più avanti, *Radure*, Dosso del Ludolo; Crema, 1993, a cura e con prefazione di Giampaolo Ferrari (con tra gli altri Alberto Mori, Mari Schiavini, Clelia Letterini) seleziona un sistema di autori diversi tra di loro ma raccolti per consolidata evidenza pubblica. Ancora, *Una città ritrovata*, Edizioni Sellino, Avellino, 1994, è promosso da Alleanza progressista per Crema, in vista delle elezioni amministrative, con tra gli altri Giovanni Benelli, Ivan Ceruti, Alberto Mori, e Carlo Bruschi per la fotografia.

⁴⁰ Questo paragrafo è stato scritto con Tiziano Guerini.

⁴¹ Utilizziamo sempre la grafia del suo nome oggi accolta dall'autore sul proprio sito, che rappresenta un archivio completo della sua prassi creativa: <http://www.gianpaologuerini.it/> (consultato il 28.07.2018).

⁴² Tutti e quattro sono rappresentanti in *Fermo non respiri ---- respiri*, cit., e tre di loro (eccetto T. Ogliari) in *orme* cit..



Copertina di *Fuori dai cassetti!*

quegli anni un virtuale sodalizio artistico che elaborò una poetica originale ed eversiva, forse anche disperata, tipica dell'impaziente spinta eversiva dei giovani di allora, e frutto di un'adolescenza altrettanto ansiosa di bruciare le tappe di una vita che si offriva loro matrigna e assieme generosa.

La ricerca poetica, vissuta con grande passione, tradiva in realtà il desiderio di conoscere se stessi, in un periodo - sia personale che sociale - in cui risultava difficile definire sia se stessi sia la realtà. Fino al punto di essere, per scelta, *visionari*.

L'analisi tematica dei loro lavori è utile per capire lo scenario di riferimento di chi potesse riconoscersi allora nella poesia come scelta elettiva e poi continuare in questo impegno nelle diverse realtà della militanza culturale.

In *Volare (visioni nell'immaginazione)* di Gian Paolo Guerini (testo elaborato fra il 1975 e il 1976)⁴³, l'ispirazione propone una frattura nella personalità dell'autore, quasi la necessaria consapevolezza di prendere le distanze da se stesso:

*Scrivo il fantasma che c'è
in me, che sia Ulla o altro;
la mia anima, il mio spirito;
colui che ben mi conosce e che
io ignoro. Colui che è in me,
al quale solo oggi ho aperto
le porte.
Lui mi ha dettato tutto;
io non sono che uno strumento.
Parla perché lui sa, ed io che
non so, scrivo perché voi che
non sapete, leggete.
L'uomo non importa.*

La questione del fondamento del rapporto artistico e creativo tra questi quattro protagonisti, puntualmente coinvolti poi a diverso titolo nell'avventura di *Correnti*, è più complicata; l'estraneità alla realtà circostante non è solo legata a specifiche storie individuali.

Sodalizio poetico, cenacolo artistico? Vi sono altre motivazioni importanti, e forse nulla di originariamente estetico e culturale. Si trattava, sostanzialmente di amici che scambiavano sentimenti e scritti, ma ognuno viveva la propria realtà. "Se proprio dobbiamo trovare qualcosa che ci accomunava, diremmo del forte disagio che avvertivamo, ciascuno di noi, rispetto alla propria famiglia"⁴⁴.

Questa esperienza generazionale non ha come tale nulla particolarmente originale o di strano: tutti gli adolescenti avvertono con accenti diversi la necessità di tagliare il cordone ombelicale.

Per questo gruppo di giovani, c'è però una dimensione ulteriore: svincolarsi dalla dipendenza della famiglia anche grazie a un forte investimento condiviso sulla poesia è qualcosa di più. Criticare la famiglia era ed è normale; condividere questa sensazione e questo giudizio mediandola nell'espressione poetica non è da tutti.

Un'idea di che cosa rappresentasse la poesia per i nostri quattro autori, o almeno di quali idee circolassero nei loro dibattiti e scambi, si può forse intuire da questa nota al riguardo di Tiziano Ogliari scritta nella prima metà degli anni '80.

⁴³ I testi presentati in questo paragrafo fanno parte di un archivio privato per il cui accesso si ringrazia Tiziano Guerini. Una parte è stata resa disponibile *online* da Gian Paolo Guerini; vedi oltre, n. 56.

⁴⁴ Comunicazione personale, Tiziano Ogliari.

La poesia è consapevole. Nel sapere non sapendo, dispone un 'io' che fatica a chiamarsi ma è l'unico depositario del tempo dell'uomo. L'uomo concede alle cose, al resto da sé, concede a sé. Una 'concessione' con cui noi un poco cediamo alle cose ed esse un poco cedono a noi, un concederci che ci concede un 'diverso universo', una complice natura.

La centralità dell'io sembra individuare uno scenario anarchico-individualista: forse era questo il comune denominatore della loro ricerca in comune, ossia la sperimentazione e accettazione della libertà di scrittura ed espressione di ciascuno. Certamente i loro scritti circolavano l'uno tra le mani dell'altro, ma quanto questi li influenzassero in quelli che erano già cammini individuali è difficile da determinare: più probabile è che si sia trattato, visto le diverse evoluzioni di ciascuno, di uno scambio di visioni e prospettive sul poetico e sul sociale che ciascuno avrebbe poi alla lunga vissuto per proprio conto.

L'episodio, non breve né irrilevante, della loro successiva partecipazione fondativa e attiva a *Correnti*, va allora visto come un notevole e maturo punto di equilibrio tra una vocazione monodica e una propensione alla socializzazione della pratica poetica.

Non manca una dimensione politica nella loro esperienza, per quanto non etichettata né, al tempo, effettivamente inquadrabile in un'esperienza riconoscibile di militanza partitica. Una delle caratteristiche di quegli anni è stata la grande solidarietà fra portatori di stessi interessi: tutti amici e compagni, dall'impegno politico dei "collettivi", alle problematiche di una sessualità (repressa), fino alla condivisione dell'ispirazione artistica - chi a 18 anni non ha scritto poesie? - sempre comunque rivolta alla volontà di innovazione e di cambiamento. Cambiare addirittura il passato, per quanto breve sia stato, o comunque il desiderio di dimenticarlo.

Non pare di capire che i quattro abbiano "ceduto" a tentazioni di alcun collettivo politico, tanto meno se precisamente definito. Eppure a Crema quelli erano gli anni del "Collettivo" e dell'impegno del Teatro Zero. Nessun vero contatto con loro: solo la "tentazione" di qualche esposizione estemporanea dei loro scritti o disegni (per chiamarli così), senza continuità né particolare apparente successo.

Erano gli anni Settanta, caratterizzati dal grande impegno politico giovanile. A partire in particolare dal '68, l'anno della contestazione giovanile di dimensione mondiale, il mondo giovanile anche in Italia sperava e invocava una rivoluzione. Forse i prodromi della globalizzazione. Alcuni si schieravano politicamente secondo lo schema ideologico di destra o di sinistra, altri contestavano confusamente tutto e tutti, non appena apparissero ai loro occhi, in un modo o in un altro, socialmente integrati, cioè immediatamente considerati "servi" del potere costituito.

Il sodalizio poetico dei nostri quattro è piuttosto da iscriversi al gruppo della contestazione non ideologicamente schierata, ma globale, come parrebbe desumersi da questa "invettiva" del 1975 di Gian Paolo Guerini:

4 DICEMBRE 1975 -

(SI POTREBBE INTITOLARE: ...DEL DISAMORE E DEL DISINGANNO)

*I medici ti hanno drogato/ i barbieri ti hanno tagliato i capelli
I preti ti hanno preso in giro/ i professori ti hanno detto fesserie
I banchieri ti hanno derubato/ le puttane ti hanno amato
Gli ubriachi ti hanno parlato/ tuo padre ti ha bastonato
Tua madre ti ha reso represso/ i politici ti hanno manipolato
La polizia ti ha messo dentro/ gli amici non ti guardano più
I miti ti hanno lasciato solo/ i cantanti hanno messo la loro voce nel cassetto
I fascisti ti hanno massacrato/ gli avvocati ti hanno lasciato in cella
I pittori hanno rotto le tele/ i poeti hanno buttato via i loro fogli*

*I pompieri ti hanno lasciato bruciare/ gli industriali non ti hanno dato lavoro
 Il nano si è messo i trampoli/ i giornalisti hanno scritto solo bugie
 I commercianti si sono passati la tua mente sotto banco
 Gli agricoltori non ti hanno più dato frumento
 Gli assicuratori hanno bruciato la tua polizza/ i baristi ti hanno buttato fuori dalle osterie
 La donna cannone ha fatto la cura dimagrante/ i macellai non ti hanno più dato vitello
 I falegnami ti hanno messo sotto le loro seghe/ i fabbri ti hanno battuto sull'incudine
 I muratori ti hanno coperto di cemento/ le lavandaie ti hanno insaponato
 I farmacisti ti hanno riempito di purga/ gli imbianchini ti hanno coperto di bianco
 Ed io che parlo ti rompo le scatole
 Cosa aspetti a ricostruirti le barricate?*

Una testimonianza di mancanza di “radicamento” politico, è data dalla lunga composizione intitolata *Notte* del 1981 di Gian Paolo Guerini dedicata a Ivan Ceruti e Tiziano Ogliari, di cui si riporta l'incipit.

*Qualcuno può andare in qualsiasi posto perché dimentica, io non
 posso andare da nessuna parte perché ricordo. sebbene non
 sappia e non farei altro che dimenticare. prima due doni
 avevo, rimpianto e oblio; ora nulla da rimpiangere e nulla
 da dimenticare.*

Anche alcune poesie di Diego Cappelli lo dimostrano.

A IVAN CERUTI

*Un diario di sensazioni
 emozioni
 sulle stele d'erba
 e l'asfalto portato
 là -
 in armonia
 e transizione
 dove la pupilla arriva
 il salice scosso
 dal vento
 nella tua
 barba*

PER GIAMPAOLO GUERINI

*A spasso
 per la campagna
 sapevo che eri a casa
 a scrivere
 - i piedi lunghi
 nei sandali -
 le maddalene
 gareggiavano*

*nell'acqua
del fosso*

PER ELIO CHIZZOLI

*esile saetta di luce
penetra
la persiana
a cancellare
il disegno
del buio*

Naturalmente un posto centrale della loro fantasia poetica è occupato anche da un irrequieto, forse confuso bisogno d'amore, che non pare però avere un obiettivo preciso, nel senso almeno di un riferimento personale reale. Da *Hanno rotto le scale* (1976):

*Ogni grandioso - il mio antico amore ancora
a dondolarsi sull'altalena
E la mia mano si agita in alto e Ulla non
si muove; altalena fissa, immobile; come
dell'oro liquido versato nella canna di
un fucile.
E mentre ritorno nella nebbia il bagliore
del semaforo mi bacia la guancia.*

In questa poesia appare *Ulla*, un nome che si ritrova spesso nei loro scritti; un nome ad indicare forse ogni ragazza; naturalmente immediato è il riferimento a *N-Ulla*. Anche in questo scritto di testo di Ivan Ceruti compare *Ulla*:

*Obbligato
costretto
è gentile e forzato
Mi nutre come
il dondolo.
È freddo
non mi piace
e penso a Gian Paolo ed a Ulla
come ad una coppia d'asceti*

D'altra parte grande attenzione del mondo giovanile di quegli anni era rivolta alla problematica affettiva, spesso confusa con la pratica del sesso: il grande tabù da esorcizzare. In questo senso potrebbe essere interpretata la figura (simbolica) di Ulla.

Sulla tematica affettiva la confusione era grande, e non poteva essere diversamente se si parte dalla valorizzazione esclusiva dei valori sociali e dalla messa in secondo piano dei sentimenti individuali, nonché dalla repressione della sessualità operata da un certo mondo religioso, ma anche dalla politica ufficiale e dalla società nel suo complesso. Di conseguenza la reazione: l'acquisita parziale libertà dei rapporti fra i giovani, il mito dell'amore libero, la liberazione delle parole e dei comportamenti: la parola d'ordine era "libertà". Libertà come mancanza, vera o presunta, di condizionamenti; libertà vissuta senza vincoli, senza immaginare quanto complicato

fosse, poi, in realtà viverla. Strano constatare, poi, un timoroso romanticismo. Leggiamo da Gian Paolo Guerini un testo tratto da *5 poesie d'amore* (1979):

*Ho lasciato il mattino
Per la notte, e tutto quel che lascio
Mi è dato
Continuamente, immenso.
So bene cos'è l'amore del ritorno
Cos'è il fiume, dov'è
La sua voce,
Cos'è averti e non averti
Quando tutto
Già mi appartiene*

E ancora:

*La mano fa un giro nell'aria
Come aprisse un gesto, figurarsi
Un universo
Eterno
Un'area inclinata
Ti fa un bacio, una
Coperta.
Che è successo per chiedere
Adesso
Che altro per desiderare
Un mondo
In un bacio.
Quest'onda dell'incontro
Che ci è data
E tolta, i sorrisi che s'avverano
Bocca cangiante
E vento negli occhi, e scomparire
Veloci.
Ora la onda diventa
La ricompensa a vivere, lo spezzarsi
Di ogni legame.*

Non che il mondo esterno del “successo” e dell'*establishment* culturale e dei *media* fosse loro congenere, né che ne fossero interessati per i loro percorsi culturali più autentici; eppure non poterono evitare di esserne suggestionati. Come dimostrano alcuni flash su personaggi dell'epoca, come questi, il cui autore è Diego Cappelli:

PER FRANK SINATRA

*Un microfono solitario
sul palcoscenico (luce grigia)
poi i sorrisi
un uomo blues in fondo (luce rossa e blue)*

*ti vedo in ogni colazione
americana
(tipica luce di cucina)*

PER PAUL NEWMAN

*Uno sfavillante
poker
d'assi
mi apparve
fra le mani
ancora
bagnate
della grappa che avevo rovesciato
gettonatemi
“...like an old new summer”*

Gli anni Settanta erano, anche a Crema, gli anni del mito dell'Estremo Oriente e in particolare dell'India. Non pochi giovani di Crema ne vennero contagiati. Questa poesia di Gian Paolo Guerini (da *Ragazze tristi e buffoni* del 1976) lo (ri)evoca:

*Sono andato da G⁴⁵ appena tornato dal Nepal
e pronto a ritornarci.
Visti i fulars e le carte di riso e bevuto
wisky e fin di prugne e grappa e giocato
a flipper e parlato di Moravia
E le mie scale rotte che piacciono a un
casino di gente.*

Altri testi sono per così dire metapoetici, poesia sul fare poesia che mostra la problematicità già in un certo senso teorica del loro approccio, Ecco un testo di Gian Paolo Guerini:

NOTTE (1981) DEDICATA A IVAN CERUTI E A TIZIANO OGLIARI

*Quando mi svegliai mi trovai blatta,
Scambiai carnefice per pontefice
Metà in barlaccio, metà decubito in belletta
Col perfido baro al tavolo gestatorio
In gara per coniare un ilare moccio mesto.*

Da *Liriche semplici* (inediti assemblati nel 1989) di Tiziano Ogliari prendiamo questo testo forse riferito alla verva poetica e alla ricerca del suo afferramento:

*Una cosa persa non la puoi neanche rubare
e se continuamente ti vuole e chiama
da dove non la sai cercare,
allora significa, ed è meglio tu la scriva*

⁴⁵ Giorgio Bettinelli.

*per poterla da sempre compensare
fatta di una cosa mai avuta sempre finita
o finità di questa cosa che non esiste
o comunque cosa che pensi e rinunci
come se non fosse che per lei
hai iniziato il respiro
e sempre lo ritorni così ti ritorna
ma non la dici perché non è
alla fine credendola che la puoi.
se allora l'annunci solo un caso ti rimane
meglio tu la scriva lasciandola chiamare*

La ricchezza di temi allo stato nascente spiega la dimensione di formazione personale ed autodidattica, la volontà eversiva, e disegna uno scenario in cui la poesia era vissuta come esercizio di disciplina del pensiero in vista della libertà.

3.2: Un confronto oggi: il gruppo, Elio Chizzoli, Correnti, le poetiche e la politica

Diamo qui di seguito il resoconto di una discussione a più voci con Diego Cappelli, Ivan Ceruti, Gian Paolo Guerini e Tiziano Ogliari, con la partecipazione di Tiziano Guerini e Piero Carelli, oltre di chi scrive, che ha permesso di ridiscutere a distanza di oltre quarant'anni le tematiche precedenti e di definire meglio ruoli e sviluppi di una parte della scena poetica locale⁴⁶.

TIZIANO GUERINI. Nell'analizzare il vostro materiale, sono stato colpito dalla natura sociale della mediazione poetica tra voi quattro, come se la poesia, alla quale spesso si pensa come attività squisitamente personale e privata, fosse invece proprio un medium efficace di interazione. Non mi è parso che ciò avesse a che fare solo con una dimensione di fondo di amicizia, ma anche con una consonanza estetica di diversi intenti e comunanza di volontà. Non ho d'altronde trovato una dimensione esplicita di ideologia, di precisa visione politica che alla fine degli anni Settanta era quasi obbligatoria.

IVAN CERUTI. In alcune situazioni le proposte di lettura di poesia, anche nel contesto della cultura giovanile, produceva l'effetto tipico di essere contestati perché la scelta di esprimersi attraverso il mezzo poetico era considerata intimistica, troppo soggettiva, politicamente non coerente con i bisogni del tempo. In realtà già la pratica di portare la poesia fuori dal libro era un modo di proporsi in uno scenario politico, senza uniformarsi a un conformismo di sinistra sulla determinazione delle strategie culturali e di intervento.

DIEGO CAPPELLI. La nostra modalità di intervenire era diversa da quella organizzata, strategica, di estrazione partitica; piuttosto quella di intervenire con azioni situate, occasionali, tattiche. Ricordo un episodio in cui portando i ciclostilati di poesia a un concerto abbiamo generato, fondamentalmente, uno sconcerto da parte dei presenti che erano già in fondo dei fruitori passivi, consumatori di una merce culturale, incapaci di accettare l'apertura di un'altra proposta. La nostra posizione era quindi implicitamente politica.

GIAN PAOLO GUERINI. Ricordo che a una Festa dell'Unità del periodo, dove avremmo voluto proporre una distribuzione di nostro materiale siamo stati rifiutati perché il nostro lavoro era

⁴⁶ Il dibattito a più voci si è svolto il giorno 22.07.2018. Si ringraziano i partecipanti per la disponibilità e Tiziano Guerini per l'insostituibile apporto organizzativo.

giudicato troppo astratto, intellettuale. Al Cortile della Lega⁴⁷, invece, in un'occasione, abbiamo assunto intenzionalmente questa interpretazione del nostro lavoro come nostra stessa prospettiva e tentato di spiegare quello che facevamo al pubblico, per la verità senza troppo successo.

PIERO CARELLI. Prendo atto della politicità implicita del vostro lavoro, anche in quanto fondato un rapporto che non era esattamente quello di un cenacolo permanente.

TIZIANO OGLIARI. Essere seduti insieme tutti e quattro in una stanza, oggi, è altrettanto raro di quanto poteva esserlo allora. La mediazione non era data dal confronto e dall'elaborazione strategica comune, piuttosto dallo scambio delle esperienze e delle scritture.

TIZIANO GUERINI. Pensando agli anni Settanta e e ai primi Ottanta in città (e non solo), fortemente ideologizzati, che ricordi avete e quale ambiente vi sembra incontraste rispetto alle vostre esigenze culturali?

DIEGO CAPPELLI. Per me era un ambiente estraneo, nel senso che non si differenziava da una certa omogeneità del conformismo della contestazione, da percorsi culturali scontati.

TIZIANO OGLIARI. Io ero parecchio attratto allora dalla dimensione politica, ma l'ambiente prevalente della stessa sinistra era borghese o piccoloborghese e non molto inclusivo per chi venisse dal proletariato o sottoproletariato.

GIAN PAOLO GUERINI. Io frequentavo l'ambiente del PDUP e nei paraggi (fisici) c'era anche Angelo Noce con il suo studio. Il che permetteva di avere anche determinati stimoli.

TIZIANO OGLIARI. Di sicuro un certo circuito allora registrava abbastanza attenzione presso l'amministrazione pubblica. Di questo va dato atto. In città, o a Romanengo, è stato possibile organizzare esperienze di un certo livello.

TIZIANO GUERINI. Vista questa generale *vis* polemica nei confronti del sistema della realtà culturale "alternativa" locale, come avete fatto a trovarvi e convergere proprio voi quattro?

DIEGO CAPPELLI. Si è trattato di un convergere di pochi soggetti affini che avevano una comunanza di estrazione, di percorsi, di esperienze di frequentazione di certi ambienti. Tutti noi quattro, per esempio, abbiamo studiato all'ITIS e non nei licei.

FRANCO GALLO. Quale rapporto è esistito tra di voi e un altro insieme di persone interessate all'arte e alla poesia, come Angelo Noce, Elio Chizzoli e Giobico?

GIAN PAOLO GUERINI. Si tratta di amici più anziani, con i quali è nato un rapporto più tardo rispetto alle nostre prime esperienze di scambio di scritture. Per Elio Chizzoli, forse, eravamo in un certo periodo anche persone in cui sperare per diffondere un certo tipo di ideali, valori, esperienze; forse da coinvolgere in una specifica militanza... In ogni caso noi realizzammo prima, per conto nostro, una prima nostra antologia ciclostilata stampata presso l'allora sede di Lotta Continua a Crema, mi pare dal titolo *Poesia*, attorno al 1975, dove comparivano Giorgio Bettinelli, Ivan Ceruti, Elena Sangiovanni e certamente anch'io.

DIEGO CAPPELLI. A Elio Chizzoli dobbiamo molto, anche in vista della costituzione di *Correnti*. C'era sempre una grande forza di proposta nella sua azione; è Elio che ha rilanciato *Poesia A Strappo*, dopo l'edizione pionieristica del 1983 inventata da Giovanni Bianchessi, e attivato il rapporto tra me e Sergio Vaiani per riprendere l'azione anni dopo.

TIZIANO GUERINI. Che cosa vi ha lasciato questa esperienza?

DIEGO CAPPELLI. Ci ha lasciato fino ad oggi giovani.

IVAN CERUTI. Penso che la principale valenza sia stata quella, per quanto mi riguarda, di aiutarmi ad approfondire l'idea della contaminazione tra teatro e poesia, tra parola e suono, gesto, movimento. La dimensione di continuità tra 1979 e 1989 è stata poi quella di convergere sulla

⁴⁷ Sul ruolo del Cortile della Lega e della vicina Libreria L'Albero del Riccio, rispetto al movimento di sinistra e alle sue organizzazioni, vedi le considerazioni di P.G. Bettenzoli in A. GALVANI, *Fuori dal coro. Storia della stampa cremasca non allineata*, Libreria Dornetti 1980, Crema, 2015, pp. 96 sgg..

rivista del Teatro del Silenzio, supplemento di Stampa Alternativa.

DIEGO CAPPELLI. Con tutto ciò, pur riconoscendoci in questo sforzo comune, non abbiamo mai voluto essere un gruppo etichettabile. Una volta andammo a leggere a Milano da Gabriela Fantato⁴⁸, e lì ci siamo stupiti di dover apparentemente rispondere alla domanda obbligatoria circa il “gruppo” e /o il “movimento” al quale appartenessimo. Ma questa mancanza di un’etichetta pubblica non ci ha impedito di partecipare a diverse iniziative e portare nostre cose in giro nella scena del tempo. Milano.

IVAN CERUTI. In particolare tra il 1981 e il 1985 ci sono state iniziative importanti all’Auditorium cavalli, a Romanengo, aperte alla *mail art*, a Cavellini⁴⁹, a vari discorsi sperimentali. Il Centro Culturale Sant’Agostino patrocinò *Poesia e altro caos minuto...*⁵⁰

PIERO CARELLI. Mi sembra che abbiate un’ispirazione originaria nella *beat generation* ma senza l’afflato sociale e politico della loro esperienza. Ma quali altri filoni culturali? Per esempio l’esistenzialismo di Sartre? Con quali rapporti? E quanto la scuola vi ha spinto nella stessa direzione?

GIAMPAOLO GUERINI. Io ricordo la prof.ssa Anna Lopopolo, che non mi ha scoraggiato nello scrivere. Gli influssi importanti di autori significativi, anche italiano come il Gruppo ‘63 o Manganelli, sono venuti dopo, via via.

TIZIANO OGLIARI. Io per esempio a leggere Heidegger sono arrivato, ma via Hölderlin, non l’opposto. Nessun rapporto vivo con Sartre, invece.

DIEGO CAPPELLI. Io ho cominciato con l’attenzione per la cultura *beat* e per Dylan Thomas. Come si capisce, le nostre matrici culturali diverse non escludono che avessimo in comune il rifiuto della famiglia e della struttura di potere che in essa si esprimeva.

TIZIANO GUERINI. Allora forse più che di sodalizio, si può parlare di comunanza di frustrazioni e disagi.

TIZIANO OGLIARI. Siamo tutti molto diversi, ma accomunati dallo sperimentalismo e dalla voglia di rompere con schemi; qualche influenza del *beat* e del *Gruppo 63* si vede a vista d’occhio. Ma anche Mallarmé. E ricordo il prof. Giorgio Trogu all’ITIS, tra le presenze dirette e stimolanti.

GIAN PAOLO GUERINI. E per parte mia cito anche i poeti simbolisti francesi.

IVAN CERUTI. Personalmente non mi sono mai posto il problema dei contenuti, né dei rapporti con tradizioni da prendere a modelli. Ho scritto spesso per motivi di liberazione personale, anche autoterapeutici; altrettanto spesso anche di getto. Se proprio devo trovare delle convergenze, amo autori che usano la prosa poetica, e della sua libertà fanno principio sempre locale e specifico di sintesi.

GIAN PAOLO GUERINI. Io successivamente, come documenta la mia attività, ho intrecciato l’arte postale, e operato concretamente in movimenti e scene riconoscibili.

DIEGO CAPPELLI. Rivedendo oggi la relazione capisco che la predisposizione verso una lingua e una cultura poetica differente (per me angloamericana, per Ogliari tedesca, per Gian Paolo Guerini francese) ha arricchito la nostra storia come gruppo. In qualche modo avevamo l’idea di aver colto ciascuno l’essenziale dell’altro; l’unicità della dimensione personale, la specificità della concretezza fenomenologica di cui ognuno di noi era capace con i suoi propri strumenti. Azzarderei un principio comune di poetica: la nostra poesia era centrata sulla capacità di far

⁴⁸ Nota poetessa milanese, con cui entrerà in relazione anche il gruppo di *Correnti*, e portata anche a Crema da quest’ultimo per un *reading*.

⁴⁹ Guglielmo Achille Cavellini (1914-1990), noto come GAC, promotore dell’autostoricizzazione e della *mail art* (e di molto altro), uno dei grandi geni dell’arte italiana del Novecento. Vedi su di lui la vasta mole di materiali a <http://www.cavellini.org/Cavellini.org/Home.html> (consultato il 02.08.2018).

⁵⁰ Vedi il paragrafo seguente per la documentazione, gentilmente offerta da Gian Paolo Guerini.

emergere la dimensione periferica dell'esperienza e mostrare ciò che rimane offuscato in quella dimensione, senza cadere nella trappola di utilizzare gli stessi rapporti con "l'oggetto offuscato" che si hanno nella vita così detta seria: il lavoro, gli impegni quotidiani, il *ménage*. Una forma di astrazione che fosse allo stesso tempo il centro stesso della ricerca di una nuova messa a fuoco, che però inevitabilmente si sposta di continuo.

GIAN PAOLO GUERINI. La poesia è questa dimensione istantanea del mettere a fuoco ciò che è fuori fuoco, e opera una compressione del campo visivo, in una riorganizzazione gestaltica innovativa e diversa dell'intera struttura materiale.

TIZIANO GUERINI. Oltre all'assenza di un progetto politico istituzionalizzato, manca anche nei vostri testi un sentimento amoroso, una dimensione erotica e affettiva. Questa invece resta impalpabile.

IVAN CERUTI. Questa dimensione era assente. I pochi personaggi riconducibili, come Ulla, erano fantasmi anche dentro un certo gioco di pseudonimi che ci piaceva praticare.

TIZIANO OGLIARI. Comunque la nostra pratica dell'amore era molto reale, concreta. Non era un problema di "poesia"!

PIERO CARELLI. Molto evidente invece è che all'amore per la poesia si univa una forte passione per la musica.

GIAN PAOLO GUERINI. Di qui anche una mia (breve) fascinazione per la poesia sonora; un'esperienza non molto soddisfacente, ripensandola a ritroso. Ma successivamente, per quel che mi riguarda, ho una pratica musicale mia.

IVAN CERUTI. Per completare il quadro, aggiungo che non avevamo nemmeno una forte tensione religiosa. Pur senza averla mai esclusa, ed avendone nel tempo fatto, per chi ne ha avuto occasione, anche qualche esperienza.

TIZIANO OGLIARI. Non era un'esclusione ideologica, non era tematica. Se non c'era l'argomento o il tema ciò veniva da altre esigenze del momento.

FRANCO GALLO. Vorrei riportarvi più avanti, all'esperienza di *Correnti*. Sono in gioco almeno lì tre vicende diverse: quella di Angelo Noce e Elio Chizzoli; la vostra; quella di Alberto Mori e Rita Remagnino. Gli equilibri erano sottili e si sono nel corso del tempo spostati. Non è chiaro quale fosse la scelta dietro libri come quello di Chicca Canger o quello sull'Angelo rilkiano.

DIEGO CAPPELLI. Prima di tutto bisogna ricordare anche Mariangela Torrisi, e che un ruolo essenziale lo ebbe anche Sergio Vaiani alla cui curatela complessiva si deve il rapporto con Ugo Dossena e il libro di quest'ultimo⁵¹. Se devo cercare un punto di discordanza, non posso negare come, nel complessivo compenetrarsi delle diversità, la pubblicazione del libro di Chicca Canger fu un punto forte di dissenso. Avevo personalmente un'altra idea dei *Quaderni*, come luogo di rappresentatività non di buona poesia in generale, ma di poesia che non potesse altrimenti esprimersi. Così nacque il *Quaderno* dedicato a Ski e quello di Maria Alloisio. Il *Quaderno* su Rilke, un'operazione di traduzione congiunta tra me e Alessandro Paronuzzi, fu pubblicato anche come ricordo di Ski e venne venduto per fare della beneficenza: tutto il ricavato della vendita andò versato al comune di Pianengo per le famiglie bisognose del comune stesso⁵². Qui viene fuori una dimensione collaterale ma reale dell'impegno sociale. In Elio Chizzoli la questione dell'impegno sociale è sempre stata ispirata a una certa dimensione di senso religioso; non mancava nemmeno in *Correnti*, e questo ne è un esempio, anche se discendeva da altri valori.

FRANCO GALLO. Mi permetterei di chiosare che la vostra esperienza sia soprattutto di pratica postletteraria.

⁵¹ Cfr. *infra*, § 4.4.1.

⁵² R.M. RILKE, *Canti di Angeli*, Locatelli, Crema, 2004 (*Quaderni di Correnti*, 6), con la collaborazione dei Comuni di Pianengo e Duino Aurisina; traduzione di A. Paronuzzi e versioni a cura di D. Cappelli Millosevich.

GIAN PAOLO GUERINI. Infatti, contro l'idea della circolazione del libro come oggetto si possono fare operazioni anche su noi stessi: io per esempio ho *pubblicato* tutto Ogliari, ma in una copia sola!

DIEGO CAPPELLI. Continuo a pensare che la principale operazione postletteraria sia *Poesia A Strappo*. Elio Chizzoli ci aveva suggerito anche di realizzare un *kit* per la manifestazione; anche in vista del superamento della stessa idea del suo *copyright*. Ma Elio Chizzoli ha sempre avuto intuizioni notevoli, come quella di dare nomi a vie e piazze con versi poetici.

IVAN CERUTI. L'idea più importante, che credo abbiamo testimoniato e continuiamo a vivere ciascuno per percorsi propri, è quella della partecipazione, della socializzazione: quella della poesia come una dimensione di relazione.

TIZIANO OGLIARI. È più importante essere un "noi" che individualizzare la nostra creatività nella forma distinta della manifestazione o del concorso.

GIAN PAOLO GUERINI. In realtà, in termini situazionistici, partecipare non è poi così male: anche lì c'è un "noi", un bel pranzo collettivo, una dimensione di scambio. Collateralmente qualcuno vince e qualcuno è selezionato... nulla di così rilevante!

3.3. *Sviluppi in direzione di Correnti e oltre*

Può essere interessante considerare, per alcuni aspetti esemplificativi, lo sviluppo dei quattro amici poeti fino a *Correnti* attraverso alcuni documenti di loro attività anche nel nostro territorio, che identificano una scelta di rigoroso rifiuto di appartenenza al circuito letterario e di ricerca della libertà espressiva, non finalizzata a un contenuto politico e morale anteriore ad essa, ma essa stessa manifestazione di libertà.

Se Gian Paolo Guerini è diventato uno dei protagonisti della scena *off*, anche grazie a una scelta specifica di allontanamento del *focus* della sua azione dalla nostra città, gli altri componenti del sodalizio hanno dato prove di sé diverse, per lo più perché nella manifestazione pubblica della scrittura, e capaci poi di convergere, concretamente, nell'azione organizzativa di *Correnti*, dove la loro presenza sarà *trait d'union* tra generazioni e porterà, di fatto, alla prima vera e propria strutturazione di un ambiente poetico aperto, organicamente e continuamente agito a livello locale.

Lo spazio da loro agito è stato in larga parte è quello pubblico, garantito prioritariamente dal Centro Culturale Sant'Agostino o dal teatro di Romanengo, ma anche, come esemplificheremo brevemente, da Amministrazioni Comunali locali.

Non abbiamo possibilità di rendicontare di tutto questo in modo analitico, ma questo loro percorso raccorda una generazione dagli elementi di influenza poetica sopra citati ad altre dimensioni più sperimentali, e ha avvicinato alla realtà cremasca protagonisti della scena più larga della creazione artistico-letteraria (si veda qui sotto la presenza di T. Kemeny, o la menzione di Cavellini). Potremmo citare altri eventi, con protagonisti alcuni di questi autori e altri che convergendo con loro formano l'*humus* dello sviluppo successivo della scena locale: per esempio il 15 ottobre 1987, Alberto Mori, Ivan Ceruti, Tiziano Ogliari, Maria Graza Intra, elio & c. tengono un *reading* nel locale "in Contrada Serio" presso Palazzo Vailati a Crema (lo stesso evento si ripropone nella sala consigliare del comune di Vaiano Cremasco il 23 dicembre 1987); o una *Serata di poesia tre* sempre con Ivan Ceruti, Paolo Zignani⁵³, Alberto Mori ancora a Vaiano (nel quadro del laboratorio di scrittura poetica e teatro da camera "Trovante" che è elemento

⁵³ P. Zignani (n. 1966), soresinese, oggi giornalista e *blogger*, autore di saggi di filosofia, nonché musicista; a livello poetico, ricordiamo *Il sentiero senza fine*, Edizioni del Campus, Lodi, 1986.



**theatre du silence fetiche
journal**

con il patrocinio e la
collaborazione del centro
culturale s. agostino e
dell'assessorato alla cultura del
comune di crema

poesia e altro caos minuto

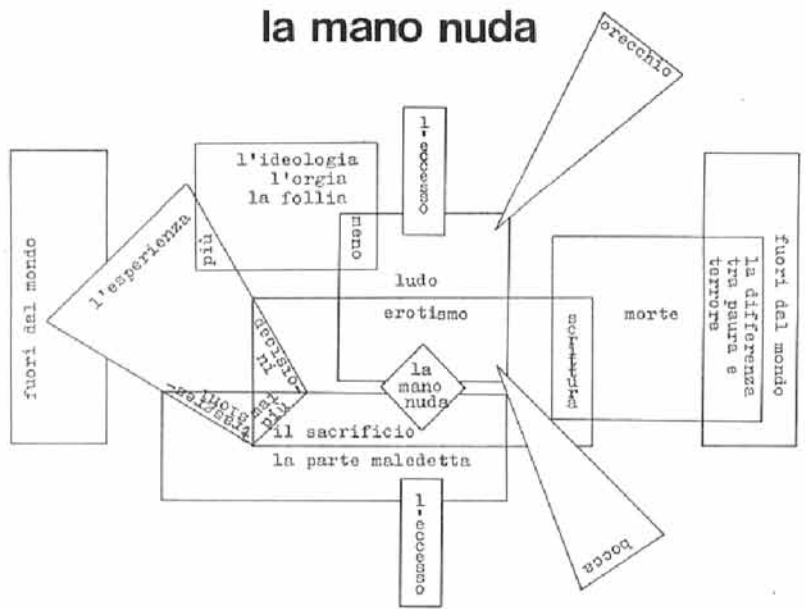
rassegna sonoro-visuale di
materia poetica

20-21-22 novembre 1981

auditorium cattolico e sala conferenze del
casal di
ore 21,00 letture e performances

sala Pietro da Camino
ore 17-19 mostra permanente
domenica 22 novembre
ore 16,00 proiezione del film "cavallini
in californiano"

la mano nuda



ovvero
a Berlino non c'è il mare
con
stracci da infilare nelle bocche e orecchie, catene per legare le mani alle
fonti d'ascolto
testo italiano di Giampaolo Guerini, testo tedesco di Julia Taverné

foto: Luigi Bruschi

Locandina di "Poesia e altro caos minuto", 20-22 novembre 1981

*

THE HIRED KILLER'S GLOVE

attraverso la lente d'ingrandimento la
fiamma/del fiammifero lusinga lo spaven-
to; rincupito (Tomaso Kemeny)



THE HIRED KILLER'S GLOVE

titolo: Tomaso Kemeny
coordinamento gestuale, scenogra-
fia, regia: Ivan Ceruti
musica: Giampaolo Guerini
supervisione musicale: Terrydenn Broomm
testi: Tiziano Ogliari
esecuzione al contrabbasso: Maurizio
Mattioni
attori: Fiorenza Monticelli, Mario
Zanardi
presenza occulta: Rosaria Bealovera

trama

Mentre il circo è in città e i giocolieri eseguono il loro numero, in una sassosa strada della periferia viene commesso un delitto. Ne è testimone un giovane cadetto col binocolo che assiste pure alla macabra carbonizzazione del cadavere. Ma nell'ombra non ricorda bene il viso del killer, ricorda solo che portava un guanto giallo, ma -ahimé- nota con stupore che in città tutti portano questo guanto. Nel frattempo viene trovato un nastro dove l'ag-
sassinato ha lasciato, il giorno prima d'essere ucciso, un messaggio che non aiuta di certo a scoprire il suo uccisore. Mentre la polizia brancola nel buio il circo si sposta col proprio spettacolo in un'altra città.

nota

Il titolo dello spettacolo è il titolo di un libro di Tomaso Kemeny (Out Of London Press, New York 1976). Si ringrazia l'autore per il permesso di utilizzo.

personaggi e interpreti

il testimone: Ivan Ceruti (cadetto)
il morto che parla: Tiziano Ogliari
(lettore)
primo giocoliere recidivo: Fiorenza
Monticelli (attore)
secondo giocoliere recidivo: Mario
Zanardi (attore)
il sicario: Giampaolo Guerini (azio-
ne compositiva e scompositiva)
il revolver: Maurizio Mattioni
(musicante)

teatro galileo galilei - romanengo (cr)

domenica 17 novembre 1985-ore 21

qualificante della presenza culturale di Ivan Ceruti⁵⁴), il 23 dicembre 1989⁵⁵.

Non abbiamo invece alcuna possibilità, nel quadro di questo breve lavoro, di affrontare l'evoluzione creativa e la ricchezza di scenari della produzione di Gian Paolo Guerini, oltre e fuori a nostra città, fino alla notorietà internazionale che lo caratterizza e ne fa oggi uno dei protagonisti della scena dell'avanguardia italiana, soprattutto in riferimento al *crossover* tra canali comunicativi e alla scelta dei circuiti di diffusione delle opere e di contatto con il pubblico⁵⁶. Segnalando questo debito del nostro contributo, rimandiamo al suo sito ***Gian***Paolo***Guerini*** (<http://www.gianpaologuerini.it/>) dove sono anche raccolti materiali copiosi su tante delle fasi descritte⁵⁷.

4. *Correnti: convergenza e sviluppo di una scena poetica cittadina*

L'esperienza di *Correnti* va messa in relazione alle dimensioni finora introdotte per identificare le diverse linee di continuità con le esperienze descritte e variamente confluite nelle tre interpretazioni della scena locale emergenti dalle antologie, per mostrare la capacità del suo gruppo propulsore di far convergere le diverse dimensioni della scrittura cremasca attorno a tre principali azioni: *Poesia A Strappo*⁵⁸, l'organizzazione di eventi, la relazione con il mondo poetico nazionale e internazionale. Con *Correnti* la scena poetica cremasca trova finalmente un punto di convergenza e di azione organizzata.

Ecco di seguito le firme e la foto di gruppo dei fondatori, da *Correnti* n.1 e n.3.



⁵⁴ Anche di questa attività sarebbe necessario, in futuri approfondimenti, dare più preciso conto, descrivendo non solo il ruolo di Ceruti, ma anche quello di F. Monticelli (antologizzata come autrice da elio & c.).

⁵⁵ Documentazione nell'archivio personale di Alberto Mori.

⁵⁶ Per un avviamento alla personalità e alla prospettiva creativa di Gian Paolo Guerini il lettore non esperto di linguaggi dell'avanguardia può partire da un incontro di Guerini con Edoardo Camurri: <http://www.storia.rai.it/articoli/gian-paolo-guerini-bolzano/36407/default.aspx> (consultato il 17.08.2018).

⁵⁷ Da una comunicazione personale di Gian Paolo Guerini, 22.07.2018: "[...] può essere importante, per il lettore, verificare direttamente i testi che in qualche modo sono richiamati nell'articolo, dato che sono consultabili in rete [...]: Diego Cappelli Millosevich, http://www.gianpaologuerini.it/b_aboutyou/2_guests/pdf/cappelli.pdf; Ivan Lazzaro Ceruti, http://www.gianpaologuerini.it/b_aboutyou/2_guests/pdf/ceruti.pdf; Tiziano Ogliari, http://www.gianpaologuerini.it/b_aboutyou/2_guests/pdf/ogliari.pdf; Gian Paolo Guerini, http://www.gianpaologuerini.it/01_effata/pdf/effata.pdf: (una curiosità, il tentativo di versione in dialetto cremasco: http://www.gianpaologuerini.it/01_effata/postview/)" (link consultati il 26.07.2018).

⁵⁸ Usiamo la grafia oggi in *copyright*, anche se nel corso della storia della manifestazione vi sono state molte oscillazioni.

4.1 Cronistoria esterna dell'attività di Correnti

Fondato a Crema ed iscritto nel 1994 come organizzazione non lucrativa di utilità sociale che svolge la sua attività nel settore della promozione della cultura e dell'arte (D.Lgs. 4.12.1997 n.460, art.10 c. 9), il *Circolo Poetico Correnti* ha dichiarato fin da subito tra i suoi obiettivi l'incontro, la divulgazione pubblica, la pubblicazione editoriale e mediatica della poesia, attraverso i suoi autori ed interpreti⁵⁹. Dal 1995 ha promosso a Crema e in molte altre piazze d'Italia la manifestazione *Poesia A Strappo*, un'esposizione di testi originali di poesia che ad ogni edizione si rinnovano, "strappabili" da un blocco con il lato superiore appositamente zigrinato, affissi frontalmente su pannelli mobili i quali permettono a ciascun lettore/visitatore di realizzare attraverso lo "strappo" una sua personale antologia di autori italiani e stranieri. Su questa iniziativa ci diffonderemo più avanti. Dal 2003 al 2005 il *Circolo Poetico Correnti* prosegue la sperimentazione artistica organizzando a Crema due edizioni del Festival *Caos Affini*⁶⁰ con l'intento progettuale di documentare le attività della poesia attraverso i linguaggi dell'arte contemporanea: arti plastiche, performance, video, installazioni.

Tra il 2007 e il 2010 il *Circolo* cura quattro rassegne di video-poesia: *Soul Cities*; *Videopoetry Dreams*⁶¹; *Technomatic Videopoetry*⁶²; *Correnti Nomadi*⁶³.

Nel 2008 e nel 2009 *Soul Cities*⁶⁴ e *Videopoetry Dreams*⁶⁵ vengono presentate in video-installazioni.

Dal 2015 al 2017 il *Circolo Poetico Correnti* è fra gli organizzatori del *Summer Poetry Festival* a Cremona e poi fra i promotori ed organizzatori a Cremona delle due edizioni di *Antropologos Festival* nelle sue due prime edizioni *Le lingue madri e i dialetti* (2017) e *Le lingue madri e gli idiomi* (2018).

La continuità nel tempo di *Correnti* si spiega in primo luogo, con la capacità di essere aperta alle suggestioni dei tempi: rivista, videopoesia, *reading*, *Poetry Slam* nelle attività connesse contestualmente alle ultime edizioni di *Poesia A Strappo*, installazioni⁶⁶; in secondo luogo con il fitto portafoglio di collaborazioni con le diverse realtà locali, provinciali e nazionali, senza

⁵⁹ L'autore ringrazia Alberto Mori per le dettagliate notizie in vista della stesura di questo paragrafo.

⁶⁰ Per la locandina della prima edizione cfr. <http://web.tiscali.it/correnti/caos/caos.htm> (consultato il 04.08.2018).

⁶¹ http://www.eventiesagre.it/Eventi_Mostre/21020181_Videopoetry+Dream.html (consultato il 31.07.2018).

⁶² <http://www.exibart.com/profilo/eventiV2.asp?idelemento=78448> e <http://www.murmurofart.com/Testo.asp?Progr=4587> (consultati il 02.08.2018). Il sito <http://www.correnti.org> menzionato nel primo *link* non è più attivo.

⁶³ Con la prestigiosa partecipazione tra gli altri di Nicola Frangione, <http://www.nicolafrangione.it/video.htm> (consultato il 17.08.2018).

⁶⁴ <https://www.cultura.trentino.it/Appuntamenti/Ila-Rassegna-di-poesia>, per la videoinstallazione a Terzolas (TN).

⁶⁵ http://www.eventiesagre.it/Eventi_Culturali/21030365_Videopoetry+Dream.html, consultato il 31.07.2018. La videoinstallazione ha luogo ad *Alice nella città*, circolo culturale di Castelleone, animato tra gli altri da Puccio Chiesa, figura non secondaria della scena poetica cremasca e tra gli autori di *Correnti* nonché in proprio (vedi sotto, § 6.5).

⁶⁶ Fra i linguaggi che sono transitati attraverso *Correnti*, oltre alla videopoesia e alla *performance*, la *Poetry Slam* ha avuto anche evento a sé stante nel 2011 nei Chiostrì del San Domenico ed ha portato gli *slammer* nel territorio attraverso la L.I.P.S. (*Lega Italiana Poetry Slam*); durante *Poesia A Strappo* nelle ultime edizioni si tiene anche un *Open Mic* (*Microfono Aperto*) che "compendia in *reading* libero max 3 minuti l'espressività di chiunque voglia iscriversi talvolta direttamente anche con i testi esposti sui pannelli" (comunicazione personale, A. Mori). Per la *Poetry Slam* cfr. *infra*, nota 150.

steccati ideologici ma anche senza compromessi sulla qualità; in terzo luogo, con la persistenza di un assetto stabile attorno ad alcune figure (Alberto Mori, Rita Remagnino, Mariangela Torrisi⁶⁷) garanti nel tempo di una linea; infine, come vedremo, nell'idea vincente di un *moniker* dell'organizzazione, *Poesia A Strappo*, che l'ha resa interlocutrice attendibile a livello nazionale.

4.2 Una visione di sintesi: equilibri culturali e dimensioni politiche nella rivista; evoluzione del circolo e apertura linguistica

L'avventura di *Correnti* comincia, come rivista, con il numero 1 (supplemento di "Punto a Capo" 5/1997⁶⁸), e termina con il numero 14 (supplemento "Punto a Capo", 4/2001). I fondatori sono Elio Chizzoli, Millosevich (Diego Cappelli), Alberto Mori, Angelo Noce, Rita Remagnino, Mariangela Torrisi, Sergio Vaiani. Scrivono su *Correnti*, come autori di contributi poetici editi e inediti, diversi riconoscibili cremaschi (o di area cremasca), senza che questo elenco sia esauriente⁶⁹: n. 1 (supplemento di "Punto a Capo" 5/1997): Dario Benzi, Ugo Dossena, Elio Chizzoli, Giampaolo (oggi Gian Paolo) Guerini; n. 2 (supplemento di "Punto a Capo" 7/1997): Ski; n. 3 (supplemento di "Punto a Capo" 10/1997): Mariagrazia Malagutti, Giovanni Uggeri (peraltro poeta cremonese); n. 4 (supplemento di "Punto a Capo" 2/1998): Anna Panigada, Anna Borghi, Maria Grazia Intra; n.5 (supplemento di "Punto a Capo" 6/1998): Chicca Canger; n.6 (supplemento di "Punto a Capo" 8/1998): Giovanni Uggeri. Successivamente il numero delle poesie di autori locali tende a ridursi, e la rivista vive un complesso equilibrio tra diverse intenzioni di sviluppo che convivono sovrapponendosi e in qualche modo elidendosi.

Da un lato i primi editoriali dal numero 1 al numero 4, firmati da Millosevich, sono segnati dalla ricerca di una relazione intrinseca e non meccanicistica tra lo spazio politico della rivista ospite, che faceva capo a Democrazia Proletaria, e il sistema culturale della produzione e fruizione della poesia. Senza che vi si possa rintracciare alcuna volontà o ideologia propagandistica, tuttavia appare chiaramente il nesso tra espressione poetica e anelito emancipativo. Anche il lungo editoriale del numero 4 sulla madre in poesia è corredato di fotografia delle madri dei *desaparecidos* in protesta, dando segno evidente della contestualità a cui ci si vuole riferire (e tenendo presente anche, obliquamente, che c'è tutta una centralità della madre nella poesia e nella canzone italiana, di tutt'altro segno).

Dopo il numero 4 gli editoriali cessano e la prima pagina ospita alcuni interventi sul futuro della rivista, richiami ai contenuti interni, lanci di eventi pubblici organizzati dal gruppo di *Correnti* (*Poesia A Strappo*, le letture al Circolino di via Montello o alla Camera del Lavoro di via Carlo Urbino). Il venir meno di un asse unitario corrisponde d'altra parte alla varietà delle intenzioni dei partecipanti: Rita Remagnino e Alberto Mori danno vita a una serie sulla poetica degli elementi che rimanda a tragitti intersecantisi ma diversi (legato sempre più al rapporto con la tradizione orientale per Remagnino, sempre più associato alla relazione con le accelerazioni della tecnologia e della comunicazione, del consumo della parola e della cacofonia sociale in Mori).

⁶⁷ M. Torrisi ha partecipato attivamente alle iniziative di lettura e gestito una parte importante dei rapporti tra *Correnti* e il sistema delle istituzioni pubbliche. Vorremmo ricordare il suo ruolo insostituibile in diversi cicli di lettura presso la Biblioteca Comunale di Crema.

⁶⁸ Sulla storia di "Punto a Capo", periodico uscito dal 1977 al 2004, vedi la scheda editoriale di A. GALVANI, *Fuori dal coro* cit., p. 11. Nel corso del volume non si menziona comunque la relazione tra il periodico e *Correnti*, che si giustifica attraverso le figure di Angelo Noce, Giovanni Bianchessi e Diego Cappelli.

⁶⁹ Per la consultazione completa della rivista di *Correnti* bisogna ricorrere al microfilm di "Punto a Capo", bobine 168 e 169, presso la Biblioteca Comunale di Crema. Online, all'indirizzo <http://web.tiscali.it/correnti/>, che ripropone quanto a suo tempo a <http://www.correnti.org>, si trovano i numeri da 1 a 9, mancando quelli da 10 a 14 (consultato il 16.08.2018).

Gli interventi tematici di Tiziano Ogliari, Piero Carelli, Chicca Canger e di chi scrive, sui numeri 4-6-7, mettono in scena una serie di considerazioni sul rapporto tra pensiero, filosofia, psicoanalisi e poesia che mirano a identificare l'ulteriorità della formazione del concetto poetico nella sua inscindibilità dalla precisa forma comunicativa in cui viene a formarsi, e quindi sembrano convergere verso un'idea della responsabilità della poesia per la cura ecologica del linguaggio e con essa della transazione sociale.

Nel frattempo l'esperienza consolida la relazione con altri poeti fuori dalla città, proponendo *Correnti* come spazio di mediazione tra Crema e lo scenario poetico nazionale e internazionale. Non solo si approfondisce il legame con Alda Merini (del resto non esclusivo al gruppo di *Correnti* dato che la sua relazione con la città è soprattutto legata alle figure di Angelo Noce e di Simone Bandirali), ma transitano a Crema Giampiero Neri, Giulio Stocchi, Mariella De Santis, Carla Paolini, Gabriele Cavagna, Gabriela Fantato, Amedeo Anelli, Franco Loi, Ferruccio Brugnaro, Gezim Hajdari, Jack Hirschman, Lance Henson, Alberto Mari, Xhevahir Spahiu, Vizar Zhiti, Giancarlo Majorino, Maram Al Masri⁷⁰. Avremo in fasi successive, a rivista ormai chiusa, ancora Franco Loi e Fausto Taiten Guareschi alla presentazione-dibattito su *Meridiana*, Paul Polansky in una storica lettura alla Libreria Dornetti nella nuova sede di via delle Grazie e altri ancora.

Come manifesto di *Correnti* nelle sue incarnazioni di rivista sceglieremmo per la stessa tensione interna che nasce dal suo assunto il seguente testo, corredato dell'immagine originale (*Correnti*, n.1):

da " BASTA COI RE "

tutti i poeti desiderano pubblicare le loro morti!
i poeti neri del XVII secolo
16 h. di lavoro al giorno con la frusta.
i poeti di cent'anni fa
un tozzo di pane quando c'era insaporito nell'aria.
i poeti di 40 anni fa
treno pendolari h. 4 del mattino
8 h. di lavoro 17 h. fuori casa.
i lavoratori del duemila, 2000 licenziamenti,
vent'anni di psicofarmaci.
tutti, hanno respirato fin dalla nascita
^ capital ^
questi poeti non pubblicano.
(5/97 elio & c.)



Poeti dunque che rivendicano una capacità alternativa di presenza rispetto al libro, con l'assunto di essere capaci di dare voce alla poesia non pubblicata: quella delle scritture private, come vedremo, ma anche delle esperienze e delle criticità della vita. Così la rivista si apre all'ospitalità nei confronti di altri gruppi (per esempio sul numero 3 il gruppo cremonese degli "stagionali", con

⁷⁰ Il rapporto originario con molti poeti stranieri è debitore in larga misura ad Angelo Noce, ai tempi del cui soggiorno a Salerno tra la metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta si deve il consolidamento dei legami con Multimedia Edizioni e attraverso quest'ultima con la Casa della Poesia di Baronissi (SA), che è stata il punto di contatto per le relazioni con molti degli autori citati. Per Multimedia Noce ha pubblicato il fondamentale *Ottave* (1999) e Alberto Mori *Iperpoesie* (1997) e *Percezione* (2000).

Giovanni Uggeri e Carla Paolini) e fin da subito testimonia sensibilità in alcuni suoi collaboratori per le nuove frontiere dell'informatica, e proprio nella rete dal 2000 *Correnti* inizierà a passare riducendosi la rivista a foglio d'informazione e scarna documentazione e/o scelta antologica; uno spazio oggi reperibile grazie a un meritorio salvataggio a <http://web.tiscali.it/correnti/>.

Interessante, in ogni caso, già sul numero 5, il contributo di Gian Paolo Guerini sulla poesia in Internet⁷¹. L'incisiva serie di considerazioni di Guerini si compendia nelle seguenti: "Meglio mettere le poesie su Internet che volantinare poesie fotocopiate in via Mazzini? (ripenso ai miei pomeriggi di almeno 25 anni fa). Più lettori su Internet o in via Mazzini? È meglio essere letti o essere pubblicati (quanti 'scrittori di poesie' si stampano le proprie 'poesie' e nessuno le legge, meglio dunque le poesie su Internet dove vengono lette senza sapere da chi?)".

In sostanza lo sforzo di *Correnti* è stato quello di uscire dalla specificità cremasca per un'azione che fosse sia di *apertura del discorso poetico cittadino alla poesia come veniva praticata in altri contesti che ne stavano trasformando gli equilibri* (Internet, la videopoesia, la relazione crescente tra poesia e arti grafiche nello spazio di scritture miste e libri d'arte), sia di *valorizzazione della città e del suo circolo* come punto d'incontro tra prospettive decisamente diverse e in qualche caso fondate in radici divergenti.

Se a monte di *Correnti* c'era la pratica del sodalizio informale tra Ogliari, Guerini, Cappelli e Ceruti, questa riprendeva per un verso lo spirito di un versificare d'occasione come forma del conversare, prima ancora che come scelta compositiva e progetto di rifinitura espressiva e creazione d'opera; ma *Correnti* aggiungeva, con la militanza nella sua fase originaria di Elio Chizzoli e di Angelo Noce, il rapporto con generazioni ancora anteriori, e con la presenza fin dal principio di Alberto Mori la relazione con una intensissima esperienza di contatti orizzontali con tutto il mondo della poesia nazionale e internazionale e offriva, con ciò, anche una proposta di confronto con una poetica sempre *in fieri* ma sempre individuale e continuamente attenta ad autodefinirsi.

Proprio la figura di Mori (sul quale comunque torneremo successivamente), in effetti, compendia esemplarmente due aspetti caratteristici della personalità tipica del poeta locale: la poesia come pratica personale, certolina e quotidiana fatica di un *nulla dies sine linea* che ha analoghi nei poeti dialettali e, per altri versi, nell'esperienza tutta privata per lungo tratto di Ski (cfr. infra, 4.4.2); la poesia, poi, come forma dell'intervento nel reale che nel caso specifico di Mori si articola nella rivista, nell'organizzazione culturale, nelle letture, nei seminari, nella scrittura critica, nei convegni, nelle pubblicazioni dei *Quaderni di Correnti*, nei *vernissage con reading*, nelle collaborazioni con il capoluogo di provincia e i suoi circoli, più avanti con *Alice nella città* a Castelleone, con il gruppo di Francesco Trabattoni nell'area della Martesana, con il Comitato di Studi Mara Soldi Maretti, con Mina Tomella e attraverso di lei con l'Accademia dello Scivolo di Aldo Spoldi, con Gianni Maccalli, con ambienti lodigiani etc. solo per stare nella prossimità geografica.

4.3 Poesia A Strappo

A sé sta la riflessione su *Poesia A Strappo*, un *happening* poverissimo di infrastrutture, assolutamente portatile e ripetibile, che ha il vantaggio di schermare l'autore della poesia dalla riconoscibilità da parte del pubblico e di interporre una distanza che testimonia che nonostante anni di *karaoke* e più recentemente di *slam poetry* esiste tuttora una delicatezza e sensibilità del privato in molti che scrivono offrendo più che proponendosi invasivamente al prossimo (e senza negare con questo le ragioni della *poetry slam* e la sua vivacità come scena).

⁷¹ http://web.tiscali.it/correnti/Interventi/5_Poesia_net.htm, consultato il 31.07.2018.

Si legge a firma Millosevich sul primo numero di Correnti: “Elio & C., si potrebbe dire. Elio Chizzoli, nume tutelare, & C. la sigla dei suoi testi poetici, ma anche del gruppo che s’è fatto intorno a lui. Dando continuità alla prima iniziativa, datata 1983, nata da una grande intuizione di Giovanni Bianchessi⁷², e realizzata insieme ad Elio e Angelo Noce. L’idea era, ed è, quella di mettere in contatto la gente, la solita bella gente che si incontra ogni giorno, per strada, in piazza e nei vicoli, con la poesia, attraverso una “affissione organizzata” i testi, (oltre trecento firmati da più di sessanta autori nell’ultima edizione), che vengono affissi su pannelli per esposizione, ciascuno con un block di venti copie, rese strappabili per mezzo di una zigrinatura, dopo che sono state lette. Il risultato è che centinaia di persone, nei due giorni di esposizione, tra sabato e domenica, si appropriano di una antologia che è unica, non ha eguali al mondo, ed è realizzata da ciascun lettore tenendo conto esclusivamente del proprio gusto. È dunque un evento culturale, oltre che un interessante happening controeditoriale, che ogni volta ottiene un indiscusso gradimento. Poesia a strappo conta ad oggi tre edizioni a Crema (1983/1995/1996) una a Vignate nel 1995 ed una recentissima a Pandino (3/4 maggio). Altri comuni sarebbero interessati ad ospitare l’iniziativa, mentre il Comune di Lodi ha già dato la disponibilità per il bellissimo spazio del Broletto nei giorni di 28 e 29 giugno”.

Il gesto dell’affissione e dello strappo, se da un lato richiama modalità commerciali di promozione e informazione proprie di sfere povere della mediazione economica e sociale, dall’altro si pone, in quanto traslato alla poesia, come forma di pubblicazione che vuole uscire dalla logica della produzione del libro, e di approccio alla lettura che non si lascia guidare dall’obbligo della completezza e della seriosità accademica.

Certamente ispirato anche a un’ironia nei confronti del meccanismo della distribuzione della poesia, il sistema di *Poesia A Strappo* porta con sé un formidabile ideale trasgressivo della solitudine elettiva del poeta, che verga sì i suoi versi in stanze chiuse, ma non può poi far altro che lasciarsi chiamare ad affiggere dattiloscritti dei suoi testi in uno scenario pubblico di indifferenza che suona in primo luogo come salutare educazione alla misura. Laddove ciascuno scrive ovviamente nella fondata convinzione di aver prodotto un risultato distinto individuale e apprezzabile, la forma della notifica di quest’ultimo al pubblico nel quadro di *Poesia A Strappo* è uniforme, vuoi che si tratti di versi riprodotti da autori conclamati, vuoi che siano elaborati di sconosciuti.

Nel loro stare fianco a fianco mostrano l’omologazione sempre incombente sulla poesia in quanto ridotta a genere e disposta nella scaffalatura di esposizione, archiviazione e/o vendita dove l’unica modalità per sceglierla è affidarsi alla notorietà del marchio (autoriale ed editoriale); contemporaneamente, questa omologazione è ridotta al grado zero della testualità pura e semplice, a cui il fruitore si può aprire senza mediazioni e senza dover acquistare l’intero pacchetto di un’offerta preconfezionata.

Arricchitosi via via di quinte e elementi contestuali (*reading*, musica, scelte tematiche), ridefinita occasionalmente come momento di altra manifestazione (*Caos Affini*, per l’edizione 2002), *Poesia A Strappo* continua però a distinguersi per la sua sfida estetica al sistema della distribuzione.

Il prelievo gratuito, sogno nascosto del consumismo di ogni latitudine, inquietante vergognosa aspirazione anche di auspicati comunismi realizzati, viene qui trasformato nel senso della gratuità

⁷² Giovanni Bianchessi (1932-1996), autore tra l’altro del volume satirico-umoristico *Le spose esigenti e altro*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1990. Postumo è apparso *Aprire le frontiere alla pace*, realizzato nel 2000 dal Sindacato di Base della zona cremasca e dall’assessorato alle Politiche giovanili del comune di Crema, che raccoglie articoli vignette e foto pubblicate su “Punto a Capo” dal 1991 al 1999. Sulla sua figura vedi l’efficace ricordo di sintesi di P.G. Bettenzoli in A. Galvani, *op.cit.*, p. 96-99.

non dell'oggetto, che anzi richiede un costo emotivo e intellettuale per essere fruito, bensì del gesto che è sforzo d'amore verso la poesia, dono del lettore allo scrittore solo e orfano.

Aggiungiamo altri particolari di interesse. Durante *Poesia A Strappo* è sempre presente un *Pannello Puré* (ne abbiamo visto il logo sul libro di elio & c. dal libro di Chizzoli) che ha la funzione di raccogliere qualsiasi messaggio, poesia od altro che il passante/lettore può lasciare mentre visita l'esposizione dei testi per lo strappo. *Poesia A Strappo* nelle edizioni a Crema ha sempre avuto un poeta internazionale come guida presente con *Tableaux Espositivi* a lui dedicati (Neruda, Tagore, Heaney.ecc) e nelle ultime edizioni gli stessi *Tableaux* sviluppano la tematica che intitola la stessa *Poesia A Strappo: Crisi, Alberi*, ecc. con una *suite* di poesie scelte opportunamente fra la produzione di ogni tempo in poesia⁷³.



Nell'edizione del 1995 di *Poesia A Strappo* si trova come materiale promozionale anche questa rara immagine (vedi a lato), che documenta l'idea del flusso della parola nella città e che pertanto spiega anche la ragione del nome del circolo poetico e della rivista. Giunta ormai, dopo l'edizione pionieristica del 1983 (quasi più un'azione *one-shot* di *action art*), alla ventitreesima edizione e ventiduesima consecutiva in Crema, si è tradotta dal 2003 in poi in esperienza diffusa in varie città italiane (da Alghero, portatavi originariamente da Anna Borghi, a Sassari, Breganze, Piadena, Verona, Dairago, Bolzano etc.).

Correnti, come ONLUS e circolo culturale, detiene oggi il copyright dell'iniziativa e fa di questa manifestazione un legato di sicuro interesse nella storia della pratica poetica nazionale recente. Proprio attraverso *Poesia A Strappo*, infatti, *Correnti* è venuta in contatto con un intero scenario collaborativo di poeti e poesia: *Movimento del Sottosuolo* di Montichiari (BS)⁷⁴; *W.S.F. Words Social Forum Centro Sociale dell'Arte* di Verona⁷⁵; *O.P.M. (Organismi Poeticamente Modificati)* di Milano⁷⁶; *Collettivo Nie Wiem* di Ancona⁷⁷; *Gruppo Fludd* di Genova⁷⁸ e potremmo continuare, ma anche scuole come L'I.S. "G. Falcone" di Gallarate, dove è stata organizzata una *Poesia A Strappo* per gli studenti (2013), o istituzioni come il Laboratorio di lettura e scrittura creativa della Casa di reclusione di Milano-Opera.

Sempre dalla raffinata vena parapoetica ed ironica di Gian Paolo Guerini traiamo dal numero 1 di *Correnti*, in qualche modo in tensione critica, con l'iniziativa, la seguente *etichetta poetica*:



⁷³ Si ringraziano Alberto Mori e Mariangela Torrisi per il controllo di queste informazioni.

⁷⁴ Cfr. <http://www.movimentodalsottosuolo.com/> (consultato il 02.08.2018).

⁷⁵ Cfr. <https://wordsocialforum.com/> (consultato il 03.08.2018).

⁷⁶ http://www.clowndesign.it/clowndesign_opm.htm (consultato il 01.08.2018).

⁷⁷ <http://www.niewiem.org/> (consultato il 04.08.2018).

⁷⁸ <http://www.fludd.it/> (consultato il 31.07.2018).

4.4. Autori di e attorno a Correnti: Ugo Dossena, Ski, Chicca Canger, Maria Alloisio, Anna Borghi

Correnti fa anche da mallevadore a scritture di esordienti, con casistiche tra di loro del tutto differenti. In particolare il volume di Ugo Dossena fa riferimento ad una genesi diretta interna all'ambiente interno e/o circoscritto all'*entourage* della rivista; non così per altri, che tuttavia rientrano, a differenza di quello menzionato, in una vera e propria collana editoriale

4.4.1 Ugo Dossena

Con *Nato tarato*, Ugo Dossena propone una trentina di componimenti introdotti da Alberto Mori, in un volume con una preziosa copertina con disegno di Angelo Noce, a metà tra Picasso e Mirò, volume che risulta esito dell'opera di "tessitore" di Sergio Vaiani⁷⁹. Dunque poesia destinata alla consunzione, effimera se non fosse stata raccolta per la richiesta insistente e fattiva di amici, la scrittura di Dossena oscilla tra scelte di rima e ritmo che sembrano derivare da flussi molto liberi, e passaggi ironici sull'oggi di sapore cabarettistico.

Ad aprire la raccolta una breve lirica recita

LICENZA DI ASSENZA

*In quanto cielo mi estasio
e celebro rivoli di follia*

*Favola malata di nonnulla
volteggio itinerante
infranto su di uno specchio
troppo reale per bloccare il tempo*

*Scempio di sogni acrobatici
vestiti di pelle*

che dà l'idea delle potenti qualità di scelta della parola proprie dell'autore. La silloge, nel suo insieme, non si allinea all'attesa generata dall'*incipit*, rimanendo piuttosto fedele all'assunto del titolo (*Nato tarato*) che sembra voler identificare un rapporto tra poesia e devianza sociale e psicologica, dis-integrazione; a quest'ultima Dossena risponde non tanto con una restituzione di senso lirico-poetica, ma con lunghe e perplesse interrogazioni sulla vita e sull'esperienza del divino e della morte, della politica e della modernità tecnica e consumistica.

Certamente ispirato all'esperienza (anche) di una particolare e personale visione del mondo e della vita, e radicato in una propria realtà individuale idiosincratica, il testo rivela un'attenta esplorazione del contesto concreto della vita contemporanea, a cominciare dalla comunicazione massmediale e dai *clichés* della cultura di massa. L'esperienza di Dossena, pertanto, appare promossa da *Correnti* in vista della documentazione di una funzione ricreativa e sociale della poesia che, nata dall'occasione del circolo e ivi sperimentata, lascia traccia di sé in un libro i cui testi sono certamente arricchiti in modo determinante dalla recitazione.

⁷⁹ U. DOSSENA, *Nato tarato*, Leva Artigrafiche, Crema, 2001. Per il testo sotto citato cfr. p. 9.

4.4.2 I quaderni di Correnti: *Ski*, *Chicca Canger*, *Maria Alloisio*.

La prima azione organica di *Correnti* consiste nel proporre raccolte di autori locali, esploratori di esperienze di scrittura strettamente originate nel privato, e favoriti dal gruppo della rivista nella formalizzazione della loro poesia in raccolte. Oltre al caso di *Ski* (Agostino Pirola), si registra anche quello di Maria Alloisio il cui *Libertà di pelle* esce come *I Quaderni di Correnti 4*, con prefazione di Diego Cappelletti.

Non si potrebbe invece ascrivere alla stessa tipologia l'opera di Chicca Canger uscita come *I Quaderni di Correnti 3*, non foss'altro per l'esplicita interlocuzione con un mondo cattolico istituzionale che rientra a monte nel campo di ascolto previsto (e cioè, sia chiaro, indipendentemente da ogni giudizio di valore).

4.4.2.1 *Ski*

Su un altro piano ancora si colloca quello che sarà il primo quaderno di *Correnti*, *Solo lasciatemi nel mio giardino* di Agostino Pirola (*Ski*), pubblicato nel 2001⁸⁰.

Ski è scrittore, a differenza di Dossena, con pochissimo apparente importo di realtà nella propria poesia, o almeno con suo evidente confine in poche sequenze. Cionondimeno c'è molto senso materico della cosa, della corposità dell'essere, del far parte come materia di un destino incerto e incomprensibile della materia stessa.

ORA...

*Il mormorio, sintomo di una incerta partecipazione,
l'ansia di una consapevole parte
nel gioco delle cose.
Il voler dissipare il dubbio induce ad
esitare,
anche se forte è il
sentore all'invito che
piano piano,
si tramuta in desiderio.
Esserci.*

Oppure:

*Non ha confini il colore
del nostro destino,
non ha pontili l'isola
della nostra solitudine,
la scatola nera della
nostra vita
non verrà mai aperta.*

⁸⁰ L'opera, oltre che nell'edizione a stampa (A. PIROLA, *Solo lasciatemi nel mio giardino*, Locatelli, Crema, 2001, prefazione di D. CAPPELLI e I. CERUTI, *Quaderni di Correnti*, 1), è disponibile sul web: http://web.tiscali.it/correnti/quaderni/lasciatemi_Solo_Nel_Mio.pdf (consultato il 30.06.2018). Le pagine non sono numerate. I componimenti citati sono nell'ordine il nono, dodicesimo, diciassettesimo e trentanovesimo.

*Soli veleggiamo nel mare immenso.
Non fa distinzioni
il mare,
nessun nome è stato dato
allo scoglio
sul quale,
forse,
faremo naufragio.*

O ancora emergono quadri di una socialità inibita, che appaiono al poeta esiti di una paralisi della condizione umana:

NON RIDE LA GENTE

*Forse, non ha mai riso.
Lungo il viale del mio sguardo
mi accorgo solo di sorrisi spenti.
La cadenza del passo verso la sera
è noiosa,
il braccio è stanco, non smuove
la vita.
I soliti discorsi non svegliano
interessamenti ed il
comico trascina i vani tentativi di
Nessuno Chiama Nessuno, ed
è di nuovo l'alba.
Tentare è inutile,
Siamo già oltre il traguardo
e non ce ne siamo accorti.
"Non farmi ridere"
dice lui.*

Scrittura in qualche modo convenzionale, rispetto a Dossena, non priva di una paritetica dimensione diaristica ed esistenziale che, se in Dossena si gioca sul piano dell'ironia e dell'iperbole, in Ski prende la forma di una costruzione della felicità a partire dal saper vedere del poeta.

QUIETE

*Questa quiete non è mai stata come oggi.
Sembra che il sole voglia stazionare qui, dove
gli ultimi sogni si sono fermati.
Solo un suono, dolce, fluttua e si perde
vicino alla soglia;
chino il capo e rifletto:
ho forse
riacciuffato la felicità che mi spetta!*

Non estranea a questa dinamica, ovviamente, la particolare vicenda biografica dell'autore, segnata dalla malattia, da una morte precoce e da una rapida evoluzione della scrittura nell'ultimo periodo della sua esistenza, come riferiscono gli autori della prefazione al volume⁸¹.

4.4.2.2 Chicca Canger

Il *Quaderno 3* di *Correnti* ospita *Pregchiere da questa vita* di Chicca Canger, un libro fortemente segnato dalla scelta di fede religiosa dell'autrice, certamente testimonianza della tendenza completamente postideologica della parte del gruppo di *Correnti* che ne promosse la stampa (Mori e Remagnino). Il volume presenta un alternarsi di mistica, dialogica e gnomica intorno al rapporto con Dio, con momenti godibili di individualità di linguaggio come i seguenti⁸².

SENZA COORDINATE

*Senza coordinate d'amore
il tempo
si liquefa
in un mare
ondoso.
Il tempo
senza luoghi
d'amore
si stempera
in una grigia
atmosfera
dove io
con sforzo
disumano
fantasmattizzo
e vivifico
e do senso
a tutto ciò
che mi circonda
e mi impronta
e mi appare avvolto
in un sudario
d'indifferenza.*

O ancora:

BUONDIO

*Buondio una notte sognò
sognò tutti noi*

⁸¹ *Ibidem*, pagine non numerate.

⁸² C. CANGER, *Pregchiere da questa vita*, Locatelli, Crema, 2002, (*Quaderni di Correnti*, 3), pp. non numerate; i componimenti portano rispettivamente il numero 36 e il numero 28 nell'indice.

uno per uno
 e ci amò follemente in sogno.
 Non sapeva
 che il sogno
 si sarebbe avverato all' alba.
 La notte che seguì
 venne tra noi
 e pianse amaramente
 alla morte.
 Non sapeva
 del disfacimento
 del corpo di Lazzaro!
 Ora
 per salvare il suo Sogno
 va e viene dal tempo all'eterno,
 dall'infinito in ogni luogo,
 corre ascolta vigila
 non dorme mai.
 Quando sembra
 si nasconda a te,
 non temere,
 sta raccogliendo la vita
 dei bambini negati
 e asciugando il pianto
 dei disperati.
 Appena può
 tornerà ad amarti.
 Appena può.

Con esplicita menzione di Luigi Giussani, ed elementi paratestuali come uno scritto in *incipit* dell'allora penitenziere del Duomo di Milano, il volume sembra circoscriversi in una precisa dimensione a prima vista unilaterale, dalla quale il lettore si libera affidandosi alla capacità di evocazione poetica dell'autrice, che rende possibile l'avvicinamento di molti a un'esperienza che non si riduce a scelta confessionale.

4.4.2.3 Maria Alloisio

In direzione del tutto opposta al precedente volume di C. Canger, anzi antipodico per la sua poetica fondata sull'esperienza diretta di una assoluta concretezza della carne, *Libertà di pelle* di Mario Alloisio è un volume che nasce innanzitutto dall'apprezzamento dell'autrice maturato presso il gruppo di *Correnti* grazie al suo contributo a *Poesia A Strappo*, come ricorda Diego Cappelli nella sua *Prefazione* (ivi, p. 4)⁸³.

La misura di Alloisio riporta alla centralità dell'esperienza in un certo contesto di vita (rurale e periferico rispetto alle grandi dinamiche sociali del mondo odierno), ma anche alla tematica attualissima del confronto con la propria memoria e storia come responsabili della traccia

⁸³ M. ALLOISIO, *Libertà di pelle*, Locatelli, Crema, 2003, prefazione di D. CAPPELLI (*Quaderni di Correnti*, 4); qui, p. 4.

dell'identità depositata nel vissuto e nel corpo.

La riconquista di un senso autonomo della superficie e della visceralità della propria carne, mediante uno scavo ripetuto nelle pieghe della propria storia personale, fa emergere il bisogno di una disincrostazione che è lavacro, riconquista di sensibilità e vitalità riappresa del corpo proprio e dei suoi bisogni. Così Alloisio ha momenti di fortissima carica emotiva ed erotica, in un *tête-à-tête* permanente con sensazioni e fantasmi che vedono intersecarsi un'idea di felicità fanciullesca, una componente sensuale evocata con notevolissima perizia e ricchezza di immagini, un gusto fenomenologico per la percezione di sé (propriocettivo); tutti elementi in equilibrio precario in quanto il sé corporeo che li intenziona è sempre terminale di sollecitazioni mutevoli da un ambiente altrettanto corposo e stimolante.

Libro che rappresenta un *hapax legomenon* nel panorama locale, e certo segno della capacità di *Poesia A Strappo* di far emergere a livello pubblico pratiche di alta qualità altrimenti destinate all'isolamento, *Libertà di pelle* ha una costruzione per brevi sezioni dall'avvicendamento difficilmente riconducibile a una sequenza costruttivo-concettuale.

Scegliamo almeno un momento a nostro giudizio rilevante⁸⁴:

SENTIRE IL VETRO COLORARSI DI BRUNO

*Ho sentito il gelo trapanare oltre il vetro
fermarsi dietro l'angolo del vento.
È soffice morire di voglia d'amare,
entrare fra la pelle delle gambe
e portare i dolci singhiozzi del tempo.
Ho incontrato mio padre sul letto che giocava con il gatto
e la coda era il totem delle sue labbra sorridenti.
Fra le pieghe di quel letto è uscito il vestito da bambina
e la voglia che si trascinava lenta di voler volare come Pippi,
e le calze a righe si siedono sui rami secchi delle piante
colorano i raggi della luna
e le stelle contano i giorni dove l'amore si tinge di giallo
e i lampioni ridono fra il buio del mondo.
Ho sentito il gelo trapanare oltre il vetro,
fermarsi con in mano gli sbadigli del sonno.
È grande il mare quando dorme,
è bruna la pelle dei campi che aspettano
e il sottile pizzo dell'anima guarda il vetro colorarsi di bruno.*

A parte la tensione non banale tra il *sentire* del titolo e il *guardare* dell'ultimo verso, che rimandano a due circuiti sensoriali differenti e alternativi, il testo costruisce una tensione tra due isotopie possibili (quella dell'affetto tra padre e figlia mediato dal gioco e quella della passione carnale profonda che è apertura a forze ancor più grandi dell'altro che incontriamo nel rapporto) che, oltre che essere affascinante, è anche disturbante per la loro possibile interferenza, e coordinata da materiali testuali inattesi (il riferimento al personaggio letterario e televisivo, la scelta di stilemi risaputi come i raggi della luna e il mare che dorme, quasi a tranquillizzarci e farci capire che comunque si tratta solo di letteratura, di poesia).

⁸⁴ *Ibidem*, p. 62.

4.4.2.4 Anna Borghi

Solo per comodità inseriamo qui, facendo leva sulla dimensione biografica e sul rapporto storico con la città e il nucleo storico di *Correnti*, una piccola riflessione su Anna Borghi. Oltre a essere protagonista con Angelo Noce e Giobico di diverse esperienze degli anni Ottanta (per esempio l'iniziativa 20/27 marzo 1983 "*spazi di-versi*" *segni e parole di poeti*, organizzata dal Comitato per l'utilizzo dell'Area degli Stalloni e dal Comune di Crema), Anna Borghi, che abbiamo visto comparire in *orme* e che sarà presente in una fase della vicenda di *Correnti*, è autrice di diverse opere⁸⁵. Attiva nel mondo della danzaterapia, e successivamente spostatasi in Sardegna, vi ha trapiantato una propria azione poetico-culturale di *Poesia A Strappo (sic)* facendosene curatrice di diverse edizioni in terra sarda.

Interessante come sintesi della sua poesia il volume, *LA BELLEZZA NEL PUGNO*, che, per quanto edito nel 2011 (stampato presso Grafiche Peana, Alghero), raccoglie testi tutti datati tra il 11/09/1999 e il 12/11/1999. La prefazione è di Angelo Noce.

La poetica di Borghi rimanda a uno scenario di metamorfosi del corpo nella natura e della natura nel corpo, esito di un processo che vede nella parola poetica (dove riesce) il superamento di un dire altrimenti falsificante e capace di allontanare dalla percezione del reale. Tutto composto in carattere maiuscolo, il dettato poetico ha inflessioni dickinsoniane ([...] *FESTEGGIO QUESTA FESTA SILENTE / PER ME SOLA, IN GRAZIA* 26/09/1999) e momenti ripetuti di forte tensione (con campi semantici come *voragine, riflesso, impronta, traccia* che ripetendosi portano il lettore a immedesimarsi nell'incertezza della postura e del rischio del movimento).

Un unico testo compare (fattore paratestuale non irrilevante) redatto (quasi) ordinariamente (quasi) tutto in minuscolo:

*non so raccontare, le parole
s'incespicano nel senso, vorrei
tradurre l'intensità del gesto,
ammicco, il corpo scalpita e la
parola perde importanza ancor più
il desiderio di essere compresa.
Mi distraigo, il passato è lì
dentro di me e "come puoi non
vederlo", e il presente che
prende il sopravvento e getto i
vestiti del racconto come
maglietta fradicia di un
inaspettato temporale per godermi
la pioggia.*

non so 17/09/1999

Il pressoché ubiquitario uso degli *enjambements* e l'insistenza sulla discrasia tra senso vissuto del movimento e atrofia della parola rendono questo testo caratteristico all'interno di una raccolta comunque meritevole di attenzione.

⁸⁵ Elenco ampio della sua attività a <https://it-it.facebook.com/pg/Anna-Borghi-472106332813054/about/> (consultato il 26.07.2018). Il volume sotto citato, da cui traiamo il testo, non ha paginazione.

4.5 Rita Remagnino e i volumi collettivi

I volumi collettivi di *Correnti* sono dei *concept* pensati intorno a temi (*Meridiana esperienze temporali*; *Rane un dito nell'acqua*) o veri e propri modelli di messinscena dell'interazione della scena poetica, come *L'uomo il pesce l'elefante memorie future*, pensato non tanto per definire una omogeneità riconoscibile di movimento e/o di etichetta, quanto per lasciar emergere il filo conduttore sintetico implicito immaginato come esito del convergere delle scritture⁸⁶.

Da dove viene tutta quest'acqua, questa
Da molto lontano, dalle nevi perenni, dalle
dalle nevi perenni, dalle altissime montagne,
e tutte quelle lacrime formano l'acqua?
E dove corre tutta quell'acqua?
In cerca del mare, del grande mare blu.
E lo trova?
Sì, sempre.



Elementi grafici in *Rane*.

Rispetto a *Poesia A Strappo* si registra qui un evidente salto di visione di fondo, volto a superare la stessa autorialità; l'identificazione degli autori nel libro è residuale, disagiata per il lettore che è costretto a rimandarsi all'indice; a differenza di *Meridiana*, dove una lunga introduzione fungeva non solo da sfondo teorico, ma anche da breve presentazione dei diversi testi⁸⁷, e di *Rane*, in cui elementi paratestuali di ordine grafico univano i testi, l'operazione più ambiziosa si propone con *L'uomo il pesce l'elefante*. Anche qui ci si propone di effettuare un'operazione di raccordo tra i testi raccolti che si situa al livello della costruzione paratestuale.

Tre autori sono identificati nel corso della silloge per una presenza persistente esplicitata da un simbolo; i loro contributi si riportano alla maggiore o minore capacità di costruzione identitaria attraverso la memoria, emblemizzata dai tre soggetti del titolo *L'uomo il pesce l'elefante* (vedi a lato); a compimento del percorso nel tempo (*Meridiana*) e nello spazio e nel movimento (*Rane*, sostanzialmente dedicato al fiume e all'acqua come ambiente necessario per la vita e per la dimensione in certo senso anfibia dell'uomo⁸⁸), la strategia di confronto poetico con la memoria, tema quanto mai proprio della poesia come impresa personalissima, viene ripensato come esito collettivo, ricucito da un dialogo rischioso sia nella proposta sia nell'ascolto, percepito e trattenuto a livelli diversi in una situazione di persistente e potenziale schizofrenia.

Dal punto di vista strettamente estetico, il contributo dei diversi autori è di livello qualitativo assai ragguardevole e l'esito dell'operazione, completata se non inverata da uno specifico evento di presentazione come anche per le altre due raccolte collettanee, assolutamente interessante.



Franco Gallo



Rita Remagnino



Terenzio Formenti

Simboli degli autori in
L'uomo il pesce l'elefante

⁸⁶ *Meridiana esperienze temporali*, Locatelli, Crema, 2002; *Rane un dito nell'acqua*, Locatelli, Crema, 2004; *L'uomo, il pesce, l'elefante memorie future*, Locatelli Crema, 2007. Rispettivamente *Quaderno di Correnti* 2, 5 e 8.

⁸⁷ F. GALLO. *Le pieghe del tempo e il loro disvelamento poetico*, in *Meridiana* cit, pp. 1-20.

⁸⁸ In ogni caso la scelta poetica di *Rane* è ancora più intrigante, quando nella prefazione Rita Remagnino costruisce per assemblaggio dai contributi degli autori raccolti un pressoché completo poemetto che tratta la "liquidità" dell'esistenza umana, mostrando con questa operazione il dialogo continuo tra scelte poetiche anche apparentemente lontane, la loro capacità di porsi l'una del solco dell'altra (cfr. *Rane* cit., *incipit*, pp. non numerate - altra scelta quest'ultima di fluidità e circolazione).

Con i volumi collettivi *Correnti* esprime, di fatto, la propria ritrosia a costituirsi come movimento, come espressione cosciente di una singola poetica; ne epitomizza, per così dire, il rifiuto, interpretando la propria azione culturale non come individuazione di un asse critico e politico di azione della poesia (il che era in fondo proprio della rivista, nella sua ispirazione almeno nei primi quattro numeri), ma come gesto istitutivo di uno spazio plurale del poetare come forma ancora anteriore e preliminare a ogni scelta di campo.

Le raccolte di *Correnti* non si possono paragonare ad antologie, dato che sono volumi concepiti organicamente da cima a fondo dal gruppo di ideazione e redazione, ma sono a loro volta ritratti, intenzionalmente scattati con un vero e proprio grandangolo intellettuale, della scena poetica cremasca. Da essa scompaiono, per quanto tuttora attivi, moltissimi dei nomi sopra menzionati, mentre si intensifica la presenza di scrittori venuti in contatto con la città attraverso l'esperienza di *Correnti* come sistema di organizzazione culturale. Non vi è dubbio, almeno per chi come lo scrivente ebbe modo di partecipare direttamente a parte di questa esperienza, che vi fosse ancora una convinzione radicata sulla modalità necessaria di interlocuzione pubblica attraverso uno specifico artistico e che la strutturazione di queste opere e dei relativi eventi abbia anche avuto il senso di un'estrema ricerca di ridefinizione dello spazio pubblico della poesia come specialità artistica e culturale. Dietro i volumi collettivi vi è come forza coesistente l'azione culturale e poetica di Rita Remagnino, non solo per la visione d'insieme degli elementi di sintesi e delle scelte paratestuali, ma anche per la continuità delle tematiche con quelle trattate nel corso dei suoi interventi su *Correnti* e continuati poi nel proprio volume autografo *Circolazione*⁸⁹.

Remagnino progetta la decorazione delle pagine di *Rane*, inventa i simboli di *L'uomo il pesce l'elefante*, organizza e distingue graficamente le sezioni di *Meridiana* con un riferimento sempre attivo alla visione di fondo che la sostiene, ispirata in parte anche alla cultura orientale e alla valorizzazione minuziosa del dettaglio.

Con i volumi collettivi *Correnti* entra legittimamente nella storia della cultura poetica contemporanea, sia per una dimensione specifica di qualità, sia per un'idea riconquistata, quantunque di temporanea durata, della possibilità di una centralità della poesia come spazio di relazione tra un sistema culturale locale e la cultura artistica nazionale; un esito ne è, per esempio, un altro volume sotto gli auspici di *Correnti*: *VELARI*⁹⁰.

5. Poeti, mecenati, organizzatori culturali

Passiamo ora a presentare alcune delle figure rilevanti di un altro tipo di esperienza, quella di intellettuali-poeti che hanno agito con professionalità e grandi risultati la poesia dentro una propria visione di militanza culturale, secondo linee analoghe sotto questo profilo a quelle di *Correnti*, almeno sotto il profilo della convinzione della forza della poesia, ma con retroterra valoriali e ideologici e sfondi di riferimento artistici e culturali diversi. Ciò ne ha comportato anche la relativa lontananza dall'esperienza di *Correnti*, non intersecata direttamente anche per

⁸⁹ Apparso come *Quaderni di Correnti*, 7 (Locatelli, Crema, 2006).

⁹⁰ AA.VV., *VELARI. Antologia di donne in poesia*. Prefazione di L. COSTA, postfazione di R. REMAGNINO, Locatelli, Crema, 2006: tra le autrici presenti Paola Vailati e Maria Grazia Malagutti. Questa apertura politico-culturale di *Correnti* in un volume che esce sotto gli auspici dell'Amministrazione Comunale, con la presenza di un'icona nazionale come Lella Costa, mostra un'idea di mobilitazione anche per una politica dei diritti e del genere, a partire dalla poesia. A puro scopo di completezza, citiamo qui anche il *Quaderno 9 di Correnti*, A. PASSARELLO, *Ananta delle voci bianche*, Locatelli, Crema, 2008, una raccolta di prose di un'autrice della scena milanese, prefato da Giampiero Neri e, a quanto ci consta, principale successo editoriale del *Circolo Poetico Correnti*, per quanto ormai del tutto estrinseco alle dinamiche della poesia cremasca.

ragioni biografiche, oppure occasionalmente incontrata senza particolare reciproca incidenza. Rispetto all'idea di presenza dell'intellettuale nel quadro del dibattito pubblico, certamente una posizione rilevante spetta comunque a Rita Remagnino (che invece con *Correnti* ha un rapporto organico), la quale che opera attualmente con convinzione una critica serrata e specificamente situata, senza alcun riguardo, attraverso la sua presenza sul blog di *Cremascolta*⁹¹; per un altro verso documenta la sua attività specificamente artistico-espressiva mediante un proprio sito dedicato, di design severo, che permette di accedere a (quasi tutti) i suoi diversi volumi. Tra questi Remagnino ha sviluppato opere di commento del quotidiano come *Un lustro alla finestra*, percorsi culturali e simbolici riassuntivi di una lunga riflessione sul rapporto tra vita quotidiana, osservazione, realtà rizomatiche e idea del Sé, come in *Circolazione*, una raccolta di favole, ma anche, oltre al già menzionato *Rane. Un dito nell'acqua*, un *Taccuino del viandante* fatto di composizioni in stile *haiku*, e altri volumi di favole e racconti⁹². Tuttavia la sua opera, per quanto in costante dialogo con la dimensione poetica, è sempre contemporaneamente metapoetica e pre- o postpoetica (nel senso che, per come ci sembra di capire, il lavoro di Remagnino interseca la poesia come esperienza nel quadro di una prospettiva di conquista e dominio di sé che non ha al centro la creatività poetico-letteraria come tale); non ne trattiamo qui oltre, mentre per altre ragioni, diverse, nemmeno possiamo dedicare ora spazio a organizzatori culturali anche capaci di poesia di qualità, ma attivi in campi dove la dimensione prettamente poetico-letteraria non è un fulcro del loro lavoro (basti pensare ad Amos Edallo o a Beppe Ermentini⁹³).

5.1 Luisa Agostino: dal vernacolo all'organizzazione culturale attraverso la poesia

La posizione di Luisa Agostino (1921-1994) è documentata con ricchezza di particolari dalla pubblicazione dell'opera completa, con ampia scelta di inediti⁹⁴. Essa si caratterizza per la presenza, non comune, della duplice attività di autrice in dialetto cremasco, con un'opera particolarmente significativa oggetto anche di approfondimenti nel contesto dell'esercitazione e proposta scolastica⁹⁵, e di scrittrice in lingua nazionale.

Al di là della vicenda specifica personale che certo fu una molla dell'intensificazione di scrittura poetica nella sua tarda età, al di là cioè della dimensione biografica che certo ha avuto un peso per la materia del dettato poetico e per l'assiduità anche quasi diaristica di rapporto con la scrittura, il caso di Luisa Agostino fa da *pendant* sotto diversi aspetti, come vedremo, a quello di Simone Bandirali: la comune esperienza di bibliofilia e rapporto con l'editoria d'arte, la posizioni non soltanto di autori ma di organizzatori culturali, scelte etiche e valoriali nette (nel caso di Luisa Agostino con la presenza in organismi culturali e assistenziali di matrice cattolica).

Comune è anche il rapporto con un orizzonte culturale esterno alla città, rispetto al quale entrambi si sono fatti mediatori verso Crema portando alla città stessa la conoscenza di personaggi significativi (nel caso di Luisa Agostino, almeno Gaetano Salvemini, Federico Hoefer, Marco Carnà, e quest'ultimo in interazione con Simone Bandirali). Altro tratto simile è la frequentazione della scrittura in prosa, che in Simone Bandirali è più occasionale (almeno a livello pubblico), mentre

⁹¹ Con firma rita@rame su <http://www.cremascolta.it> (consultato il 04.08.2018).

⁹² Cfr. <http://www.ritarame.com/> (consultato il 28.07.2018).

⁹³ Per *Amos Edallo poeta*, vedi il saggio omonimo di L. Agostino ora raccolto nel volume di cui alla nota seguente, pp. 433-449; per Beppe Ermentini, vedi sotto n. 138.

⁹⁴ L. AGOSTINO, *Opere complete. Con scelta di inediti*, a cura di F. GALLO, Trenta Editore, Crema, 2006, cui si rimanda per ogni dettaglio biobibliografico. Lì si veda il mio *Luisa Agostino o della professionalità poetica*, pp. 473-484.

⁹⁵ Vedi quanto tuttora accessibile a <http://web.tiscali.it/racchetti/progettoserio/poesie%20cremasche.html> (consultato il 04.08.2018).

in Luisa Agostino ha trovato lo spazio organico di un intero volume di racconti, oltre ad altre scritture occasionali. Noto senz'altro la capacità di mobilitazione del proprio capitale sociale che Luisa Agostino poté mettere in campo: indimenticabili alcune giornate con grande adesione di pubblico, per esempi la presentazione del libro di Gaetano Salvemini a cura dello scrivente, in una sala comunale colma, o il pubblico folto alle diverse sessioni del congresso UESA⁹⁶ organizzate a Crema negli ormai lontani 1990 e 1993 (sessioni IV e VI).

Chi scrive ha avuto modo di esprimersi con ampiezza sulla poesia e sull'intera fisionomia culturale di Luisa Agostino come prosatrice, critica e intellettuale, con considerazioni che non è possibile, in questa sede, riprendere in modo particolareggiato.

A distanza di anni dal consolidamento di quel giudizio critico, sembra opportuno corredarlo di alcune altre osservazioni, in relazione all'andamento di questo saggio.

Il *crossover* di Luisa Agostino dal dialetto alla poesia in lingua nazionale e alla prosa colta è stato sicuramente un fattore importante di dimostrazione dell'efficacia e fattività di un esercizio dello scrivere praticato in dialetto e della possibilità di una maturazione poetica organica attraverso i due sistemi linguistici.

Contemporaneamente la sua scelta ha comportato anche, per la scrittura in dialetto, la domanda circa la propria eventuale possibilità di confrontarsi con tematiche e linee di pensiero che, ad un certo punto del tragitto di Agostino, sono state assunte mediante il ricorso alla lingua nazionale.

Potrebbe non essere del tutto azzardato ritenere che la forza tematica e la pregnanza non più prevalentemente localistica o (nel senso storico) strapaesana di parecchia poesia dialettale degli ultimi trent'anni (si pensi ad apici di questa produzione come Graziella Vailati, con la sua ricchezza di meditazione personale e di aspri equilibri tra la memoria e la parola sull'oggi caparbiamente ritessuti nel vernacolo) siano una risposta diversa e in un certo senso alternativa a quella di Agostino.

Quest'ultima affronta le questioni centrali della propria esistenza e della meditazione sul senso dell'esistere e del relazionarsi, attraverso la poesia in lingua, quasi a documentare l'esaurimento o almeno l'incapienza della parola vernacolare rispetto a un mondo di interrogativi dove soccorrono altri riferimenti (Quasimodo, Gatto, Montale, poi la poesia modernistica novecentesca). Chi ha insistito sul vernacolo ha distillato da quest'ultimo una capacità di nominazione inattesa di un oggi contemporaneo, che trova la sua strada anche attraverso il tutto sommato limitato insieme di risorse sintattiche e in generale espressive del vernacolo (se confrontato, s'intende, con la realtà del mondo contemporaneo e dell'esperienza odierna della vita, alla quale la poesia deve comunque riferirsi). Quanto all'organizzazione culturale, la scelta di Luisa Agostino di sostenere in città i congressi UESA fu anticipatoria di una serie di rassegne culturali a tema alle quali ormai abbiamo fatto l'abitudine come a un elemento caratteristico del panorama culturale cittadino.

Data la grande notorietà a livello locale della poesia di Luisa Agostino nelle sue principali manifestazioni, sembra opportuno in questa sede presentare alcuni testi da opere meno conosciute di *Ospiti la notte* oppure del postumo *L'ora azzurra*.

Il primo, assai poco, noto, è l'acrostico *A FEDERICO HOEFER* che venne pubblicato per l'occasione della stampa di *Acrostici a Scacchi* di Federico Hofer per Divulga⁹⁷.

⁹⁶ UESA (Unione Europea Scrittori Scienziati e Artisti) fu particolarmente attiva con figure come Michele dell'Aquila o Lino Angiuli all'epoca della caduta del muro di Berlino, promuovendo con vari simposi e convegni l'idea di un nuovo umanesimo paneuropeo.

⁹⁷ F. HOEFER, *Acrostici a Scacchi*, Edizioni Divulga, Crema, 1994.

A FEDERICO HOEFER

A che serve questa quiete?

*Forse questa amicizia
esalta un dialogo pacato
dopo provocazioni di ironie
e turbini erosivi;
rime tranquille
invadono le pagine:
chioccioline spalancate verso
orizzonti a raccontare il tempo.*

*Ho interrogato al di là delle mie brume
orli di spazi, case prostrate dal sole
e penombre di persiane fra
fioriture di buganvillee cremisi
e conchiglie al limite di acque:
rispondono fantasmi di sale.*

che immaginiamo possa aver mostrato anche la capacità di autrice d'occasione della scrittrice cremasca⁹⁸. Dai testi rari e postumi dell'*opera omnia* scegliamo il seguente⁹⁹:

L'ORA NON PIÙ NOSTRA

*Così puro è il silenzio
che sembra farsi
voce di viole agli occhi della sera
e basta a farmi naufragare.
Di più non farti assente.
Infirma la distanza
e parla ancora
vegliando il mio respiro.
Non ho più gravità
d'un polverio di sole.
Non ti lascio andar via
dal mio sognarti.
Di ali è il fruscio delle tue vesti.
ma l'ora (non più nostra)
già ci slega. E il cuore
è cratere di stelle cadenti.*

Due testi sufficienti ad apprezzare il gusto squisito di scrittura e la maestria nell'assemblaggio di materiale lessicale e iconico/semantico proprio del genere, e svolte improvvise nell'accento (come le *voci delle viole*, le ambiguità tra il silenzio come manifestazione ontologica del mondo

⁹⁸ L. AGOSTINO, op. cit., p. 267.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 296.

intorno a sé e assenza reale di un altro fantasmatico), che rendono la lettura di Luisa Agostino sempre tanto complessa, quanto spesso remunerativa.

5.2 Simone Bandirali: poesia e microeditoria

Simone Bandirali, per professione elettiva medico, assume fin dagli anni Novanta un ruolo essenziale nella promozione culturale in città: anche nel suo caso, oltre alle intrinseche qualità personali, è fondamentale un capitale sociale fatto essenzialmente dell'amicizia con Dario Fo e con Alda Merini, della rete di relazioni professionali (non essendo affatto rari i medici scrittori e disponendo tra l'altro la nostra città di autori affermati come prosatori e saggisti dal medesimo comparto), della vicinanza non solo come fruitore ma anche come *promoter* con l'editoria di nicchia, d'arte e di *colportage*.

All'esperienza delle edizioni Ariete-Pangloss, delle edizioni Divulga per i raffinati cofanetti degli Amici del Museo civico di Crema, alla relazione con i libri d'arte di Pulcinoelefante di Alberto Casiraghy e Marco Carnà, Bandirali ha unito una spiccata capacità organizzativa e una complessità di visione poetica e umanistica. Da anni è parte attiva dell'A.M.S.I. (Associazione Medici Scrittori Italiani), e sistematicamente presente ai congressi nei quali spesso è premiato e/o protagonista di presentazioni di propri scritti.

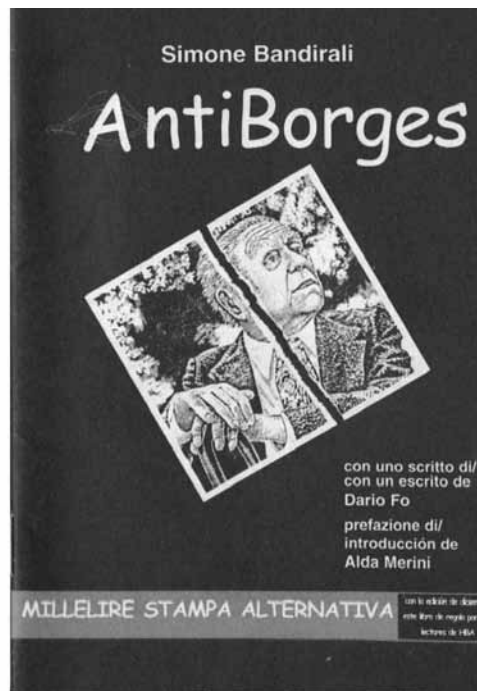
Articolata pertanto nel quadro di una funzione intellettuale complessiva, la sua poesia ha una visuale contemporaneamente raffinata dal contatto con scrittura e riferimenti alti propri di un dibattito del nostro tempo, e un'intenzione comunicativa che supera la dimensione strettamente lirica per porsi come forma di testimonianza e richiamo morale (diversa in questo dal lavoro di Luisa Agostino, che pur nella vicinanza a Bandirali per diversi tratti, dalla bibliofilia all'editoria di nicchia, dalla capacità organizzativa alla propositività culturale articolata in congressi, incontri pubblici, presentazioni di autori etc., rimane sempre, anche nell'occasione del poemetto *L'ora azzurra*, dentro una prospettiva ultimativamente lirica). Non che ad Agostino manchi, naturalmente, lo spunto gnomico e la riflessione morale, ma esso deriva piuttosto dall'allargamento dell'intenzione lirica, più che da una scelta programmatica.

Al contrario Bandirali opera, nelle sue due principali prove (*AntiBorges* e *Venezia 1797 – Un Lamento, una Invettiva – e Una manciata di Poesie d'Amore come coriandoli nel Carnevale di Venezia 2016*), con un preciso scopo di ordine, si vorrebbe dire, di testimonianza politico-culturale: con riferimento diretto alla dimensione visibile e quotidiana della lotta politica nell'*AntiBorges* e con invece una scelta mediata, metonimica, rispetto a *Venezia 1797*. Riferito a un paese lontano ma vicino, non solo per affiliazione etnico-culturale ma anche perché sinistramente incamminato sulla riproposizione della dittatura militare e della retorica nazionalista, pericolosamente appoggiata proprio dal giudizio di un vecchio Borges come amministrativamente funzionale, insomma immagine di una possibile Italia di governi che governano e di macchinisti che non vengono disturbati, *AntiBorges* presenta le ferite di un paese che si sa nato su grandi delitti ed espropriazioni e che altrettanti ne propala, oggi, come soluzione alle proprie ingiustizie; a ciò resiste con forza e inattesa vitalità non solo la componente materna della civiltà, ma anche l'esito del meticcio delle culture e la sovrabbondanza della natura che sono fonti del momento lirico-evocativo nel testo.

Operazione culturale intenzionale, *AntiBorges* è quindi libro propizio nell'economia di sviluppo dell'autore. In esso Bandirali sembra anche esorcizzare il rischio estetistico di una dimensione che gli è propria (il bibliofilo, il lettore raffinato, il collezionista, il capace indagatore di preziosismi letterari), criticandone in Borges un esercizio che non l'ha saputa coniugare con la responsabilità politica e inquadrare in una necessaria finalità complessiva morale e civica. Tra Borges e Bandirali vi è quindi un gioco di specchi: da un lato la cultura come situazione smagata e di privilegio che (un po' come scriveva Lukács su Schopenhauer) contempla dall'alto

e con antico, regressivo pessimismo la vicenda sociale, sicura comunque della superiorità e della sicurezza data dal proprio gioco combinatorio di evocazioni, letture, riferimenti; dall'altro il tentativo di mobilitare bellezza, dottrina, raffinatezza, ricerca estetica verso un fine umanistico democratico¹⁰⁰.

AntiBorges ha brani squisiti per densità di scrittura e altezza del problema morale:



Le due edizioni di *Desaparecidos* e dell'ormai rarissimo *AntiBorges* originale per Millelire Stampa Alternativa, 2002, Roma e Buenos Aires.

¹⁰⁰ La storia editoriale di *AntiBorges* è complessa. Premesso che si è consultata prioritariamente l'edizione del 2004 (S. BANDIRALI, *AntiBorges*, Acquaviva, Galliate, 2004; con annesso CD *AntiBorges - Opera*, con musiche originali di Mariana Bevacqua e Paola Dell'Erba). Bandirali comincia a scrivere sul tema della tragedia morale e politica dell'Argentina con le sue poesie in AA.VV. *Desaparecidos, Vidas robadas Vite rubate*, con una nota di Italo Moretti per Millelire Stampa Alternativa, Roma, 2002, distribuito con traduzione a fronte anche in Argentina. Segue poi *AntiBorges*, con uno scritto di Dario Fo e prefazione di Alda Merini, sempre per Millelire Stampa Alternativa, con traduzione a fronte, ma Buenos Aires, 2002. Tra i due scritti vi sono consonanze di temi e moduli espressivi (cfr. per esempio *Desaparecidos*, p. 5 e *AntiBorges* ed. 2002, p. 30; p. 8 e p. 24) ma si tratta di due elaborazioni convergenti per importo morale per qualche elemento stilistico, in dialogo tra di loro ma sostanzialmente indipendenti. L'edizione dell'*AntiBorges* per Acquaviva rimonta in sequenza il secondo volumetto e le poesie del primo e aggiunge, oltre al CD, una nota sulla fortuna pubblica, assai cospicua, che ebbe *AntiBorges* ed. 2002. Appare opportuno ricordare che di *AntiBorges* è stata data di recente una lettura pubblica con esecuzione delle musiche sopra citate: *AntiBorges Opera*, 27.11.2016, Sala Cavalli, Istituto Folcioni, Crema.

II

*Scrivi
il pianto della memoria
una trina rappresa
sulle facce bianche
dei desaparecidos
scrivi
aedo cieco
senza più battaglie
senza più
ostentati snobismi
a trascinare il peso insostenibile
del mare,
affondata l'anima
tra le parole
come àncora fenicia
senza più orario,
ingovernabile ormai
anche la vita.*

V

*Potrei tessere una rete di silenzi
fili di sabbia ingemmati di brina
un caleidoscopio di sguardi
parole scolpite nel tuo respiro
insostenibile peso del giorno
che si annuncia e già trascorre
invece in questo temporale
che bagna la pelle ed il cuore
ti canto una canzone d'amore
per uccidere la malinconia, la scrittura
i discorsi del gran vecchio di Baires
con l'unica arma del tuo sorriso
perché mi danzi nel cuore
bruciando le ore, i minuti
spazi incomprimibili della memoria
la stanza vuota dei miei anni verdi
la finestra sul cortile
mio padre chino nell'orto
mia madre che legge,
parole crociate interminabili
l'ultima locomotiva a vapore
treni che vengono e che vanno
un baule nero pieno di sogni
la quinta di Mahler, la terza di Brahms
le mani di Rachmaninov
distese su una nota infinita
nel lago dei cigni
il primo amore perduto*

il primo bacio rubato
 Dante che finalmente possiede Beatrice
 Shakespeare strangolato da Marlowe
 nello specchio del diavolo dopo la caduta
 vecchie pagine ingiallite
 di antologie interminabili
 storie che incantano la mente e il cuore
 Ettore e Andromaca, Eurialo e Niso
 ombre trascolorate
 nel respiro dell'inchostro
 e adesso che il temporale
 corre impaziente su di noi
 non ho carta per ripararti
 soltanto fogli per scriverti
 parole di fuoco sulla mia cetra
 che non è proprio quella di Nerone,
 ma assomiglia stranamente, ahimè,
 a quella del gran vecchio cieco
 di Baires.

Venezia 1797¹⁰¹ da un lato inscena la fine della libertà repubblicana e il tramonto di un'epoca, dall'altro mobilita la poesia a parlare del carnevale e dell'amore: in qualche modo riassumendo i due poli della personalità creativa di Bandirali, che tiene in equilibrio un'idea alta di intellettuale colto e impegnato e una esigenza di ordine panico e sensuale, testimoniata in diverse poesie d'occasione raccolte in *Dedalus*¹⁰².

Ma, al di là della concreta evenienza di epitalamio o dedica di taluni componimenti, mi sembra che nella agile e tuttavia densa *plaqueette* vi siano momenti poetici di alto spessore. Leggiamo per esempio un breve brano lirico per Donato Di Poce¹⁰³:

Chi può conoscere la libertà
 dell'albero
 la bellezza vera del vento
 che agita le foglie
 e le trasforma,
 la sofferenza delle radici

¹⁰¹ S. BANDIRALI, *Venezia 1797 – Un Lamento, una Invettiva – e Una manciata di Poesia d'Amore come coriandoli nel Carnevale di Venezia 2016*, Edizioni dell'Ariete, s.l. ma in realtà Crema, 2016.

¹⁰² S. BANDIRALI, *Dedalus*, Edizioni dell'Ariete, Rudiano, 2002. Altre pubblicazioni poetiche di Bandirali, sempre per le Edizioni dell'Ariete citate, tutte a tiratura limitata e numerata: *Imprimatur*, 1997; *Il teatro di Alice*, 2000; *La poesia dopo le torri gemelle. Lettera da Berlino*, 2015 (con testi di vari); *Cinque poesie da Il Teatro di Alice*, 2015; *Otto stanze d'amore Huit Couplets Amoureux*, 2017; *Luna Rossa per versi andar per mare*, 2018. Ricordiamo anche i due racconti di *Delitti Ateniesi*, 2017. Altro prezioso lavoro di editoria d'arte a cui Bandirali ha partecipato è *Poesieincieloeinterra*, con scrittura di *haiku* per gli acquerelli di Titta Casati, Caronte Editore, luglio 2015 (99 esemplari fuori commercio). Nonostante la palese differenza di strumenti, la decisa scelta di un'alternativa editoriale ai circuiti distributivi commerciali accomuna Gian Paolo Guerini e Bandirali, naturalmente con tutta la differenza tra un'impostazione rielaborativa partecipe in modo oltranzista dei linguaggi dell'avanguardia e una che difende la lezione della poesia come genere colto.

¹⁰³ S. BANDIRALI, *Dedalus* cit., p. 40 e (per il brano successivo da *Il principe felice*) p.12.

*l'acqua che le percorre
immagine pura e nuda
parola scavata nella terra
del silenzio.
Il poeta
vive il silenzio
delle sue parole.*

Oppure

*E pure con te lungamente nuoterei
nel mare giallo del deserto,
innalzerei cattedrali di sabbia
su fondamenta solide come la certezza,
fragili come il tuo respiro.*

Scrittore spesso prezioso, Bandirali ama la grazia levigata di uno stile che non rifugge dalla lezione lirica classica, con frequenza di iperbati e lessico ricercato, presenza costante di alti riferimenti culturali e dunque con l'impressione, talvolta, di una poesia per *connaisseurs*, che sta come detto in equilibrio, stabile, con una forte esigenza di testimonianza civica.

Una poesia di *Venezia 1797* si distingue per il senso che assumerebbe nel suo (implicito) paratesto. *Omaggio a Dino Campana*, vincitrice tra l'altro in una sezione del Premio Cesare Pavese come opera inedita nel 2015, ruota secondo una comunicazione personale dell'autore sulla trama di un racconto non finito. Campana, ospite del manicomio in cui fu internato dal 1918 alla morte, riceverebbe una visita: una donna che avrebbe amato nel suo controverso soggiorno in Argentina tra il 1907 e il 1909. La donna ha incontrato i sanitari che le hanno parlato dell'apatia di Campana, e le hanno mostrato una copia dei *Canti Orfici*, come segno dell'ormai scarsa qualità artistica dello scrittore demente. Questi mostra dapprima di non riconoscere la visitatrice, poi con brevi cenni le dà una copia di una poesia, di cui la donna capisce ora di essere la destinataria e di non essere stata dimenticata.

Il complesso gioco di agnizione, riferimenti culturali, presupposti sollecitati e/o suggeriti al lettore, spostamento del *focus* della poesia (che da omaggio di Bandirali a Campana diventa apocrifo di Campana e si stabilizza forse su un "scritto alla maniera di...") presenta tutto l'impianto della matrice letteraria alta dell'opera di Bandirali; la trama del testo, con lo spessore sensuoso della parola, segna l'influsso della maniera di Alda Merini. Si disegna conclusivamente così la cifra del nostro autore. Ecco quindi *Omaggio a Dino Campana*¹⁰⁴:

*Questa musica che ti piace tanto
questa canzonuccia un po' triste
un po' volgare sia per te velo
sia per te angoscia, carne
ed anche fremito sublime
che sotto la pelle asconde
del fuoco il paradiso.
Bastava un filo d'erba
che tenevi nella bocca aperta*

¹⁰⁴ S. BANDIRALI, *Venezia 1797* cit., p. 13.

*nei bianchi denti addormentato
a rompere la trama, il tessuto antico
della mia camicia e lì segnava
dei tuoi passi d'ambra
il mio sentiero intriso di parola
d'aspra tenzone, viaggio
e tenera fatica.
Del tuo respiro fresco ed antico
del bacio che tremante sulle labbra
ancor ti pongo e sulla carta
il velo che si allarga in larga trama
ed esile sì come il palpito breve
della farfalla e l'ala.*

6. Fenomenologie di poeti e scritture

La poesia a livello locale rappresenta quindi, come abbiamo visto, uno dei tanti campi di mobilitazione di un proprio capitale di relazioni sociali e in rapporto a quest'ultimo produce occasione di socializzazione, transazione ed eventualmente di consolidamento di risultati, che sono sia dell'ordine della dimensione estetica vera e propria, che dell'ordine dell'intensificazione della comunanza di orientamenti, simboli e sistemi di identificazione. Ciò funziona a livelli di gruppi fondati nella storia evolutiva della persona, oppure nella dimensione orizzontale di transazioni sociali vaste mediate proprio dalla dimensione culturale della poesia. A partire da questa ipotesi elaboriamo ora una fenomenologia esemplificativa di autori e scelte di scrittura, provando a identificarne anche le diverse modalità di relazione con la scena poetica e con il pubblico.

6.1 Dario Benzi: scena nazionale e pubblico locale

Dario Benzi, che pure è rappresentato sia in *orme*, sia in *fermo non respiri ---- respiri*, e che compare anche su *Correnti*, è di tutti gli autori che citiamo forse il più appartato rispetto al sistema della scena locale, con la quale si interseca ma rispetto alla quale vive influenze attive e passive limitate. Ciò per un verso, come può essere accaduto a Beppe Ermentini, per un'impegnativa esperienza professionale in altri campi che ne ha segnato le possibilità concrete di interazione continua con la scena cremasca: si ripete, non nel senso di una sua assenza, quanto di una collateralità attenta ma solo tangenzialmente partecipe in forma protagonista.

Tutto ciò si evince anche dalla scelta prioritaria del pubblico locale, rivolta sia a Crema, presso la cui Biblioteca le sue raccolte poetiche sono state presentate, sia a Madignano e in una occasione a Izano, con successo di pubblico e attenzione; ma anche e soprattutto, dalla predilezione di Benzi per l'elaborazione lenta del proprio scrivere nella forma sempre compiuta del libro, affidato a circuiti di rilevanza nazionale e con la malleveria di nomi rilevanti.

Benzi è autore di tre volumi organici, che riletti nella loro sequenza appaiono tempi di un discorso *in progress* che sembra insistere sull'approfondimento minuzioso e caparbio di un preciso ventaglio di tematiche e di immagini. Un lettore anche distratto vi coglie non solo l'attenzione per la parola, ma anche un'ambizione di fondo, anche se non principalmente teorica e intellettuale, certamente sempre alle soglie di una ricerca spirituale, che si concretizza nel lavoro intorno ad alcuni elementi persistenti.

Benzi è in effetti da un lato poeta della storia, della libertà, della scoperta della responsabilità del vivere a fronte dell'enormità di un cosmo attraversato da sensazioni superiori alla capacità

della parola; dall'altro cultore appassionato della parola stessa, in quanto veicolo dell'affetto verso la persona amata e l'altro e alla fine spazio della preghiera - ma anche cesellatore della parola in quanto atto di un dire che permette la metamorfosi dell'uomo nelle cose.

Questa complessa partita con la lingua che si fa poesia è giocata anche nel montaggio e rimontaggio, attraverso i suoi testi, di intere celle tematiche che si traspongono di raccolta in raccolta ricevendo un senso nuovo, come grumi di memoria che sono riorganizzati nel flusso complesso della ricostruzione della propria identità.

La prima prova di Benzi, *Il gioco infinito*¹⁰⁵, si propone già come testo di ambiziosa organicità per la strutturazione in sezioni e per un'organizzazione che va dal rischio del vedere (*Dal ponte senza sponde*) alla consapevolezza dell'inconsistenza del vissuto soggettivo (*Fosfeni di cenere*), esito incredulo dell'esperienza della natura e della corporeità percepite e apparentemente così reale del mondo e delle cose. Il volume si chiude con la conquistata esperienza della continuità della coscienza, al di là di ogni dubbio, come fondamento della storia fondato proprio nella capacità di parola e di memoria:

*Le tue rosee gemme
su fasci di libertà
radicata
prefigurano la storia,
nostra attesa.*

*Viaggio nell'atrio del mistero
sono i tuoi suoni.*¹⁰⁶

La seconda raccolta *Il desiderio, il vento*¹⁰⁷ esprime una sensibilità integrale nei confronti della manifestazione dinamica della natura, esplicitata dalla titolazione dei per lo più brevi lacerti poetici, oltre la metà dei quali introduce il lettore nella dimensione della verbalizzazione del vissuto sensoriale e della sua ramificazione conseguente nello psichismo della memoria e della speranza.

Ogni titolo prende le mosse del verso d'esordio, proponendo in tal modo un'autosufficienza del dettato lirico che è contestualizzazione oltre che evento di se stesso.

Alla lettura distesa della succinta e intensa raccolta si viene colti dalla singolare sensazione della correlazione dialogica e dialettica degli elementi del testo gli uni rispetto agli altri (suggerita anche dalla loro presentazione in sezioni, quelle sì, autonomamente titolate), ma anche dalla positiva indipendenza di ciascun componimento rispetto agli altri.

Più che di correlazione subordinativa, si tratta quindi di giustapposizione per affinità, o come, nella poetica della pittura cubista, di prospettive sullo stesso tema od oggetto colto nel decorso temporale da differenti stazioni o profili.

La coscienza poetica peraltro non è denotativa e non isola l'oggetto o lo stato di fatto in una identità di cui si possa misurare nel tempo l'articolazione differenziale rispetto a uno stato zero di manifestazione originaria; piuttosto la coscienza poetica è complice della mutevolezza del reale e coglie la manifestazione fenomenicamente sempre diversa, in forme sempre nuove e inattese, dell'accadere di un Medesimo che è il mistero della relazione di intimità tra parola e cosa.

¹⁰⁵ D. BENZI, *Il gioco infinito*, Lalli, Firenze, 1990.

¹⁰⁶ Ivi, p. 67. Vedi poi la rielaborazione di questa cellula tematica nel successivo volume *Il desiderio, il vento*, Cierre Grafica, Sommacampagna, 2009, pp. 29-30.

¹⁰⁷ Cfr. nota precedente.

Al centro della poesia di Benzi sta infatti la nozione della precarietà e insieme dell'insormontabilità della parola. La *parole*, atto linguistico soggettivo, è per sua natura metonimica e affabulatoria; la "moltiplicazione" la "svapora" e "le parole e i colori/ non superano i gesti": non c'è descrizione che permetta l'afferramento della corposità del reale, e d'altra parte la sensazione, la risonanza dentro il nostro corpo del reale (manifesto come natura, come vita, come corposità e ancor più femminilità dell'altro) produce necessariamente parole, ne innesca quasi coattivamente l'effettuazione. Il problema è quello di un grado zero del processo di verbalizzazione dove il ritrarsi della soggettività rispetto al manifestarsi dei fenomeni sia garantito, ma insieme la soggettività non scompaia di fronte (per dirla con Goethe) alla imperscrutabilità di un'alterità naturale che si impone come puro oggetto di venerazione.

Il salvataggio di questa dimensione soggettiva consiste appunto nell'esecuzione dell'atto poetico come concrezione di un istante limitato e probabilmente irripetibile di equilibrio tra la formazione dell'atto linguistico e la sovrabbondanza sensoriale e fisica del manifestarsi dell'Essere: un "richiamo senza eco,/ il certo disvelarsi/ di parole fra acqua e cielo". Non sfuggirà la presenza di un valore semantico (l'eco) che identifica un elemento di disturbo nel canale della comunicazione e che sembra alludere alla capacità della poesia di dare voce a un'ingiunzione che unifica le dimensioni del reale, ne metaforizza l'unità, senza sovrapporre disturbi o rumore di fondo che ne minino la chiarezza.

Dalla costruzione per cellule germinali indipendenti, quasi singoli studi sul fraseggio e sulla correlazione semantica, Benzi arriva poi, nella sezione conclusiva, a una composizione che funge da punto di fuga di tutto il lavoro, *S'attarda invano lo sguardo*, dove molteplici temi e nuclei semantici delle precedenti composizioni sono riorganizzati in un componimento più ampio e disteso, di cui, in un certo senso, l'intero libro costituisce quindi l'officina¹⁰⁸. L'ultimo testo, *Quanti tu hanno nutrito e abitano il cuore*¹⁰⁹, precisa il contorno della scrittura riportandola ad una dimensione dialogica nei confronti dell'Altro (femminile e corposo per un verso, intimo e fantasmatico per un altro, ma in qualche modo aperto ad una possibile dimensione *sovrapersonale* dello Spirito):

*Quanti tu hanno nutrito e abitato il cuore,
e come scrivere il tuo tu, amore mio,
e come raccontarlo inconsapevole abitato
dal Tu maiuscolo, o donna mia amata [...]*

un passaggio che presenta alcuni materiali convenzionali, come il precedente, si complica in chiusura di strofa:

*[...] se non dedicando a te i maiuscoli doni
delle Sue parole?*

¹⁰⁸ Per dare un'idea del lavoro di Benzi, specifichiamo quanto segue. L'intero testo *S'attarda invano lo sguardo* deriva dal rimontaggio, con minime certose variazioni, di versi già usati e precisamente: i vv. 1-2 sono ripresi dai vv. 1-2 di p. 13; i vv. 3-5 dai vv. 3, 7-8 di p. 13; i vv. 6-9 dai vv. 1-4 di p. 14; i vv. 10-11 dai vv. 3-4 di p. 12; il v. 12 dai vv. 1-2 di p. 12. In quest'ultimo caso, per esempio, i due versi dell'inizio della raccolta (*Mare di nebbia/ al risveglio greve*), spezzati dalla cesura, sono riuniti in *S'attarda* etc. nell'unico endecasillabo che naturalmente formano *mare di nebbia al risveglio greve*, per di più spostandosi al centro della composizione. Quello che era un lento aprirsi dello sguardo, ora diventa un elemento unitario, cadenzato, negato dalla sua collocazione nella propria stessa originaria funzione di inizio, avendo altresì perso *mare* la maiuscola. Ciò per limitarci a un primissimo assaggio; un'analisi concreta di questa tipologia di lavoro poetico è svolta, su un altro esempio, alla fine del paragrafo.

¹⁰⁹ D. BENZI, *Il desiderio, il vento* cit., p. 43.

Ora la poesia procede a elaborare la dimensione intellettuale di questa coappartenza del tu carnale, del Tu spirituale, della parola umana e di quella poetica forse eco di Verbo più alto. Ormai non è più chiaro dove nasca la parola del poeta, ma neppure che cosa con questa parola si possa fare senza riecheggiare un'altra Parola:

*E come sognare e ringraziare i tu che un poco
amandomi mi hanno rivelato il Tu maiuscolo
che abita in me, avendolo in loro? E chi sei Tu
che mi parli fra le mie parole e mi consoli?
E quando sei veramente Tu se non quando
inaspettato e nel timore mi liberi a me stesso?*

La semplice e ardita coordinazione del titolo *Il desiderio, il vento* rimanda così a due vettori di unificazione ontologica: il vento porta dall'acqua al cielo, senza eco, il richiamo espresso nella *parole* umana, storica, concreta, carnale, a perpetuare ora e sempre il fenomeno originario del coappartenersi delle cose nella giusta misura dell'Essere; il desiderio sospinge l'uomo verso l'Altro, verso il prossimo, verso l'altro genere, e lo costringe a quella moltiplicazione dell'uso della parola (da sacrale a sociale, da sorgiva a funzionale, da rivelativa a strumentale) che può sanarsi soltanto se nella comunicazione trova posto anche il momento condiviso dell'emozione, dello stupore di fronte al darsi della Verità. La poesia nasce dalla responsabilità per la conservazione di questa dimensione profonda di accomunamento.

Della terza raccolta *I frammenti, la musica* lo scrivente ha già detto nella prefazione al testo¹¹⁰, e non sembra pertinente qui dilungarsi; piuttosto è interessante lo studio di caso della mutazione dei nuclei tematici dal primo volume al terzo.

Un singolo testo poetico autonomo, dal titolo *Fosfeni di cenere*, fa da centro funzionale della sezione omonima de *Il gioco infinito*:

*Fosfeni di cenere invisibili impazzano
nell'aria gelida, e risucchiati in vortice
dalle nari già scintillano in vertiginosa
onda verso
Nevica
Nel boschetto sacro hanno acceso un fuoco*¹¹¹

Lo stesso materiale diventa poi, perdendo il titolo, elemento modulato di *Variazioni neurosensoriali*, una sezione di *Il desiderio, il vento* che di fatto riprende, con poche variazioni (appunto) la sezione de *Il gioco infinito*, producendo un effetto del tutto diverso per la sistemazione del testo sulla pagina:

*Fosfeni di cenere invisibili impazzano
nell'aria gelida e risucchiati in vortice
dalle nari già scintillano in vertiginosa
onda verso*

¹¹⁰ D. BENZI, *I frammenti, la musica, ovvero Lo sguardo ricambiato*, Cierre Grafica Anterem Edizioni, Sommacampagna, 2016, con prefazione di F. GALLO e postfazione di F. ERMINI.

¹¹¹ *Il gioco infinito* cit., p. 65. Testo antologizzato altresì in *orme* cit., p. 30.

Nevica

*nel boschetto sacro hanno acceso un fuoco*¹¹²

La ritmica di lettura per la disposizione sulla pagina, l'assenza di interpunzione e l'impressione di continuità asindetica per l'assenza di maiuscole accentuano il senso di flusso di coscienza onirico rispetto alla precedente stesura più evocativa di percezioni distinte.

Infine in *I frammenti, la musica* fa da chiusura, in minore, del *Primo movimento*:

*Fosfeni di cenere invisibili impazzano
nell'aria gelida e risucchiati in vortice
dalle nari già scintillano in vertiginosa
onda verso*

Nevica

*nel boschetto sacro hanno acceso un fuoco.*¹¹³

Un punto e una maiuscola spostano l'asse del testo verso l'elemento percettivo che si fa strada nella coscienza e introduce una dimensione di potenza simbolica, dopo che nel montaggio del precedente componimento la neve era stata già introdotta con più deciso realismo.

Sotto questo profilo Benzi assomiglia a musicisti minimalisti moderni, che cercano nella reiterazione con variazioni sottili dello stesso suono un colore sempre diverso e intimano al lettore un'attenzione spasmodica. Ricca di tensione in ragione di queste proprietà, la sua poesia è per questo anche la più drammatica dell'attuale produzione cremasca, attraversata da una tematica in dialogo alto con la filosofia e la teologia e in interlocuzione con una scena nazionale e un contesto intellettuale virtuale, pur se apprezzata da un pubblico locale.

6.2 Renata Boselli: scena e pubblico elettivi

Renata Boselli (n. 1957) è autrice di tre raccolte per le edizioni Lucemarina, *Turchese* (2007), *Bianco* (2010) e *Oro*, il suo ultimo lavoro pubblicato nel 2012. Ha nel cassetto una quarta silloge, *Nerochiaro*, che è già circolata, in parte o in tutto, tra alcuni lettori.

Si tratta in realtà di un percorso editoriale non commerciale, autoprodotta e anche autopromossa via web¹¹⁴ sia pure con strumenti minimali.

Renata Boselli, in effetti, è quanto mai autrice del colloquio, bisognosa attraverso la sua produzione non tanto di ascolto silenzioso e successivo assenso o dissenso di un pubblico, quanto di intensificazione del contatto e dell'interazione con un ambiente vario di spiriti affini, in un rapporto non esclusivo ma certamente elettivo.

¹¹² *Il desiderio, il vento* cit., p. 29. Un ulteriore elemento di complicazione paratestuale dato dal fatto che il brano è indicato come componimento a sé nell'indice, mentre senza soluzione di continuità né titolo sta sulla pagina con altri versi: cfr. *ibidem*, p. 47. Tutti i testi di questo volume di Benzi, privi di titolo, sono menzionati nell'indice con riferimento al verso di apertura.

¹¹³ D. BENZI, *I frammenti, la musica* cit., p. 21.

¹¹⁴ Cfr. <http://www.lucemarina.com/index.html> (consultato il 18.08.2018); il sito presenta le poesie di alcune raccolte e ha una funzione di semplice servizio. Altrettanto minimale, per solo annuncio di eventi, l'uso da parte di Boselli del profilo Facebook <https://it-it.facebook.com/renata.boselli.3> (consultato il 18.08.2018).

Questa affinità non va ricercata in una comune dimensione estetica o nell'adesione a una visione della poesia, bensì nell'atteggiamento di fondo di ricerca, attenzione e dolcezza dello sguardo sul reale.

Proprio questa sembra in effetti la caratteristica fondamentale della sua poesia e in generale della forma con cui quest'ultima si trasforma da scrittura privata a realtà pubblica e corposa di libro.

Già il formato e il *design* dei volumi, discreti nelle dimensioni ridotte e nel formato individualizzato, con cromie pastellate e copertine d'arte, sembrano indicare la leggerezza non invadente dell'azione poetica e insieme la difesa del diritto a una distinta dimensione emotiva che, se non deve essere sbandierata come fattore identitario aggressivo, non deve nemmeno essere taciuta ma è il presupposto stesso della possibilità di comunicazione, interpretazione e apertura all'ascolto dell'altro.

La scelta di un percorso editoriale autonomo, con tutto quanto comporta anche di fatica distributiva, cerca di sottrarre il lavoro all'anonimato di circuiti impersonali. Ancor più, evita all'autrice l'inevitabile collocazione in collane, scuderie autoriali etc. e spinge pertanto a leggere la sua azione poetica in un modo peculiare. Boselli non mira primariamente a partecipare al sistema della poesia contemporanea, ma muove da un bisogno espressivo e di condivisione sociale che trova collocazione nell'operosità dell'espressione poetica.

L'intenzione, se ha effetti estetici (e ciò è indubbio), è però primariamente autoriflessiva, per un verso, e dialogica, per un altro. Ciò corrisponde a una personalità attiva nel campo della comunicazione, capace di interazione con altri autori, intellettuali e artisti (Angelo Gasparini, per citarne uno, dei cui volumi *Sereno altrove* e *La via del grano* Renata Boselli è stata prefatrice; Angelo Noce, Eva Mai, Paola Vailati, Arrigo Barboglio a iniziare un elenco che potrebbe essere ben più lungo), che sente la necessità di affidare al verso il documento della progressiva scoperta di sé e attende attivamente da altri messaggi analoghi, dalla cui convergenza nasca una migliore consapevolezza collettiva, nel senso di una più decisa capacità di reciproca empatia e mutua soddisfazione; o, per farla breve, una maggiore felicità.

Con ciò, non si può certo dire che alla poesia di Renata Boselli manchino qualità estetiche appaganti. Le tematiche spesso spiccatamente femminili (in particolare *Bianco* è pressoché completamente votato alla elaborazione poetica della coscienza della propria femminilità), l'attenzione per la natura e la fragilità umana, la dimensione affettiva dell'amore e dell'amicizia sono tutti contesti dove la qualità di parola dell'autrice si prova con notevole dutilità.

Leggiamo da *Bianco*¹¹⁵:

LA SPOSA ANTICA

*Nulla so
di quella sposa antica
romana
alla quale infilavi al dito
un anello etrusco
in un tempio rotondo
se non ch'ero io
ancora viva
ancora tua
dopo millenni
di rinnovate
scelte*

¹¹⁵ R. BOSELLI, *Bianco*, Lucemarina, Crema, 2010, p. 45.

O ancora¹¹⁶:

RIMPIANTI

*I frammenti di vita
inespressi
intrappolati
in rinunce o rinvii
per capricci della fretta,
dell'incoscienza
e spediti in busta chiusa al caso
tornano sempre al mittente
in giorni di solitudini deserte
a esasperarne la sete*

Sono esempi sufficienti per notare non solo le frequenti e complicate proiezioni dell'autrice su ciò che vede o incontra e il suo impiego di queste esperienze ai fini di una simbolizzazione della propria vicenda (come nel primo testo citato, occasionato da un visita archeologica o museale), ma anche per cogliere le scelte stilistiche raffinate come l'aggettivazione di *solitudini* con *deserte* nel penultimo verso del secondo testo, che produce con *sete* del verso successivo un'isotopia di senso che oscilla tra il metaforico e il reale. L'immagine estremamente concreta della consegna fisica di un plico al mittente rimanda a un *abitare* il deserto, non a un *attraversarlo*, ma la condizione della *sete* confligge con quella della stabilità di un dimorare, riferendosi piuttosto al fatto contingente di un attraversare inopinato e imprevisto.

Il lettore, come accade frequentemente con Boselli, è così posto in una posizione di spiazzamento favorito dalla prevalente brevità dei testi. In effetti le raccolte di Boselli, pur essendo tematiche, sono costruite anche e soprattutto come sillogi poetiche di componimenti per lo più monodici.

Il movimento della scrittura è modernistico, senza scelte esasperate ma anche con libertà dal sistema metrico e una ritmica del verso che mira soprattutto a isolare il valore semantico del termine.

Leggiamo in *Turchese*¹¹⁷:

NERALUCE

*Ogni volta vacillo
su questo abisso di desiderio
ombra antica
dei nostri sensi
La tua voce
soffia
sul fuoco
bruciante
e divorante
della tua assenza*

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 93.

¹¹⁷ R. BOSELLI, *Turchese*, Lucemarina, Crema, 2007, p. 16.

Al centro della lirica *soffia* va visto come il punto cardine del contesto di senso, in tensione con un titolo che, preso alla lettera, sembra confliggere con la luminosità estrema del fuoco; ma il fuoco è di un'assenza, è per così dire definito dentro un vortice di profondità interiore che risucchia l'autrice dentro di sé (un *abisso*, un'*ombra*, al cui cospetto si è precipiti, vacillando sul suo bordo).

Si capisce allora che questo fuoco non dà luce, ma sembra richiamare dal fondo di quell'*ombra*, e allora è *neraluce* (ecco un elemento certo preziosistico e poetico nel senso della ricercatezza espressiva).

Ma appunto è luce che non si vede, che si può solo intuire attraverso un'altra manifestazione fisica che non è dell'ordine del colore, ma della vibrazione dell'aria e della sfera del suono/rumore. Il soffiare assume così una qualità sinestesica e l'intero componimento viene a trovare la propria struttura di senso.

Con ciò, non mancano affatto a Boselli altre dimensioni rispetto a quella monodica, dalla poesia di paesaggio a quella con risvolti civili, con particolare riferimento alla condizione discriminata della donna e alla fragilità delle persone sole e anziane. Non a caso l'autrice proviene dal mondo del giornalismo *freelance* e il suo sguardo sulla poesia non deriva da una scelta espressiva onniavvolgente, ma opera sulla poesia stessa come una delle possibilità di testimonianza e dialogo con l'altro, elettiva e affascinante ma non esclusiva.

Le rivendicazioni più significative di libertà e responsabilità sembrano però emergere preferibilmente nell'ambito del rapporto di amore/amicizia, dove, accanto alla frequente liricizzazione di momenti di incontro e fusione, sono sintomatici anche episodi¹¹⁸ come il seguente (da *Bianco*):

RESPIRO D'ACQUA

*Sono stata per te
una dolce Ofelia
e ti piace ricordarmi
addormentata
avvolta nel verde
nei fiori
in trasparenze liquide
veli bagnati...
Ancora non sai
di me
della mia vita viva:
io so respirare
l'acqua*

Questo per dire che, con tutta la dimensione panica ed erotica che intride una parte notevole delle sue liriche, Boselli è autrice legata a una solida dimensione di coscienza del sé, di difesa dello spazio identitario di donna e persona, che, per quanto affascinata dalla dimensione dionisiaca, non se ne lascia sedurre fino ad esserne succube.

Insomma una poesia che lascia un grande spazio all'emozione, che è l'elemento centrale della vita, il suo carburante essenziale, ma non se ne fa soggiogare.

¹¹⁸ R. BOSELLI, *Bianco*, cit., p. 88.

Da *Bianco* leggiamo¹¹⁹:

DOLORE

*Bevuto intero
l'amaro calice
rivela la sua natura
di magica pozione:
l'incerta e lacerata sirenetta
è trasformata
in fascinosa venere
rinata intera
tra i flutti*

I materiali sostanzialmente convenzionali e formulistici (la *venere*, la *sirenetta*, l'*amaro calice*, la *magica pozione*) sono connessi in una struttura semplicissima dominata da un effetto di straniamento che, come spesso avviene nella poesia di Boselli, fa perno su dettagli del piano espressivo. Il passivo del sesto verso pone almeno il dubbio se quanto a tema di questa poesia sia un processo che riguarda il sé reale, un sé poetico, o una terza persona osservata dall'esterno. La contrapposizione tra *lacerata* e *intera* rimanda a un mito isideo di ricomposizione, che funge in qualche modo da sottotesto; ma il rapporto tra questa dimensione paganeggiante e quella cristiana evocata dal *calice* produce ulteriori elementi di tensione irrisolta.

Il tema della distinzione e interazione tra il sé e il reale è al centro anche di un altro testo tra i più caratteristici di Boselli¹²⁰, per la sua sottile costruzione:

METEMPSICOSI

*L'anima dei poeti
trasmigra
già veloce in questa vita
Muta
in strada
melagrana
madre
donna
sangue
nautilo
onda...
Un'alchimia fluida,
naturale,
innata
immediata
Sguardo
Ammirazione*

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 18.

¹²⁰ R. BOSELLI, *Turchese* cit., p. 26-27. ἄνεμος cioè *ànemos*, soffio/vento in greco antico, in radice con *anima*.

Simbiosi
Fusione
Essere altro
Amore

ἄνεμος *nel vento...*

Il testo si snoda per sottili tranelli tesi al lettore, come la disposizione delle maiuscole e della rada interpunzione (come interpretare per esempio l'elencazione asindetica [...] *fluida,/ naturale,/ innata* che poi perde la successiva virgola e introduce una serie di versi che sono costituiti da una sola parola con iniziale maiuscola?) e la funzione non solo sospensiva del pensiero, ma anche suggerimento di pausa di lettura in un contesto invece di continuità strofica del verso *onda....*

La scrittura di Boselli si tiene, per concludere, su un piano di emozioni universali, condivisibili, in linea con la realtà concreta di una scena di riferimento che è fatta di viva interazione e non mira tanto alla produzione, in fondo superflua, della poesia come prodotto letterario, quanto alla sua circolazione come pratica di amicizia ed esercizio, verrebbe da dire, di verità con se stessi.

6.3 Angelo Gasparini: respiro nazionale e capacità di attenzione e interazione con le scene locali

Scomparso in giovane età, come Ski, a differenza di quest'ultimo Angelo Gasparini (1976-2018) è stato però autore con ampio riscontro pubblico, con quattro raccolte a proprio nome¹²¹ e una cospicua notorietà presso i circuiti di lettura e promozione della poesia.

Nato a Crema, vissuto in zona e poi a Parma, è stato anche autore di un romanzo¹²². Dalle dichiarazioni riferite ai suoi libri e da diverse interviste emerge innanzitutto un profilo importante di adesione alla strumentazione tecnica consolidata e a una linea di scrittura che non disdegna di riconoscersi nel genere "poesia", come un campo di isotopia di senso (per dirla con Greimas) che può orientare efficacemente il lettore e costituire il punto di riferimento di una fruizione consapevole. Dei diversi poeti da noi scelti come tipici, del resto, Gasparini è l'unico che abbia vissuto un rapporto accademico organico con la tradizione letteraria e anche l'unico che sia stato professionalmente un docente a tempo pieno. A differenza di Boselli, Gasparini usa Facebook, cioè una strumentazione di autopresentazione standard rispetto al percorso minimale del sito di Lucemarina. Il profilo, del resto, è ancora attivo a <https://it-it.facebook.com/AngeloGaspariniPoesia/>¹²³.

Gasparini è tuttora presente su un'altra piattaforma tematica per la poesia, *Tapirulan*¹²⁴, dove sono state da lui stesso scelte e proposte alcune poesie. Questa forma di identità digitale, in fondo coraggiosa, sembra dipendere dalla convinzione della capacità di una comunicazione buona e genuina di muoversi, senza perdere intensità e valore, anche attraverso canali altrimenti veicolo di pericolose banalizzazioni e di fruizione disattenta. Samanta Latessa, in una recensione a *Onda irregolare*, ultimo libro dell'autore¹²⁵, individua questi versi come i primi da consegnare all'attenzione del potenziale lettore:

¹²¹ Oltre a quanto menzioneremo in successive note, sono da ricordare *Canti colloquiali* (Trezzì, Crema, 2006) e *Onda irregolare* (Epika, Castello di Serravalle, 2016).

¹²² A. GASPARINI, *Se chiami la notte*, Ensemble, Roma, 2015.

¹²³ Consultato il 26.07.2018.

¹²⁴ Cfr. <http://www.tapirulan.it/scheda.php?artista=ANGELOGASPARINI&cat=Poesia> (consultato il 15.07.18).

¹²⁵ <http://www.patrialetteratura.com/onda-irregolare-angelo-gasparini/> (consultato il 15.07.2018).

*Con te
 si procede
 come
 su spiagge
 di sassi,
 per cammini
 sereni
 ma all'erta.
 Spesso
 ti guardo
 spalancando
 i sensi,
 come quando
 una città
 si osserva
 per la prima
 o per l'ultima
 volta.*

Gasparini è un poeta, però, anche di paesaggi e scenari urbani (Salento, Parma, Crema, tra gli altri), di esperimenti con calligrammi, di afflato affettivo se non erotico e di riflessione civile, colloquiale, sull'oggi; non disdegna strumenti metrici tradizionali, dispone con attenzione la rima. Senza potersi definire poesia rivoluzionaria o eversiva degli strumenti canonici, è piuttosto poesia che non si vergogna della propria natura di *genere* e si considera, con le giuste variazioni, capace di affrontare i più diversi temi. Una poesia, quindi, che vive nel rapporto con un pubblico di oggi e va presentata nei bar, nelle librerie, su Facebook, con un occhio anche all'ironia che accompagna, per esempio, la stessa scelta dello strumento calligrammatico come in questo testo¹²⁶:



OASI

*Il sole del deserto mi fa impazzire
 vorrei abbeverarmi in un'oasi lontana
 mangiare del cocco e dormire per ore
 pensando al mio amore che dorme serena
 e quando la Luna darà il cambio al Sole
 vorrei farmi un bagno sotto la mia palma
 con la Luna calma intenta a specchiare.*

¹²⁶ A. GASPARINI, *Sereno altrove*, Ensemble, Roma, 2011, pp. 88-89.

Gasparini si autodefinisce con sintesi estrema poeta “tra intimismo, lirica amorosa e poesia civile”; una notevole interazione organica delle tematiche esistenziali e di quelle morali risalta in una sua lirica tratta da *Sereno altrove*¹²⁷:

TU TI CHIEDI ...

*Tu ti chiedi spesso
il senso delle cose
ed io ti dico
che la gente
ha costruito un muro
invalidabile, un rifugio
dietro cui l'anima riposa.
Sì, un rifugio perché
parlarsi significa un po'
combattere e stare
di fronte è permettere
di vederti debole.
Tu mi chiedi
se ho paura
ed io rispondo no,
neppure di mostrarmi
fragile perché sono simile
a un campo invernale:
in superficie statico,
ma sotto un moto
ininterrotto,
un continuo rimescolare.*

Dal lungo poemetto *La via del grano*, dal volume omonimo¹²⁸, traiamo una parte relativa alla città d'adozione del poeta:

*Ecce Parma bell'arma, dal passato glorioso
e dal presente incerto, tra l'Appennino,
la Bassa, la Toscana e la terra del lambrusco.
Si percepisce nitido lo sconcerto.
Monumentale e affabulante a chi,
per la prima volta, ci si appressa,
con le scarpe che sanno di terriccio
e la corona ducale sempre lucente.
A volte, ci si perde a passeggiare
tra le viole, tra gli alberi che ancora
profumano di familiare, tra salumerie
che sembrano boutique del parmigiano*

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 43-44.

¹²⁸ A. GASPARINI, *La via del grano*, Ensemble, Roma, 2012; qui, pp. 82-83.

*o del prosciutto o in certe serate
in cui la nebbia scende leggera, avvolge
e coinvolge e si pensa a oggi, a ieri
in un tempo sempre sfuggente
e che confonde sempre tutto.*

La via del grano è un testo orientato a raccontare lo scenario di una crisi che se ha un aggancio episodico nella dinamica ciclica dell'economia è anche manifestazione di una perplessità complessiva dell'esistere e del sentire. Interessante è come si rivolga a un pubblico sia cremasco sia parmense, e più in generale dell'Italia settentrionale, identificando con ciò l'interesse dell'autore non solo a mantenere vivo il proprio rapporto con le due realtà più incisive nella sua formazione ed esperienza, ma anche a porsi, con questa visione di sintesi, nel ruolo di scrittore capace di intervenire nel dibattito sul tema della modernità e delle sue dinamiche.

Ma Gasparini, pur con questa intenzione di intervento intellettuale complessivo, rimane attento attraverso i canali di comunicazione a riportare il proprio connettersi agli ambienti stretti della vita quotidiana, passata e presente, riproponendosi anche per Crema come persona viva della sua scena letteraria pur condivisa (almeno) con quella parmense e quella romana¹²⁹.

La complessiva ambizione di scrittura sembra dunque quella di creare un (riuscito) alternarsi di *mood*, dal meditativo ed esistenziale al civile, rivendicando di fatto una capacità di intervento a tutto tondo dello strumento poetico come tale. Queste, ragionevolmente, le motivazioni dell'indubbio successo di Gasparini.

Della dimensione di intellettuale versatile e coscienzioso di Gasparini si può ragionare anche ricordandone le attività di collaboratore come critico a *Flaneri* (<http://www.flaneri.com/author/angelo-gasparini/>). In quella sede una quindicina di interessanti interventi che non solo tratteggiano i suoi interessi per Ungaretti, Pavese, Gide, Amélie Nothomb etc, ma propongono anche tratti importanti di una visione di fondo che sostanzia la sua poesia. Si legge per esempio: "La grande eredità che Pavese ci ha lasciato, tuttavia, consiste, al di là del giudizio letterario, in una moralità esemplarmente superiore e in una coscienza civile sopra le parti [...]"¹³⁰. Sia questo un punto di partenza per la comprensione della sua posizione poetica: civile, cioè attenta ai problemi dell'oggi ma non partigiana, e *morale*, cioè consapevole della complessità non semplificabile astrattamente dei bisogni e delle emozioni della persona.

6.4 Alberto Mori: scena universale, con o senza pubblico

L'attività creativa di Alberto Mori (n. 1962) risalta nel panorama locale per due diverse ragioni: la prima è la dedizione professionale permanente di Mori alla ricerca espressiva e alla scrittura, che ne ha fatto da trent'anni e più un protagonista di circuiti di *performance* e organizzazione poetica e una presenza di scrittura in permanente produttività ed evoluzione; la seconda è la spiccata vocazione di Mori al superamento della poesia come atto di scrittura, verso la ricerca di uno spazio di operatività poetica che si volge sia alla dimensione orale e aurale come realtà propria della poesia, sia alla multimedialità innescata nel gesto, nel supporto tecnologico, nel video e nel suono.

¹²⁹ Vedi per esempio le sue considerazioni sulle diverse realtà locali della propria esperienza personale e lavorativa a <http://www.sussurrandom.it/se-chiami-la-notte-il-romanzo-dellintimista-romantico-angelo-gasparini/> (consultato il 28.07.2018).

¹³⁰ http://www.flaneri.com/2011/04/22/cesare_pavere_fra_attualita_e_rivalutazione_storica/ (consultato il 31.07.2018).

Altrettanto originale è l'approccio tematico della poesia di Mori, che prende in esame, in volumi quasi sempre fortemente unitari sotto il profilo concettuale, ambienti del consumo, spazi della vita quotidiana, nonluoghi determinati dal modello della distribuzione capitalistica, pratiche del sistema della produzione e valorizzazione, campi di percezione ed esperienza originati dall'azione e retroazione tra vita e tecnologia; eppure, oltre e insieme a questa concezione modernistica, vi sono anche volumi definiti dalla dimensione culturale "alta" data dall'ispirazione a figure cardinali dell'arte d'avanguardia, come Pina Bausch o Francesca Woodman.

Tutto ciò, in un sodalizio stretto e sistematico con l'esperienza di *Correnti*, di cui Mori è stato cofondatore, e con un coinvolgimento permanente nella manifestazione di *Poesia A Strappo* che lo vede attivo annualmente nella nostra città e altrove come già rilevato.

E non basterebbe ancora tutto ciò a definirne l'immagine, se dimenticassimo svariati interventi nelle scuole per seminari di scrittura creativa e visione, il coordinamento di interventi di lettura presso la Biblioteca civica di Crema, interventi critici a stampa e via web su altri autori e amici poeti, *reading* e installazioni condotti con protagonisti delle scene locali e non (da Gianni Macalli a Francesco Trabattoni), il superamento (storico?) del solco Crema-Cremona con una presenza altrettanto vivace nella scena poetica del capoluogo di provincia con svariate attività. Ancora: presenze a saloni, fiere, manifestazioni; pubblicazioni tradotte anche in altre lingue e accolte, in Italia, da alcuni dei circuiti specializzati più qualificati, fino alla recente prestigiosa uscita di *Direzioni* presso le Edizioni del Verri; distinzioni e premi.

E certamente nella svolta produttiva di *Correnti* verso la videopoesia, tra 2007 e 2010, c'è la traccia di una sua già antecedente e personale attenzione specifica.

Tutto ciò, oltre a fare biografia e rendere l'idea della fatica della vita creativa, ha poi come riscontro permanente una presenza nel contesto del web che è sia frequentazione degli strumenti delle diverse piattaforme (Facebook, Twitter, Vimeo etc.), sia autodocumentazione organica su un proprio sito dal *design* originale¹³¹.

Mori dunque è poeta che mira oltre la poesia e intenziona quest'ultima, in modo esplicito, come prodotto bisognoso di cura estrema proprio perché oggi non autosufficiente, non destinato a potersi proporre senza una mediatizzazione tanto dell'ordine della *performance* vocale e gestuale quanto degli elementi semiotici dell'immagine.

A Mori va riconosciuto che questa scelta, senza alcun compromesso, caratterizza da anni il suo lavoro e che quest'ultimo appare muoversi secondo linee di coerenza e di organicità che sono definite da un punto focale preciso. Lo identificheremmo nell'idea della poesia come forma ipermediatica, proprio per ciò capace di porsi come intervento di lettura del reale di cui evita ogni assunzione mimetica e rispetto al quale costituisce certo voce critica ma anche spazio di salvataggio estetico.

In altri contributi lo scrivente ha già definito la poesia di Mori proprio nel senso di una capacità fenomenologica che trascende lo sguardo utilitaristico proprio del rapporto ordinario tra vita e mondo e si sofferma sull'enorme quantità di materiale estetico apprezzabile che è il sottoprodotto non intenzionale del sistema della produzione e della mercificazione, per salvarne almeno la traccia che altrimenti sarebbe irrimediabilmente perduta.

Ciò non significa accettazione di una deriva postmoderna per cui si procede alla lode senza riserve del prodotto *pop* o della cultura di massa, dal momento che la maggior parte di questi apici estetici sono raggiunti dalla combinazione inattesa delle merci, dei corpi, dei suoni della vita quotidiana.

¹³¹ www.albertomoripoeta.com. Il sito contiene una documentazione pressoché completa della sua produzione poetica, grafica, critica e multimediale. Si rinvia allo stesso per ogni dettaglio biobibliografico (consultato il 24.07.2018).

Autore morale e profondo anche nella capacità di mettere sulla pagina momenti di umanità e relazione dialogica inattesa, Mori si identifica, rispetto alla dimensione locale, come autore di raccolte che inscenano gli spazi di Crema e del Cremasco come spazi pervasi dall'azione e installazione inquietante dei dispositivi moderni e postmoderni, dove la voce del poeta diventa, oltre che stupefazione per la loro non sempre limpida attrattiva, anche luogo di raccolta dell'esperienza umana di chi li vive.

Urbanità e Bar, in particolare, sono due dei testi principali sotto questo profilo e la loro architettura come *concept*, che lo scrivente ha altrove illustrato, mostra anche la capacità di Mori di utilizzare i formati della cultura di massa producendone un'immagine anamorfica che ne è anche decostruzione critica.

Precisa e sistematica è inoltre nella sua opera la scelta di una poetica del movimento del corpo dell'autore nel sistema degli oggetti e nello spazio dei luoghi del consumo e della relazione e dei nonluoghi (con riferimento decisivo a Marc Augé): l'effetto sorprendente è che nel lasciarsi orizzontare dalla capacità semiotica del mondo postmoderno del consumo a una esperienza percettiva sempre più ricca e fluida Mori alla fine non si disperda nella liquidità ma recuperi la solidità dolorosa e vitale del corpo attraverso ogni sua opera.

Autore impossibile da antologizzare, dato che ogni brano dei suoi testi trova senso in una collocazione intenzionale di rimando e sequenza, Mori è anche come *performer* di se stesso negatore della natura conclusa delle sue proprie opere, la cui esecuzione con accenti spesso diversi rimanda a un'altra dimensione (del *fool* manganelliano) tanto accattivante quanto spesso sconcertante. Di qui il suo rapporto con il pubblico locale non sempre idilliaco, le scelte di lettura che sono divisive, la radicalità del messaggio che deriva da una decisione senza compromessi per la poesia. Che gioca su una scena universale, con o senza pubblico.

Onde non privare tuttavia il lettore di almeno un assaggio delle scritture di Mori, ne proponiamo, per esclusiva inclinazione personale, almeno due per noi caratteristici di due aspetti essenziali del suo fare poesia: la capacità di condurre lo sguardo del lettore oltre la percezione ordinaria della cosa per mostrare la capacità combinatoria di volumi, colori e movimenti nella vita contemporanea, e la capacità gnomica che emerge, spesso inattesa, dall'apparente fascinazione per la messinscena della vita e che invece la sorprende nella sua povertà e nel suo bisogno.

Da *Non luoghi a procedere*¹³², per il primo esempio, prendiamo il seguente testo:

La collinetta della discarica sembra una primizia
[ora.

A svaso sui fianchi,
Creata dai rifiuti interrati e compostati
inverditi
ad intensità di rilevanza dallo snodo
[tangenziale.

Da *Canti digitali*¹³³ scegliamo invece il seguente:

In fondo al quartiere
nella bottega dei ricordi digitali

¹³² A. MORI, *Non luoghi a procedere*, Scrittura Creativa Edizioni, Borgomanero, 2003; qui, p. 77.

¹³³ A. MORI, *Canti Digitali*, Fara Editore, Rimini, 2015; qui, p. 133.

*la donna lavora in silenzio
salva files con nome
recuperati da altri supporti*

Nella postfazione al volume da cui sono tratti questi versi avevamo scritto: “La poesia continua a parlare per ciò che si rende obsoleto e frusto: per le parole dei *misérables* di oggi che lasceranno in eredità digitale, ahinoi, una vana pagina Facebook, un account Twitter, un blog mezzo scritto, un profilo Linkedin incompleto... È una forma di pietà per gli ultimi del linguaggio...”¹³⁴; ci piace immaginare che questo giudizio sia in linea con l’annuncio che sul numero 4/97 di “Punto a Capo”, a firma di Diego Millosevich (Cappelli) annunciava l’inizio della rivista *Correnti*, in allegato dal numero successivo, per la difesa della parola e “contro la corruzione e la latitanza delle sensibilità”¹³⁵.

6.5. Altre scritture: diversificazione e continuazione oltre il presente contributo

A conclusione del presente lavoro, moltissime sono le esperienze e le scrittura che non siamo riusciti a far convergere nello spazio disponibile e probabilmente anche nell’ipotesi complessiva di lettura. Una futura espansione della ricerca dovrebbe riannodare i rapporti tra Ivan Ceruti e il laboratorio “Il Trovante” e i lavori dei ventenni negli anni Ottanta, riprendere la fase giovanile di Alberto Mori¹³⁶, i percorsi degli anni Novanta di Gian Paolo Guerini; dovrebbe svolgere una riflessione organica su Clelia Letterini (anche in relazione ai suoi contributi sulla storia e antologizzazione della letteratura in vernacolo¹³⁷) e Mari Schiavini; dovrebbe trovare uno spazio per ragionare sulla poesia di Beppe Ermentini¹³⁸; potrebbe chiedersi quanto spazi periodici per la poesia locale in lingua italiana, riservati dalla stampa e dall’organizzazione culturale pubblica (Centro Culturale Sant’Agostino e Biblioteca), abbiano aiutato e promosso autori poi giunti a una propria proposta matura e autonoma¹³⁹; dovrebbe inoltre approfondire quella che abbiamo chiamato *linea delle poetesse* e indagare con il giusto distacco ora definito dal tempo svariati altri contributi di molti altri, degni, autori locali¹⁴⁰. E certamente l’elenco non è esauriente.

¹³⁴ Ivi, F. GALLO, *Postfazione*, p. 147.

¹³⁵ D. MILLOSEVICH (DIEGO CAPELLI), *Nasce Correnti*, “Punto a Capo”, 4/97, pp. 1-2.

¹³⁶ In particolare in riferimento alla narrazione-poesia-fotografia insieme a Mina Tomella e Giampaolo Ferrari; di quest’ultimo andrebbe poi seguita l’attività di promotore della poesia oltre e al di là delle antologie.

¹³⁷ Vedi la sua collaborazione a AA. VV., *Antologia della poesia nelle lingue e nei dialetti lombardi dal Medioevo al XX secolo*, c/d A. ROGNONI, Scheiwiller, Milano, 2006.

¹³⁸ Su di lui intervento pubblico, proprio a tema poetico, di V. Dornetti, nel 2013: cfr <http://www.crema.laprovinciacr.it/news/cronaca/56141/La-citta-ricorda-Beppe-Ermentini.html> (consultato il 13.08.2018). Opere poetiche: *Sassi Colorati*, Leva Artigrafiche, Crema, 2003; *Alter ego Erasmo*, Leva Artigrafiche, Crema, 2000; *Riascoltami amico Erasmo*, Leva Artigrafiche, Crema, 1998; *Amico Erasmo ascoltami*, Leva Artigrafiche, Crema, 1995; *Un prato di carta*, Leva Artigrafiche, Crema, 1990; *Carovane di sogni*, Gastaldi, Milano, 1955.

¹³⁹ Almeno Angelo Gasparini ne ricordava, con ironia ma con affetto, la funzione; cfr: <https://www.facebook.com/AngeloGaspariniPoesia/photos/a.443809382344959/1035219999870558/?type=3&theater> (consultato il 18.08.2018).

¹⁴⁰ Un primo elenco che certamente sconta assenze e immeritate dimenticanze: D. DOLCI, *La scatola delle biglie*, Leva Artigrafiche, Crema, 1994; B. DONIDA MAGLIO, *La luna delle donne*, Libro Italiano Editrice Letteraria Internazionale, Ragusa, 2000; M.G. INTRA, *Stagioni dell’anima*, Trezzi, Crema, 1997 e *L’assoluto emana dalla materia*, Youcanprint Self-Publishing, Trecase, 2013 (autrice attraversata da un crescente senso religioso e panico fino a immagini come “Dio è la tua lingua / che si muove / è il tuo respiro che esala”, *L’assoluto cit.*, Argine, p. 17); M.G. MALAGUTTI, *Mia madre disegnava greche*, Trezzi, Crema, 2002; A. PANIGADA, *Nel sole di marzo*, Grafim, Crema, 1997; L. PAVESI, *Adamo micromacrocosmo e Acquerello*, entrambi Leva Artigrafiche, Crema, 2002.

Tuttavia, come quando si entra in un territorio inesplorato lo si percorre muovendosi per percorsi non sempre veramente lineari e funzionali, ma seguendo il terreno adatto all'attrezzatura che si possiede, altrettanto abbiamo fatto in questa sede e altrettanto faremo per uscirne: come spunti conclusivi, dedicheremo tre brevi spazi di cui i primi due a due autori di cui il primo (Marco Degli Agosti) è ormai indipendente dalla scena che abbiamo descritto, il secondo (Puccio Chiesa) ne è in fondo, con tutta la sua indipendenza di linguaggio, l'esito ultimo; il terzo spazio sarà dedicato a una breve riflessione ed esemplificazione sul rapporto tra scolarizzazione di massa e sviluppo della scrittura creativa.

6.5.1 Marco Degli Agosti: il blog e la scrittura di Ed Warner

Il *blog* di Ed Warner (Marco Degli Agosti, n.1978) non documenta soltanto la diversificata attività dell'autore, dai festival alla scrittura e alla performance, ma è anche una visualizzazione dai confini costitutivamente incerti di una multiforme scena poetica nazionale, internazionale e storica. La sensazione che se ne riceve, dunque, è quella della presentazione intenzionale di un *proprio* ambito di creazione e parola come possibile solo dentro questo flusso di altra parola e altra poesia; come se lo stesso atto originale di scrittura potesse motivarsi soltanto come fattore intrinseco a un processo collettivo più grande. <http://www.edwarner-poesia.com>¹⁴¹ è quindi, nella molteplice possibilità di interazione offerta, un approccio sfaccettato che va interpretato, più che nel senso della pluralità di offerta al lettore, in quello della necessità di diversificazione per la complessità del suo contenuto.

Operazione apparentemente intenzionale di orientamento e disorientamento, questo spazio *web* suggerisce e insieme paralizza di fronte all'ampiezza di un orizzonte poetico inesauribile che, come può essere visto quale selva oscura in cui solo un poeta consumato può condurci, altrettanto può essere visto come occasione ludica e creativa.

Con <https://it-it.facebook.com/EdWarnerPoetry> Degli Agosti sta anche su una piattaforma tradizionale¹⁴², che non si presenta, come nel caso di Angelo Gasparini, anche come sistema di distribuzione e informazione centrato sulla poesia, ma assume invece più il significato di una vetrina provvisoria. In un interessante gioco di puzzle, il primo link della pagina, che richiede quindi uno sforzo sia pure non soverchio di interazione pensante, porta poi a <https://www.facebook.com/edwarner.page/>, strettamente collegato a eventi poetici, citazioni di altri autori, scelte di gusto¹⁴³.

Come autore Degli Agosti¹⁴⁴, pur nella sua vicinanza anche a fenomeni come la *Poetry Slam*, è capace di stilizzazioni che rimandano a uno scenario di arte colta, riconoscibile nella dimensione di genere poetico, come il seguente testo ripreso anche online¹⁴⁵:

BABYLONICA

*Da quella rabbia,
voci piangenti
d'un confessare.*

¹⁴¹ Consultato il 16.08.18.

¹⁴² Pagina Facebook attiva al 14.08.2018.

¹⁴³ Pagina Facebook attiva al 14.08.2018.

¹⁴⁴ M. DEGLI AGOSTI, *Un giorno perfetto*, Edizioni Smasher, Barcellona Pozzo di Gotto, 2010.

¹⁴⁵ <http://www.premiolaurentum.eu/premi/PremioOnline/Poesia.aspx?IDPoesia=6004>
(consultato il 17.08.2018).

*Tra le trame d'intanto
l'incanto di tracce e stanze di vento
dov'è un minuto mettere radici,
fra la pioggia e lo sputo d'un confessare.*

*Cala quei rami
d'un non volermi abbracciare,
sfogliarli pure
nell'intrecciare un ancora,
poi rinvienili in fronde,
già ad altri dimora.*

Di Degli Agosti sarebbe poi da menzionare il legame con Paola Vailati, nota alla città per il suo impegno politico, ma anche a sua volta autrice, non solo in collaborazione con Ed Warner/Degli Agosti¹⁴⁶, ma anche in proprio come *Petite Paulette*. Anche questo legame potrà essere definito ed esplorato in un'altra occasione.

Al lettore interessato all'ampio sistema di riferimenti culturali di Marco Degli Agosti può essere anche segnalata una vivace intervista di qualche tempo or sono, che quanto meno conferma, come per la generazione degli anni Sessanta e Settanta, la vitalità del rapporto tra musica e poesia nella dimensione della suggestione creativa¹⁴⁷.

Interessante è anche come, per evidente vicinanza generazionale, Degli Agosti sia già anche punto di riferimento per altri autori più giovani¹⁴⁸ e loro potenziale punto di contatto con la scena della generazione precedente.

6.5.2 Puccio Chiesa: narrazione e videopoesia

La poesia di Puccio Chiesa (n. 1976), anch'egli tra gli autori partecipi di *Correnti*, si muove attraverso alcuni volumi¹⁴⁹ che sono testimonianza di un percorso particolare di ricerca

Proveniente dal DAMS, Chiesa è sostanzialmente anch'egli un organizzatore culturale (con *Il Bradipo*, *Alice nella città* etc.), ma data la sua collocazione generazionale gli sono congeneri riferimenti ipermoderni, dalla fantascienza alla narrazione seriale. Tra gli autori che incontriamo è forse quello più orientato a scritture che operano rimontaggi e anamorfosi di materiali della *fabula* tradizionale. Poesia dunque che nonostante il suo linguaggio spesso estremo (senz'altro l'unico, tra gli autori che incontriamo, che sia in dialogo interattivo e contaminante con Alberto

¹⁴⁶ E. WARNER-P. PAULETTE, *La voce di Pandora*, Edizioni Smasher, Barcellona Pozzo di Gotto, 2012.

¹⁴⁷ <https://www.braviautori.com/forum/viewtopic.php?t=2599> (consultato il 02.08.2018). I lettori interessati apprenderanno inoltre come il nome d'arte di Degli Agosti derivi dal noto personaggio della serie *manga* e *anime* *Holly e Benji*, un portiere di una squadra di calcio che usa tecniche singolari tratte dai movimenti delle arti marziali, tra le quali quella di prendere slancio dal palo opposto a quello della parte della porta dove intervenire. Insomma un soprannome nietzscheano, se ci si permette questo paragone, che suggerisce come solo mediante gettandosi di slancio nel proprio opposto la poesia possa trovare la sua misura. E Degli Agosti/Warner, attento alla *Poetry Slam* e insieme poeta di iperbati come sopra trascritti, si riserva ogni spazio per questo movimento acrobatico nei diversi linguaggi poetici.

¹⁴⁸ Cfr. <https://www.facebook.com/edwarner.page/photos/pb.174220842596771.-2207520000.1534433394./1963625380322966/?type=3&theater> per l'evento *GIOVIN/ASTRI* da lui coordinato a Soncino, 06.04.2018 (consultato il 16.08.2018).

¹⁴⁹ P. CHIESA, *Vertigini*, Libro Italiano Editrice Letteraria Internazionale, Ragusa, 1998; *Sopra le righe*, MEF L'Autore Libri Firenze, Scandicci, 2006; *Postumi*, Zona, Arezzo, 2012.

Mori anche per la scelta strutturale del rapporto tra scrittura, *performance* e videoarte), porta con sé un piano *pop* di racconto e serialità affrontato con esiti sempre convincenti. Mentre a nostro giudizio è assolutamente raccomandabile la sequenza di *Nature morte* che apre *Sopra le righe*, ci sentiamo di spenderci, a livello di una primissima scelta d'impatto, per la seguente¹⁵⁰:

SECONDO LIVELLO DI ASTRAZIONE

Colore è alito di conoscenza

*che fuma vernice sulla logica malata
nei lunghi pigiami di acetone.*

In principio era,

*e il vapore dell'essenza
si fece giorno*

e in giorni si moltiplicò

*e ancora giorni
come innumerevoli e fragili fratelli
come esercizi di follia*

giorni appesi ai fili

come panni sporchi ad asciugare,

un giorno li stenderai tra le tue rughe.

Il vapore e il fumo ci rimandano, almeno d'impatto, ad atmosfere alla Gottfried Benn. Con tutta la propria carica di autore aperto alla multimedialità, alla videopoesia e al superamento della scrittura tradizionale, Chiesa è in realtà soprattutto uno scrittore che opera da regista, con montaggi di lunghe sequenze collegate nelle quali si trovano sia mediazioni dialettiche tra temi sia scelte di accostamento sorprendenti che rimandano a una retorica degli affetti (in senso musicale) a scelte trasgressive di accostamenti ed espressioni che hanno, se ci si consente, una certa componente *indie/emo* (sempre nel senso musicale). Lasciamo al lettore, per concludere, questo testo¹⁵¹ da *Postumi*:

NOTTURNO 19

Ho piovuto...

*Ho aspettato che non smettessi di piovere
ho bagnato strade sorgenti di albe nascoste
le ho asciugate con la mia voce umida*

¹⁵⁰ P. CHIESA, *Sopra le righe* cit., p. 63.

¹⁵¹ *Idem*, *Postumi* cit., p. 56.

*le ho rapite all'ombra di un occhio assoluto
le ho sottratte a molesti segnali di sonno
a sintomi di spettri riflessi*

Ho piovuto...

nel silenzio assetato di ore.

Solo per brevi cenni si può qui trattare dell'esperienza di confine svolta da Chiesa nel campo della videopoesia, con la fondazione di *Semiolabile cinematografica*. L'attenzione di Chiesa per l'ulteriorizzazione del linguaggio poetico attraversa tutta la sua biografia. Nel 2003 fonda appunto con il videomaker Roberto Moroni la *Semiolabile cinematografica* che produce video, dove si ricerca un'interazione funzionale tra il linguaggio poetico, quello della videoarte e quello e della cinematografia sperimentale¹⁵². I due artisti hanno ottenuto in questo campo ampi riconoscimenti, riportando il successo in ben due edizioni (2009 e 2012) del concorso internazionale di videopoesia "La parola immaginata" con le opere *tempo sepolto*¹⁵³ e *Bromazepam*¹⁵⁴. Infine, per chiudere il cerchio dell'esperienza di Chiesa, ne menzioneremo anche l'esperienza con la *Lega Italiana della Poetry Slam*¹⁵⁵, la forma di poesia pubblica che, analogamente al rap ma anche ai tradizionali tornei di versificazione, prevede una competizione tra poeti di fronte a una giuria estratta a sorte tra il pubblico.

6.5.3 Poesia a scuola: oltre l'apprendimento della letteratura

Non vi è dubbio, dal nostro punto di vista, che una delle ragioni fondamentali della ricchezza della scena locale sia stata la scolarizzazione e l'acculturazione di massa.

Certamente però il fenomeno nuovo è che mentre fino agli anni Settanta l'apprendimento scolastico della letteratura non prevedeva alcuno stimolo, ordinariamente, alla creatività della scrittura, successivamente si sono sviluppate non soltanto tendenze ad incoraggiare i giovani a diventare essi stessi autori, ma anche vere e proprie pratiche raffinate di avviamento alla scrittura creativa documentate anche da talune esperienze sul nostro territorio. Ne menzioniamo soltanto tre, nella convinzione che se questo contributo verrà letto, si coglierà da parte di chi ha vissuto altri simili progetti l'importanza di consentirne, in futuro, la conoscenza e la documentazione.

A parte la relazione con la poesia e la cultura dialettale, anche nella scuola dell'obbligo si è lavorato in direzione dello stimolo dell'espressione creativa.

Se abbiamo visto con il *Gruppo 14/30* un'idea di accompagnamento della spontaneità della scrittura mediante intervento successivo di una voce critica e pedagogica, in questi casi prevale invece la dimensione laboratoriale ed esperienziale accompagnata dalla presenza dell'adulto

¹⁵² Per le loro opere vedi https://www.youtube.com/channel/UC5_ehZDZOiPxAZQ4oh_B51g (consultato il 04.08.2018).

¹⁵³ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=OL6brn-1d0U> (consultato il 03.08.2018). Massicciamente giocato su *ralenti* ed eco, il lavoro connette efficacemente una semiosi visiva della ripetizione sterile con la più tradizionale falda semiotica del testo poetico legata al tempo come luogo del perdersi della memoria.

¹⁵⁴ Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=WJQHazs_sMg (consultato il 04.08.2018). Una potente serie di dentali del testo poetico dà un effetto metallico e meccanico che sottende la natura burattinesca del soggetto filmato, suggerendo all'incerto fruitore sia esiti umoristici, sia drammatici.

¹⁵⁵ Cfr. <http://www.lipslam.it/> (consultato il 03.08.2018). Per chi vuole qualche elemento informativo per cominciare a vagliare il fenomeno, cfr. <http://www.attimpuri.it/2015/08/situazioni/bozza-darticolo-sulla-storia-dello-slam-in-italia-critiche-sanguinose-cercasi/> (consultato il 26.07.2018).

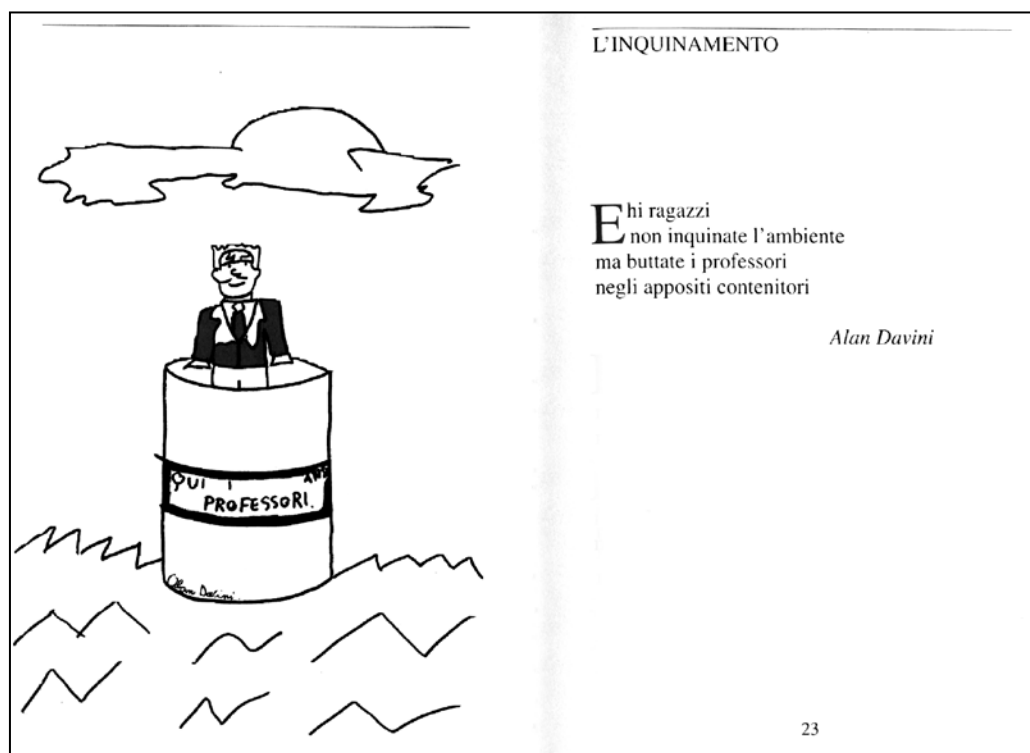
come facilitatore, secondo teorie pedagogiche (*scaffolding*, *modeling*, *fading*) ben note e derivate dalla prassi educativa attivista.

Educare alla letteratura non significa pertanto fornire coordinate prevalentemente storiche e accademiche, bensì aiutare la persona a maneggiare gli strumenti della scrittura e impararne così la funzionalità per poterne poi più motivatamente apprezzare il gusto in lettura.

Un esempio significativo viene da un volume del 1998 dell'allora scuola media statale Luigi Benvenuti di Bagnolo Cremasco.

Il volume *Parole in libertà in un mondo di parole*, edito con il contributo della locale amministrazione comunale¹⁵⁶, e curato da A. Guerini Rocco, mette gli studenti a confronto, questa volta, non con il vernacolo (oggetto di tante ricerche e forme di stimolo alla poesia in tante nostre scuole, non foss'altro che per il sistema dei premi), ma con la lingua italiana e le forme della poesia (compresi acrostici, mesostici e altre strutture).

La vena è tanto onirica ed emozionale quanto satirica e i giovani scrittori sanno essere comici, come nota V. Dornetti nella sua prefazione¹⁵⁷, rispetto al testo qui sotto ripreso anastaticamente con il suo disegno a corredo.



Dove gettare i prof. inquinanti...

¹⁵⁶ *Parole in libertà in un mondo di parole*, Scuola media statale "Luigi Benvenuti" di Bagnolo Cremasco e Amministrazione Comunale di Bagnolo Cremasco, a cura di A. GUERINI ROCCO, con F. GHISSETTI e L. MARIZZONI, Uggè, Crema, 1998.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 4.

In altri contesti (scuola secondaria di secondo grado) la presenza della sperimentazione sulla scrittura supera ulteriormente i confini dello stesso canale della parola scritta e pronunciata.

A puro scopo esemplificativo ricordiamo i numerosi laboratori di Alberto Mori presso il Liceo artistico (oggi IIS “Bruno Munari”), di cui un’istanza interessante è la raccolta *raccordi*, con performance al 22.02.2001, sviluppata dal gruppo *ilinx*, di cui resta testimonianza sia del canovaccio della raccolta poetica sia della traccia esecutiva¹⁵⁸.

In margine al concorso poetico intitolato a Massimo Brusabò, presso l’allora Liceo Classico “Racchetti” (oggi IIS “Racchetti-Da Vinci”), si può ricordare la raccolta dei componimenti dei giovani partecipanti, e nella stessa scuola ma nella sezione di Scienze della Comunicazione, la più originale documentazione del lavoro sul testo poetico a cura del prof. F. Lazzari¹⁵⁹.

Presso il Liceo scientifico “Leonardo da Vinci” (oggi IIS “Racchetti-Da Vinci”), nel 2013 e 2014, si svolge un’attività di avviamento alla riflessione sulla responsabilità della lettura della poesia all’interno della generale offerta della cultura come merce. Il progetto, come vedremo, avrà poi la funzione di terreno di coltura per “Romanzi in città”, la meritoria iniziativa che ha inteso invertire il rapporto tra offerta e domanda di cultura letteraria, rendendo gli studenti come lettori capaci di condizionare la modalità di proposta e confronto con l’autore e con la scrittura.

Nel primo dei due anni scolastici si svolge una singolare operazione di *packaging* poetico: gli studenti sono invitati a pensare la confezione commerciale da predisporre per veicolare una poesia, e sono così costretti non solo a operare manualmente per la sua realizzazione, ma anche a domandarsi che cosa succeda quando l’offerta di contenuti culturali si media nel sistema delle merci e deve trovare la modalità di essere visibile nel più ampio contesto della competizione commerciale per il consumo. Numerose realizzazioni, conferite in una mostra presso l’istituto, sono rivolte alla merce poesia come medicina, s’intende dell’anima, e viene così attivata una ulteriore riflessione sull’effettiva funzionalità (adattiva o puramente delibativa) della fruizione del testo poetico.

L’anno successivo il progetto prende una piega più ambiziosa e, ruotando intorno alla forma sonetto, realizza una sorta di mostra tematica, una fiera della merce poesia in guisa di sonetto, con catalogo e allestimento di *stand*, dove gli studenti di fatto competono come espositori del bene letterario¹⁶⁰.



L’infinito come medicina ma non per materialisti...

¹⁵⁸ Disponibile presso l’archivio privato di Alberto Mori.

¹⁵⁹ AA.VV., *Riflessi di fuoco: due anni di poesie del concorso Massimo Brusabò*, Liceo Classico statale Alessandro Racchetti, Leva Artigrafiche, Crema, 2002; F. LAZZARI (c/d), *Percorsi e-motivi: insieme alla poesia*, Liceo Classico statale Alessandro Racchetti, Liceo delle Scienze Sociali, Leva Artigrafiche, Crema, 2005.

¹⁶⁰ Cfr. <http://www.crema.laprovinciacr.it/userUpload/1369669076548.pdf> per la locandina della mostra del 2014 (consultato il 01.08.2018).

Appare evidente come questi processi mirino a svincolare dalla fruizione passiva e a rendere la persona consapevole dei bisogni della domanda di poesia e letteratura e capace di formularne l'istanza senza entrare nei canali predefiniti dell'offerta di mercato. Questa è stata la logica di fondo di "Romanzi in città", iniziativa che speriamo rilanciata con attenzione continua anche a queste dimensioni di operatività concreta sui linguaggi e sugli aspetti paratestuali.

All'operazione, oltre agli studenti hanno partecipato fattivamente diversi docenti tra i quali, per le azioni sul *packaging*, soprattutto la prof.ssa Alessandra Lorenzini e la prof.ssa Daniela Tosetti.

7. Conclusioni

La ricerca svolta ha certamente tutte le pecche di una esplorazione che, iniziata addentrandosi in un territorio impervio, ha seguito percorsi di cengia e avvallamenti a prima vista più agevoli; certamente una futura indagine potrebbe tracciare una diversa e più interessante via maestra. Due elementi sembrano potersi in ogni caso ritenere secondo noi acquisiti:

1) *la propensione alla scrittura poetica nella nostra scena locale manifesta un'elevata continuità intergenerazionale e ha superato anche gli steccati storici tra città e provincia, tra campanile e campanile, dimostrandosi uno dei principali veicoli di svecchiamento e apertura della nostra comunità ai linguaggi del mondo contemporaneo;*

2) *la scena poetica presenta una variegatissima fenomenologia di scelte espressive e di forme di interpretazione del medium poetico, che sembrano dimostrare che l'accesso a questo canale interpreta un bisogno diffuso in tutti i contesti e capace di trovare soddisfazione, per autore e pubblico, mediante declinazioni diversissime che interfacciano chi scrive e chi legge, chi recita e chi ascolta, in una dimensione virtuosa di vero e proprio conversare civile.*

Questa funzione della poesia appare tanto più autentica e necessaria quanto più oggi prevalgono forme impersonali, commerciali e vicarie, di comunicazione; che sottraggono la persona all'esposizione alla realtà dell'altro in carne ed ossa. A ciò ci porta invece la poesia e con ciò vogliamo finire cedendo la parola a chi la sa impiegare e vivere¹⁶¹:

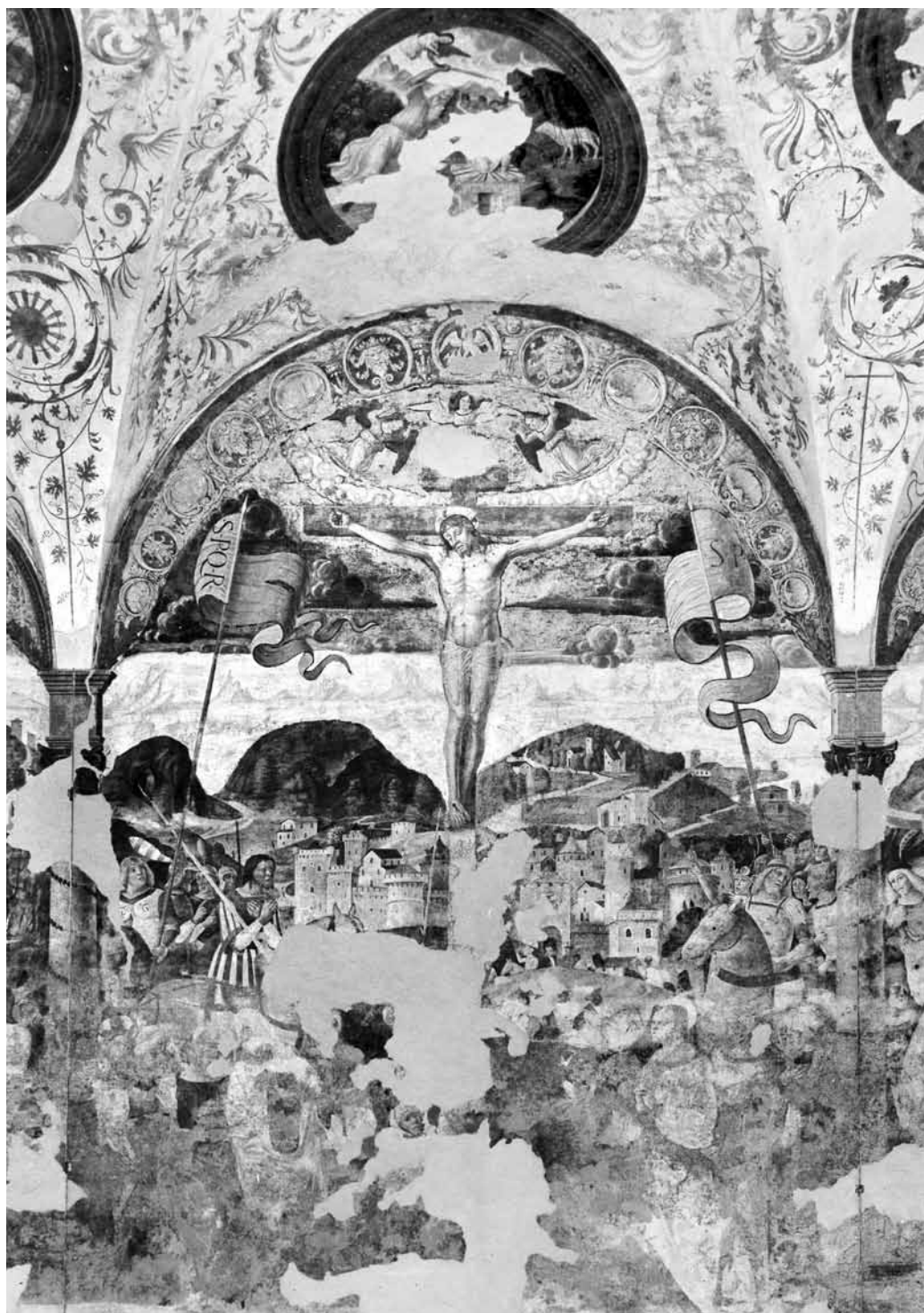
[...]
Scolpitura del desiderio
Carne forma e palpito morbido
Parola labbrata del bacio
Pietra sonora del corpo
Ora
Viaggio di ogni fremito.

¹⁶¹ A. MORI, *La Carne*, da *Direzioni*, Edizioni del Verri, Milano, 2017, p. 37.



MMDLXVII

Arte



Giovan Pietro da Cemmo, *Crocifissione* (part.), 1507 circa, Crema, ex convento di Sant'Agostino

Giovan Pietro da Cemmo: il percorso artistico di un pittore

L'autrice non si propone di fornire al lettore la sintesi di una ricerca scientifica ma, per usare le sue parole, "di richiamare l'attenzione sulla figura di un pittore, Giovan Pietro da Cemmo, protagonista dell'arte minore lombarda a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento".

Premessa

La finalità di questo breve scritto non è quella di fornire al lettore la sintesi di una ricerca scientifica ma piuttosto quella di richiamare l'attenzione sulla figura di un pittore, Giovan Pietro da Cemmo, protagonista dell'arte minore lombarda a cavallo tra il '400 e il '500. Con il suo operato, egli ha contribuito alla formazione di un linguaggio pittorico autonomo e costituisce un tassello fondamentale, a mio avviso, per la totalità della storia dell'arte nell'Italia settentrionale di quel periodo. Giovan Pietro da Cemmo non riveste solamente il ruolo di un semplice narratore che riempie di affreschi le pareti delle pievi rurali alpine o di un (sia pur pregevole) esponente di un linguaggio artistico locale, ma rappresenta un punto di riferimento per la lettura e la comprensione dell'arte nel delicato passaggio di secolo tra forme neogotiche e scorci rinascimentali.

Identità pittoriche incerte

È ancora oggi impresa ardua e complicata il voler parlare di Giovan Pietro da Cemmo, interprete dell'arte minore lombarda, non troppo conosciuto, dal profilo biografico incerto e dalle poche opere autografe. Della sua opera è rimasta testimonianza nelle valli bresciane e nei vicini centri urbani di Brescia, Cremona e Crema. Sono solo due infatti i lavori firmati e datati dal 'buon frescante': il primo risale al 1475 e si trova in Valle Camonica, a Piancogno, sul confine con l'altopiano di Borno, presso il Convento dell'Annunciata dei frati Cappuccini; il secondo in Val Sabbia, nell'opera pittorica familiare della Chiesa di San Rocco di Bagolino, datato 1486.

Il prosieguo del percorso pittorico del Da Cemmo è tracciabile solo attraverso ipotesi di identità d'esecuzione: molte sono le discordanze delle opinioni in merito alla paternità delle sue opere, nonostante i numerosi studi che affrontano l'argomento¹. Inoltre, si rileva l'assenza di una ricerca che dia continuità alle testimonianze finora pervenute e che non lasci in sospeso l'attribuzione dei dipinti trattati.

L'unica opera che sembra mettere d'accordo la gran parte degli studiosi nell'attribuire gli affreschi al nostro autore è il ciclo pittorico di Esine, in Santa Maria Assunta, nonostante l'assenza di una firma accanto alle numerose date, come sottolinea Franco Mazzini: "Un ciclo – occorre ripeterlo – anomalo come tale, per la incongruità della partitura iconografica confermata dalla saltuarietà delle date – ben diciotto e in massima parte finora passate inosservate – distribuite inegualmente senza successione cronologica plausibile [...] ”².

Diversamente si azzardano analisi, si formulano ipotesi, si contempla l'idea della presenza di un'eventuale bottega del pittore, di presunti allievi, di aiutanti che lasciano umili tracce di arte quattrocentesca sulle pareti di altrettante semplici pievi campestri. Ad oggi, l'intera attività di Giovan Pietro da Cemmo, complessa e itinerante, non trova la sua individualità artistica, ma l'osservatore attento percepisce chiaro il richiamo della mano del pittore nei dipinti non autografi, ove vi ritrova tutte le caratteristiche del suo linguaggio pittorico: la ricerca fisiognomica, la cura dei dettagli, la vivace cromaticità, l'armonia di stile degli spazi e la vena narrativa che riveste le pareti di conventi, pievi, santuari.

In queste poche pagine dedicate a Giovan Pietro da Cemmo, si cercherà di offrire una breve

¹ Senza nulla togliere ai tanti validi studiosi, ritengo che l'analisi dell'opera del Da Cemmo più completa ed esaustiva, ad oggi, sia la ricerca di Maria Luisa Ferrari nel testo *Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di pittura bresciana del Quattrocento*, Editrice Ceschina, Milano, 1956. Nel capitolo introduttivo, la Ferrari fornisce un'attenta e abbondante referenza bibliografica che apre con Padre Gregorio di Val Camonica (1698), sotto-linea il valido intervento del Puerari (1952) e conclude con il Panazza (1963).

² F. MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta a Esine*, Edizioni Bolis, Bergamo, 1989, pag. 53

panoramica delle sue tappe pittoriche, nonché una sintesi biografica anch'essa basata sulla poca documentazione a disposizione, ovviamente senza avere la pretesa dell'intento puntuale e preciso di Maria Luisa Ferrari: "Così, nella scarsità di notizie e d'indicazioni esterne pertinenti il nostro pittore, rifarsi principalmente ad una lettura diretta e spassionata delle opere ci sembra l'iniziativa più probante; e saranno solo le conclusioni che deriveranno da questo esame a decidere, alla fine, della fortuna di Giovan Pietro da Cemmo"³.

Giovan Pietro da Cemmo: breve indagine biografica

"Come si è detto, scarsissime sono le notizie esterne o desunte da fonti letterarie, e addirittura nulle quelle interne, riguardanti cioè la sua umana vicenda. Si ignorano dati cronologici fondamentali, come l'anno di nascita e di morte; e le citazioni più antiche sul pittore [...] si limitano alla segnalazione dei luoghi ove sono reperibili le sue opere, senza nessun elemento utile ad arricchire la sua scheda biografica"⁴. È di nuovo la Ferrari che fornisce una ricostruzione delle tappe anagrafiche di Giovan Pietro, presumibilmente nato a Cemmo, piccolo borgo camuno, nel 1450 e morto intorno al 1510. Ma va ricordato che in quei pochi documenti presi in esame dalla studiosa, si trovano notizie assai contrastanti sulla realtà storica del Nostro. Partiamo dalla presenza di un certo "magister Petrus", citato da Don Alessandro Sina⁵, che la critica, tratta in inganno dal nome, ha creduto fosse Giovan Pietro, ma che verrà poi identificato, non senza margine di dubbio, con il Parotus, di una generazione più anziana e autore del Polittico ligneo di San Siro di Capo di Ponte (1447)⁶ ora definitivamente alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia.

Continuando con gli 'enigmi biografici', ritroviamo negli studi finora presi in considerazione, ancora una volta, il nome Petrus associato però alla figura di monaco, prima frate domenicano, poi laico agostiniano e infine professore agostiniano: tesi sostenuta con convinzione ancora dallo storico Sina e puntualmente smentita dallo stesso quando nel 1946 pubblicava l'atto di investiture vescovili del 1533 nel quale facevano la loro comparsa "Pasinus et Jacobus f. Q. Jhoannes Petri pictoris De Cemmo Habit"⁷. Un Giovan Pietro coniugato con figli, quindi, e non celibe e frate come vuole la 'legenda' che gli si è costruita attorno.

Del resto, osservando la storia dell'arte lombarda e soffermandoci nella koinè alpina italiana, appare ampio l'elenco dei pittori attivi tra il '400 e il '500 che presentano una biografia incerta o spesso addirittura sconosciuta come quella del nostro artista. Nei pochi documenti archivistici che abbiamo a disposizione, si fa particolarmente attenzione agli artisti operanti in questo periodo in Valle Camonica e che vanno a delineare la "Scuola dei pittori da Cemmo": tra i tanti, ad esempio, Girardo da Treviglio, stabilitosi a Cemmo, il già citato Parotus, il maestro Pietro, il maestro Giacomo e il figlio Oriolo de Ochis, presenti in Valle tra il 1430 e il 1470. Segue una seconda generazione di pittori sempre attiva in territorio camuno ma dal 1475 in poi, nella quale possiamo inserire la presenza del Nostro, avvalendoci finalmente di una testimonianza certa: la firma con data dell'opera *Lo sposalizio della Vergine* nel coro del Convento dell'Annunciata a Piancogno: "HOC PETRUS PINXIT OPUS DE CEMO JOHANNES 1475". A confondere le cer-

³ M. L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di pittura bresciana del Quattrocento*, Editrice Ceschina, Milano, 1956, pag. 23.

⁴ Ibidem pag. 24

⁵ A. SINA, *Intorno al pittore Giovan Pietro da Cemmo e alla sua famiglia*, in "Memorie storiche della Diocesi di Brescia", vol. XIV^o, fasc. I^o, Brescia, 1947.

⁶ Per una analisi approfondita sulla storia del Trittico del Parotus si veda: AA.VV., *Il Polittico di Paroto, Esercizi per una ricostruzione*, I.T.L. spa, Milano, 2014, a cura di SARA MARAZZANI, Collana: Studi e confronti n°4

⁷ A. SINA, op. cit.

tezze dell'opera camuna, un decennio più tardi circa, basta sconfinare nella limitrofa Val Sabbia, attraverso il passo Crocedomini, e recarsi a Bagolino. Nella Chiesa rurale di San Rocco, nel 1486 viene posta accanto alla data la seguente firma: "QUI HOC OPUS PINXIT CEMIGENA FUIT", probabilmente a conclusione dei lavori della volta absidale. Nei capitoli di Federica Bolpagni e Saccamani dedicati allo studio degli affreschi di Bagolino⁸, sono ben documentati gli atti di pagamento dei "Cemigena"; nel Libro dei Buoni Denari degli archivi comunali di Bagolino, consultato meticolosamente dagli storici, è attestata la presenza di un certo "Magister Pasoto depintor" originario "de Cimo" in Val Camonica, al quale viene sempre affiancato il nome di "Zhoannes Peder de Cimo depintor": padre e figlio vengono incaricati dal Comune per dipingere la Chiesa di San Rocco. In questi preziosi documenti⁹ sono scanditi i passaggi relativi alla presenza dei due pittori in Val Sabbia, le date precise, i pagamenti, le informazioni necessarie che ci danno conferma del legame, forse intuito ma non scritto dai primi studiosi del Da Cemmo, tra il Pasoto, da individuare come il maestro Parotus e il nostro Giovan Pietro da Cemmo: "Il Pasoto comparso tra le carte di Bagolino è da ritenersi un maestro conosciuto dell'arte lombarda del Quattrocento, anche se non tanto quanto il figlio Giovan Pietro. Certamente è da identificare con il maestro Peroto, citato dagli storici dell'arte [...]"¹⁰.

In una sorta di 'gioco' di nomi propri e forse anche di "sdoppiamento della sua personalità" come la definisce la Ferrari¹¹, possiamo infine dare per certo che Petrus, Jhoannes e Zhoannes sono la stessa persona, da identificare nel pittore Giovan Pietro, e che a dar conferma ulteriore di questa convinzione sono i suoi dipinti, che rivelano la stessa mano e una certa continuità di stile.

Principali tappe pittoriche

Piancogno

Come ho già accennato in precedenza, volendo tracciare un vero e proprio percorso artistico di Giovan Pietro da Cemmo, ci troviamo di fronte a committenze riconducibili agli aspri territori delle valli bresciane ma anche a incarichi, forse più pregiati, delle città come Brescia, Cremona e Crema. L'inizio ormai appurato, datato e firmato, dell'operato del Da Cemmo ci porta in Valle Camonica nel Convento della Santissima Annunciata di Piancogno, attualmente sede dei frati Cappuccini: si tratta di un complesso architettonico edificato a 700 metri sul livello del mare, che si sviluppa in orizzontale e include la Chiesa con il suo prezioso presbiterio ed i relativi affreschi del coro: le *Storie della Vergine* portano una data precisa e la già citata firma del pittore "HOC PETRUS PINXIT OPUS DE CEMO JOHANNES 1475". Il gusto neogotico contraddistingue la prima testimonianza camuna: l'impostazione della scena, le figure allungate, l'anonimato dei volti con il loro timido incarnato, il colorismo veneto dell'insieme e delle singole vesti ci riportano immediatamente alla "scuola" dei Vivarini, di Antonio soprattutto, protagonista importante nel panorama dell'arte di questo periodo e autore del Trittico in San Pietro in Oliveto a Brescia, eseguito intorno al 1440, che l'artista camuno aveva potuto, forse, osservare.

Bagolino

La seconda e ultima tappa autografa dell'artista si trova nella Chiesa di San Rocco a Bagolino

⁸ AA.VV., *La materia e lo spirito, San Rocco di Bagolino da Pasoto a Giovan Pietro da Cemmo ad Antonio Stagnoli*, Brescia, 2011.

⁹ F. BOLPAGNI, *La chiesa di San Rocco a Bagolino: note storiche*, in Op. Cit, pagg. 39-40.

¹⁰ R. SECCAMANI, *I da Cemmo a Bagolino: gli affreschi di Pasoto e Giovan Pietro in San Rocco*, in Op. Cit., pagg. 56.

¹¹ M. L. FERRARI, op. cit., p. 35.

(1483 - 1486): la Valle Sabbia si fa protagonista di una notevole dimostrazione del 'linguaggio cemigeno', condiviso da padre Pasoto e Giovan Pietro figlio. Nella sfida pittorica di Bagolino sarà Giovan Pietro da Cemmo a distinguersi per "la sua peculiare qualità poetica più umanistica"¹², ben evidenziata, ad esempio, nella presente scena dell'*Annunciazione*, con una Madonna annunciata piena di poesia, di grazia composta, di quiete quasi belliniana, dove la luce scandisce l'ordine dell'interno domestico¹³. E che dire delle *Sibille*? Esse presentano una galleria di volti, fogge, copricapi, dettagli tessili e mimici che caratterizzano sempre di più la pittura di Pietro da Cemmo e che vedremo ripetersi e amplificarsi lungo il suo percorso. Nel cantiere di Bagolino però il pittore camuno, sapientemente, volge lo sguardo anche al Maestro padovano per eccellenza: è il Foppa la sua scelta stilistica, in una rivisitazione intelligente e severa della fisionomica, nell'intenso azzurro celeste e soprattutto nella struttura spaziale della volta con la rappresentazione dei quattro evangelisti in mandorla, dove si ripete lo stesso identico schema usato dal Foppa nella Cappella Averoldi al Carmine di Brescia.

Brescia

Le committenze valligiane si interrompono e le opere autografe si concludono tra i borghi delle vallate alpine. Giovan Pietro si sposta a Brescia, dove riceve un ben più arduo incarico: la decorazione parietale della libreria del Convento agostiniano di San Barnaba. Una tappa cittadina che porta il Da Cemmo a lasciare in sospeso quel 'discorso pittorico' intimo e personale intrapreso nella solitudine del paesaggio montano. Nella *Grande scena della Gloria di Sant'Agostino* il nostro artista sfoggia studi mantegneschi, evidenti negli scorci architettonici e nelle atmosfere arcaiche, nell'attenzione alla ritrattistica, in particolare alla mimica facciale di ogni singolo personaggio raffigurato. Brescia svela un Da Cemmo decisamente più decorativo che formale rispetto alle opere precedenti, dense più di sostanza che di ornamenti.

Esine

Ma il soggiorno bresciano ricco di fermenti e di stimoli artistici non convince il pittore a rimanere nella città. Una volta appresa la lezione del Mantegna nel gusto e nell'eleganza, egli lascia il Convento di San Barnaba per recarsi di nuovo in Valle Camonica. A Esine, piccolo borgo della Val Grigna¹⁴, la famiglia Federici¹⁵ lo chiama nel 1491 per affrescare l'intera chiesa di Santa Maria Assunta edificata da poco e destinata a diventare uno dei principali edifici di culto della po-

¹² R. SECCAMANI, op. cit., p. 60.

¹³ Di notevole interesse può essere il paragone analitico con la Madonna annunciata di Esine, dove si possono cogliere gli stessi elementi stilistici della Madonna di Bagolino ma scritti in forma diversa nella scena dell'Annunciazione di Esine, in Santa Maria Assunta. Straordinaria bravura dell'autore nella declinazione degli ambienti domestici e soprattutto nel disegno dei tratti diversi dei due volti: accentua l'incarnato nordico del viso dell'annunciata esinese mentre ammorbidisce i lineamenti nella Madonna di Bagolino quasi a voler sottolineare, in modo delicato e intelligente, la diversa appartenenza fisiognomica.

¹⁴ La Val Grigna è una Valle laterale, situata sul versante orografico destro della Valle Camonica; primo paese è Esine, seguito da Berzo Inferiore, Bienno, luoghi di permanenza del pittore Giovan Pietro, e Prestine.

¹⁵ I Federici: famiglia ghibellina per eccellenza che regna in Valle Camonica per tre secoli XIII, XIV, XV; lo stemma araldico è dipinto, in grandi dimensioni, nello zoccolo della parete (seconda campata a sinistra) detta "Polittico Federici". Per un ulteriore approfondimento riguardo i Federici in valle Camonica si consigliano i seguenti testi: G. Brunelli, *Curiosi trattenimenti contenenti ragguagli sacri e profani dei popoli camuni*, a cura di Oliviero Franzoni, Breno, Tipografia Camuna, 1998 [1698], p. 50. R. A. Lorenzi, *Medioevo camuno - proprietà classi società*, Brescia, Grafo, 1979, p. 49. T. Sinistri, *I Federici di Vallecamonica*, Civate Camuno, Litotipografia San Marco, 1975, p. 19. Altre famiglie minori di Esine contribuirono alla costruzione della Chiesa, tra queste anche la famiglia dei Beccagutti, si vedano gli stemmi, di dimensione ridotta rispetto a quello federiciano, all'interno del presbiterio.

polazione. La committenza esigente e severa offre al pittore la prima vera occasione di un lavoro completo, nonché di una grande responsabilità. Giovan Pietro riprende quel ‘discorso pittorico’ con se stesso, accetta la ‘sfida artistica’ e nell’ultimo decennio del secolo si avvia all’apertura del cantiere esinese. Il *Ciclo della salvezza* e la *Devozione ai santi taumaturghi* sono gli argomenti da narrare nella chiesetta rurale, dove l’autore, di nuovo solo e lontano dai fremiti cittadini, porta avanti la sua ricerca e assolve il compito di un intero ciclo di affreschi. Il Da Cemmo qui dà veramente prova della propria bravura come frescante e come artista attento alle magistrali lezioni di Jacopo Bellini nell’iconografia delle numerose madonne rappresentate, alle soluzioni architettoniche bramantesche, ai paesaggi mantegneschi nei quali introduce le prime regole prospettiche.

Esine è anche pretesto per approfondire le tecniche miniaturistiche apprese, forse, nel soggiorno bresciano¹⁶, e per consolidare tutte le caratteristiche pittoriche finora acquisite. L’alchimia iconografica che caratterizza il ciclo rende unica questa piccola pieve, come afferma il Mazzini: “Ora, non è dubbio che l’Assunta di Esine, avendo acquisito, con il compimento di codesta impresa pittorica, una sua inconfondibile fisionomia storico – artistica, unica fino allora nella Valle per il carattere unitario del ciclo ed i suoi significati iconologici, venne a trovarsi in una posizione di indiscutibile eccellenza [...]”¹⁷.

Bienno

Non si discosta molto il discorso per quanto riguarda le scene affrescate a Bienno nella navata della Chiesa dell’Annunciata, detta “chiesetta degli orti” per la sua posizione decentrata rispetto al nucleo storico del borgo medievale. Contemporaneamente al cantiere esinese, il Nostro, si reca a Bienno e lascia traccia del suo operato in quegli anni di continua introspezione pittorica: la descrizione prevalente è quella femminile nel sottarco d’ingresso al presbiterio: Giovan Pietro riprende le sibille di Bagolino, le perfeziona, le dipinge curando i dettagli e gli sguardi, dando vita ad un susseguirsi ritmico e incalzante di donne bibliche, una ben riuscita prova di gusto essenzialmente lombardo.

Cremona

Nella solitudine, non troppo forzata, dei luoghi di montagna, Giovan Pietro da Cemmo costruisce pezzo per pezzo la sua identità pittorica, passando dalle affollate scene delle crocefissioni sparse nelle anonime pievi valligiane alle movimentate processioni di personaggi che contornano la mandorla divina del Pantocratore esinese. Egli, non solo coglie e rielabora la lezione dei grandi artisti del tempo dai Vivarini al Foppa, ma osserva sapientemente anche quel ‘microcosmo’ di pittori che, dalla seconda metà del Quattrocento in poi, operano nel contesto alpino¹⁸ contribuendo alla formazione di una vera e propria ‘struttura pittorica’ della narrazione religiosa dove si concentrano libertà stilistiche e soluzioni cromatiche festose. Il ‘primo’ Da Cemmo parte volutamente da un registro goticizzante, che forse gli appartiene per formazione e per ‘intelligente contaminazione’ e arriva a un registro rinascimentale lentamente conquistato. La novità in questo senso, definita dalla Ferrari “la svolta rinascimentale”¹⁹ avviene a Cremona con il *Ciclo Storie*

¹⁶ AA. VV., *Franco Mazzini testi e testimonianze*, ITL, Milano, 2005, pag. 25. Mazzini cita uno studio del Marubbi in merito all’attività di miniaturista del Da Cemmo (vedi bibliografia).

¹⁷ F. MAZZINI, *Santa Maria Assunta a Esine. I dipinti murali di Giovan Pietro da Cemmo. I restauri*, Bolis, Bergamo, 2000. Pag. 21.

¹⁸ Sono state prese in esame le opere dei seguenti pittori: J. Longo, G. Canavesio, Borlone, i Baschenis, G. Tolmezzo. Essi sono attivi nelle valli alpine nella seconda metà del Quattrocento; per ulteriori approfondimenti si veda: G. PANAZZA, *La pittura nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Brescia II*, 1963.

¹⁹ M. L. FERRARI, op. cit., p. 93.

di Sant'Agostino e i dottori della chiesa (Chiesa di S. Agostino - Cappella del Santissimo Sacramento), eseguito tra il 1498 e il 1504. I quattro Dottori della Chiesa sbucano dai loculi del cielo stellato della volta, l'ostentata architettura si impadronisce dello spazio ma il vasto repertorio decorativo vince il contrasto architettonico, la funzione cromatica assolve il compito ornamentale dell'insieme e tutto si fonde in una rigogliosa armonia di stile.

Berzo Inferiore

Ancora una volta, dopo ad una tappa cittadina segue un ritorno quasi 'rituale', oserei direi, in Valle Camonica, come una specie di richiamo ancestrale dei luoghi che lo hanno visto crescere e che lo hanno formato. A Berzo Inferiore, nel delizioso Santuario di San Lorenzo che domina le lievi alture del parco del Barberino, nel 1504 Giovan Pietro si cimenta negli affreschi della Cappella dedicata ai Santi Sebastiano, Rocco e Fabiano, dando conferma del suo pervenuto linguaggio autonomo: i dipinti mostrano chiaramente la poetica dell'arte del Da Cemmo. A Berzo si fondono i rimandi pittorici appresi durante gli anni precedenti: le influenze miniaturistiche, le citazioni di scuola veneta, il gusto lombardo soprattutto del costume, le lezioni del Foppa, gli interni squarconeschi e le geometrie di Mantegna. Ciascun insegnamento contribuisce a dar vita ad una rielaborazione propria dei canoni pittorici e delle scene, in chiave ormai felicemente rinascimentale.

Crema

Il nostro breve ma fitto itinerario cronologico delle opere di Giovan Pietro da Cemmo, fuori e dentro le città, volge al termine con l'ultima significativa tappa a Crema nel Convento di sant'Agostino. Ammesso che si possa dare conferma della mano del Da Cemmo nelle decorazioni del ex refettorio (sono discordanti i pareri²⁰), potremmo concludere con una lettura tra le più significative e alte dell'arte cremasca. A Crema il pittore rafforza il linguaggio acquisito, dà ampia dimostrazione di una certa perfezione d'esecuzione non solo nelle scene di più alto impatto, la *Crocifissione* e l'*Ultima Cena*, ma anche e soprattutto nelle storie bibliche nei tondi delle vele, nei maestri agostiniani di ciascuna lunetta, nelle decorazioni a grottesche e nei motivi decorativi che si susseguono lungo le pareti maggiori del refettorio²¹. Egli rielabora il suo stile ormai autonomo in chiave rinascimentale, ben definito nei passaggi cromatici, decorativi e fisionomici. Lo spiccato gusto per le decorazioni antiche ribadisce fortemente la consapevolezza rinascimentale dell'autore e la prospettiva a botte albertiniana cancella definitivamente l'impronta goticizzante che lo ha accompagnato in gran parte del suo percorso pittorico. Nell'eccezionale opera cremasca "colpisce come in ogni parete gli affreschi perseguano la dilatazione dello spazio interno"²² l'osservatore coglie immediatamente il 'senso dilatato' dell'opera di Giovan Pietro, l'ininterrotto ritmo compositivo-spaziale, quasi paragonabile a un ritmo sonoro, a un sublime 'canto corale dei dipinti'.

Val Camonica

Prima di concludere la nostra analisi descrittiva torniamo in Valle Camonica: tra i principali luoghi citati e presi in esame, si inseriscono in coda altri edifici religiosi del luogo: l'oratorio

²⁰ Franco Mazzini esprime parere discordante nell'attribuzione dei dipinti di Crema al pittore Giova Pietro da Cemmo, si veda: AA. VV. *Franco Mazzini, Testi e testimonianze*, ITI spa, Milano, 2005, pag 25.

²¹ Per una completa analisi architettonica e lettura degli affreschi del salone cremasco si rimanda allo studio di ESTER BERTOZZI, *Il salone Pietro Da Cemmo, ex refettorio agostiniano: lettura dello spazio e degli affreschi*, in "Insula Fulcheria", n° XLIII, 2013.

²² Trovo perfetta l'espressione "dilatazione dello spazio interno" di ESTER BERTOZZI, op. cit., p. 291.

di Montecchio a Darfo Boario Terme, la pieve lacustre di Santa Maria in Silvis di Pisogne, la chiesa di San Giorgio a Niardo, la cappella di San Rocco nella chiesetta della Santissima Trinità a Esine e la Chiesa di Sant'Antonio Abate di Breno. Contengono scorci di dipinti quattrocenteschi di fattura arcaica e di mano anonima, attribuiti a Giovan Pietro da Cemmo solo da qualche sporadico studioso, tesi non confermata dalla maggior parte della critica, fatta eccezione per la Chiesa di Breno, tappa di difficile collocazione cronologica ma che la Ferrari inserisce in un contesto temporale a cavallo tra i due secoli: "Che Pietro, al doppiar del secolo, fosse decisamente avviato verso le formulazioni ormai rinascimentali già constatate a Berzo, offre altra convalida il complesso 'a fresco' che riveste la volta absidale della chiesa di Sant'Antonio Abate a Breno. Non negherò che a prima vista questo ciclo possa generare perplessità non solo cronologiche ma anche attributive."²³ Possiamo forse vedere Breno, come una 'seconda svolta rinascimentale' del pittore dove si fondono reminiscenze cremonesi e bresciane e dove ritorna l'impronta del Foppa che si legge chiaramente nella volta cobalto, stellata.

Conclusione

Sono numerosi dunque i dipinti 'senza nome' elencati in questo articolo, ma essi contribuiscono a rendere grande il patrimonio dell'arte 'minore' lombarda. Ammesso che ogni tappa pittorica individuata e analizzata possa trovare conferma scientifica, il percorso artistico di Giovan Pietro da Cemmo si presenta, all'osservatore, denso di riferimenti iconografici e con un registro stilistico del tutto originale e autonomo, degno di un pittore che ha saputo cogliere le novità artistiche del suo tempo e le ha sapute raccontare.

BIBLIOGRAFIA

Monografie

- A. BERTOLINI e G. PANAZZA, Chiesa e Convento della SS. Annunciata, in *Arte in Val Camonica I*, Brescia, Grafo, 1980.
- A. BERTOLINI e G. PANAZZA, Chiesa di Santa Maria Assunta, in *Arte in Val Camonica I*, Brescia, Grafo, 1980.
- F. BOLPAGNI, La Chiesa di San Rocco a Bagolino: note storiche, in AA. VV., *La materia e lo spirito. San Rocco di Bagolino da Pasoto e Giovan Pietro da Cemmo ad Antonio Stagnolo*, Brescia, Rodella, 2011.
- M. L. FERRARI, Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di pittura bresciana del Quattrocento, Ceschina, Milano, 1956.
- O. FRANZONI, Famiglie, politica e cultura in un borgo camuno tra il Quattrocento e il Cinquecento, in *Echi del Rinascimento in Valle Camonica*, Breno, 2004.
- V. GHEROLDI, Pensare come gli altri. Modi di ricezione della qualità tecnica, in AA. VV. *Storia dell'arte?. Percorsi tra Brescia e la Valle Camonica*. In *Studi e confronti 3*, a cura di S. Marazzani, Fondazione Cocchetti, Milano, 2013.
- S. MARAZZANI, Documenti per la storia: alcune considerazioni sul polittico di Paroto, in AA.VV. *Il polittico di Paroto. Esercizi per una ricostruzione.*, In *Studi e confronti 4*, a cura di Sara Marazzani Fondazione Cocchetti, Milano, 2014.
- F. MAZZINI, La Chiesa di Santa Maria Assunta a Esine, *Gli affreschi di Giovan Piero da Cemmo*, Bergamo, Bolis, 1989.
- F. MAZZINI, Santa Maria Assunta a Esine. I dipinti murali di Giovan Pietro da Cemmo. I restauri.,

²³ M. L. FERRARI, op. cit., p. 107

Bergamo, Bolis, 2000.

G. PANAZZA, La pittura nella seconda metà del Quattrocento, in Storia di Brescia II, 1963.

L. SALVETTI, La Cappella Averoldi – Gli affreschi di Vincenzo Foppa in Santa Maria del Carmine a Brescia, Brescia, Grafo, 1978.

R. SECCAMANI, I da Cemmo a Bagolino: gli affreschi di Pasoto e Giovan Pietro in San Rocco, in AA. VV., La materia e lo spirito. San Rocco di Bagolino da Pasoto e Giovan Pietro da Cemmo ad Antonio Stagnolo, Brescia, Rodella, 2011.

A. SINA, Intorno al pittore Giovan Pietro da Cemmo e alla sua famiglia, in Memorie storiche della Diocesi di Brescia, vol. XIV, I, Brescia, 1947.

A. SINA, Esine. Monografie di storia bresciana XXIX, Brescia, Queriniana, 1946.

AA. VV., Franco Mazzini. Testi e testimonianze, ITL spa, Milano, 2005.

Riviste

E. BERTOZZI, Il salone Pietro da Cemmo ex refettorio agostiniano: lettura dello spazio e degli affreschi, "Insula Fulcheria", n° XLIII, 2013.

F. BOLPAGNI, Giovan Pietro da Cemmo e gli affreschi di San Rocco a Bagolino: nuovi contributi documentari, "Artes", n° 11, 2003.

M. MARUBBI, Note in margine a un restauro: gli affreschi del refettorio di S. Agostino di Crema, in "Insula Fulcheria", n° 19/1989.

M. STOFER, La chiesa di Santa Maria Assunta di Esine, "Itinera" n°6, 2007.

RIFERIMENTI FOTOGRAFICI

Immagine a pag. 178: foto di Carlo Bruschieri

Per le fig. 1 e 2: *La materia e lo Spirito: San Rocco di Bagolino da Pasoto e Giovan Pietro da Cemmo ad Antonio Stagnoli*; a cura di Francesca Bossini; fotografie Fotostudio Rapuzzi; Roccafranca (BS), Compagnia della stampa Massetti Rodella, 2011

Per le fig. 3 e 4: *Il salone "Da Cemmo" a Brescia: dalla Libreria agostiniana alla sala concerti del Conservatorio*, a cura di Valerio Terraroli; fotografie Marco e Matteo Rapuzzi; S. Zeno Naviglio (BS), Grafo, 2015

Per le fig. 5 e 6: *Santa Maria Assunta a Esine: i dipinti murali di Giovan Pietro da Cemmo*; a cura di Franco Mazzini; fotografie Livio Nodari; Bergamo, Bolis, 2000

Per le fig. 7 e 9: foto di Giovanni Giora e di Bernardo Zanini



1. Giovan Pietro e Pasoto da Cemmo, *Sibilla Tiburtina*, 1483-1486, Bagolino, Chiesa di San Rocco



2. Giovan Pietro e Pasoto da Cemmo, *Crocifissione* (part.), 1483-1486, Bagolino, Chiesa di San Rocco



3. Giovan Pietro da Cemmo e collaboratori, *Magistero universale di Sant'Agostino* (particolare), 1490, Brescia, Ex convento di San Barnaba



4. Giovan Pietro da Cemmo e collaboratori, *Magistero universale di Sant'Agostino* (particolare), 1490, Brescia, Ex convento di San Barnaba



5. Giovan Pietro da Cemmo, *Annunciazione: l'arcangelo Gabriele*, 1491-1493, Esine, Chiesa di Santa Maria Assunta



6. Giovan Pietro da Cemmo, *Annunciazione: Maria*, 1491-1493, Esine, Chiesa di Santa Maria Assunta



7. / 8. Giovan Pietro da Cemmo, *Ultima Cena* (particolare), 1507, Crema, Ex convento di Sant' Agostino





9. Giovan Pietro da Cemmo, *Vescovo agostiniano (Particolare da una lunetta della volta)*, 1507 circa, Crema, Ex convento di Sant'Agostino

Sul percorso creativo di Marialisa Leone

Il contributo dei due autori gioca in alternanza esaminando il percorso creativo dell'artista Marialisa Leone, ponendo evidenza sugli aspetti iniziali della "manualità e immaginazione, di percorsi interiori ed emozioni della natura".

Passa poi a riflettere sulle successive esperienze di "nuove visioni tra pittura e scrittura" racchiuse nel ciclo "Lampi di Rosso".

Si sofferma in seguito sugli esiti dell'esperienza americana con "Negli occhi fino all'oceano. Sunset Boulevard" e del rapporto intenso con il poeta sceneggiatore Tonino Guerra con cui l'artista realizza cicli di pittura a 4 mani, "Favole senza la neve". Il percorso culmina nella pubblicazione di un libro diario "E adesso ti regalo una storia" che racchiude l'intensa relazione poetico creativa tra i due artisti.

Saranno poi gli scritti di Silvia Merico a relazionare sulla recente realizzazione della grande "opera diffusa", in forma di libro d'artista, (lungo 30 metri) "En Confiance", raccolta di aforismi, pensieri, confidenze di musicisti e liutai, accostati alle nuove suggestioni pittoriche. Materiale tuttora esposto in Cina per il gemellaggio Crema - Nanning.

L'attività creativa di Marialisa Leone nasce sotto il segno di un appassionato rapporto con i materiali tessili, sottomettendo la sensibilità del colore alle ragioni della cosiddetta arte applicata, dimensione operativa vissuta non come esperienza meccanica e puramente esecutiva, ma come "invenzione lirica" di rapporti cromatici commisurati al valore della corporeità tattile.

Nel corso degli anni Ottanta l'artista si dedica alla realizzazione di tappeti e arazzi avvalendosi di una specifica preparazione artigianale che la vede impegnata a produrre non solo tessiture di propria ideazione ma anche trascrizioni di progetti di altri autori, primi fra i quali i bozzetti per tappeti ideati da Luigi Veronesi.

Il rapporto con il grande maestro della pittura contemporanea è frutto di una intensa collaborazione dove il ruolo della Leone comporta una totale dedizione alla lezione formale dell'astrattismo geometrico. Tale dialogo avviene con un proficuo scambio di idee sulla tensione del colore-luce, sia quella scaturita dalle fonti primarie del pigmento pittorico sia quella trasferita nella specifica qualità del manufatto tessile, del filo di lana intrecciato utilizzando un telaio di antica concezione.

I quattro studi concepiti da Veronesi nel 1983 sono affrontati dalla Leone in tutta la loro armonica compostezza: le geometrie dei triangoli, dei rettangoli e dei quadrati sono sovrapposte sulla grande campitura del fondo. L'ordito e la trama sono rigorosamente ortogonali nel loro reciproco incrociarsi, le figure geometriche nascono dalle linee verticali, dal loro nitido svilupparsi dentro precise zone cromatiche. "Qui la mano delicata e audace del tessitore – si legge in una riflessione di Marialisa – dovrà giustapporre le trame con gesto fermo e uguale ma ancora prima, se avrà colto i magici e logici rapporti tra le materie e il loro congiungersi, avrà disegnato la sorte del lanoso panno". Parallelamente alla realizzazione di questi tappeti Leone entra nello spirito delle installazioni ambientali, adopera materie tessili di varie consistenze (dal cotone alla lana, dal lino alla ciniglia) per costruire situazioni spaziali che trasformano il luogo espositivo in una specie di laboratorio creativo in tempo reale. Il pubblico si trova coinvolto in una situazione dove fili, strisce di tessuto, pezzotti materici e altri involucri determinano una struttura spaziale di tipo sine-stetico dove lo sguardo entra nella complessa trama di materie tattili e di suggestioni cromatiche. Anche in questo caso ciò che conta è la qualità manuale che sostiene le scelte formali, contano i passaggi esecutivi che vanno dalla tintura naturale delle tele alla loro trasformazione in strisce colorate, per assumere – successivamente – vari ritmi allacciati tra di loro.

C'è sempre un margine di imprevedibilità nell'alternarsi dei rapporti materici e cromatici, questo è l'aspetto che differenzia le invenzioni della manualità artistica dalla semplice fattura artigianale. Infatti Leone è sempre attenta a non farsi condizionare dal virtuosismo tecnico, preferisce tessere sogni piuttosto che immedesimarsi con il procedimento neutrale della tessitura, ama dunque rischiare di andare oltre le regole compositive piuttosto che coltivare le certezze esecutive. I colori dei tessuti evocano terre lontane e umori vicini ai palpiti della natura, le composizioni di oggetti della memoria diventano mappe di un territorio sconfinato attraversato dalle sensazioni sfuggenti del paesaggio. Il forte legame con la cultura padana (il fiume Po, gli argini misteriosi e il fluire denso dell'acqua) predispone l'animo alla percezione della luce che lentamente si rivela attraverso le dense atmosfere della nebbia. Il legame con la terra d'origine è dunque condizionato in sostituibile negli anni di formazione dell'artista, se ne avvertono le metafore nel continuo rimando alle fonti del colore, brumoso e denso, leggero e impalpabile, secondo stati d'animo differenti che si ricongiungono alla persistente evocazione degli eventi naturali.

¹ C. CERRITELLI, *Sul percorso creativo di Marialisa Leone*, in Marialisa Leone, Crema 2011.

Percorsi interiori, emozioni della natura

Durante gli anni Novanta la ricerca di Marialisa Leone incontra nuovi orizzonti di senso muovendosi nella direzione di una forte consapevolezza antropologica dell'atto estetico. Non basta infatti il saper fare, occorre contrastare le immagini che divorano il presente, recuperare il rapporto con la storia, il peso del passato, la forza della materia che spinge lo sguardo alla riscoperta dei percorsi interiori, diramati e divaganti.

Nel farsi e dipanarsi della visione si rafforza quel carattere sinestetico che è alla base della concezione creativa di Leone, la compresenza di differenti livelli percettivi che agiscono quasi in simultanea. L'artista elabora un modo di guardare dilatato verso spazi sconfinati e – nel contempo – esprime il desiderio di toccare da vicino l'estensione immaginativa delle forme: la musicalità dei segni, la sonorità dei ritmi spaziali, il profumo espansivo dei colori.

Per un'esposizione dentro un vecchio cinema di S. Martino dall'Argine, Mantova (1992) l'artista porta i propri "fardelli" materici liberandoli dal vincolo di dover rappresentare in modo preciso un'idea del mondo. Crea in tal senso una scena polisensoriale, un ambiente dalle molteplici ramificazioni, intervenendo nello spazio con vari materiali, tra i quali spiccano alcuni arazzi disposti secondo diverse angolazioni e inclinazioni. Con questo dispositivo di forme e colori liberamente articolati il pubblico è sollecitato ad entrare nel vivo dell'istallazione, a percorrerne i più reconditi meandri, per cercare qualcosa di non conosciuto tra le pieghe del linguaggio, senza dare nulla per scontato.

I fardelli sono involucri che nascondono altre immagini, tessuti legati col filo dei ricordi alle storie passate, mappe del desiderio ripiegate su se stesse, stratificazioni di pensieri poetici che vagano nel presente e si propagano verso la soglia del futuro. L'allestimento è inevitabilmente una sintesi di ciò che l'artista ha attraversato nel suo iniziale viaggio creativo: fili montati su telaio, sospesi tra superficie e ambiente, tra luci artificiali e ombre naturali, come una sequenza di soglie visionarie in cui oscilla il fantasma del corpo alla ricerca di una possibile identità.

Ama immaginare lo spazio come luogo di spaesamento, la sua vocazione scenografica non vuole creare inutili inganni ma solo spiragli di creatività, intrighi visivi per muovere la fantasia al di là delle forme già consumate dalla vita. La favola è la dimensione preferita e la sua verità si esalta in ogni attimo di questa istallazione, la cui disposizione assume un aspetto polivalente, un proliferare continuo di segni e oggetti, mutazioni materiche e immagini fisse, labirinti percettivi dove tutto è avvolto nell'euforia dell'apparizione. Per rendere l'insieme delle energie che si propagano nello spazio avvolgente l'artista predispone un "tavolo da lavoro" come luogo di concentrazione fantasticante, luogo esistenziale dove il flusso degli eventi spaziali si decanta come le stagioni vissute nella vastità indistinta della pianura, a diretto contatto con le variazioni atmosferiche.

Nel gioco ambivalente delle forme plastico-pittoriche la sua ricerca non è assimilabile ad una tendenza o ad uno specifico filone linguistico, è un'avventura solitaria dentro i percorsi assimilati della propria cultura. L'artista si muove appartata e quasi estranea ai contesti più celebrati dell'attualità che negli anni novanta si avvalgono di tutte le forme espressive, comprese quelle che iniziano a fare i conti con le sofisticate tecnologie della globalizzazione. Questa posizione defilata consente di osservare dal di fuori l'orizzonte artificioso della comunicazione di massa, ad essa l'artista contrappone il sentimento delle cose fisiche, il rapporto tattile con le impronte del paesaggio, l'immersione nel respiro profondo della natura che continua a sollecitare la fantasia, con un convinto senso di adesione ma anche senza via di scampo.

In questa solitudine piena di visioni balenanti sorge impellente il desiderio di incontrare altri artisti per condividere progetti, azioni, esperimenti didattici e rapporti con il cosiddetto sociale: l'intenzione è di trasmettere il sapere dell'arte alle nuove generazioni, attraverso un confronto necessario alla crescita collettiva del lavoro creativo.

Gli incontri con Giorgio Vicentini, Pietro Coletta, Stefania Ciabò, Massimo Pisani, Carlo Fa-

yer, Maurizio Zurla costituiscono l'occasione indispensabile per percorrere altri sentieri dove si esplica il rapporto con le forze intellettuali dell'umano sentire. In questo slancio si attua una preziosa unità di intenti poetici attraverso il fervore delle differenze, attraverso la ricchezza dei valori spirituali che l'arte e l'amicizia sedimentano senza altro scopo che quello di volare sulle ali della passione creativa. Si tratta di un sentimento che Leone coltiva come naturale disposizione ad organizzare eventi culturali dedicati al rapporto tra arti visive e letteratura, tra pittura e poesia, tra arte ambientale e sonorità plastiche, dialettiche espressive dove la relazione tra diverse personalità si estende in rapporto alla funzione antropologica dell'arte.

Di fronte al panorama caotico delle forme artistiche contemporanee la sensibilità creativa dell'artista rivendica per sé non il mestiere professionale dell'artista impegnato ad emergere a tutti i costi, ma la sapiente lentezza di un'esperienza conoscitiva in cui l'arte diventa l'unico e autentico percorso sensoriale possibile. Questo significa portarsi sempre oltre la giungla dei linguaggi, lontano dalle necessità urgenti del consenso, nel punto in cui è possibile misurare la forza del fare avvalendosi delle energie interne della ricerca, soprattutto qualificando la propria visione in senso etico. Vale a dire: perseguendo un modo di essere che trasforma le idee in forme pittoriche vitali, evitando il rischio di trasformare la pittura in un codice arido e asettico, in un gioco linguistico privo di fondamenti esistenziali.

Fardelli come intrecci dello sguardo. 1992*²

La facciata di un castello è una visione che ha sempre stimolato la condizione degli artisti, soprattutto di quei sognatori che adoperano ogni inganno per insinuarsi nella roccaforte delle immagini, e lì stabilirsi con tutte le proprie inguaribili fantasie.

La facciata di una casa è del resto simile a quella di un armadio, quello che c'è dietro la maniglia, oltre la porta, all'interno di quel volume favoloso che custodisce ombre e luci, misteri e sincere confessioni, è quanto di più forte e persistente continui a colpire la mente umana, nonché la percezione imprevedibile dell'artista.

L'accesso al palazzo, l'avventuroso limite della sua soglia, il fascino di penetrare in modo temerario nella caverna dei ricordi, l'incantesimo di una favola che non si può sempre rivivere, ebbene tutto questo può essere come un risveglio, a patto di avere sognato un vero sogno, possedendo un tesoro interiore o qualcosa da liberare nello spazio del presente.

Delle tracce che mi è capitato di osservare, in questi mesi, della ricerca di Marialisa Leone non tutto capisco, soprattutto mi sfugge la reale collocazione dei materiali, che sono molteplici e mutano combinazione, cambiano aspetto, acquistano peso o leggerezza a seconda del luogo che li accoglie e li significa, rinnovando il senso di una percezione che vola di fiore in fiore, di paesaggio in paesaggio.

Ho l'impressione di essere di fronte ad un'artista che prima di ogni cosa privilegia il pudore, offre le sue immagini come cose da nulla, che vanno guardate per quello che sono, per la loro carica emotiva, prima di tendere alla omologazione culturale. E tali sono, mantenendo un incredibile riserbo anche quando, come in questa occasione, si mostrano al pubblico.

Legata alla percezione e al profumo dei luoghi non in senso memoriale, ma come piacere attivo di riannodare fili del passato agli orientamenti dell'ultimo sentimento, Leone inventa sorprese per lo sguardo, attraverso soglie reali e passaggi virtuali che si scambiano il loro ruolo a seconda dell'indole di chi li osserva, li percorre, li partecipa.

Il meccanismo di queste minime provocazioni non deve essere scoperto subito, richiede quel senso insolito che è l'esperire magico del poeta, dell'artista, del pittore libero da preoccupazio-

² Le date segnate da asterisco rimandano al dettaglio delle Esposizioni.

ni formali, ma condizionato dai segni del reale anche se non hanno sempre riscontro nel corpo dell'opera.

Marialisa Leone lavora sull'incrocio dei linguaggi, disegna, tesse, manipola, oggettualizza, ritaglia, ordisce, ma non per il gusto di collezionare modi di fare, piuttosto per costruire fragili percorsi in quella geografia italiana, padana, in cui ama posare gli occhi, e fissare lungamente il punto più profondo dell'orizzonte, anche sull'oggetto più insignificante del paesaggio. Proprio perché fragili, questi percorsi chiedono molta fatica, grande perizia, puntualità agli appuntamenti con la forma. Altrimenti l'immagine scappa di mano, diventa altro, diversa da ciò che l'artista vuol essere, con un piacere spirituale che non si tocca neppure in sogno.

Dunque non strategia intimista della memoria al femminile, ma poetica della vita, della fantasia, della dissoluzione dei principi espressivi, anche di quelli artigianali (che nella Leone esistono e ben si vedono) a vantaggio di regole di accentuazione dell'olfatto e della vista, del tatto e del silenzio, della mente e dell'emozione.

Attraverso molteplici dettagli possiamo ora entrare nell'ultimo ambiente ideato dall'artista per questo intervento a S. Martino dall'Argine, probabilmente la decisione finale avverrà sul luogo, anche se i progetti sono all'ordine del giorno. E ogni giorno ha una sua modifica, una nuova prospettiva da verificare, un pentimento di cui tenere conto con una certa angoscia suscitata quasi sempre nell'artista da una nuova azione e reazione.

Il proposito attuale è dunque quello di portare i propri "fardelli" dentro un vecchio cinema di San Martino dall'Argine lavorando sulla facciata (ricordate la facciata del castello e dell'armadio?) corrosa dal tempo ma anche imbellettata dagli artifizi dell'artista moderno. La scena prevede un arazzo (con disegno di mattoni bianchi) disposto tra le due finestre, poi un arazzo (con disegno di mattoni grigi) a terra, transennato, tra le due porte della facciata poste proprio sotto le finestre. Un certo gusto compositivo di sapore costruttivo, astratto, non guasta per immettere il pubblico dentro una trama di sottili armonie e di simmetriche corrispondenze. Ognuno pensi quel che vuole di fronte a questa immagine di facciata: pensi pure a una raffinata scenografia da favola orientale con gli arazzi in bella vista oppure si rifaccia all'umile visione di una casa popolare che mostra i suoi rituali drappi appesi, a festa.

Nessuno di noi può ancora prevedere quale possibilità l'artista deciderà di sostenere o abbandonare. Quello che conta intanto sono i fardelli, questi involucri che talvolta assomigliano a nascondigli, altre volte sono dei semplici tessuti legati col filo (la Leone è fantastica tessitrice di fili astratti), in altri casi ancora appaiono come mappe rapprese nel colore e impietrite dall'azione del tempo, o infine palle di pezza come quelle con cui giocavano i bambini di una volta, fatte spontaneamente. I fardelli, sia chiaro, non sono accessori ma l'indispensabile nutrimento per entrare nel film, dato che, una volta passati nella galleria, un'ampia membrana ottica fatta di fili e di bende di garza ostruisce il passaggio e ne blocca la percezione con un gioco di riflessi e di vibrazioni.

La simulazione di questo ambiente elastico non deve trarre in inganno, Leone non vuole rieditare alcuna memoria di arte programmata o cinetica, non è nel suo stile rendere omaggi alla tradizione delle avanguardie degli anni sessanta, non è artista citazioni sta e neppure culturizzata a piè sospinto.

Il riferimento è piuttosto all'esperienza dei fili montati su telaio, agli ambienti artigianali in cui era possibile cogliere, fino a poco tempo fa, una determinata sensibilità ottica nel rapporto tra superficie e spazio, tra luci e ombre naturali, con la figura del corpo a diretto contatto con questi schermi immateriali. Una volta superata la trama ottica lo spettatore è finalmente nello schermo del film e può esercitarsi liberamente sulle immagini che l'artista, è sempre lei a condurre il viaggio, procura e dispone come una pioggia di colori e di forme. Siamo attenti per cortesia, sembra che alle pareti ci sia una bicicletta caduta dal cielo, con i pezzi del telaio che volano disponendosi in ritmi astratti sulla superficie. Ma non basta. Leone distribuisce nello spazio una quantità di cose che può procurare solo vertigine, a pensarci, il problema sarà quello di montare tutto il meccani-

simo fatto di trucchi e di sapienti artifici.

Quando l'avrà ben collaudato la sensazione sarà del tutto diversa da questa impressione immediata, un po' caotica e strampalata. Sarà un altro spaesamento, ne sono certo conoscendo la capacità che la nostra artista ha di sommuovere gli idoli della sua creatività.

Intanto non si può che enumerare in chiave notarile questi elementi in cerca di paesaggio: tubi di acciaio, ruota di gesso, tele, fardelli di arazzo con cielo imbrigliati con filo di ferro, pioggia, alghe marine, sacchi, una maschera in garza di un amico artista, un manubrio da bici da corsa foderato di stoffe colorate. Potrebbe essere un museo di ready-made neo dadaisti, di fresche postsurrealiste, di oggetti di sapore soporifero di certa arte pop, ma non è nulla di tutto questo. È piuttosto una favola narrata a più mani e a più lingue, attraverso segni eterogenei che servono per visionare le proprie elucubrazioni, per rinnovare la percezione di oggetti consumati facendone nuovi regali della fantasia. Questo sono i fardelli, anche e soprattutto intrecci di emozioni che hanno il dono di lasciarsi prendere e toccare con gli occhi.

Di fronte a questo sapiente sperpero di sensazioni tattili sta un "tavolo da lavoro", luogo di concentrazione assoluta del pensiero, diventato esso stesso un fardello aggrovigliato appoggiato sul piano incantevole di un tappeto astratto, tessuto su disegno originale di Luigi Veronesi. Appena un attimo e il groviglio si dipana, la mente torna a respirare nella vasta immaginazione di una carta della pianura padana, suppongo, il Po scivola via tra presenze di natura rigogliosa e acquatica, tra pezzi d'argine e di zolla sintetica. D'altro lato, un'isola di cotone nasconde un'anima di metallo ma non un cuore di ghiaccio.

Perduta era l'isola, la natura, il fiume e la terra: ora l'artista ha ritrovato in un unico luogo tutti questi luoghi, la corsa in bicicletta, il sole splendente, l'acqua che bevono gli animali, l'improvvisa sensazione di volare e di perdere la bussola del viaggio.

Queste esperienze irripetibili, fatte di gioia e di rimpianto, entrano nel mondo dell'arte con quella spontanea esitazione che fa della ricerca di Marialisa Leone un'avventura fuori del tempo e delle regole dell'attualità. Non sembri retorico, quest'artista fa un viaggio difficilmente confrontabile con altre avventure d'artista, per questo è necessario osservarle senza ragionare da critici.

Verso nuove visioni, tra pittura e scrittura.

Quest'atteggiamento trova molte occasioni di verifica durante il decennio 2000-2010, fase in cui l'attività di Leone intensifica i momenti di scambio con altre esperienze creative: per esempio con gli artisti Antonio Catalano, Angelo Noce e Marcello Chiarenza, con la collaboratrice Silvia Merico o con un personaggio di straordinaria creatività come Tonino Guerra. Con questi compagni di viaggio si instaura un rapporto culturale e affettivo fatto di esperienze giocate sull'emozione di uno sguardo totale, uno sguardo che si esplica lungo le forme del volo, del sogno e –soprattutto– come libertà di vivere l'arte come tramite dell'altrove.

Viaggiare attraverso la mente degli altri inventando nuovi punti di incontro significa per Leone lavorare in uno spazio senza tempo dove le componenti magiche della memoria servono sia per ritrovare le visioni dell'inconscio sia per prefigurare ciò che deve ancora avvenire.

Anche in questo momento di fervida ricerca l'artista tesse a modo suo i fili dell'esistenza, è interessata alla spontaneità dei disegni dei bambini e agli stupefacenti laboratori pittorici con gli anziani. Inoltre, con affabile dedizione, coltiva sentimenti e ragioni che nascono dai lunghi tempi della meditazione, si dedica senza ansia ai tempi del fare come origine e destino per trasformare il passato sul filo di altre avventure.

Non a caso "il nodo dei desideri" è la metafora creativa che Leone ha scelto fin dal 1994 per l'Associazione Culturale con sede nel suo studio di Borgo San Pietro a Crema, vero e proprio fulcro di molteplici attività, dalla tessitura alla pittura, dalla scrittura alla grafica, dall'editoria

alla didattica. In questo luogo dalle magiche risonanze si respira l'aria sempre più rarefatta degli incontri che avvengono senza altra finalità che quella di costruire processi creativi in continuo divenire. Nell'attività di Leone si avverte un'energia e una tensione comunicativa che è la stessa artista a trasmettere attraverso le molteplici sfaccettature della sua dimensione operativa, infatti l'insieme delle opportunità non finisce mai di verificare i risultati raggiunti, anzi diventa la premessa per successive esplorazioni. Tra questi orientamenti il rapporto con la pittura è senza dubbio il più assiduo, esso si è fatto negli ultimi anni più intenso e consapevole, in special modo nella creazione di oggetti e carte dipinte con respiri emozionali, attimi vissuti in rapporto alle scintille e ai bagliori inesplicabili della natura. Ma la pittura si occupa anche di trascrivere le sensazioni provenienti dalla scrittura, sia quelle del proprio umore percettivo fatto di appunti, schegge poetiche, riflessioni intime, pagine di diario. Sia quello degli altri autori, come è avvenuto nella corrispondenza con Stefania Cibò, amica artista e danzatrice, recentemente scomparsa, straordinaria creatura con cui Leone ha lungamente condiviso esperienze etiche ed estetiche. Il tesoro di pensieri e di colori scaturiti nel rapporto con il diario indiano di Stefania rappresenta per Leone un continuo oscillare del colore alla ricerca degli aspetti enigmatici della visione orientale.

Questa disponibilità ad elaborare le sottili sensazioni della natura si mostra attraverso molteplici atmosfere del colore, dalle limpide sensazioni della luce solare alle ombrose emanazioni del silenzio melanconico.

“Lampi di rosso”. 2008 *

Tocchi di rosso, silenzi dorati, profumi d'argilla, sapori di inchiostro, arie turchesi, sensazioni di neve, vapori, pulviscoli, cromatismi sconosciuti che l'artista inventa a diretto contatto con le materie. L'arte di Marialisa Leone secerne l'essenza di un modo di essere e di osservare il mondo, lambisce l'orizzonte quotidiano delle cose per custodire sensazioni indicibili, non trascrivibili in altro modo se non con le magie del colore, interrogandolo ovunque esso tenda a rivelarsi.

Il suo sguardo si dilata verso spazi sconfinati e - nel contempo - esprime il desiderio di toccare da vicino l'estensione immaginativa delle forme, la musicalità dei segni, la sonorità dei ritmi spaziali, il profumo espansivo dei colori.

Immersa nella sapiente lentezza di un'esperienza conoscitiva in cui l'arte diventa l'unico e autentico percorso sensoriale possibile, Leone crea immagini che rimandano alle scintille e ai bagliori della memoria.

Nella forte dimensione delle parole affidate ai colori che l'amica Stefania Ciabò suggerisce, realizza dipinti sensibilissimi. Lampi di rosso, di blu, di verde. Dominanti di colore, persistenti, minime percezioni che si dilatano nell'infinito che l'amica amava, sognava, a cui destinava ogni suo pensiero. Colore luce, colore musica, musica colore, luce colore, circolarità che è nel modo di dipingere di Marialisa Leone e che rivela la grande tensione del profondo di se stessa, che anche l'amica Stefania coltivava. Le parole delle due amiche possono essere lette come immagini che vengono dalla scrittura, per questo ha senso il dialogo con la pittura che Marialisa Leone ha voluto racchiudere in questo scrigno di sensazioni.

I dipinti di Marialisa Leone nascono da un'esperienza di corrispondenza in SMS con Stefania Ciabò, amica artista danzatrice impegnata in una silenziosa ricerca di bellezza, gioia e profondità spirituale. Le immagini dipinte sono bagliori di atmosfere quotidiane, emozioni di paesaggi visuti e apparizioni di giardini sospesi, forme vegetali e frescure d'acqua, memorie musicali sussurrate sul filo della natura attraverso il corpo sottile dell'aria. Questo libro nasce dallo sforzo di raccogliere, raccontare, cucire, mettere insieme e restituire nella dimensione di lampi, le visioni che si rispecchiano reciprocamente nell'una e nell'altra donna come una sorta di dialogo interrotto di carattere spirituale, ma anche molto fisico. Emergono in maniera limpida le sensazioni fisiche del paesaggio, visioni del cielo, del colore, della luce, dell'irrorarsi di emozioni palpitanti, tattili. È

la scrittura di parole-immagine. Lampi di rosso, di blu, di verde. Dominanti di colore, persistenti, minime percezioni che si dilatano nell'infinito che Stefania amava, sognava, a cui destinava ogni suo pensiero. Colore luce, colore musica, musica colore, luce colore, circolarità che è nel modo di disegnare anche di Pietro Coletta. La circolarità del modo di dipingere di Leone rivela la grande tensione del profondo di se stessa, che anche Stefania coltivava. Le parole di Stefania possono essere lette come immagini che vengono dalla scrittura, per questo ha senso il dialogo con la pittura che Marialisa Leone ha voluto racchiudere. Tutto è un tramite tra pittura e scrittura: Tocchi rossi nel centro dei petali neve. La neve è costante nel dialogo, è luce, assenza di definizione. Cielo di smalto, smalto turchese di cielo. Concetto di calma corroborato dalla dimensione del cromatismo. Giardini dalle fresche acque- Silenzio dorato, ritmo mare respiro. Elemento di ritmicità che Stefania sentiva e Leone porta dentro ed esprime nel campo della pittura. Argilla di cretto, nascondigli segreti, profumo di cioccolato, more gonfie di inchiostro. Come se il succo del colore potesse venire dal frutto, un tramite assai interessante. L'elemento che sta nella natura e l'artista non fa altro che distillare e suggerire, trasportando da quel perimetro del frutto, minima essenza, ad un livello più ampio della pittura. Quindi i due richiami evocativi, la pittura e la scrittura, sono le due sponde, essendo la pittura evocata da Stefania e fatta da Marialisa e viceversa, come se fossero fili dello stesso telaio, di una tessitura invisibile che hanno portato innanzi. Unirsi in tessitura, con luci di Sicilia, di fili d'amore. L'amore non è mai nominato esplicitamente, in maniera persistente, ma questo è libro d'amore. Di reciproca colleganza, di intenti, di sogni, di sapori.

Intrecciare le mani nella danza dei materiali, dei segni, delle luci, dei colori, intrecciare, disunire, ricondurre a un nuovo intreccio, a un nuovo segno. È il senso del viaggio tra le due autrici, che non si sa mai verso dove si va, che si compie nel suo svolgersi, nell'andare verso senza un programma preciso. Il farsi del viaggio diventa il farsi stesso della scrittura e della pittura. Ferri roventi e sorrisi complici, lampi di azzurro e libellule rosse... È straordinario l'immaginario che esce da questi SMS. Si sta nella natura senza possibilità di poterla controllare, in una dimensione orientale. La natura è in te, non ne sei separato. Tu sei dentro questi elementi, questi segni, questi colori. È dialogo tra due occidentali di cui una ha solo più esperienza orientale dell'altra, ma lo stupore, la vibrazione è unisona. Luce grigia di cielo padano contrasta forse con cielo orientale rosso di libellule? È l'immaginazione che fa il paesaggio, non il paesaggio in sé. Giocare a farsi agguati, essere cervi dal mantello miele, finalmente nuda nel pensiero. Spoglie dagli orpelli, nella sintesi totale... e la nudità semplice di chi sa. L'hanno scritta insieme. Queste le risultanze di questo scrigno di pensieri, colori, sensazioni.

I colori di Marialisa Leone per i disegni di Tonino Guerra. 2010*

"I colori di Marialisa sono come petali che reggono suoni misteriosi". (Tonino Guerra)

Ogni elemento sembra convivere nel giardino della pittura con le stesse modalità con cui nel passato l'artista tesseva i fili del telaio, si tratta sempre di intrecciare le fibre del colore per ricavare nuovi stati di incantamento, altre congiunzioni possibili. È quanto avviene in questi ultimi anni di amicizia con Tonino Guerra, dalla cui frequentazione Leone ha tratto nuovi stimoli inventando diversi modi di far danzare parole e colori, scrittura poetica e fisica presenza delle materie, corrispondenze tra linguaggi coinvolti nel medesimo sogno spaziale. Negli ultimi lavori realizzati su disegno originale di Tonino Guerra emerge infatti la mitologia della fiaba orientale, luogo di estasi sublime, visione evocatrice di magnifiche lontananze, interpretate con vibrazioni leggere su carte fatte a mano. Come nel passato, anche in questo caso la forza poetica della pittura sta nel desiderio di interrogare il colore ovunque esso si ponga, soprattutto dove lo sguardo non teme di affrontare nuove visioni, sulle tracce di un sentiero comune dove Tonino e Marialisa si riconoscono complici nel condividere l'emozione dello stesso viaggio.

Silvia Merico

I disegni di Tonino Guerra per i colori di Marialisa Leone. 2010*

“Quando le favole hanno i colori di Marialisa volano dentro la Pompei della memoria”. (Tonino Guerra)

“Ti mando dei disegni: ti senti di vestirli?”

L'avventura è iniziata così, con una telefonata di Tonino Guerra all'amica Marialisa Leone. Con molta emozione – e un po' di paura – lei ha messo mano alle preziose carte che portano i disegni del grande sceneggiatore, maestro della parola e della poesia e che svelano il versante pittorico della sua sorprendente creatività.

Queste carte hanno viaggiato da Pennabilli, fiabesca residenza di Guerra in Valmarecchia, sospese nella loro voluta provvisorietà, in cerca di un compimento poetico che l'autore ha trovato nei colori della Leone sua amica e sostenitrice, (ricordiamo che Il Nodo dei Desideri ha collaborato due anni fa con l'Accademia di Brera per realizzare la mostra di pastelli e acquerelli di Tonino Guerra dal titolo “Le farfalle e le lucciole”). Marialisa vi è intervenuta attraverso colori e carte con timore ed eccitazione.” Entrare nel mondo di Tonino è stato come entrare in contatto con la sua anima”- ha confessato la pittrice. “Favole senza la neve” è il nome dato a questa raccolta di immagini, la traccia di un racconto fiabesco che ha per protagonisti animali, petali, frutti colorati, uova volanti, donnine sospese in un'atmosfera innocente e divertita, forme semplici e sorridenti che sembrano scaturire dallo stupore dell'infanzia e che fluttuano nello spazio del dipinto, in uno spontaneo rimando di segni e colori. Senza prospettiva, senza un impianto spaziale definito, queste carte sono dotate di un ritmo tutto particolare che è quello lento dell'osservazione e della contemplazione; prende le distanze dalla fretta, dalla distrazione e sa concedersi il privilegio dell'immaginazione, facoltà che non procede in parallelo con la fantasia bensì scaturendo dalla complessità e dalla grazia del reale.

Claudio Cerritelli

Risonanze del colore, umori della carta. 2014*

In questo recente ciclo di carte (2013) Marialisa Leone prosegue nella ricerca di stati d'incanto della visione pittorica, immaginando che i frammenti della materia possano uscire dall'inerzia delle forme già date per attivare una diversa soglia dello sguardo, tramite imprevedibili di sensi sconosciuti.

Nella visione dell'artista confluiscono memorie del vissuto e presagi di esistenze non ancora rivelate, tracce fisiche di percorsi quotidiani e reperti di spazi in bilico tra le misure della ragione e l'emozione di nuove sensazioni. La seduzione per i colori della natura si coniuga con le citazioni culturali che l'artista coltiva da sempre, attraverso il filtro poetico di un'arte che si muove dalle intuizioni dell'astrattismo lirico agli impulsi gestuali dell'informale, senza mai rinunciare alle parvenze del racconto e allo spirito fantasticante della scrittura visiva.

Assimilando le molteplici lingue della pittura contemporanea Marialisa Leone raggiunge in queste carte esiti personali e del tutto autentici, il mirabile equilibrio compositivo, la passione per i pigmenti naturali, l'esplorazione dei respiri segreti del paesaggio, la vibrazione del segno indefinito e alitante, il ritmo musicale delle forme e l'evocazione di odorose sonorità del visibile.

Queste qualità immaginative si avvertono nella sensibile fusione dei frammenti dipinti e incollati, costruiti con sensibile sapienza affinché l'accostamento simultaneo dei bordi irregolari e delle linee smarginate possa sollecitare inquieti slittamenti di senso, con un arioso senso di equilibrio. Infatti, per armonizzare i differenti lembi di materia Marialisa Leone distilla variazioni tonali e preziosità cromatiche che pervadono ogni carta con magiche risonanze e accordi interiori, alternando colori pacati e segni infocati per restituire al lettore un'atmosfera di trasmutazioni luminose senza confini.

In tal modo, questo percorso tattile negli umori segnici e cromatici della carta si dispone agli occhi del lettore come un colloquio che l'artista intrattiene con i fantasmi interiori, con le sostanze inconse dell'immaginario collettivo.

Si tratta di un viaggio interminabile negli umori e nelle sedimentazioni materiche di quel processo d'infatuazioni luminose che è la pittura, desiderio intramontabile di comunicare emozioni nell'atto del suo infinito rivelarsi.

Marialisa Leone

***Sunset Boulevard*³**

Di Los Angeles porto negli occhi un lungo racconto. È la vita che sta attaccata ai 36 chilometri di Sunset Boulevard. Il viaggio veloce, le corse delle biciclette, delle tavole skate, il lavoro, il riposo, il ristoro, la musica, un buon caffè. Prospettive, camminare, vedere lontano, la luce d'argento dell'oceano che il vento butta sulle cose, le corse delle nuvole contro il blu, i fili, i pali. Il rispecchiamento di tutto su tutto, le luci viola della sera che arriva in un botto e raffredda subito l'aria. E le palme, le magrissime e lunghissime palme ricurve che dondolando pennellano il cielo. C'è sempre una ciotola d'acqua per i cani fuori dai negozi, dai bar. La bottega delle spezie a Sunset Junction tiene sulla porta piccoli vasi di erbe e l'acqua della sua fontana colori e smalti, gorgoglia e canta. Negozi di necessità estreme. Ciò che serve nel deserto, ciò che serve nei ghiacci polari. Lì si collega il mondo, la percezione, almeno.

Un uomo non più giovane, un nero, suona tamburi sull'erba, in un piccolo parco in mezzo ad abiti e curiosità. I bambini lo imitano felici, cantano, ballano. Un altro, vestito da texano, cerca incontri. Progetta viaggi. È pieno di sapienze per la terra, per il pane.

Tutto si affaccia. Una umanità giovane, che arriva dal mondo, vive all'aperto, si incontra, consuma buone verdure, cus cus, succhi vegetali. Apre i computer e li tiene davanti. Notte e giorno elicotteri atterrano sul tetto del Children Hospital. Il frastuono è già una preghiera.

E non manca mai la sirena dei pompieri che, dispiace, ma ti auguri passino vicino per farti vedere il rosso brillante e lo sfolgorio degli ottoni, veri capolavori di meccanica da amatori.

Il cinema Vista, Teatro Vintage, ti arriva incontro col suo arancio frappè ricamato di bianco, come uno scoppio di risata. Al suo fianco una presenza riservata, una casa blu con alberi carichi di limoni... un quadro di Pierre Bonnard!

Un orto di terra rossa fatto a gradini matura cavoli, insalate e rose. Lì vicino una scuola giardino mostra verdure, animali e paglia per sedere e stare. Al semaforo, verso sera, un barbone prepara il suo letto di cartone. Altri fanno notte negli anditi di negozi dismessi.

Qualche volta arrivano gli echi di Down Town, quel canyon che è una crepa nella terra, da dove si alza una famiglia di grattacieli, come canne d'organo e le curve d'argento di Disney Hall moltiplicano la luce. Colori iridescenti di giorno. Blu magico la notte.

Perché Los Angeles per il resto è un tappeto immenso e raso che va a sciogliersi nell'oceano.

Silvia Merico

La danza del cinque. Evaporazione distillazione. 2014*

Leggere e comprendere l'arte figurativa è una delle operazioni intellettuali più complesse e delicate, soprattutto nel contemporaneo. Tuttavia ci vengono in aiuto alcuni parametri che sono validi da sempre: l'opera presume sempre una materia attraverso la quale trova corpo, una tecnica necessaria alla sua espressione [conformazione] e uno stile che viene scelto per configurarsi.

³ M. LEONE, *Negli occhi fino all'oceano. Sunset Boulevard*, Crema 2014.

Sono fattori che dipendono uno dall'altro e che si influenzano a vicenda. Tutto ciò è di conforto, perché offre una griglia entro la quale muoversi.

Quella di Marialisa Leone è una tecnica in divenire e non decisa a priori, si delinea passo dopo passo, in relazione stretta con la materia e i suoi comportamenti: è un prendersi per mano reciprocamente e lasciare tracce. Si fa forma, colore, producendo uno stile.

Vi è di più. La tecnica tra le sue mani diventa procedura meditativa, si accompagna al caso (con il frottage), risponde a un bisogno di sperimentare e di trovare una strada; oppure, viceversa, di perdersi. L'artista distilla dalla manipolazione dei materiali eletti (cenere, tempera, colla...) i significati spirituali di cui è alla costante ricerca: si trasferiscono sulla carta come rivelazioni, epifanie, in virtù di una sorta di decantazione, di estrazione, di lento movimento, il tempo come compagno. È un lavoro, ma anche danza, rito; è raccoglimento, ricerca, immersione totale in luoghi spirituali che chiedono proprio alle sue mani delle coordinate materiali per manifestarsi.

E veniamo alla 'danza del cinque'. Questo numero, con i suoi multipli, ha corteggiato l'artista in questi ultimi mesi: dieci sono le carte frutto di un lavoro precedente; trentacinque le tessere che compongono l'opera 'Sunset Boulevard', realizzata in occasione del viaggio e della mostra statunitense; cinque le grandi carte che si sono imposte al suo spazio espressivo e che sono qui esposte. Perciò l'attenzione di Marialisa si è posata su questo numero, sui suoi significati, per capire cosa leggere nel suo ricorrere ostinato.

Il cinque è un principio numerico che attraversa le culture e le religioni, dal Pentateuco alla Torah, si esprime nel pentagramma in cui è inscritto l'uomo vitruviano con la sua energia verticale tra terra e cielo; contatto di anima e materia con i sensi dell'uomo e ancora numero sacro ai cinesi. E poi c'è la quintessenza, il 'quinto elemento', principio incorruttibile di vita intermedio tra anima e corpo; nella tradizione alchemica è l'elemento ultimo che rende possibile la trasformazione di una sostanza in un'altra per raggiungere la sua consistenza più pura. Ebbene, nelle cinque 'Carte' che costituiscono il cardine di questa esposizione si può leggere una sorta di purificazione dello stile della Leone, come un'asciugatura dei consueti modi espressivi che produce forme quasi monocrome. Sono custodi di una misura espressiva a tratti ascetica, che ha ricercato la propria sostanza e l'ha trovata nella forma più che nelle abituali e pure tanto amate ed efficaci cromie. Cinque carte che sono la 'quintessenza' cioè il grado massimo e perfetto di una manifestazione pittorica che oggi trascolora per ritrovare mezzi toni e sfumature, bisbigli e frasi mormorate che erano lì in attesa. Per mostrare con coraggio, senza veli, la sua natura più intima.

Negli occhi fino all'Oceano. 015. 2015*

Non di sola carta è fatto il mondo espresso in pittura da Marialisa Leone, anche se per ospitare le sue stesure materiche l'artista sceglie in prevalenza questo supporto, preferibilmente la 'Khadi' indiana fatta a mano o quella prodotta dalla secolare tradizione di Fabriano. La mostra personale in corso a Soncino, evento satellite dell'VIII Biennale "a Marco", conta su un allestimento particolare, in un ambiente abitato (lo spazio Moro, a cura di Gabriele Moro) e cattura la scia dell'esperienza creativa ed espositiva vissuta a Los Angeles nel 2013.

Ad accogliere il visitatore, ancora all'esterno, c'è la 'Foresta di mare' (2015), un'installazione di cinque alberi panciuti, realizzati in un doppio foglio di rame teso come una vela a catturare il pulviscolo dell'aria colorata, gli umori del vento, i riflessi di un mare anche solo immaginato. Il contributo pittorico vi aderisce attraverso il collage con lembi di carte colorate, discreti, provvisori, rispettosi ma gioiosi. Qui l'arte della Leone si fa presenza, abita lo spazio della vita con una forza inedita, senza bisogno di cornici o pareti. All'interno è l'anima della carta a parlare, con il suo comportamento di adesione alla gestualità della pittrice, ai movimenti dell'aria, ai tempi e alle fasi delle stesure materiche (carbone, cenere, acrilici, pigmenti). Anche i formati parlano, attraverso l'ampiezza delle grandi carte ("La danza del cinque" - 2014), racchiudendo il racconto

nella circolarità di un disco (“La stanza del giardiniere”, “La stanza di Batman” - 2015) o ritmandolo in una successione di pagine che rincorrono una storia (“Sunset Boulevard – un libro lungo 18 metri” - 2013). È una pittura che ha maturato uno stile proprio, solo apparentemente informale; in realtà si tratta di una stesura ricca di immagini, chiare anche se poco definite, indistinte ma carparbie, echi di memorie presenti per affioramento, portatrici di suggestioni disposte a moltiplicarsi (“Before sunset – 2014-2015). Marialisa Leone possiede la profondità necessaria ad entrare nelle cose e la capacità di uscirne per poterle raccontare.

Con le “Lune di Giove”, sette carte di dimensioni più piccole, si manifesta un altro ciclo espressivo -forse neppure concluso- legato a visuali celesti, spiate attraverso le lenti del telescopio in una notte di mezza estate. La consistenza materica dello spazio si deposita in geografie sognate, captate da distanze siderali e subito tradotte in pittura palpitante. Capita quando lo sguardo vola alto.

Claudio Cerritelli

Nel mondo di Tonino Guerra. Neos Edizioni - Torino 2016⁴

Fluiscono tra le sponde dello stesso fiume queste conversazioni mirabilmente trascritte da Marialisa Leone sul filo della memoria, ritmata e animata da percorsi poetici che attraversano d'un fiato il mondo di Tonino Guerra, visioni irripetibili sostenute dal flusso inarrestabile di parole e immagini che invade i loro percorsi paralleli.

Al centro di tutti i luoghi evocati sta Pennabilli, regina del paesaggio e dimora dell'immaginazione totale di Tonino, atmosfera di sogno e di bellezza che la luce della natura consegna ai colori inseguiti sulla carta, ai segni cercati senza pentimenti nella materia, a tutti i nodi del desiderio che si dipanano nel gesto creativo seguendo stati d'animo diversi. Come si sa, molteplici sono le frecce presenti nell'arco di Tonino: poesia, cinema, teatro, arte visiva, musica, senza dimenticare lo spirito animoso e divertente degli interventi orali, capaci di avvincere gli ascoltatori e di scuoterli dal torpore abitudinario con argomenti di libera immaginazione.

Un clima elettrizzante è dunque quello che la scrittura di Marialisa restituisce attraverso storie legate al cuore del vissuto, il racconto segue le vie dell'altrove pur riferendosi a una cronologia del quotidiano da cui scaturiscono apprensioni, affetti, sentimenti, passioni persistenti.

Le tracce del parlato si susseguono e si sovrappongono come attimi di uno stralunato procedere costellato dall'ansia del fare, dal piacere di osservare le cose più elementari e spontanee come momenti di amplificazione del mondo circostante, preziosa linfa per il corpo e la mente.

Il singolare modo di raccontare di Marialisa s'inerpica verso il sentire assoluto, là dove tutto è fantasia e felicità di esistere, dove la solitudine creativa si tramuta in gesto d'amore verso gli altri, proprio perché grande e imprescindibile è “il valore dello stare insieme”. Questo spirito si avverte nella continua disponibilità all'incontro, al confronto, al conversare diretto e smanioso di giocare con i ricordi rivolti al futuro, tracce necessarie per cogliere il ritmo espansivo del pensiero in dialogo con l'universo intero.

Tonino chiama e Marialisa risponde, Marialisa si fa viva e Tonino è contento: intorno a quest'animazione dialogica cresce il senso di reciproca partecipazione alle emozioni di tutti i giorni, all'osservazione delle cose minute, apparentemente insignificanti, eppure cariche di invisibili magie. Entrambi i dialoganti amano i luoghi abitati da misteriose presenze, sono sedotti dai profumi intensi della vita, si abbandonano alle sensazioni del divenire creativo, non resistono alle promesse che le parole affidano alle materie evocando paesaggi visivi e sonori, come i petali di colore di Marialisa che per Tonino emanano suoni misteriosi.

⁴ M. LEONE, “E adesso ti regalo una storia”. *Conversazioni quasi sempre telefoniche con Tonino Guerra*-Torino 2016.

Le riflessioni sulla natura costruiscono mappe immaginarie percorse da continue scintille, gli incontri con gli artisti italiani e russi sono un labirinto di ipotesi che si diramano all'infinito, colori d'incanto, segni silenziosi che serpeggiano nell'inconscio e clamori che s'inebriano d'immenso.

Le intuizioni disseminate in queste pagine sono molteplici, per esempio Tonino convince Marialisa che "bisogna portare la bontà nelle strade", non vi può essere altra soluzione per dissipare egoismi e violenze, per rompere gli inutili steccati che dividono l'umanità.

Per realizzare questa tensione ideale che appassiona Tonino nel corso del tempo, è indispensabile la presenza sensibile di Lora, straordinaria compagna di vita, punto di riferimento per avventure culturali da un capo all'altro del mondo, carattere volitivo che sa infondere il fuoco necessario per tenere alta la fiamma dell'immaginazione.

Il conversare è avvolto da continue seduzioni, prende forma a non finire tra ricordi di viaggi e progetti da realizzare nelle terre promesse delle arti sinestetiche, i continui rimandi al senso gioioso della vita non si attenuano mai, anche quando si avverte nella voce di Tonino il velo indistinto della malattia. Ma è solo la sensazione di un attimo, il lieve insorgere di toni malinconici cede il passo all'entusiasmo che allunga la vita, infatti per quanto si possano percepire le ombre del dolore, esse riescono sempre a trasformarsi in energia che dà più forza a futuri progetti creativi. A questo si aggiunge il valore evocativo delle immagini che sospende ogni ansia esistenziale attraverso l'eccitazione dei sensi, lo stravolgimento fisico e mentale che supera ogni ostacolo attraverso l'abbandonarsi al possibile e all'ignoto. Non meno importante è la fusione con i nutrimenti della terra e del cielo, straordinaria congiunzione di elementi visibili e invisibili, desiderio di far valere gli impulsi del cuore più che i meccanismi della razionalità, del resto non v'è ragionevole prospettiva per l'arte che non sia trasfigurazione emozionale del visibile.

Negli ultimi anni di amicizia tra Marialisa e Tonino sono stato testimone della crescita di nuovi stimoli, diversi modi di far danzare parole e colori, scrittura poetica e fisica presenza delle materie, corrispondenze tra linguaggi coinvolti del medesimo sogno spaziale.

Il dialogo sulle tecniche artistiche indica le connessioni del fare e del pensare come stati d'incantamento che disegno, pittura, scultura, ceramica, sollecitano per far nascere visioni di stupefatta concretezza. Nei lavori realizzati da Marialisa su disegni originali di Tonino, emerge la mitologia della fiaba orientale, luogo di estasi sublime, visione evocatrice di magnifiche lontananze, vibrazioni leggere captate su carte fatte a mano. Come sempre, la forza poetica della pittura sta nel desiderio di interrogare il colore ovunque esso si ponga, lo sguardo si muove sulle tracce di un sentiero comune, dove Tonino e Marialisa si riconoscono complici felici nel compiere lo stesso viaggio verso l'altrove.

Marialisa Leone

Viaggio nel popolo dei legni sonori, tra modelli, riccioli, vernici, e alchimie. 2016*

I pensieri e le immagini che si leggono in questi miei libri diffusi sono nati dalle conversazioni dentro le botteghe cremonesi di alcuni liutai. Da gennaio a giugno 2016.

Ho ammirato la passione con cui i Maestri si sono dedicati alle confidenze, la sincerità dei loro pensieri, e di tutte quelle riflessioni anche intime che forse sarebbero rimaste chiuse dentro i silenzi del tempo del lavoro e del sogno, ma che rivelandosi nelle loro parole ci aiutano invece a scendere più in profondità nelle pieghe del grande pianeta della liuteria. Anche loro si sono stupiti, loro che stanno tesi in bilico tra due rive, come fossero un ponte tra il passato e il presente, tra l'arte e l'artigianato. In questa condizione di deriva creativa hanno vite piene di viaggi, con le gambe e con il cuore. In grandi e lunghi momenti di raccoglimento sono immersi i loro giorni, voci basse a calcolare passi di millimetri in attesa di un suono.

Qualcuno l'ha chiamato primo vagito. Ogni volta è una nascita e quando a parlare è una donna

liutaia ... “lo sento sulla pelle. Nelle vene.”

La parola che ho forse più sentito è tradizione, ma non c'è liutaio che non si metta ogni giorno alla prova con la propria puntigliosa spinta creativa anche sfidando il millimetro per conquistare un personale rinnovamento da imprimere nel suo violino, o nel suo violoncello. Ma non facciamo torto agli strumenti del quartetto e a chi li fa! C'è anche la magnifica viola e il corpulento signor contrabbasso. Tutti raccolgono la fortunata eredità dei maestri cremonesi e la interpretano secondo i nuovi temperamenti e le attuali esigenze della musica. Ognuno con la propria inconfondibile vibrazione.

Il mio viaggio dentro questa umanità musicale e cosmopolita che si fa tessuto della città di Cremona è stato unico, pieno di entusiasmo e di meraviglia e di suoni; ha incontrato le anime più diverse. Anime sensibili quiete e irrequiete di conoscenza. Sempre pronte le mani, sempre a portare l'orecchio verso il legno. E a muovere verso la luce le vene vegetali.

Un nutrimento fantastico e necessario per la mia pittura che visibilmente ha preso nuovo corpo e mi fa ricca di tanto altro. En confiance.

Silvia Merico

Intervento artistico di pittura, musica, parola. 2016*

Il legno, la carta, il tempo, le confidenze, la scrittura: è un linguaggio che mescola valori preziosi -oggi sempre più rari- in questa opera di Marialisa Leone. En Confiance sarà inaugurata questo pomeriggio alle 18 presso l'Ex Borsino (via Solferino, 33 a Cremona – con le prove aperte dell'orchestra di giovani musicisti austriaci Middle Rihne) con un rimando ideale alle botteghe di liuteria del centro storico, nelle cui vetrine si potrà incontrare il ‘libro diffuso’ che prosegue la mostra stessa. Il progetto ha preso vita nella Casa di Stradivari dove, durante un concerto, la Leone ha avvertito la necessità di raccogliere l'antica sapienza costruttiva dei Maestri liutai, contenuta certo nei libri, ma mai verbalizzata da coloro che ne sono i veri continuatori; il Consorzio Liutai ‘Antonio Stradivari’ e la Camera di Commercio hanno colto la bellezza dell'idea e hanno voluto inserirne i frutti all'interno delle iniziative del Cremona Summer Festival 2016.

È stato prima di tutto un viaggio, compiuto dall'artista in questo mondo affascinante: da gennaio a giugno ha fatto visita a una cinquantina di liutai nelle loro botteghe, dove tale pregiata eredità artigiana viene custodita e interpretata ad arte secondo i nuovi temperamenti e le attuali esigenze della musica. “Ho ammirato la passione con cui i Maestri si sono dedicati alle confidenze –dice Marialisa Leone- la sincerità dei loro pensieri e di tutte quelle riflessioni anche intime che forse sarebbero rimaste chiuse dentro i silenzi del tempo del lavoro e del sogno, ma che rivelandosi nelle loro parole ci aiutano invece a scendere più in profondità nelle pieghe del grande pianeta della liuteria. La parola che ho forse più sentito è ‘tradizione’, ma non c'è liutaio che non si metta ogni giorno alla prova con la propria puntigliosa spinta creativa anche sfidando il millimetro per conquistare un personale rinnovamento da imprimere nel suo violino, o nel suo violoncello”. La Leone è riuscita a raccogliere questo fiume di parole, dette ‘in confidenza’ e a dar loro la forma di aforismi che condensano il sapere di una vita dedicata alla costruzione di violini, viole, violoncelli e contrabbassi. “Possiamo dire di essere sarti del musicista, gli cuciamo lo strumento addosso”, “Il tavolo di lavoro è il tavolo delle sfide”, “La forma è suono”: se si inizia a leggere questi pensieri non si riesce a smettere; sono contenuti nei ‘libri diffusi’, di carta fatta a mano, ispessita e lavorata con le segature di lavorazione dei liutai, preparata per catturare e trattenere queste parole che fremono nei tratti della matita a carbone.

“Questa esperienza, intensa e impegnativa dal punto di vista emotivo, si è rivelata un nutrimento fantastico e necessario per la mia pittura, che visibilmente ha preso nuovo corpo e mi fa ricca di tanto altro”. È un mondo pittorico che, per sua stessa natura e predisposizione, assimila con immediatezza suggestioni da altri ambiti, percettivi e non; ama la materia e in questo caso

l'artista è riuscita a immettervi un sospiro di stanchezza, il suono della viola, profumo di legno e gommalacca, la ruvidezza di una sera di fatica, il colore dei pensieri di un'artigiana al lavoro. Il 'libro diffuso' nelle vetrine delle botteghe liutai, del Consorzio e dello IAT si compone di pagine pittoricamente dedicate e ispirate al carattere delle confidenze che ogni artigiano ha espresso. Quindi un omaggio, di ascolto e di grazia, per una comunità laboriosa che in questo caso si è espressa non solo nel legno, ma a parole, in confidenza.

Giovedì 21 luglio alle 21.30 negli spazi aperti antistanti il Consorzio avrà luogo un incontro con Marialisa Leone ("Meeting the artist", piazza Stradivari 1, Cremona).

Il progetto è stato realizzato con il supporto insostituibile del Consorzio Liutai "Antonio Stradivari" e della Camera di Commercio di Cremona.

"En Confiance, jazz". 2017*

Per qualcuno è stata una piacevole sorpresa, per molti altri un'indubbia conferma: con En Confiance Jazz Marialisa Leone presenta il risultato pittorico di una ricerca nel mondo della musica, che l'ha portata lo scorso anno a esplorare l'affascinante ambiente della liuteria cremonese (En Confiance, Cremona Summer Festival 2016) e a confrontarsi quest'anno con un ambito musicale dalle radici lontane, portatore di un'elevata complessità antropologica, il Jazz. L'ideazione del manifesto del Crema Jazz Art Festival è stato solo il primo passo, l'ingresso in un contesto sonoro e artistico che presto si è rivelato foriero di grande suggestione anche per il linguaggio pittorico. La Leone si è perfettamente sintonizzata con il pensiero, i suoni, il mood, la cultura di questo fenomeno musicale dagli spessori sconfinati; si è documentata e ha incontrato i grandi del Jazz nelle loro parole, che sono diventate aforismi espressivi di un modo di vivere, oltre che di suonare; li ha portati nel suo mondo, trascritti sulle sue carte dipinte che come pagine in successione compongono un libro aperto, anticonvenzionale, arioso, variopinto: "non suonare quello che c'è, suona quello che non c'è" (Miles Davis); "la vita è un po' come il jazz... è meglio quando si improvvisa" (G. Gershwin); "il jazz è musica laterale. E essere laterali è un onore. Vedere di lato è meglio" (Enrico Pierannunzi). Durante la rassegna cremasca, l'artista si è anche messa alla prova con sessioni di pitto-musica (o musi-pittura) durante le quali ha improvvisato con matite e carboncino, tracciando una sorta di partitura figurativa sulle note del concerto in atto. Grande padronanza, anche coraggio e disinvoltura.

La pregiata eredità artigiana dei maestri liutai aveva lasciato nelle carte della Leone la materia, le polveri e gli spessori espressivi di un'antica sapienza costruttiva che coniuga legno, suoni, lacche e sensibilità tattile (l'intera raccolta del 2016 è presente nella mostra cremasca). Le carte di En Confiance Jazz suonano una musica differente e ciò è chiaramente leggibile nelle scelte formali di Marialisa Leone, audaci, libere; percorrono linee melodiche spregiudicate, compongono armonie nuove, stabiliscono ritmi grafici inediti e sequenze cromatiche libere. Ne esce chiaramente un linguaggio pittorico estremamente pertinente, sintonizzato, palpitante, contemporaneo e attuale; indice di una maturità artistica chiaramente a fuoco, che ben si rappresenta, interpretando con precisione l'ambiente in cui si immerge e l'aria che respira.

ESPOSIZIONI

1986 “Gli studi di Luigi Veronesi per gli arazzi di Marialisa Leone.”

4 bozzetti di Luigi Veronesi, 4 arazzi di Marialisa Leone trascrivono i disegni. Galleria Milano.
A cura di Carla Pellegrini. Milano.

1989 “Trasparenze”. Collettiva. Installazione. Museo Garda- Ivrea (To)

“Carlo Fayer e Marialisa Leone”. Gli arazzi di Marialisa Leone per la pittura di Carlo Fayer.
Biblioteca di Offanengo. Cremona.

1991 “Un Po’ di Po”. Realizzazione scenografica per l’inaugurazione del Teatro di Casalmaggiore. Opere di pittura di Giorgio Vicentini, installazioni tessili di Marialisa Leone. Testo critico Elena Pontiggia.

1992* “Fardelli.” Personale. Installazioni nello studio **Cul dal sac** di San Martino dall’Argine, Mantova.
Testo critico Claudio Cerritelli.

“Transbiennale.” Collettiva di pittura. Cul dal Sac di San Martino dall’Argine, Mantova.

1995 “Tessere non tessere.” I disegni di cinque artisti per gli arazzi di Marialisa Leone. Carlo Fayer, Massimo Pisani, Luigi Veronesi, Giorgio Vicentini, Maurizio Zurla. Il Nodo dei Desideri, Crema.

“Arte visiva e progetto sociale” Collettiva. Installazione. Vecchia Fabbrica Tamburini. Crema.

1996 “Luigi Veronesi”. MAN di Nuoro. Catalogo a cura di Claudio Cerritelli.

“Contemporanea-mente” Collettiva. Installazione. Avida Dollars Galleria Via Festa del perdono - Milano

1998 “La grafica di L. Veronesi.” A cura di Paolo Minoli. Cantù. Como.

2004 “Ci incontriamo a Urbania.” Marialisa Leone e Miriam Cristiani. Esperienze di pittura.
Palazzo Ducale di Urbania.

2006 “Il Viaggio Dato”. L’esperienza pittorica di Marialisa Leone dialoga con quella di Angelo Noce.
Il Nodo dei Desideri, Crema. Cremona. Testo di presentazione di Silvia Merico.

“CupraFestival”. Festival internazionale di musica. Collettiva di pittura. A cura di Mirella Ruggieri.
Villa Vinci di Cupra. Ascoli Piceno.

2007 “Gli artisti del Volo di oggi”. Festival Incantevoli Voli. Collettiva di pittura e scultura con Antonio Catalano, Angelo Noce, Marcello Chiarenza, Carol Burger, Chiara Colombo, Marialisa Leone, Pietro Coletta, Susi Ninni. Il Nodo dei Desideri. Crema, Cremona.

“SMS, scritture tra Marialisa e Stefania”. Pittura e scrittura di Marialisa Leone. Associazione Diversoinverso, Monterubbiano, Ascoli Piceno.

2008* “SMS, scritture tra Marialisa e Stefania.” La pittura e la scrittura di Marialisa Leone e i disegni di Pietro Coletta. Libreria Sommaruga. Lodi Intervento critico di Claudio Cerritelli.

2009 “Memorie di viaggio.” Pittura e scrittura di Marialisa Leone, scultura di Pietro Coletta. Intervento critico di Claudio Cerritelli e Luigi Sansone. Galleria Derbylius. Milano.

“Leggere non leggere.” Collettiva di pittura e scultura. A cura di Carla Roncato. Galleria Derbylius. Milano
“E’ di Natale.” Pittura di Marialisa Leone, scultura di Marcello Chiarenza, Tonino Negri, Massimo Moroni.
Associazione DO-GO. Lodi.

2010 “Arte e salute.” Collettiva di pittura per il progetto Politecnico-Policlinico di Milano. A cura di Marco Maiocchi e Carla Roncato. Galleria Derbylius. Milano.

***“Favole senza la neve.”** I disegni di Tonino Guerra per i colori di Marialisa Leone. A cura di Marialisa Leone- Il Nodo dei Desideri- Crema, Cremona.

2012 “Nel mondo di Tonino Guerra.” Mostra: collaborazione artistica con il Maestro Tonino Guerra. Palazzo Monte di Pietà. Santarcangelo di Romagna. Rimini.

“Dal progetto all’oggetto”. Mostra personale presso la Biblioteca del Comune di Lodi. Presentazione del catalogo” Marialisa Leone” a cura di Claudio Cerritelli.

“Sonorità cromatiche”. Mostra personale cura di Claudio Cerritelli. Palazzo Pallavicino Ariguzzi. Cremona.

“Ondarte”. Mostra collettiva a cura di Alec Von Barga. Akumal, Messico.

2013 “Inner Landscapes”. Marialisa Leone. Paintings. Louis Lazzara Gallery, Los Angeles, USA.
Testo critico Claudio Cerritelli.

“Divagazioni in Fiore”. Marialisa Leone, Marta Lanfranco, Antonio Catalano. Paintings, Ikebana, Mondì Sensibili. Palazzo Gazelli, Asti, Italy.

2014* “Negli occhi fino all’Oceano. Sunset Boulevard”. Solo exhibition. Marialisa Leone. Paintings.
Fondazione Banca Popolare di Lodi Arte, Lodi, Italy. Testo critico Claudio Cerritelli.

***“La Danza del Cinque”.** Solo exhibition. Marialisa Leone. Paintings. Villa Fabrizia di Bertonico, Italy.
Presentazione e testo di Silvia Merico.

2015 “Similia Similitudini”. Collettiva. Villa Fabrizia Bertonico. Lodi.

"State vicini a una foglia". Collettiva. Naturarte 2015. Bertinico. Lodi. Installazione. In collaborazione con Associazione **Il Mondo di Tonino Guerra**.

"Negli occhi fino all'oceano.015." Solo exhibition. Biennale Arte- Soncino. Spazio Moro Catalogo Skira. Con uno scritto di Claudio Cerritelli.

2016 "State vicini a una foglia". Collettiva. Naturarte. Bertinico. Installazione.

"Favole senza la neve". Opere di Tonino Guerra e Marialisa Leone. In occasione della presentazione del libro "E adesso ti regalo una storia" Caffè letterario, Lodi. Presentazione di Claudio Cerritelli e Mario Quadraroli.

"Malik. Un orsacchiotto non basta". Collettiva. Sudario d'artista. Mortorino di San Martino. Lodi.

"Leggero". Collettiva. Villa Fabrizia. Bertinico. Lodi.

"En Confiance". Solo exhibition. Cremona Summer Festival. Luglio, agosto. International Viola Congress. Ottobre. Cremona.

"Cül dal Sac Produzioni a 25 anni da un'esperienza singolare e plurale" collettiva, San Martino dall'Argine. Mantova Catalogo a cura di Massimo Pisani e Gianni Canali.

"En Confiance". Collettiva di scultura, installazione, video art. Villa Marazzi Palazzo Pignano. Cremona.

"Guilanleuf. Coloro che sanno per mezzo della quercia." Naturarte 2016. Solo exhibition di pittura, scultura, installazione. Oratorio San Simone e Giuda, Muzza di Cornegliano. Lodi. Testo critico Natalia Vecchia.

2017 "State vicini a una Foglia". Naturarte XX anni. BPL Arte Lodi. Collettiva.

"Ortocanestro e Cerchio di zappe". Installazione. Da un desiderio di Tonino Guerra.

"Favole senza la neve". Opere di Tonino Guerra e Marialisa Leone. In occasione della presentazione del libro "E adesso ti regalo una storia". Binaria Book. Torino. Presentazione Silvia Ramasso.

"Un tappeto per Laus". "Petali di memoria". 3 libri e 4 carte. ARKEO-REPerti, il contemporaneo nel passato. Collettiva. Naturarte. Lodi Vecchio.

"Ortocanestro". Parco della scultura sospesa. Crema.

"En Confiance, jazz". Solo exhibition. For Crema Jazz Art Festival 2017. Sala Agello -Centro culturale Sant'Agostino- Crema. Italy.

"En Confiance." Solo exhibition. Nanning, Cina. Settembre 2017.

SITOGRAFIA:

www.marialisaleone.com

<https://vimeo.com/56595823>



Lampi di rosso 2008 - Olio e china su carta a mano 25x25 cm.



Diario 2009 - Acrilico-collage foglia d'oro su tela 80x110 cm.



Diario 2009 - Acrilico-collage foglia d'oro su tela 40x40 cm.



Favole senza la neve 2010 - I disegni di Tonino Guerra per i colori di Marialisa Leone - collage di carte su carta a mano 30x45 cm.



Favole senza la neve 2010 - I disegni di Tonino Guerra per i colori di Marialisa Leone - collage di carte su carta a mano 30x45 cm.



Favole senza la neve 2010 - I disegni di Tonino Guerra per i colori di Marialisa Leone - collage di carte su carta a mano 30x45 cm.



Guilanleuf 2017- Cenere, carbone, acrilico, collage su carta a mano. Dia. 100 cm.



Guilanleuf 2017- Cenere, carbone, acrilico, collage su carta a mano. Dia. 100 cm.



Inner Landscape. Cenere, carbone, acrilico, collage su carta a mano. 50x70 cm.



En Confiance 2018. Carbone, acrilici, collage su tela. 40x40 cm.



En Confiance 2018. Carbone, acrilico, collage su tela. 80x80 cm.



Inner Landscape 2017- Cenere, carbone, acrilico, collage su carta a mano. 100x70 cm.



Inner Landscape 2017. Cenere, carbone, acrilico, collage su carta a mano. 70x70 cm.



Inner Landscape 2017. Cenere, carbone, acrilico, collage su carta a mano. 70x70 (2)



En Confiance 2017-2018 Acrilico e collage su carta a mano 30x30 cm.



En Confiance, Jazz 2017-2018 Acrilico e collage su carta a mano 30x30 cm.

Fotografie di Pietro Torrisi e Simone Mizzotti

Libero Donarini, la pittura come ricerca dell'assoluto

Nel primo saggio Roberto Bettinelli analizza l'opera pittorica di Libero Donarini da molteplici punti di vista: le riflessioni estetiche che l'artista ha prodotto in modo continuativo nel corso della sua carriera; l'esegesi stilistica di un gruppo selezionato di opere che appartengono all'ultima produzione e che evidenziano il ritorno al figurativo dopo decenni di sperimentazione astratta, infine il collegamento con la civiltà artistica contemporanea che consente di individuare il valore della sua identità pittorica. Donarini emerge come una figura che accoglie le dinamiche più aggiornate della contemporaneità, traducendole dentro una prospettiva ed una spazialità attuali, inserite nel tempo storico. Simultaneamente testimonia una posizione culturale minoritaria tutta rivolta alla tutela della presenza del sacro e del divino nell'arte.

Lo storico dell'arte Cesare Alpini, che nei decenni ne ha commentato più volte l'attività fornendo notevoli esempi di acume critico e sensibilità estetica, si concentra sul recente ciclo di opere dedicato al Duomo di Crema. Una prova in cui il pittore Donarini indaga nei dettagli la bellezza di quello che può essere considerato il simbolo più esaustivo della storia della comunità cremasca, trasmettendo una ricerca dell'assoluto e dell'infinito che si fonda su una conoscenza antica del mestiere e su una padronanza eccezionale delle tecniche instaurando un legame fecondo con l'arte della tradizione.

Astratto e Figurativo, la linea della continuità nel cambiamento

di Roberto Bettinelli

Libero Donarini è indubbiamente una delle personalità di maggiore rilievo della scena pittorica locale. L'artista riesce a coniugare i livelli plurimi della produzione estetica: la maestria del mestiere pittorico, la profondità teoretica di un approccio intellettuale che instaura un dialogo proficuo ma anche polemico con la civiltà contemporanea, la riflessione meta-poetica sui dettami dell'arte e sull'agire individuale di chi è chiamato a misurarsi con la prassi che genera l'opera, il contatto sempre orgogliosamente rivendicato con la tradizione classica. È, in sostanza, uno di quegli artisti destinati a durare, artefici di un tempo lungo della creazione che al proprio interno stabilisce la coerenza di più cicli dove, di volta in volta, si esplorano nuove sembianze della forma. Il fatto che a proposito della sua pittura si possa parlare di un 'ritorno al figurativo' che è andato configurandosi nell'ultimo decennio, è la conferma di quanto stiamo sostenendo. L'opera di Donarini, infatti, ha alle spalle una lunga militanza nel campo dell'informale subentrata all'inizio degli anni '90 ad un avvio caratterizzato dalla figurazione. Lo scopo di questo saggio è anche comprendere se il nuovo corso esprima una discontinuità oppure se esista, come credo, una continuità capace di assumere modalità poliedriche ma sempre indotte da una ferma coerenza nella poetica e nella tecnica artistica.

Percorso critico: i diari estetici, stile e poetica.

Per sviluppare adeguatamente il tema ci muoveremo seguendo più direttrici esegetiche. Da un lato abbiamo deciso di attingere alle pagine che l'artista ha dedicato continuativamente alla riflessione sul proprio agire pittorico, autentici diari estetici che agevolano la comprensione degli aspetti tecnici e ideativi. Ma il lavoro si è svolto anche secondo i canoni dell'intervista giornalistica. A ciò si aggiunge un resoconto stilistico ricavato dalle opere prese in esame. Infine la parte più propriamente critica ed estetica che intende sollevare la questione del valore della pittura di Donarini mettendola in collegamento con la storia della pittura contemporanea. Diamo quindi l'abbrivio alla nostra analisi affrontando direttamente una vicenda artistica che, con l'avvento di un secondo ciclo figurativo, sembra scartare di lato rispetto a quanto fatto in precedenza con il ciclo dell'informale. Spiega Donarini: *«Per me la pittura è astrazione. Ritengo che il mio stile, proprio perché rivolto alla sintesi massima, sia debitore di un processo che è tutto all'insegna della sottrazione, del 'togliere via', dell'eliminazione del superfluo. Sotto questo punto di vista, dunque, non riscontro alcuna divergenza fra i miei ultimi quadri ed i quadri astratti».*

Si tratta di una testimonianza utile perché ci permette di comprendere come, agli occhi dell'artista, non esista una interruzione tra l'astratto ed il figurativo. L'azione pittorica si cala in una terra di mezzo dove è sempre la mediazione espressiva a dettare legge, depurando il reale per riconfigurarlo secondo una visione che a volte sfocia nell'astrattismo mentre a volte tutela un rapporto più riconoscibile con i dati iconici del reale. La partenza del processo creativo è sempre il mondo, ciò che sta fuori rispetto alla mente dell'artista, ma questa 'estraneità' viene scomposta e ricomposta fino a generare un quadro che può essere integralmente astratto oppure un quadro figurativo. Donarini opera con ordine e disciplina imponendo un utilizzo del termine 'astratto' ben più comprensivo del campo semantico in uso presso gli studi artistici e che individua una profonda sintonia con la riflessione del critico Renato Barilli a proposito del percorso inizialmente figurativo e poi astratto dell'olandese Piet Mondrian: *«L'artista svolge due cicli congiunti, eppure idealmente distinti: quello dell'astrazione, nel senso pieno, etimologico della parola, che è anche quello qui accolto, per cui si tratta di semplificare e ridurre il motivo di natura, ma partendo da esso, e con un sostanziale rispetto nei suoi confronti; o invece il ciclo della concretezza, che consiste nel passare all'offensiva, nel rifare la realtà, nel ristrutturare la natura, conferendo*

ad essa quella razionalità, quel rigore che le mancano, in virtù del 'tragico' (della precarietà, accidentalità, contingenza vitalistica) da cui essa è congenitamente affetta»¹. È un passaggio interpretativo che possiamo fare nostro senza timori reverenziali per far comprendere come in presenza di particolari condizioni non esista una rottura netta tra pittura astratta e figurativa. Non sembra fuori luogo ipotizzare una soggiacente coerenza che innerva tutta la produzione di Libero Donarini. D'altronde che la presenza della realtà sia un elemento costante anche nei quadri astratti lo si evince dal fatto che ospitano molto spesso componenti oggettuali, per esempio frammenti di tessuto, che aderiscono alla superficie pittorica. Ma sentiamo che cosa dice l'autore in merito al processo creativo che caratterizza appunto gli ultimi soggetti trattati delle nature morte e dei ritratti: «Come i quadri astratti partivano dal mondo esterno, che poi mi industriavo a sintetizzare, così è per i quadri figurativi. Ogni giorno registro fotograficamente le cose che più mi colpiscono nella vita del mio giardino e del mio orto. Fiori, piante, insetti, dettagli di natura. Un universo che non smette mai di sorprendermi per la sua bellezza. Studio il brulicare delle formiche, la danza delle api, il lento progredire di una lumaca dentro la terra umida, una goccia di pioggia che bagna il petalo di un fiore, il fusto lussureggiante di una pianta esposta al sole. Fotografo le immagini da diversi punti di vista, curo le ombre, opero le cesure necessarie. La materia svanisce, semplicemente, ed al suo posto c'è qualcosa che non è più testimonianza del mondo ma rappresentazione del mondo. Poi interviene il disegno. Un segno che mi permette di guadagnare purezza. Solo alla fine il colore». E ancora: «Dai primitivi fino ai nostri giorni l'uomo non ha fatto che lasciare dei segni che esprimessero la propria vita e ciò che è percepito come spirito. È questo secondo me il nocciolo della questione. L'uomo, attraverso l'arte, dona visibilità all'armonia e allo spirito. La pittura, per come la intendo, è ricerca del divino nel mondo». Sono riflessioni che mettono in evidenza il portato fortemente spirituale di un'opera che viene concepita come dialogo con l'assoluto. È un passaggio che risponde alla nostra domanda iniziale. Se lo scopo dell'agire pittorico, per Donarini, è la raffigurazione del sovrasensibile è evidente che siamo in presenza di una pittura che non discerne fra i piani dell'astratto e del figurativo. Esiste invece una sostanziale identità che coincide con l'ambizione di fissare l'essenza immutabile delle cose. Astrazione e figurazione hanno la medesima missione.

Tecniche e generi, la prospettiva di una spazialità attuale.

Le opere che proponiamo appartengono al genere della natura morta e del ritratto. Soggetti, entrambi, che vantano una presenza consolidata all'interno della storia dell'arte. Prendiamo in esame l'opera 'Giovane melograno', un acquerello asciutto su carta del 2018. La tecnica impiegata permette la definizione di un'immagine curata nei dettagli ed è attenta a restituire anche le più piccole e insondabili movenze dell'oggetto di natura. Il visibile restituisce una realtà che si affida ad un tratto cromatico accorto, delicato, ipersensibile. La mano di Libero Donarini sorveglia lieve ma sicura, procede infatuata lungo i nodi, le curve, gli scarti gentili impressi alla direzione del fusto che attraversa il vuoto denso e abbagliante dello sfondo del quadro. L'idea della perfezione è tradotta nel dettaglio del melograno che seziona simmetricamente la tela percorrendola nell'interesse dal basso verso l'alto, separandola in due metà uguali secondo un ordine rinascimentale e pierfrancescano che ben si concilia con il lucore dello spazio circostante, esplosivo, centrifugo, che si dirama come un'entità priva di peso e di sostanza proponendo una dimensione aliena da limiti e confini. Viene da chiedersi se il melograno di Donarini abbia davvero un corrispondente nel mondo naturale, se questa immagine sospesa sia mai esistita nel giardino dell'artista, o se sia un simulacro presente unicamente nel suo pensiero, una rappresentazione mentale e depurata di ogni

¹ RENATO BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 147.

legame con la materialità. Un'idea invece che un oggetto di realtà. Racconta Donarini: «Amo gli artisti che sono riusciti nell'impresa di trasformare la pittura, un'azione concreta e fondata su una gestualità ben precisa, in un fatto della mente. Alcuni in particolare hanno avuto la capacità se non di influenzare direttamente il mio cammino sicuramente di aiutarmi a sviluppare la consapevolezza del gusto che mi appartiene. Morandi e De Chirico, prima di tutto, ma anche Salvador Dalí per rimanere nell'ambito contemporaneo; Giotto, Masaccio e il gruppo dei primitivi; Afro, Rothko e Congdon per citare grandi esponenti dell'astrattismo. Tutti hanno in comune la volontà di concentrarsi sull'essenza assumendosi il compito di traghettare lo sguardo dell'uomo dal fisico al metafisico, dal finito all'infinito, dal materiale allo spirituale».

L'arte travalica l'esperienza naturalistica dettata dai confini dello spazio e del tempo. Da un lato si assiste alla spinta verso la sfera spirituale e dall'altro si assiste alla caduta del divino in terra. Il punto di incontro, per Donarini, è la pittura. Analizziamo ora 'Solitudine', realizzata con la tecnica della grafite su tela preparata a tuorlo. La datazione risale al 2015. Il pittore cremasco riesce ad incarnare un livello elevato nel procedere tecnico, forte di una mano che si è corroborata attraverso un esercizio quotidiano e rigoroso. L'esecuzione è impeccabile, come lo è l'impiego di una tecnica volubile e insidiosa come la grafite, istituendo un legame indissolubile fra ispirazione poetica e abilità manuale. L'immagine dell'oggetto è isolata all'interno del quadro, ma non pienamente centrata rispetto alla distanza dei bordi laterali. Nasce uno scarto minimo che vale come una tensione appena percepita, un'inquietudine sopraffina mentre sul limite inferiore la sigla dell'artista acquisisce il significato di un simbolo che non vale solamente come il sigillo di un'identità, ma contribuisce a definire lo spazio come un'entità immateriale. Il monogramma diventa allora l'indizio di uno spazialità fluida e insondabile dove l'immagine della ciotola si disperde lentamente. La grafite disegna il profilo superiore dell'oggetto plasmando la forma in un contorno che sembra quasi guadagnare rilievo per poi ricongiungersi con la fantasia delle diagonali. Queste procedono corpose e sicure fino alla base. Tutto è concentrato e ridotto ai minimi termini. Una pura forma dove interviene il delicato e lirico accumularsi dell'ombra come accade con le visioni di Donarini che non sono mai fredde e distaccate ma trattengono, sempre, il segnale di una nostalgia e di un sentimento. Lo spazio è atemporale e metafisico, frutto di una personale prospettiva dematerializzata e non percorribile secondo i canoni ottici della geometria rinascimentale. Scrive Fausta Franchini Guelfi a proposito della concezione della prospettiva come forma simbolica riproponendo la grande intuizione panofskiana: *«Ancor più dei significati del termine prospettiva, variano nel tempo, come vedremo, i modi e le tecniche della costruzione prospettica. Infatti, la rappresentazione di oggetti tridimensionali su un piano a due dimensioni si avvale di tecniche di proiezione i cui necessari presupposti sono variabili: la conoscenza del meccanismo della visione, il concetto di spazio, lo scopo della rappresentazione. Le immagini che ne risultano costituiscono non solo l'applicazione pratica di queste tecniche, ma anche l'espressione figurativa, di volta in volta, di diverse teorie della percezione, di diverse concezioni dello spazio e della realtà, sia dal punto di vista geometrico-matematico, che metafisico. Non esiste una sola prospettiva valida a rappresentare sul piano le forme visibili, ma esistono varie tecniche prospettiche, strettamente collegate alla scienza e alla cultura contemporanea, e volte a soddisfare sempre nuove esigenze conoscitive e rappresentative...La prospettiva dunque non come strumento di rappresentazione obbiettiva della realtà né tanto meno sistema di regole immutabili rigorosamente fondate sulle leggi naturali della visione, ma al contrario come 'forma simbolica', espressione di diverse interpretazioni culturali della percezione puramente fisiologica dello spazio. Soltanto in questo senso infatti – e non come la vicenda di una prospettiva 'eterna', ora perduta ed ora miracolosamente 'ritrovata' – possiamo intendere quei 'viraggi' che, nella storia delle arti visive, si verificano dall'iconico all'aniconico (dallo spazio delle 'scenografie' classiche alla schematizzazione altomedievale) e viceversa (il 'boom' della prospettiva lineare nel Quattrocento italiano): simboli eloquenti di mutamenti di rotta verso una cultura nuova, che deve, per esprimere i suoi*

messaggi visivi, servirsi di nuove strutture, di nuove tecniche di rappresentazione»².

Concentriamoci sul piccolo ritratto, 'Pablo', che l'artista ha dedicato al nipote e che ha realizzato nel 2018. Il bambino si sporge curioso, ma è in parte nascosto dalla mezzaluna che isola i dettagli del volto. Il ciuffo dei capelli assume una densità vaporosa mettendo in risalto la macchia dello sguardo e la tumida carnalità delle labbra. La camicia si sfalda sotto la dolce linea del mento assumendo cromie mobili nella tonalità del grigio e del bianco. Ancora una volta l'immaginario poetico di Libero Donarini riesce a configurare un'immagine che si staglia dentro una spazialità evanescente ed effusiva.

'Verso l'alto' è una tecnica mista su tavola, sempre del 2018, dove lo sfondo luminoso accoglie l'esile ma squillante presenza del papavero. L'immagine del fiore è limpida e scaturisce dalla linea rapida e sottile del gambo fino all'ampolla fiammeggiante dei petali. Le cromie acquisiscono un delicato chiarore, affermando la purezza del dettaglio di natura. Anche lo spazio è un'entità immateriale e intangibile. 'Desiderio di condivisione', tempera all'uovo su tavola, un dipinto del 2018. La presenza larvale e composta dei frutti emerge con un ritmo battente e dimesso. Il verde acceso è trattenuto nella pellicola delle forme che si proiettano nello spazio senza perdere densità, acquisendo immediatamente un significato metaforico e suggerendo la lettura di una condizione umana confermata dalla scelta del titolo. Spiega Donarini: «Uno dei frutti è solo, isolato dalle altre coppie, una delle quali vive un rapporto di felicità mentre l'altra di conflitto. Il frutto solitario esprime una situazione di mancanza, di tensione commovente verso l'altro, di ricerca di completezza dentro una relazione».

'Padre e figlio', una tempera all'uovo del 2018, è una prova ulteriore della finalità noetica che Donarini persegue con la titolazione delle opere. La stesura biancastra dell'aglio lotta ai bordi per affermarsi nell'estensione dello sfondo ed il bordo retrostante sembra concedere un limite alla profondità dello sguardo ma è una barriera incerta, traballante, pronta a svanire. Le due piccole immagini riscattano l'umiltà dell'origine e assumono provocatoriamente il significato del genitore e del figlio, dimostrando che la titolazione può dare un contributo concettuale. Libero Donarini, esperto nell'arte degli aforismi, esercita nei titoli uno spirito ludico e giocoso aiutando con i propri suggerimenti linguistici il cammino della comprensione. Un approccio teorico che l'artista arricchisce con l'esercizio di una inoppugnabile abilità manuale come dimostra 'Sara', tempera su carta del 2014 dedicata alla nipote, in cui la grande lezione della figurazione classica del Novecento italiano si unisce ad un sorvegliato e talentuoso impressionismo.

Concludiamo il paragrafo con una domanda che l'artista solleva davanti a se stesso. Scrive Donarini nei suoi appunti sull'arte che meritano di essere analizzati con attenzione per l'acume e la freschezza delle suggestioni: *«In che cosa consiste la bontà di un'opera d'arte? Quando il lavoro può dirsi davvero riuscito? Sono convinto che non possano mancare tre elementi fondamentali: geometria, massa e colore. E questi elementi devono essere legati da un rapporto di armonia rispettando regole precise da considerare come punti fermi e inderogabili»*. L'arte per Donarini, dunque, risponde allo scopo di istituire un ordine superiore al vero naturale. La forma ha il compito di imprimere uno statuto ideale al visibile qualificandosi come la rappresentazione di una poetica che guarda con devozione alla civiltà pittorica classica e umanistica.

Il confronto con l'arte contemporanea, sintonia e polemica.

A questo punto non si deve cadere nell'errore di derubricare l'esperienza estetica di Donarini nella reativa categoria del passatismo, considerandolo un autore non inserito nel tempo, succu-

² FAUSTA FRANCHINI GUELF, *L'organizzazione dell'immagine nella figurazione piana: le tecniche prospettiche*, in le 'Tecniche artistiche', ideazione e coordinamento di Corrado Maltese, Mursia, Milano, 1973, p. 456.

be delle eredità trascorse, inadeguato a sostenere la sfida della contemporaneità. Per procedere nell'analisi possiamo nuovamente fare riferimento a suoi appunti: *«Il primo comandamento di chi si assume la responsabilità di misurarsi con la creazione dell'opera d'arte è, a mio avviso, la consapevolezza di dover testimoniare il proprio luogo di origine. Uno spazio fisico, morale e culturale nel quale l'artista si muove quotidianamente fondendosi con l'ambiente che lo circonda, erede di una tradizione che l'ha preceduto e nella quale si inserisce per dare il suo umile contributo. I miei quadri hanno il significato di quaderni dove ho narrato il mio luogo di origine e l'interesse della mia esperienza umana. Per me la pittura è raccontare in forma stretta la vita. Orto e giardino mi sono compagni nella quotidianità, testimoniando l'amore ed il rispetto verso la terra che mi è sacra da sempre. La pittura è una necessità o altrimenti non sarebbe credibile»*.

Il testo sembra contenere una dichiarazione di poetica inattuale con l'artista che, romanticamente, esalta la dimensione appartata e quasi antichizzante del giardino della casa di Pieranica, proponendo un'immagine di sé e della propria vita che difficilmente collima con una società contemporanea dominata dalle tecnologie della digitalizzazione, dai fenomeni legati alla globalizzazione, dalle miscellanee del multiculturalismo. Donarini può sembrare un uomo incapace di dialogare con il proprio tempo che ha assunto una fisionomia a lui sconosciuta e che può essere sintetizzata dal giudizio di una affermata sociologa italiana. *«Nell'era della globalizzazione – scrive Marita Rampazzi – lo straordinario sviluppo dei mezzi di trasporto e comunicazione annulla i limiti derivanti dalla distanza fisica, comportando una fortissima accelerazione della mobilità di persone, cose, comunicazioni. Corollario di ciò è il continuo scavalcamento delle frontiere nazionali da parte di una quantità crescente di attività umane. La vita sociale si proietta su orizzonti nuovi, potenzialmente stesi in una dimensione planetaria; fasi, ritmi e confini dell'agire si ridefiniscono secondo una logica tendenzialmente 'de-territorializzante'...una dimensione esistenziale priva di spessore e significato, nella misura in cui riduce il rapporto con l'habitat fisico-culturale alla questione puramente funzionale di trovare dei punti di sosta negli incessanti spostamenti fisici e virtuali cui si è soggetti nel corso della vita»*³.

Si tratta di una ricognizione esaustiva delle virtù e dei vizi del mondo contemporaneo. Ma la descrizione che ne emerge è davvero incompatibile con il significato della pittura di Libero Donarini? L'elemento cruciale per tentare di fornire una spiegazione diventa la concezione spaziale trasmessa dalle sue opere, caratterizzata da una estensione insondabile, immateriale, metafisica, infinita. Esiste una convergenza tra la spazialità contemporanea determinata dall'avvento della civiltà telematica e la spazialità che appartiene alla pittura di Donarini. Esiste, di fatto, un'identità. Una segreta corrispondenza. L'artista si esprime, quindi, con un linguaggio visivo che appartiene integralmente al tempo storico. La sua pittura è attuale, necessaria, connessa con i mutamenti dell'era contemporanea rispetto ai quali Donarini si ritaglia però uno spazio di autonomia e di indipendenza, non escludendo il dialogo ed il confronto, sposando a volte la causa dello scarto polemico per quanto mai sgaiato. Ciò che esclude, invece, è la resa passiva davanti al conformismo e all'omologazione di un gusto materialista e laicista che domina le tendenze più aggiornate dell'arte. La missione di Libero Donarini è proporre l'alternativa di una pittura gentile, interiore, silenziosa. Irriducibilmente intrisa del senso del sacro e del divino.

³ MARITA RAMPAZZI, 'Narrazioni e identità', in 'Parole di sé. Le autobiografie linguistiche tra teoria e didattica', Franco Angeli, Milano, 2016, p. 48-49.

Il ciclo delle opere dedicate al Duomo di Crema di Cesare Alpini

Alla ricerca dell'Assoluto. Così potrebbe essere letta l'ultima esposizione di Libero Donarini “*Il me Dom*”, allestita presso i locali della Pro Loco, in piazza, proprio di fronte al Duomo di Crema. La scelta della musica mistica ed arcana di sottofondo dell'estone ultraottantenne Arvo Part, gli aromi dell'incenso che pervadevano il caldo umido della sala, come a Santiago di Compostela il grande turibolo necessario per il coinvolgimento religioso, ma anche per purificare l'aria dei numerosi e sudati pellegrini, nel momento dell'inaugurazione della mostra, contribuivano ad interpretare l'intento artistico di Donarini in questa ideale direzione.

Un traguardo dello spirito con una misurata opera d'arte totale che include un lungo percorso figurativo e un incessante anelito all'essenziale, alla pienezza, alla luce, all'eterno. Anche se i concetti possono essere più o meno chiari e noi stessi a volte più consapevoli, altre volte meno, dei nostri intenti, è dal loro esito finale che si riesce a comprendere, in un viaggio a ritroso nel tempo, ciò che ha spinto, quello che “*urge*”, nella creazione artistica e nel suo autore. Certamente conta l'esperienza, conta l'età, conta la saggezza che il tempo e il lavoro accumulano su noi; siamo costantemente modificati, plasmati, consumati, ma anche liberati. Vengono meno i condizionamenti, le convenienze, le molte necessità di un'affermazione gratificante, ci si apre ad una sincerità comunicativa, dovuta prima di tutto a noi stessi ed estesa poi agli altri, alla scoperta di ciò che costituisce il nostro interesse profondo, la nostra identità, il nostro essere. È soprattutto il tempo, quello che noi chiamiamo età, a spalancare inediti spiragli di luce, di comprensione per l'incomprensibile, l'anelito a ciò che ci supera e ci è ignoto, di passione inesaurita per l'eternità.

Ogni individuo, in tutte le epoche storiche, ha sperimentato questo viaggio fisico ed interiore e le opere degli artisti hanno voluto esprimere questi raggiungimenti o semplicemente queste intuizioni. Alcuni periodi, più di altri, come è il caso del Medioevo, si sono mostrati particolarmente sensibili alle tematiche dello spirito e gli artisti del tempo fortemente coinvolti nella ricerca di immagini naturali e simboliche con cui rivestire l'assoluto, la divinità. Sono state usate forme logiche, perfette, come quelle geometriche, matematiche e nello stesso tempo riscontrabili nella natura, quali le armonie proporzionali, i ritmi regolari, che sembrano racchiudere la percezione di una migliore conoscenza, la possibilità di una totalità, il senso della bellezza.

In questo senso come si esprime il testo biblico della Genesi, Dio ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza, gli ha dato cioè la necessità, l'esigenza vitale della bellezza, di cercare e scoprire la sua completezza, il suo essere “*cosa buona*”, solo nell'armonia. “*È inquieto il nostro cuore finché non riposa in te Signore*”, scriveva un assetato di bellezza, di assoluto, di eterna verità quale era Sant'Agostino. E il nostro Duomo nel corso del recente restauro, e nel percorso esistenziale di Libero Donarini, gli si è svelato come bellezza, forma, simbolo.

Si sono incrociati gli artisti antichi e quanto Donarini andava cercando, un linguaggio perenne, permanente. Il passaggio alla ripresa delle soluzioni formali, geometriche, naturali e umane, del Duomo è stato immediato, inevitabile come chiave di soluzione di problematiche artistiche, intellettuali, di vita; uno stimolo ad approfondire, una scoperta nell'espressione futura di ciò che è assoluto, “*nova et vetera*” secondo il Vangelo o sempre con Sant'Agostino, di una bellezza “*così antica e così nuova*”. Sempre nuova, diremmo noi, quando l'artista e la sua arte, come fa Libero Donarini, sanno proporre immagini significative al nostro oggi inquieto e confuso.

I PREMI E LE MOSTRE

Libero Donarini nasce il 12 luglio 1946 a Trescore Cremasco. Compie gli studi classici a Crema, diventa allievo del pittore Giuseppe Perolini. Vive e lavora a Pieranica in Viale Lombardia, 18. Telefono 0373288778 - www.liberodonarini.it

Esordisce nel 1966. È protagonista di mostre personali, rassegne collettive e premi nazionali. Classificato al Concorso Scudo d'Oro di Padova nel 1967, segnalato al Premio Polpet Boito di Belluno nel 1968, Premio Ambrogino d'Oro presso la Galleria Sant'Ambreus di Milano 1972, Primo Classificato nel Premio Nazionale di pittura 'Il Caravaggio' a Bergamo 1973, Primo Classificato Concorso Leopoldo Penagini 1973, Premio 'Europa Unita' Sassari 1993, Mostra personale 'Frammenti' presso il Museo Civico di Crema 1994, Mostra collettiva 'Percorsi d'Arte' Galleria il Cannocchiale a Brera Milano 1995, Mostra personale 'Immagio Materia' presso il Museo Civico di Crema 1995, Mostra personale presso il Circolo Culturale Ada Negri a Lodi 1996, Mostra personale 'La Memoria e il Tempo' Auditorium Cavalli a Crema 1996, Mostra personale presso Arte Factum a Treviglio, Mostra personale presso Centro Culturale Sant'Agostino a Crema 1997, Mostra personale 'Aforismi' Centro Culturale Sant'Agostino a Crema 1998, Mostra personale 'Xenia' Centro Culturale Sant'Agostino a Crema 1999, Mostra personale Chiesa dell'Angelo a Lodi 1999, Premio di Pittura 'Città di Lissone' 1999, Mostra personale 'Oltre' presso il Centro Culturale Sant'Agostino a Crema 2002, Mostra personale 'Tabula Rasa' presso il Centro Culturale Sant'Agostino a Crema 2003, Mostra personale 'Luce Dentro' presso il Centro Culturale Sant'Agostino a Crema 2004, Mostra personale 'Itinerari Interiori' presso il Centro Culturale Sant'Agostino a Crema 2005, Mostra personale 'Ave Verum' Santa Maria di Porta Ripalta a Crema 2009, Mostra personale 'Dipinti e disegni' Fondazione San Domenico a Crema 2012, Mostra personale 'Sileatur' presso Sala Pro Loco a Crema 2014, Mostra personale 'Il Me Dom' presso Sala Pro Loco a Crema 2018. Mostra personale 'Le ore del silenzio' presso Pro Loco Crema, 2018.

BIBLIOGRAFIA

'Arte visiva progetto sociale' a cura di Cesare Alpini Crema 1995, Carlo Franza *'Percorsi d'Arte'* Milano 1995, Mauro Corradini *'La poetica del frammento'* Brescia 1997, Catalogo *'Città di Lissone Premio di Pittura'* a cura di Claudio Rizzi 1999; Roberto Bettinelli *'La nostalgia illustre dell'arte cremasca tra '800 e '900'* Crema 2006.

FIGURATIVO



Solitudine, grafite su tela, 30x30 cm., 2015.



Giovane melograno, acquarello, 70x100 cm., 2018.



Piccolo principe, sanguigna su tavola, 20x25 cm., 2008.



Verso l'alto, tecnica mista su tavola, 45x50 cm., 2018.



Sara, tecnica mista su carta, 20x20 cm., 2014.



Padre e figlio, tempera all'uovo su tavola, 20x20 cm., 2018.



La coccinella, tecnica mista su tela, 30x30 cm., 2016.



Desiderio di condivisione, tempera all'uovo su tavola, 35x50 cm., 2018.



Tu la vita, io la poesia, olio su carta, 30x30 cm., 2018.



Pablo, grafite su tavola, 20x20 cm., 2018.



Arrampicata, tecnica mista su tavola, 12x20 cm., 2017.



Vecchio melograno, acquarello, 75x55 cm., 2018.



Iris Barbata, olio su tela, 70x90 cm., 2015.



Sulle tracce dell'angelo, tecnica mista su tavola, 55x60 cm., 2018.

Il ciclo delle opere dedicate al Duomo di Crema



Portale del Duomo di Crema, tecnica mista su tela, 70x90 cm., 2014.



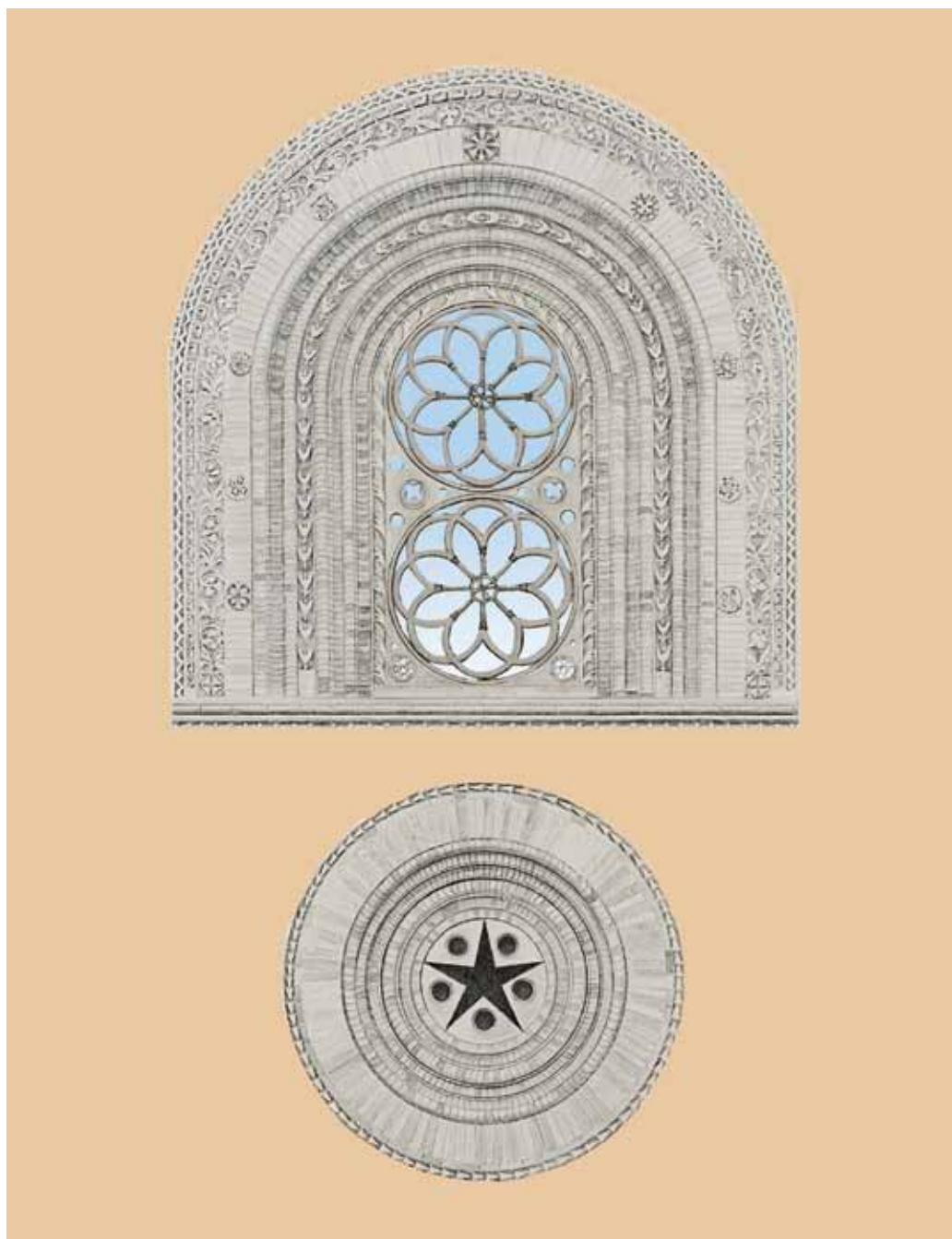
Rosoncino, pilastro sinistro della facciata, tecnica mista su tela, 70x80 cm., 2014.



Agnello, Clipeo centrale dell' architrave del portale, grafite su tela, 30x30 cm., 2017.



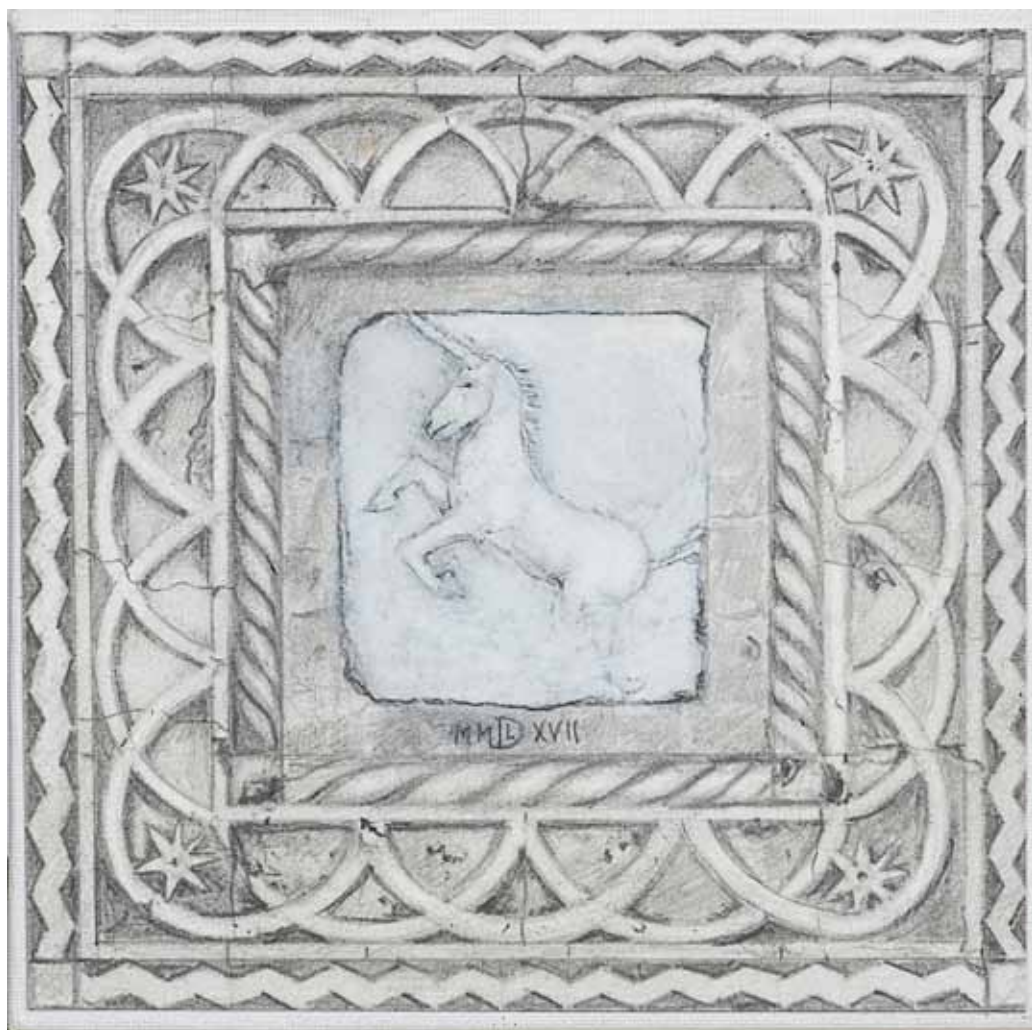
Monofore trilobate del Duomo di Crema, grafite su tela, 70x80 cm., 2017.



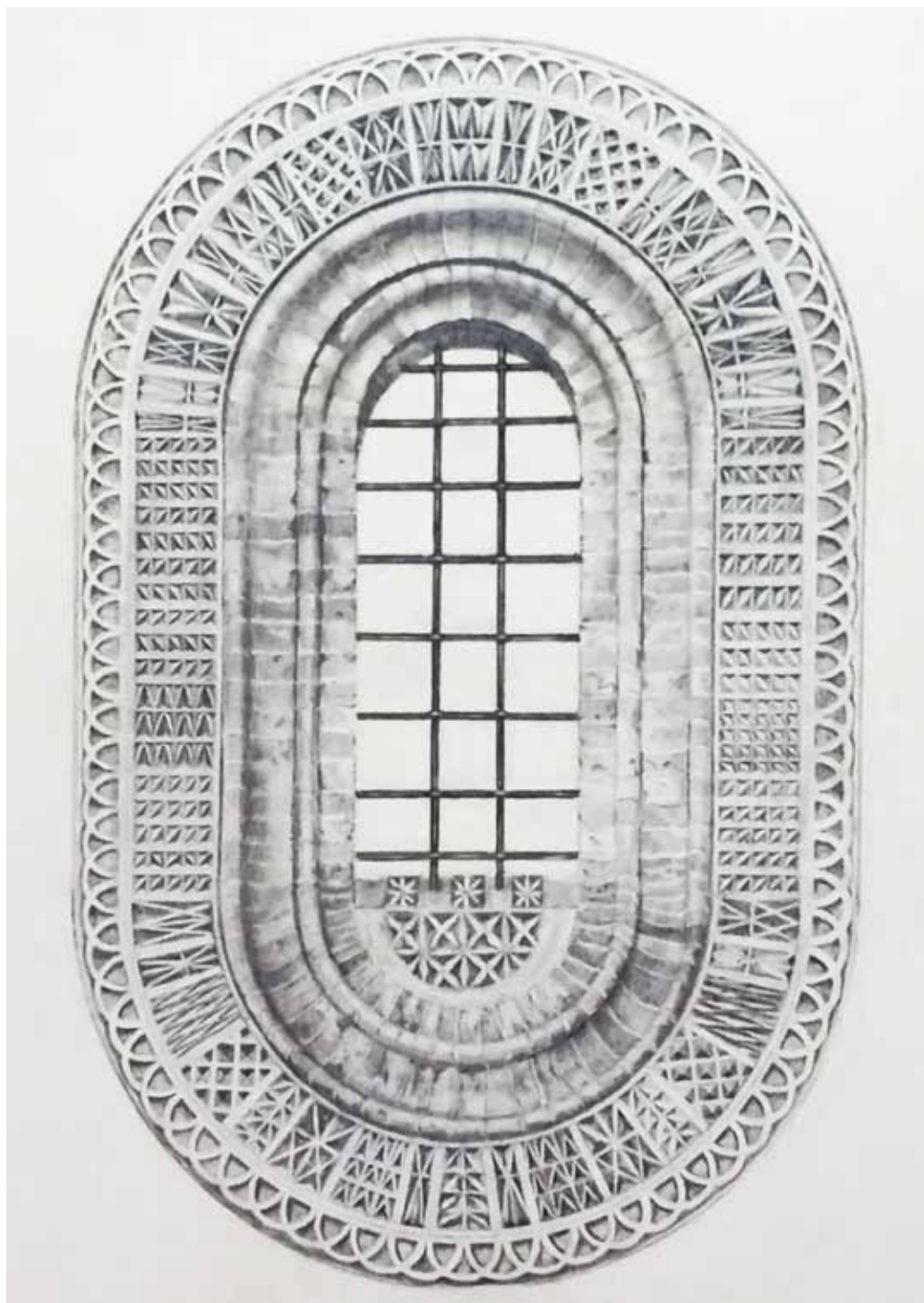
Finestra a vento del Duomo di Crema, lato sinistro della facciata, grafite su tela, 70x90 cm., 2016.



Finestra a vento del Duomo di Crema, lato destro, grafite su tela, 70x90 cm., 2016.



Unicorno del campanile del Duomo di Crema, grafite su carta, 20x20 cm., 2017.



Finestra del campanile del Duomo di Crema, grafite su tela, 90x120 cm., 2017.



Croce del Giubileo, (part.) tecnica mista su manoscritti del Settecento, 2000.



Croce del Giubileo, tecnica mista su manoscritti del Settecento, 100x150 cm., 2000.



Estate, olio su tela, 90x100 cm., 1993.



Liturgia, olio su tela, 50x50 cm., 1997.



Oriente, olio su tela, 50x50 cm.



Ricordo del lago, olio su tela, 70x100 cm.



La mostra presso la Sala Cremonesi nel 1995



Paesaggio fossile, olio su tela, 70x80 cm., 1993.



Ricordo di una vacanza, olio su tela, 90x115 cm., 1992.



Croce longobarda, olio su tela, 20x20 cm., 1997.



La memoria e il tempo, olio su tela, 32x26 cm., 1996.



Crocifisso, olio su tela, 50x50 cm., 1995.

Storia

Da Caporetto alla vittoria: anche Crema attende la conclusione della guerra

Anno 1918: la società cremasca si trova ad affrontare la pesante crisi economica apportata dal perdurante conflitto che, più della propaganda disfattista, riesce a generare l'accesa contrarietà alla guerra. Nel timore di un nuovo "cedimento morale" la stampa locale, in particolare di indirizzo cattolico e liberale, (Il Torrazzo e Il Paese) con una campagna martellante, richiama alla resistenza e alla riscossa. Anche il settimanale socialista La Libera Parola sempre attento alla condizione del proletariato, mostra la sua preoccupazione per l'avanzata nemica sul fronte comune dell'Intesa. L'attenzione riservata ai combattimenti, attesta quanto ormai sia diffuso il sentore di un'imminente conclusione delle ostilità. Nel mentre le differenti concezioni ideologiche, tenute a bada dalla guerra, iniziano ad evidenziarsi, rivelando tutte le loro discordanze.

Crisi economica e malcontento sociale

L'anno 1918 si apriva sull'onda lunga e tragica della rotta di Caporetto (24 ottobre '17). Il nemico penetrando sul suolo patrio, aveva occupato tutto il Friuli e buona parte del Veneto, attestandosi sulla linea del Piave dove, l'esercito italiano, collassato a seguito del sorprendente¹ e violento sfondamento austro-germanico, tentava di riorganizzarsi ricompattando gli organici, per far sponda contro l'incalzante invasore. Lo sgomento che si era sollevato dopo la disastrosa ritirata italiana, aveva di primo acchito lasciato spazio all'attribuzione delle responsabilità. Per Cadorna non vi erano dubbi, la colpa ricadeva sugli uomini di truppa – vili contadini e operai sediziosi – che, privi di orgoglio nazionale, si erano ritirati ignominiosamente senza combattere.

Indirettamente, il Generalissimo chiamava in causa anche il Governo – a suo dire – debole e inetto a fronteggiare la sovversiva propaganda disfattista operata dai socialisti, fautrice del cedimento morale dei combattenti. Mai in precedenza e in alcun esercito, era accaduto che il Comandante Supremo scaricasse le responsabilità sui suoi soldati, addossando loro l'onta di una condotta vergognosa e disonorevole e aprisse un divario insormontabile tra il Comando militare e la classe dirigente.

La sua destituzione si rivelava oltre modo necessaria, ancor più da quando i nostri Alleati si erano mostrati irremovibili nel condizionare il proprio contributo sul fronte italiano, alla rimozione di Cadorna. Con il sostituto Generale Diaz si avviava un nuovo corso, che tuttavia, non annullava né l'atmosfera plumbea aleggiante sul Paese, né il sotterraneo dissenso al conflitto serpeggiante tra le classi popolari.

Frattanto, anche la stampa, rigorosamente filtrata dalla censura, si prodigava nel tentativo di coalizzare il fronte sociale, richiamando alla concordia e all'unità di intenti indispensabili a favorire la riscossa nazionale e la difesa della Patria. Ciò nonostante, esattamente un mese dopo Caporetto, Diaz scriveva a Orlando, Capo del Governo, per sottolineare come il contegno delle popolazioni rurali nel Veronese, nel Mantovano e nel Padovano² fosse ostile alla guerra. Ma una simile ostilità appariva palpabile un po' ovunque lungo tutta la Penisola e, quel che era peggio, non dava cenno d'affievolirsi.

Tanto è vero che, ancora nel febbraio del '18, i Prefetti non mancavano di segnalare il malcontento e la stanchezza per la prosecuzione delle ostilità, ravvisabili in numerose Province; nell'elenco delle quali faceva bello spicco pure quella di Cremona³.

Analogamente, nel Circondario Cremasco si evidenziava il disappunto per un conflitto che sembrava non dovesse mai giungere al termine; disappunto acuito dalle sempre più diffuse condizioni di indigenza, come dalle sempre maggiori difficoltà di approvvigionamento alimentare gravanti pesantemente sulla popolazione.

“Sarà il '18 l'anno della pace?”⁴ domandava allora nel primo numero annuale il settimanale socialista *La Libera Parola* al contempo fiducioso e provocatorio.

“Quali destini matureranno nei 365 giorni?”⁵ E appena alcune settimane dopo, tornava a incalzare indugiando su accenti sarcastici “Fino a quando? Che diamine, in due o tre mesi tutto sarebbe

¹ Sorprendente per la violenza dell'attacco e per la tecnica adottata. L'attacco era atteso, tuttavia i nostri Comandi non seppero preparare e gestire la difesa.

² Sono le zone prossime al fronte o alle riserve.

³ Oltre a Cremona si indicavano le Province di Mantova, Ravenna, Reggio Emilia, Torino, Arezzo, Lucca.

⁴ “La Libera Parola”, 5 gennaio 1918.

⁵ “La Libera Parola”, 5 gennaio 1918.

finito. Pace e gioia sarebbero tornate senza chiamarle. Ma la guerra continua, fino a quando?”⁶ La prosecuzione del conflitto in effetti, moltiplicava le difficoltà del Paese che ormai accresceva la sua dipendenza economica dagli Alleati dell’Intesa.⁷ Inoltre, l’ingente quantitativo di materiale andato perduto durante la ritirata, obbligava il Governo a spronare la produzione bellica e a incentivare oltre ogni limite, la circolazione monetaria, aggravando il processo inflattivo.

A questo stato di cose, si sommava la diminuita produzione agricola, alla quale conseguiva la difficoltà di reperimento degli alimenti, che favoriva l’espansione del mercato nero e la sordida speculazione.

Numerose Giunte municipali dei paesi del Circondario, da Pianengo a Soresina, segnalavano l’insufficienza dei generi alimentari. Il Commissariato dei Comuni allora, interveniva mediante l’emanazione di alcuni decreti per regolare gli approvvigionamenti a mezzo dei Consorzi provinciali. Veniva regolamentata in tal modo, l’incetta di animali bovini e bufalini per i bisogni della popolazione, così come già si praticava per l’esercito. Il Commissariato stabiliva il numero e il peso degli animali da assegnare per la macellazione ad ogni Provincia. Il Prefetto disponeva il quantitativo da ripartire ad ogni Comune. La Giunta municipale infine, deliberava il prezzo di vendita al pubblico, rigorosamente limitata ad alcuni giorni della settimana. La regolamentazione come è ovvio, era finalizzata ad arginare la speculazione privata, sovente denunciata dalla stampa cattolica e socialista cittadina. Lo Stato intanto, con l’applicazione di misure economiche alquanto contraddittorie, faceva registrare un regresso nell’imposizione diretta e un’applicazione di tributi straordinari sui consumi, salvo poi intervenire col fissare prezzi calmierati per i prodotti di maggior utilizzo, dalla farina, al pane, al latte⁸.

Le stime attestano per il periodo, una lievitazione dei prezzi al pubblico di oltre il 40%, che annullava il valore dei modesti salari e degli stipendi fissi e riduceva in miseria numerose categorie sociali.

Più che la propaganda sovversiva dunque, vera e propria ossessione dei vertici militari e governativi, erano le difficoltà economiche ad alimentare la tensione sociale.

Sembrava averne piena contezza, il deputato, Generale Fortunato Marazzi⁹, quando in proposito presentava al Ministero della Guerra, al Ministero dei Comuni e a quello dell’Agricoltura, una serie di interrogazioni onde fronteggiare la sperequazione economica in atto.

L’onorevole concittadino infatti, invitava a considerare come, anche di fronte all’affermazione di condizioni favorevoli quali, il cambio raddolcito, la diminuzione dei siluramenti o la facilitazione dei trasporti, corrispondeva sempre una maggiore penuria di farine e di companatico e un favoloso aumento dei prezzi, con squilibri evidenti nei diversi Comuni. In aggiunta, denunciava l’incongruità del valore di requisizione imposto per imperio e non adattato all’andamento del mercato, che favoriva la speculazione e il contrabbando, a danno degli allevatori più modesti, costretti a cedere il proprio prodotto¹⁰ a basso prezzo per riacquistarlo a costi esorbitanti, proprio da coloro i quali riuscivano destramente, a sfuggire alle disposizioni governative. In tali frangenti dunque, non solamente il proletariato e la piccola borghesia si dibattevano nelle angustie economiche, anche i produttori agricoli, fittabili o proprietari, specie se modesti, lamentavano difficoltà

⁶ “La Libera Parola”, 20 aprile 1918. In realtà si riteneva che la guerra dovesse durare ancora per tutto il 1918 e già si pronosticava anche per l’inizio del 1919.

⁷ In particolare dagli Stati Uniti.

⁸ Così era avvenuto durante tutti gli anni del conflitto.

⁹ Fortunato Marazzi, conte, generale e onorevole. Appartenente ad una delle famiglie blasonate del territorio, fu il primo generale italiano ad entrare vittorioso a Gorizia (agosto 1916), nonché uomo politico rappresentante del movimento liberale.

¹⁰ In particolare le produzioni foraggiere venivano requisite per essere destinate all’esercito.

nel sostenere i costi di produzione.

In particolare, il Presidente del Consorzio Agrario, Ercole Premoli intravedeva nella deficienza di manodopera, in gran parte mobilitata, e nell'obbligatorietà a coltivare a cereali superfici sempre più estese, le cause delle ridotte produzioni foraggere, insufficienti a soddisfare la vocazione zootecnica e lattiero-casearia del nostro territorio.

L'incidenza che ne derivava sui prezzi dell'erba e del fieno, in rilevante aumento, accresceva infatti, gli oneri gestionali e dell'alimentazione animale, e di conseguenza, provocava il rialzo alla fonte del costo del latte. Se nel determinarne allora, un prezzo di calmiera si fosse tenuto conto di tali fattori - assicurava il Presidente Premoli - gli agricoltori avrebbero proseguito nella produzione. Diversamente, l'avrebbero abbandonata.

La dilagante crisi economica e la perdurante contrarietà alla guerra, inducevano il Governo impegnato nel perseguire una politica di convincimento, a decidere l'adozione di misure sussidiarie a sostegno delle donne e dei militari con le rispettive famiglie.

Erano quelli varati, provvedimenti di natura sociale volti soprattutto, a recuperare consenso dopo il cedimento morale e l'avversione al conflitto di cui il Paese aveva dato prova. In considerazione dell'ingente presenza di manodopera femminile in ogni comparto economico, il "Comitato della Cassa Nazionale Maternità," "tenendo conto delle difficili condizioni in cui verrebbe a trovarsi la partoriente che è obbligata a fermarsi a casa per un mese..."¹¹ aumentava il sussidio per ogni parto o aborto da 40 a 50 Lire, per tutto il periodo di guerra. Il settimanale socialista cittadino plaudiva al provvedimento, augurandosi che il beneficio avesse a durare ben oltre il "burrascoso periodo"¹².

Anche la maggior attenzione prestata ai soldati si inseriva nel disegno di consolidare la volontà di riscossa tesa a garantire la tenuta dell'esercito e del Paese contro il barbaro invasore. A tal proposito, sin dal novembre '17, era stato creato un nuovo "Ministero per l'assistenza militare e le pensioni di guerra." In dicembre nasceva invece, "l'Opera Nazionale Combattenti" e, grazie al "Comitato Centrale delle Opere Federate" si formulavano polizze assicurative a favore dei soldati e dei loro famigliari, allo scopo non proprio così recondito, di rivalutare i combattenti riconoscendone il sacrificio, dopo le infamanti accuse rivolte loro da Cadorna, e allentare l'accesa contrapposizione ideologica esistente tra gli uomini di truppa e la classe liberale dirigente.

Il periodico socialista locale si attardava ampiamente nella spiegazione dettagliata dei termini della polizza, ben consapevole dell'elevato tasso di analfabetismo diffuso tra i soldati di truppa. Precisava infatti: "L'assicurazione gratuita ai combattenti consiste in questo. Ogni combattente (dal primo di quest'anno) riceverà due polizze di assicurazione. La prima polizza riguarda coloro che muoiono sul campo o per ferite riportate combattendo o per malattia dovuta al servizio militare. Gli eredi riceveranno 500 Lire, anche se queste persone non avessero diritto alla pensione. Se per esempio un soldato intesta la polizza a un suo piccolo figlio, questo piccolo figlio non ha il diritto alla pensione (la prende la madre) ma può aver diritto ad ereditare le 500 Lire. Ai combattenti morti durante il conflitto e che non hanno diritto alla pensione privilegiata, sono assegnate Lire 1000, e tale somma verrà pagata subito dopo la morte degli assicurati alle persone designate nella polizza.

... A tutti i militari e graduati di truppa che torneranno dalla guerra, potranno essere date Lire 1000 subito dopo tre mesi dalla pace, dietro garanzie che il piccolo capitale sarà impiegato ad acquistare strumenti di lavoro, piccoli appezzamenti di terreno ecc."¹³.

Il Governo però, puntualizzava *La Libera Parola*, si era dimenticato dei combattenti deceduti

¹¹ "La Libera Parola", 9 febbraio 1918.

¹² "La Libera Parola", 9 febbraio 1918.

¹³ "La Libera Parola", 12 gennaio 1918.

durante i precedenti anni di guerra. Il settimanale socialista giudicava pertanto indifferibile l'estensione del medesimo trattamento assicurativo anche ai congiunti di coloro che già erano stati sacrificati in nome della Patria "la quale dunque, aveva il dovere di compensarli"¹⁴.

Socialisti e bolscevichi traditori

Al deflagrare della rivoluzione in terra russa nel febbraio '17, il settimanale socialista cremasco aveva salutato con entusiasmo la "repubblica del proletariato" che, sulle ali della giustizia e dell'uguaglianza, si accingeva ad aprirsi in favore dei ceti più umili del popolo russo, assunto ad esempio da tutti gli oppressi d'Europa. Nel dipanarsi dei successivi avvenimenti rivoluzionari, i bolscevichi prendevano il sopravvento e annunciavano immediatamente la volontà di ritirare¹⁵ l'esercito nazionale dall'immane conflitto imperialista, profanatore del sangue proletario.

Con la presa di distanza bolscevica dalla politica zarista, si denunciavano le mire espansionistiche concordate segretamente dalle Potenze dell'Intesa, attraverso il Patto di Londra, sottoscritto a suo tempo, anche dall'Italia, in ottemperanza del quale nel '15, aveva optato per la scelta interventista.

All'avvenuta diffusione delle clausole previste dal Patto, il periodico diocesano *Il Torrazzo* levava alta la sua condanna in merito alla deliberata esclusione della Santa Sede, dalle future trattative di pace. In tale prospettiva infatti, andava configurandosi un vero e proprio oltraggio alla sensibilità di tutti quei cattolici che comunque, avevano versato e ancora versavano il proprio sangue nella guerra in atto e allacciato concordanze con la causa nazionale. Tuttavia, le inquietanti notizie relative alla disastrosa ritirata del nostro esercito sopraggiunti nel frattempo anche in terra cremasca, inducevano il settimanale clericale a professare la necessità della concordia¹⁶ e a procrastinare a tempi più consoni, il severo giudizio intorno alle sotterranee manovre operate dal Governo italiano. Il clima non si era ancora rasserenato agli albori del '18, nonostante il Pontefice – a detta della stampa socialista – avesse sottolineato il "il valore idealistico della guerra"¹⁷ e la bellezza del sacrificio per un ideale. "Ecco un rebus"¹⁸ commentava con biasimo *La Libera Parola* nel giudicare la dottrina della Chiesa in materia di guerra, alquanto sibillina, poiché incapace di indicare quali ideali e di quali Nazioni belligeranti avrebbero dovuto assumere la priorità. La Chiesa infatti, rimarcava il settimanale cittadino, "...non può credere che la guerra sia voluta da Dio e che sia un suo giudizio inappellabile. Dio è stato invocato parecchie volte nel corso di questa guerra e invocato dall'una e dall'altra parte..."¹⁹. La provocazione socialista contribuiva ad infiammare gli animi dei nazionalisti che, già particolarmente esasperati dopo il trauma di Caporetto, avevano intrapreso una violenta campagna di intimidazione contro le mene disfattiste della componente di sinistra e di quanti²⁰ non mostrassero totale adesione alla prosecuzione del conflitto.

¹⁴ "La Libera Parola", 12 gennaio 1918.

¹⁵ Già durante la rivoluzione di febbraio si era anticipata la volontà di ritirare l'esercito dalla Guerra in corso. La decisione verrà applicata dai bolscevichi dopo la rivoluzione di ottobre.

¹⁶ Vedi in proposito dell'Autrice *Caporetto: dalla lettura della stampa cremasca* in "Insula Fulcheria", numero XLVII, dicembre 2017.

¹⁷ "La Libera Parola", 9 febbraio 1918.

¹⁸ "La Libera Parola", 9 febbraio 1918.

¹⁹ "La Libera Parola", 9 febbraio 1918.

²⁰ A farne le spese anche il leader locale delle Leghe bianche, avv. Guido Miglioli offeso e aggredito violentemente dai nazionalisti per la sua contrarietà al conflitto. Miglioli esponente del cattolicesimo sociale o cattolicesimo di sinistra si era sempre opposto alla guerra, poiché convinto che a pagarne il prezzo più caro, fossero soprattutto i contadini, le cui istanze Egli rappresentava attraverso il sindacato cattolico.

Intanto, la stampa liberale cremasca impegnata nell'analisi della situazione internazionale, tacciava di tradimento la Russia bolscevica, associando accuse di uguale tenore all'indirizzo dei socialisti locali. Nello scontro dialettico esercitato mezzo stampa, si inseriva la voce orgogliosa della Adelmi²¹, ancor più in occasione della firma del trattato di Brest-Litowsk (3 marzo 1918)²².

La maestra socialista infatti, additava al vile comportamento tenuto dai Governi dell'Intesa che, rispondendo all'appello della Russia rivoluzionaria con "Parole di scherno e con rampogne veementi contro i traditori"²³ avevano lasciato mano libera all'annessionismo tedesco.

Per la resistenza

Preoccupata per il consenso che la scelta bolscevica della pace separata sembrava riscuotere presso le classi popolari, la stampa cattolica cittadina unitamente a quella liberale, ribadiva la necessità della guerra ad oltranza. E pur mostrando comprensione nei confronti del proletariato costretto a sostenere il cumulo di dolori e di privazioni apportato dal perdurante stato di belligeranza, con altrettanto convincimento, coadiuvato da una buona dose di retorica, asseriva il diritto all'esistenza della Nazione, estesa sino ai suoi confini naturali. "Purtroppo però – precisava *Il Torrazzo* alludendo agli avversari socialisti senza tuttavia mai menzionarli – non mancano coloro che vorrebbero a qualunque costo, in qualunque modo, porre termine ai mali, più preoccupati del danno presente che dal futuro: è un sentimento forse scusabile ma errato"²⁴. Con un intervento perentorio e perseguendo la sua attività propagandistica, anche *Il Paese* assicurava che l'ora imminente fosse la meno indicata per "... cianciare di pace. Una guerra come questa non può finire con le transazioni e con la pace bianca, ma con la vittoria netta e schiacciante dell'una parte sull'altra"²⁵. Naturalmente, l'auspicio del settimanale liberale avvalorava la vittoria delle Potenze dell'Intesa sulle forze nemiche. E allo scopo di arginare la pur minima inclinazione pacifista, anche in città, si programmarono in grande copia, incontri e conferenze patriottiche a sostegno della continuità bellica. L'illustre cattedratico Prof. Alfredo Galletti ad esempio, successore del Carducci e del Pascoli, presso l'Università di Bologna, durante il suo tour di propaganda nazionale, si portava anche a Crema, e dopo un primo incontro con i docenti cittadini, con il suo eloquio e i "più caldi sentimenti di amor patrio"²⁶ si poneva a disposizione delle Associazioni patriottiche della Provincia. Persino durante le ore scolastiche, ironizzava allora la Adelmi, maestra socialista, era tutto un fiorire di lezioni educanti all'orgoglio patrio, con mirabile sfoggio di inni forti e marziali, "sì da non poter più definire per quale ragione i bimbi d'Italia frequentassero le... scuole"²⁷. Contemporaneamente, pure presso il Teatro Sociale e gli stabilimenti locali, dal Linificio alla

²¹ 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 l'identità dei suoi genitori naturali, nonostante le sue intense ricerche. Fu affidata in baliatico ad una famiglia di Sergnano, trasferitasi più tardi a Crema. Grazie al suo talento e all'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 movimento socialista. Si prodigò infatti, come insegnante per i lavoratori e gli umili, come divulgatrice, Segretaria della Camera del Lavoro di Crema e giornalista.

²² Trattato di Brest-Litowsk: sancì la vittoria degli Imperi Centrali sul fronte orientale e la resa e l'uscita della Russia dalla Prima Guerra mondiale. Con il trattato di pace la Russia bolscevica perdeva un quarto dei suoi territori europei.

²³ "La Libera Parola", 9 marzo 1918.

²⁴ "Il Torrazzo", 9 febbraio 1918.

²⁵ "Il Paese", 2 febbraio 1918.

²⁶ "Il Paese", 5 gennaio 1918.

²⁷ "La Libera Parola", 2 agosto 1919.

Ferriera, laddove i sentimenti dei numerosi operai sembravano vacillare di fronte alle difficoltà contingenti, venivano organizzati cicli di conferenze, in occasione delle quali, ufficiali, anche invalidi o feriti, recanti evidenti i segni dei combattimenti, incitavano alla resistenza.

Infatti, risultava urgente convincere che, nell'ora solenne di una guerra difensiva e protesa a rispondere al pianto del Veneto invaso, il soldato abbisognasse più che mai, d'avvertire il sostegno dei lavoratori, pronti non solamente a fornire materiali e armamenti, ma fiducia e serena rassegnazione nella riscossa. La presenza, fra altri, del mutilato Tenente Paolucci De Calboli, condotto dall'ospedale di Milano, dove giaceva paralizzato, toccava profondamente gli animi degli astanti. "Operai e soldati – rimarcava infatti *Il Paese*– lo applaudirono calorosamente"²⁸, ma differenti sensibilità riconoscevano in quell'estremo sacrificio, l'inutilità della guerra.

Nonostante tutto però, il precedente conflitto continuava a comportare enormi costi. Ogni cittadino era pertanto chiamato, in misura delle proprie possibilità, ad offrire materiali e denari. Gli agricoltori, diretti rappresentanti di quella terra che materialmente sembrava simboleggiare la materna Patria, erano invitati a elargire in abbondanza le proprie riserve, a sostegno delle forze di resistenza. Gli operai associati nella raccolta di offerte personali seppur modeste, potevano avvertire la fraterna partecipazione nella riscossa imminente. Gli industriali, che dalla guerra avevano colto laute opportunità economiche, erano oltre modo sollecitati a sostenere l'ennesimo Prestito Nazionale emesso dal Governo. A modello emulativo, il periodico liberale cittadino proponeva l'esemplare "nobile slancio"²⁹ patriottico del Cav. Angelo Arrigoni, che giungeva a sottoscrivere presso il locale Credito Commerciale, cartelle dal valore di un milione di Lire "per i bisogni della nostra causa nazionale"³⁰.

L'incitamento alla resistenza però, passava anche dall'esortazione ad adottare comportamenti adeguati, che prevedessero morigeratezza nei consumi e irrepreensibilità di costumi. In particolare, il settimanale liberale incalzava le Autorità competenti affinché intervenissero a tutela della moralità. "Ci consta infatti, – denunciava *Il Paese* – che da qualche tempo, vanno aumentando in città, le offese al pudore di giovanette e persino di bambine: ci consta pure che da alcuni pubblici esercizi, si favorisce il libertinaggio con grave danno alla moralità e all'igiene"³¹.

D'altro canto, l'elevata percentuale di militari presenti in Crema, facilitava la promiscuità e accresceva la richiesta e dunque l'offerta di quei "generosi servizi femminili" che i preti locali vedevano dispensati dalle "donnacce" popolane, ma che la risoluta Adelmi guardava con occhi pietosi, perché dettati dall'onerosa condizione di necessità; indicando di contro, la prostituzione "dei salotti dorati... le femminette dei facili amori... le damine borghesi eroiche seminatrici di coraggio e soccorritrici di allegri ufficialetti. "Attaccava anche i cosiddetti benpensanti, abbarbicati al passato, che imprecavano "alle idee nuove di libertà suscitatrici di scandalo," (quelle apportate dalla morale socialista) e rimpiangevano la pace e la santità del focolare domestico.

Quale focolare? – chiedeva allora la Adelmi. Quello delle "... malsane pareti di una stambergia o di una soffitta!" Quello delle "... misere lavoratrici della gleba... delle martiri della miniera e della fabbrica, della risaia micidiale o della filanda... " Quello delle "... povere madri che dovettero abbandonare ad estranei o alla strada i propri figli per recarsi al duro lavoro... La crisi voraginoso della famiglia proletaria – osservava con lucidità la Adelmi – è il risultato dello sfruttamento borghese. I cattivi padri, le madri perverse, i figlioli dissoluti, la prostituzione, l'ozio, il vagabondaggio rappresentano fenomeni spaventosi della società attuale. ... Sono i mali profondi

²⁸ "Il Paese", 16 marzo 1918.

²⁹ "Il Paese", 26 gennaio 1918.

³⁰ "Il Paese", 26 gennaio 1918.

³¹ "Il Paese", 18 maggio 1918.

che hanno la loro radice nella crisi economica del pane e del lavoro”³².

Nuove reclute

La rotta dell’esercito italiano aveva lasciato al nemico un ingente quantitativo di materiale e un numero straordinario di soldati, destinati alla prigionia, su cui aleggiava da parte delle nostre elevate gerarchie militari, l’accusa di diserzione.

Il Governo attanagliato dall’umiliante dubbio, precludeva qualunque forma di sostegno ai nostri militari di truppa detenuti dal nemico, procurando, a circa 100.000 di essi, la morte per fame.³³ Solamente la Croce Rossa era autorizzata ad intervenire e organizzava, quando possibile, apposite spedizioni di pane ai prigionieri.

“Per ogni prigioniero – precisava infatti la stampa socialista – non si può mandare più di 6 chili di pane al mese che viene inviato per cura della Croce Rossa, in tre pacchi da due chili ciascuno, di dieci in dieci giorni”³⁴.

In ambito militare intanto, il riordino immediato degli organici, indispensabile per opporsi all’esercito occupante, implicava la mobilitazione delle nuove leve. Per costituire la linea di difesa sul Piave, veniva infatti, anticipatamente chiamata la classe 1899, la memoria della quale ricorre sovente nella toponomastica viaria di numerose città o paesi d’Italia³⁵.

Allo scopo di onorarla, il Generale Marazzi chiedeva al Ministero della Guerra, di conferire immediatamente ai ragazzi del ’99, che già combattevano accanto ai più anziani, la possibilità di fregiarsi del primo distintivo della campagna di guerra. Ma, poiché assicurarsi un numero adeguato di combattenti si rivela una delle condizioni essenziali per sostenere un conflitto, sin dal principiare del ’18, la nuova chiamata alle armi interpellava i giovani della classe ’900 e anche le nuovissime reclute cremasche, come tanti commilitoni italiani, forse per esorcizzare l’evento, si ritrovarono a canticchiare in sordina, un motivo destinato a diffondersi rapidamente, che diceva pressappoco così: “Il General Cadorna ci ha fatto un gran dispetto, ha chiamato il ’900 che pissa ancora a letto”³⁶.

La nostra cittadina non restava indifferente al passaggio dei giovanissimi avviati alla stazione per la partenza. Sventolii di fazzoletti, baci, preghiere, orgoglio, rassegnazione e trepidazione, a secondo del differente grado di coinvolgimento, accompagnavano i quasi imberbi soldati.

Il Torrazzo invitava in quei giorni, ad indire speciali funzioni religiose con Comunione generale per i partenti. Dalla Messa Eucaristica – garantiva il settimanale diocesano – le nuove reclute avrebbero attinto la forza necessaria per vincere le interne e le esterne battaglie; mentre attestazioni di affetto fraterno, corroborate da costanti preghiere, eterna gratitudine e perdurante ricordo, venivano assicurate tanto dagli amici, quanto dalla popolazione. La medaglietta effigiata con la sacra immagine della Vergine, distribuita ai partenti dietro diretta richiesta, consolidando il sentimento di appartenenza alla comunità territoriale e alla santa causa, contribuiva a confortare gli animi sospesi dei giovanissimi soldati. Elementi religiosi dunque, e componente civile trovavano una volta di più, la totale sintonia nella legittimazione del conflitto.

³² “La Libera Parola,” 13 luglio 1918.

³³ Vedi dell’Autrice “*Caporetto: dalla lettura della stampa locale*” in *Insula Fulcheria* numero XLVII, dicembre 2017.

³⁴ “La Libera Parola”, 30 marzo 1918.

³⁵ L’Italia, prima fra i Paesi belligeranti, chiamava nel 1917, la classe del ’99. I giovani diciottenni o diciassettenni venivano così impiegati al fronte o posti di riserva, mentre i loro coetanei francesi e inglesi erano ancora presso le proprie abitazioni.

³⁶ Cadorna era già stato destituito ma rimaneva il protagonista/antagonista di numerosi motivi canori.

Anche la stampa liberale non taceva la sua viva commozione e dalle pagine del locale settimanale dipartiva il fervido “saluto alato” traboccante di patriottica retorica.

“Numerose schiere di giovanotti passano per le vie della nostra città. Essi portano scolpiti a caratteri indelebili nel cuore l’immagine sacra della Patria e dai loro canti, insieme ai soavi effluvi di primavera, partono i più generosi impulsi le più pure e sante idealità.

È la bella gioventù d’Italia che passa, simpatici ragazzi del ‘900 che con tutto l’entusiasmo e l’ardore dei diciotto anni vanno alla visita. Sui loro volti scorgo l’impronta dei dolci baci materni, sulle labbra il paradisiaco e celestiale sorriso della rassegnazione, nell’animo la fede salda della vittoria. Guardiamo questi giovani lavoratori, questi studenti che dai campi, dalle officine e dalla scuola son chiamati a compiere il loro dovere a schierarsi vicini ai compagni del ’98 e del ’99 nelle sanguinanti trincee; guardiamoli con ammirazione quale dolce e cara visione, intessuta d’armonie soavi, ispiratrice d’amore e di poesia! Care e giovani reclute a cui sorride gioconda la vita, a cui roseo si presenta l’avvenire coi suoi vasti orizzonti dorati, l’Italia tutta vi è riconoscente mentre siete alla vigilia di esporre tutta la vostra giovinezza non ancora del tutto sbocciata, sull’altare fumante della Patria, cantate. Siano i vostri cantici di vittoria, di vittoria e di gloria che correran per l’infinito azzurro!...”³⁷.

Oggettivamente eccessivo, almeno per la sensibilità odierna, l’eccelso componimento incubava già tutti quegli stilemi destinati a riecheggiare nella tonitruante dialettica post-bellica e del successivo ventennio, propensa, anche attraverso l’esuberanza goliardica del canto, all’esaltazione della giovinezza,³⁸ ravvisabile nell’irruenza del gesto, immolata alla gloria e alla vittoria.

Suscitava invece, il giudizio sarcastico dei socialisti e il tempestivo ridimensionato³⁹ saluto a firma della Adelmi, che, con immedesimazione prettamente femminile, riconduceva alla cruda realtà del momento. “A voi l’augurio perché possiate tornare a le vostre case, là dove le mamme e le sorelle soffrono e piangono per voi”⁴⁰.

Tuttavia, a solo poche settimane dalla partenza, alcune reclute, pur dicendosi intente a lavorare per il futuro radioso della Patria, attraverso le pagine dei settimanali, invocavano conforto dalle persone care che avevano lasciato, “... alle nostre mamme buone, alle nostre sorelle care, agli amici, alle fidanzate, che ci scrivano, che ci dicano tante cose belle. Nelle lunghe ore di tristezza... leggeremo e rileggeremo la loro corrispondenza... le notizie tanto sospirate, le frasi d’amore, i ritratti, i fiorellini secchi, i baci... Ci sottoscriviamo: Carlo Stringhi – Carlo Aschedamini – Antonio Taiè – Azelio Orio – Nando Prestinari – Renzo Zanaboni – Aldo Maraboli – Nando Rossi – Fusar Poli – Ugo Giovanetti - 3° Genio Telegrafisti, Il Gruppo, S. Miniato”.

Fronti di guerra

A seguito dello sfondamento austro-germanico a Caporetto e della pace di Brest-Litowsk, gli Imperi Centrali raggiungevano la massima espansione territoriale, durante il periodo bellico. Almeno in apparenza, tutto sembrava volgere a loro favore.

Nella primavera del ’18 però, si riaccendevano nuovamente i fronti di guerra; entrambi gli schieramenti (Intesa – Imperi Centrali) perseveravano con accanimento, fidando nella vittoria.

³⁷ “Il Paese”, 16 marzo 1918.

³⁸ Ad esempio, la canzone “*Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza, nella vita e nell’ebbrezza, il tuo canto squillerà...*” composta da alcuni universitari torinesi, diviene un canto assai diffuso fra i soldati e gli arditi durante la Grande Guerra. Sarà ripresa dal regime fascista che ne farà uno slogan del ventennio.

³⁹ Senz’altro ridimensionato nei toni ma, possiamo proprio dire, ridimensionato anche dalla censura che “taglia” gran parte dell’articolo.

⁴⁰ “La Libera Parola”, 23 marzo 1918.

La stampa cremasca, senza indugiare, per ovvi motivi di opportunità, nella descrizione delle operazioni militari, informava dell'imponente e decisivo scontro intrapreso.

"La grande lotta che dovrà decidere della terribile guerra che da quattro anni insanguina il mondo, sta per iniziare – raggiuagliava con apprensione *Il Paese* – colpi di mano da una parte e dall'altra dell'immensa linea di battaglia che si estende dal Mare del Nord alla foce del Piave, si succedono ininterrottamente... Quale sarà l'esito?"⁴¹.

L'esito in effetti, si stagliava all'orizzonte in tutta la sua sconcertante incertezza; nulla faceva intuire la possibilità di una vittoria decisiva dell'uno sull'altro schieramento. La Germania e l'Austria sebbene "affamate" dall'embargo praticato dalle Nazioni dell'Intesa, non davano segno di cedimento; in particolare l'esercito tedesco forte della sua salda organizzazione, costituiva, come banalmente si suol dire, una vera e propria macchina da guerra. Il periodico liberale tentava perciò, una disamina dei fattori contingenti. Sicuramente, la defezione della Russia "ad opera di traditori venduti alla Germania"⁴² aveva privato l'Intesa lottante per l'affermazione della democrazia, di un consistente ausilio. Tuttavia, si poteva confidare nel sostegno americano e nell'intervento del Giappone proprio "là, dove i russi vergognosamente" si erano ritirati⁴³. Inoltre, le rivendicazioni delle numerose nazionalità costrette a coabitare nel vasto Impero austro – ungarico, facevano ben sperare, dal momento che minavano dall'interno il trono degli Asburgo. In conclusione, ad assicurare la vittoria dell'Italia e dell'Intesa – ribadiva il periodico liberale – necessitava un'unica aggiuntiva condizione: "la volontà nostra inflessibile"⁴⁴. Il costante richiamo alla volontà, palesava con estrema evidenza, i timori nei confronti di un rinnovato e plausibile nostro cedimento. Perciò, esortava ancora *Il Paese* "non più correnti pacifiste, non più gente venduta: ma tutto il popolo un esercito solo, uno strumento bellico per la riscossa, per la vittoria"⁴⁵.

Intanto, sin dai primi mesi del '18, nell'ottica del Comando unico e dell'esercito di coalizione, suggeriti già con largo anticipo dal concittadino Generale Marazzi,⁴⁶ il Governo italiano deliberava l'invio in Francia, di un consistente contingente di truppe ausiliarie (T.A.I.F.)⁴⁷ da adibire ai lavori militari, seguite dal II Corpo d'Armata⁴⁸ al comando del Generale Conte Albricci, onde contraccambiare la partecipazione delle unità francesi sulla linea del Piave.

I numerosi cremaschi arruolati nei reparti operanti in terra di Francia, dalle zone di guerra, dalla

⁴¹ "Il Paese", 16 marzo 1918.

⁴² "Il Paese", 16 marzo 1918.

⁴³ Era un'ulteriore accusa all'indirizzo dei bolscevichi.

⁴⁴ "Il Paese", 16 marzo 1918.

⁴⁵ "Il Paese", 6 aprile 1918.

⁴⁶ Vedi in proposito dell'Autrice *Caporetto: dalla lettura della stampa cremasca* in "Insula Fulcheria", numero XLVII, dicembre 2017.

⁴⁷ T.A.I.F. Truppe Ausiliarie Italiane in Francia per un totale di oltre 60.000 uomini da adibire ai lavori militari. Erano costituite da soldati non più idonei al combattimento, perché già stati feriti, reduci del Carso o considerati anziani per la prima linea. Accolti con freddezza al loro arrivo e indicati spregiativamente con il termine caporetalisti, una volta inquadrati e organizzati, si distinguono per l'impegno e il proprio lavoro. Nelle ore decisive delle più aspre battaglie circa 4000 di loro, saranno impiegati anche in combattimento.

⁴⁸ Il Corpo d'Armata Italiano in Francia, al comando del Generale Albricci, contava oltre 51.000 uomini appartenenti a differenti Divisioni. Il II Corpo d'Armata venne costituito appositamente nel marzo del '18 per la missione in terra di Francia e parteciperà ai combattimenti più sanguinosi come la Seconda Battaglia della Marna o Battaglia di Bligny, durante la quale, l'intervento degli italiani si dimostrò decisivo. Si può dire che furono i reparti italiani ad arrestare l'avanzata tedesca su Parigi. I soldati italiani caduti in Francia furono oltre 4000; le loro spoglie sono sepolte in gran parte nel cimitero italiano di Bligny su cui sventolano le bandiere italiana, francese e europea, a simboleggiare l'unione fra i popoli. Numerosi furono i cremaschi arruolati e destinati al fronte francese che, dopo aver combattuto sul Carso o nelle battaglie dell'Isonzo, si ritrovarono anche ad affrontare la Seconda battaglia della Marna e altri scontri successivi.

Champagne alla Lorena, inviavano saluti e pensieri attraverso le pagine dei settimanali cittadini. Oltre alle rassicurazioni di perfetta salute indirizzate ai familiari o agli amici, nelle pur sintetiche righe, con la sincera e appassionata testimonianza ricolma d'affetto "per la bella e cara Crema" esprimevano sentimenti nostalgici certamente acuiti dalla lontananza e dall'incertezza della sorte. Persino il settimanale socialista *La Libera Parola* che mai in precedenza aveva fatto riferimenti a specifiche operazioni di guerra, pubblicava un articolo dal titolo inequivocabile "Parigi sotto il cannone." L'angoscia suscitata dall'avanzata tedesca nella terra che per prima aveva pronunciato il grido di uguaglianza e di libertà, attanagliava il periodico cremasco.

"In questi giorni il cannone ha tuonato su Parigi. I francesi sostengono la più violenta battaglia che si sia combattuta in tre anni di guerra mondiale, la più grande guerra che sinora può registrare la storia"⁴⁹. Alle soglie della stagione estiva, i combattimenti deflagravano durante tutta la linea del fronte. Si approssimava la resa dei conti fra i due schieramenti contrapposti e "dal Piave alla Marna", "dalle rocce del Montello alle pianure di Fiandra"⁵⁰ anche i nostri soldati affrontavano l'ultimo sforzo. E, dal momento che su di loro era stata scaricata la responsabilità di "Caporetto", ora, che davano prova di saper resistere, anche i liberali cremaschi si tranquillizzavano e si compiacevano nel vedere la Madre (Patria), che solo per un istante aveva dubitato dei suoi figli, potersi affidare orgogliosa e fiduciosa ad essi; così, forse per suggestione o realmente, non pochi abitanti della città, come pure del Circondario, si dicevano pronti a giurare di riuscire ad avvertire nelle sere silenziose, l'eco lontana del cannone. La virtù si opponeva al furore⁵¹ e nel metaforico dualismo trovavano convalida gli ideali libertari e democratici propugnati dalle Potenze dell'Intesa contro l'opprimente autoritarismo degli Imperi Centrali. Intanto, già il pensiero correva ad immaginare la conclusione dell'immane conflitto e le differenti ideologie, tenute imbrigliate, per quanto possibile, durante gli anni della guerra, si apprestavano a prorompere con immutata irruenza. Di lì a breve infatti, si sarebbe aperta un'era nuova, che l'avvenire schiudeva radiosa; un'era di idealismo e di lavoro fecondo, di produzioni copiose dalle officine e dai campi "da sopperire ai bisogni sempre più urgenti dei popoli"⁵², scriveva la stampa liberale cittadina; un'era gloriosa in cui, le iniziative singole e collettive dovevano trovare stimolo e sostegno.

"Così, soltanto la borghesia potrà mostrare al popolo che essa è, ora e sempre, un fattore essenziale di vita e di rinnovamento sociale"⁵³. In effetti, da sempre il settimanale cittadino inneggiava al primato della borghesia e dell'aristocrazia produttiva, vale a dire, delle classi liberali: perché culturalmente preparate, imprenditorialmente capaci, sostegno economico e morale della Nazione. Di parere contrario, la socialista Adelmi derideva la "Madama Democrazia" apportata dai Governi borghesi dell'Intesa, Italia compresa, colpevoli di aver voluto la guerra "proprio per uccidere la... guerra"⁵⁴ per affermare con sfrontata sicurezza, che sarebbe stato proprio quello, l'ultimo conflitto fatto registrare dalla storia. Pertanto, come credere che, dalle vestigia dell'orrenda carneficina e dai suoi accreditati responsabili, potesse scaturire quella galvanizzante "Madama Democrazia" redentrica dei popoli e fautrice di uguaglianza? "Solo l'ideale socialista"⁵⁵ – testimoniava invece, fiduciosa la Adelmi – avrebbe garantito simili promesse e fatto sì che "le guerre,

⁴⁹ "La Libera Parola", 30 marzo 1918.

⁵⁰ "Il Paese", 27 luglio 1918. Nell'estate, in Italia si combatte la Battaglia del Solstizio, il nome le viene affibbiato dal D'Annunzio. Questa Battaglia segna la riscossa degli italiani e si conclude con l'unica, vera, incontestabile vittoria del nostro esercito durante la Grande Guerra. In Francia si combatte la Seconda Battaglia della Marna.

⁵¹ "Virtù contro furore" titola il periodico liberale "Il Paese", 22 giugno 1918.

⁵² "Il Paese", 13 aprile 1918..

⁵³ "Il Paese", 13 aprile 1918.

⁵⁴ "La Libera Parola", 1 giugno 1918.

⁵⁵ Con l'abolizione della proprietà privata e la distribuzione delle terre in comune.

queste tremende pazzie del genere umano...⁵⁶ non si ripetessero più. *Il Torrazzo* da parte sua, teorizzava la prossima “Avanzata del popolo”. “Il diluvio di fuoco e di sangue – infatti, avrebbe generato – il sole della libertà coll’integrazione sociale”⁵⁷. Evitando possibilmente, quell’alternanza di classi, auspicata dai socialisti, che aveva visto la nobiltà soppiantata dalla borghesia, e ora vedeva la borghesia, pur nolente, in attesa di cedere il passo al popolo. I tempi, secondo il settimanale clericale, erano invece maturi per l’integrazione e il coordinamento, quindi, per la concordia e il progresso sociale. Il popolo, da sempre “fattore materiale” dello sviluppo sociale, dopo le prove della guerra, diveniva per diritto naturale “il fattore morale della vita universale. Non... più un semplice strumento che eseguisce di fronte ad altre classi... ma cooperatore nazionale”⁵⁸. Tutti ormai se n’erano avveduti, tanto gli Stati, quanto le altre componenti sociali e i singoli uomini politici. Popoli liberi avevano acquisito il diritto di affermare le legittime aspirazioni “per formare una grande etnarchia, principato delle genti... Classi sociali insieme unite, con eguali e proporzionali diritti di decidere, agire, lavorare...”⁵⁹.

Il Presidente Wilson, sottolineava il periodico cattolico, sembrava averlo intuito, e nei suoi principi programmatici, non faceva altro che attenersi alla teoria cristiana e convergere “nella direttiva che fu lanciata al mondo dal Grande Cittadino dell’Universo morale, dal Padre universale, da Benedetto XV – quando ammoniva – si tenga conto delle aspirazioni dei popoli –”⁶⁰.

L’autorità politica e civile allora, non poteva che identificarsi nella coscienza sociale, nel rispetto delle linee cattoliche. Dal momento che “... senza religione la società si frantuma, il popolo non parla, la giustizia e la pace se ne vanno...”⁶¹.

La spagnola: la pandemia del ’900

Un’ulteriore calamità si abbattava sui distinti Continenti e destinata a propagarsi attraverso gli spostamenti degli eserciti e la commistione intercorrente tra soldati e popolazione civile, si diffondeva nelle Nazioni belligeranti senza tralasciare il piccolo cremasco. La grippe infatti, la virulente epidemia influenzale colpevole di falciare un numero impressionante di individui, già prostrati dalle pessime condizioni igieniche e dalla precarietà alimentare, si traduceva nella più famosa pandemia del ’900. Famigliarmente denominata con l’appellativo di “spagnola” in realtà con la Spagna aveva poco a che fare; se non per il fatto che la stampa del paese iberico non implicato nel conflitto, dunque esente da censura, informava prontamente e con veridicità, dei suoi effetti debilitanti. La stampa cremasca invece, tentava di minimizzare la portata epidemica. “Anche da noi ha fatto la sua comparsa l’influenza o grippe, alla quale il pubblico profano e anche quello dotto ha dato nomi svariati e quasi misteriosi: febbre spagnola gli uni, febbre da pappatoci gli altri, grippe, provocando una nomea di temibilità morbosa, per la quale, a dire il vero, le popolazioni sono non poco allarmate. Dire pertanto una parola che tranquillizzi è necessario. L’influenza attuale è ancora quella che imperversò negli inverni 1889-90 e 1891-92, quella che, iniziata nel maggio discorso, si può dire, sia mai cessata. È caratterizzata da febbre elevata, che insorge rapidamente dopo circa tre giorni di incubazione, da fenomeni di intossicazione generale (dolore di capo, dei muscoli e delle ossa) con lieve dolor di gola. La malattia è fortunatamente di breve durata, due o tre giorni, e lascia solo uno stato di spossatezza. Come per il passato colpisce

⁵⁶ “La Libera Parola”, 1 giugno 1918.

⁵⁷ “Il Torrazzo”, 22 febbraio 1918.

⁵⁸ “Il Torrazzo”, 22 febbraio 1918.

⁵⁹ “Il Torrazzo”, 22 febbraio 1918.

⁶⁰ “Il Torrazzo”, 22 febbraio 1918.

⁶¹ “Il Torrazzo”, 22 febbraio 1918.

il manifestarsi di numerosi casi contemporaneamente, specie, come è facile comprendere in coloro che, per ragioni di lavoro ed occasionalmente, vengono a trovarsi raggruppati in località comuni...”. Da qui, le indicazioni igieniche e comportamentali allo scopo di limitare la moltiplicazione del contagio. “...Evitare strapazzi, l’abuso di alcolici, la disinfezione della bocca e del naso, le vie d’entrata del germe specifico della malattia. Come in tutte le epidemie è pur necessario non lasciarsi impressionare dalle voci allarmiste create dalla fantasia del popolo o ad arte diffuse da malvagi.” La semplificazione sembrava rimandare alle note vicende letterarie e alle fantasiose congetture intorno alla propagazione pestilenziale di manzoniana memoria. “La malattia da noi – precisava ancora la stampa locale – come in generale nelle altre città, si presenta sotto forma benigna ed è da ritenersi cesserà quanto prima”⁶².

Il contagio però, doveva diffondersi alquanto celermente, se anche la Direzione della Ferriera, una delle maggiori industrie cittadine, forse nel tentativo di preservare i suoi organici, per timore di limitare la produzione, riteneva opportuno puntualizzare a riguardo: “Crediamo possa giovare la pubblicazione della seguente osservazione. Gli operai del nostro stabilimento colpiti da influenza in quest’ultima quindicina, furono dai 3 ai 4 al giorno, nei giorni feriali, mentre nelle domeniche della quindicina stessa, furono rispettivamente 23 e 20. Cosicché degli 88 colpiti, 43, quasi la metà, furono colpiti nei due giorni festivi. La deduzione è ovvia, e cioè che gli assembramenti domenicali, osterie, cinematografi ecc. costituiscono la maggiore causa del diffondersi del male. Ciò che del resto, fu da molti, sebbene con poco frutto, predicato”⁶³.

Il principio della fine? L’insidiosa proposta della pace

“... Altro sintomo di scioglimento del temporale” annunciava in autunno la stampa socialista cittadina, in fidente attesa della conclusione del conflitto. “La Bulgaria spossata e vinta dalla lunga guerra ha chiesto ed ottenuto un armistizio per iniziare trattative di pace...”⁶⁴. Tuttavia, commentava *La Libera Parola* nonostante consultazioni già intraprese in proposito anche da altre Nazioni, “... il turbine continuò. Invano fu aspettata la pace ad ogni stagione, la pace tante volte promessa prossima, dal Kaiser o da Marazzi, da Carlo I o da Mons. Minoretti”⁶⁵. Sfiduciato, il periodico socialista ironizzava sulle promesse dei pur autorevoli esponenti locali, equiparandoli addirittura agli Imperatori delle Potenze nemiche, quali promotori di vaghe lusinghe e colpevoli prosecutori dell’orrenda carneficina; vieppiù, dacché sin dal mese di settembre⁶⁶ aveva pubblicato la notizia dell’avvio di negoziati di pace, per volere del Governo austro-ungarico, attraverso l’intermediazione del Sommo Pontefice. Essendo però, vanificato il tutto, *La Libera Parola* guardava con sospetto l’atteggiamento di coloro i quali continuavano a preferire la guerra, (in particolare si rivolgeva ai liberali, ai nazionalisti e ai cattolici locali), desiderosi di pervenire alla pace vittoriosa, attraverso la sola forza delle armi.

Con altrettanta indignazione, giudicava l’on. Generale Marazzi, impegnato in quei giorni, ad illustrare la sua inequivocabile opinione. “... Sarebbe più che mai desiderabile – valutava il Generale – che l’Italia si presentasse al Congresso della Pace senza lo strepito dei cavalli austriaci

⁶² “Il Paese”, 28 settembre 1918.

⁶³ “Il Paese”, 26 ottobre 1918.

⁶⁴ “La Libera Parola”, 18 ottobre 1918.

⁶⁵ “La Libera Parola”, 18 ottobre 1918. Mons. Minoretti era Vescovo di Crema.

⁶⁶ Dopo i primi abboccamenti, il 5 ottobre Austria e Germania chiedevano la pace e quattro giorni dopo, l’Austria inoltrava la proposta di sgombrare il Veneto, come premessa all’armistizio con l’Italia. Il rischio che il conflitto si chiudesse senza una chiara vittoria militare italiana, non giocava a nostro favore. L’Italia non avrebbe potuto rivendicare le sue pretese al tavolo delle trattative di pace.

abbeverati ai guadi del Piave...” Infatti, nonostante l’esito vittorioso per gli italiani, della Battaglia del Solstizio,⁶⁷ gli austriaci erano ancora stanziati al di là del delimitante fiume. Contrariamente i francesi, anche grazie all’ausilio dei contingenti alleati, stavano ricacciando i tedeschi dal suolo patrio. Pertanto, assicurava l’illustre concittadino “... Trattare condizioni di buon vicinato col nemico in casa, e solo in casa nostra, è sommamente pericoloso... Dimostriamo all’Impero Austro-Ungarico che nel proseguire la guerra sta la sua certa rovina”⁶⁸.

È finita, è finita, è finita!

Nell’ottobre del ’18, anche i rapporti con gli Alleati si facevano tesi. La richiesta da parte loro, di una risolutiva offensiva italiana sul Piave, trovava i nostri Comandi piuttosto perplessi. Tuttavia, i timori che il sopraggiungere della pace, ci facesse trovare il nemico ancora in casa, come aveva avvertito il Marazzi, inducevano il Governo a spingere il Comando Supremo a sferrare un’ampia offensiva sul Grappa e sul Piave, che infrangesse lo schieramento nemico. Il 24 ottobre, anniversario di Caporetto, l’attacco italiano aveva inizio e dopo aspri scontri e qualche momento critico, il giorno 29, il nostro esercito entrava in Vittorio Veneto⁶⁹. Dall’altro lato del fronte, l’acanita resistenza delle prime linee austriache era accompagnata dal cedimento morale delle riserve stanziato nelle retrovie, che si rifiutavano di combattere e a migliaia, abbandonavano il campo. Esattamente un anno dopo, le truppe imperiali venivano investite dai medesimi sentimenti di apatia, di stanchezza, di assenza di motivazioni, che avevano attanagliato gli animi dei nostri soldati a Caporetto. Il 3 novembre Trento e Trieste erano “liberate” e nello stesso giorno, si firmava l’armistizio, che fissava la fine delle ostilità per il 4 novembre alle ore 15.

La notizia tanto auspicata della conclusione della guerra, giungeva anche in terra cremasca. “Esultiamo”⁷⁰ scriveva con entusiasmo il periodico socialista che, fermamente contrario alla scelta interventista, dopo la rovinosa ritirata, aveva pur con molti tentennamenti, ammesso la guerra difensiva e ora, non poteva disconoscere la contentezza seppur velata di mestizia, per l’esito vittorioso, proprio perché pagato a caro prezzo dalla componente proletaria. “Esultiamo” proseguiva infatti, *La Libera Parola*.

Per la caduta dell’Impero teocratico, per la libertà acquisita dai numerosi popoli, ma soprattutto “esultiamo che sia finita la guerra”⁷¹. Anche il contesto cattolico locale, allineato dappprincipio alla dichiarazione di neutralità, poi impegnato nella legittimazione dell’intervento, infine convinto assertore della guerra e orientato alla sua totale consacrazione, esprimeva tutta la sua esultanza. “Esultate” incitavano infatti, le numerose Associazioni Cattoliche⁷² cittadine. “La guerra, l’aspra diuturna guerra ha avuto il coronamento della giustizia, del valore, delle speranze. L’Italia ha

⁶⁷ Battaglia del Solstizio combattuta nel giugno del ’18 tra Regio Esercito Italiano e Imperial Regio Esercito. All’offensiva austro-ungarica iniziata il 15 del mese, risposero con fiera gli italiani, ottenendo la vittoria. Questa fu la prima e vera battaglia nazionale vinta dal nostro esercito. Da qui ebbe inizio “la leggenda del Piave”.

⁶⁸ “Il Paese”, 12 ottobre 1918.

⁶⁹ L’offensiva italiana con la Battaglia di Vittorio Veneto, da sempre, è stata molto discussa. Immediatamente dopo la guerra, subì la mitizzazione da parte del regime fascista. Prezzolini invece, disse - *Vittorio Veneto è una ritirata che abbiamo disordinato e confuso: non una battaglia che abbiamo vinto. Questa è la verità...* - Oggi, numerosi storici, in particolare il Mondini, tendono ad assegnare alla Battaglia di Vittorio Veneto e all’intera offensiva, il carattere di vero e proprio scontro militare, in considerazione dell’elevato numero di caduti.

⁷⁰ “La Libera Parola”, 9 novembre 1918.

⁷¹ “La Libera Parola”, 9 novembre 1918.

⁷² Giunta diocesana, Unione popolare, Unione tra le donne cattoliche, Federazione delle unioni giovanili, Unione elettorale cattolica, Unione economica.

raggiunto i confini che Dio le ha assegnati; i figli da lungo tempo sotto giogo straniero, ritornano alla Madre Patria... A Dio eleviamo l'inno della gratitudine... La bandiera della Patria congiunta al vessillo della Croce, è il simbolo della vittoria"⁷³. E a tale scopo, veniva celebrato un solenne "Te Deum" in Cattedrale, alla presenza delle autorità civili e religiose e un grande concorso di folla, "... il popolo cremasco aveva riempito il Tempio... preparato a comprendere l'avvento delle forme nuove"⁷⁴. Con voce paterna infatti, il Presule indicava che "... ringraziato Iddio, rinnovati gli spiriti, non vi era più nulla da fare se non iniziare la nuova vita più intensa di azioni e di concordia"⁷⁵. Di lì a breve invece, proprio a spese della reclamata concordia, si sarebbero riacutizzate le antiche contrapposizioni di classe accanto alle nuove istanze che la guerra aveva generato. Espressioni di giubilo venivano pronunciate anche dalla Società Monarchica cittadina, in particolare, dacché le notizie dei nostri soldati incalzanti il nemico in fuga, "imprimevano il segno del valore italico... L'Austria doma, prona ai nostri ginocchi ci domanda pietà, perdono per lo strazio dei martiri nostri...". "Il secolare nemico è vinto" si associava concorde la Giunta Municipale, riconoscente "a quelli che per la grande causa sono caduti, ai martiri che affrontarono il patibolo, o si spensero nelle prigioni, a quanti nelle dure lotte ebbero le membra stronche, ai soldati di terra e di mare, che ci hanno dato la vittoria"⁷⁶.

Pur tuttavia, ammoniva la Giunta Municipale rivolgendosi ai cittadini, nell'ora del trionfo "...Dimostrate quella fierezza composta che ci provi degni dell'altissimo posto che la storia ha assegnato all'Italia nelle rivendicazioni dei diritti di nazionalità, nella difesa dei civili e liberi ordinamenti"⁷⁷. Non di meno, l'aulica ridondanza verbale della stampa liberale, esondava dalle pagine del settimanale locale intento a salutare l'agognata vittoria; la notizia della quale giungeva in concomitanza alla mesta giornata della ricordanza dei cari defunti e pareva nobilitarne la memoria. "Non crisantemi dunque, portiamo oggi ai nostri morti" ingiungeva il periodico liberale "ma fasci di rose smaglianti: non rintocchi lugubri di campane... ma un lieto stormire di bronzi, dica la gioia della gente d'Italia. Si apron le tombe – si levano i morti, i martiri nostri son tutti risorti..."⁷⁸. Di completo trionfo, scriveva ancora *Il Paese* nelle giornate successive, dopo l'enfatico grido di esultanza; e dal momento che ormai, l'unità nazionale si vedeva compiuta, non rimaneva che invitare ad arridere "al nostro avvenire fondato, al nostro sviluppo assicurato"⁷⁹ sebbene, col senno del poi, ci risulta assai facile affermare che mai previsione dovesse rivelarsi più disattesa. Nel mentre, in numerosi Comuni del Circondario si affiggeva, a favore del pubblico, il bollettino della vittoria, mediante il quale, rimarcando il carattere patriottico e anti austriaco del nostro conflitto, orgogliosamente si annunciava: "La guerra contro l'Austria Ungheria che, sotto l'alta guida di S. M. il Re, duce supremo, l'Esercito italiano, inferiore per numero e per mezzi, iniziò il 24 maggio 1915 e con fede incrollabile e tenace valore condusse ininterrotta ed asprissima per 41 mesi, è vinta... I resti di quello che fu uno dei più potenti eserciti del mondo risalgono in disordine e senza speranza le valli che avevano discese con orgogliosa sicurezza"⁸⁰.

Pochi giorni dopo, *La Libera Parola* in un pezzo dal vago sapore evangelico, porgeva la seguente informazione, "Alle ore 11 del giorno 11 dell'undicesimo mese dell'anno 1918, anche la

⁷³ "Il Paese", 9 novembre 1918.

⁷⁴ "Il Paese", 9 novembre 1918.

⁷⁵ "Il Paese", 9 novembre 1918.

⁷⁶ "Il Paese", 9 novembre 1918.

⁷⁷ "Il Paese", 9 novembre 1918.

⁷⁸ "Il Paese", 9 novembre 1918.

⁷⁹ "Il Paese", 16 novembre 1918.

⁸⁰ Comando Supremo, 4 novembre 1918, ore 12 Bollettino n. 1268.

Germania⁸¹... finiva la più estesa, la più terribile guerra dell'umanità... Alleluja! La pace tanto invocata, tanto sospirata è con voi, uomini di buona volontà. I soldati, i milioni di uomini che per tanto tempo vissero per uccidere o per farsi uccidere, torneranno alle dimenticate opere della vita; i prigionieri rivedranno le loro case, in libertà; i morti non risusciteranno, ma il tempo lenirà anche il dolore per la loro perdita. L'amore trionferà dalla morte ed i nuovi nati cancelleranno la memoria dei defunti. La guerra è finita. La folla diserta i campi, le officine, gli uffici e grida il suo giubilo.

È finita”⁸²!

Bibliografia

NICOLA TRANEAGLIA, *La prima guerra mondiale e il fascismo*, UTET, Torino, 1995.

PIERO MELOGRANI, *Storia politica della Grande Guerra 1915-1918*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998.

A cura di MARIO ISNENGHI, *La Prima Guerra Mondiale*, Zanichelli Editore, Bologna, 1977.

Periodici locali

“Il Paese”

“Il Torrazzo”

“La Libera Parola”

⁸¹ La Germania sul fronte francese cessa le ostilità il giorno 11 novembre 1918. Ricordiamo che in terra di Francia erano presenti i contingenti italiani, comprensivi di soldati cremaschi. Alcune unità torneranno in patria nel 1919.

⁸² “La Libera Parola,” 15 novembre 1918. Crema con i limitrofi Comuni di Ombriano, Sabbioni, San Bernardino fuori le mura, Santa Maria della Croce e Santo Stefano in Vairano, divenuti in seguito quartieri cittadini, faceva contare quasi 300 caduti, a cui si aggiungevano i numerosi feriti, i mutilati ed gli invalidi. Le tensioni sociali, politiche, economiche sortite dalla guerra, si sarebbero accese quasi immediatamente anche sul nostro territorio.

Il vescovo cremonese Giovanni Stefano Bottigella in visita alla parrocchia di Mozzanica (1470)

Le visite pastorali effettuate dai vescovi e dai metropolitani erano già in uso nei primi secoli del cristianesimo, ma divennero più frequenti dai secoli XIII e XIV, per diventare obbligatorie dopo il Concilio di Trento (1575). Dopo l'interminabile guerra tra Venezia e Milano, conclusasi con la pace di Lodi (1454), anche i vescovi poterono riprendere le loro attività pastorali e spostarsi all'interno della loro diocesi. Nel 1470 il vescovo di Cremona, Giovanni Stefano Bottigella (1466-1476), iniziò la visita pastorale alle parrocchie della sua diocesi. Gli atti di questa visita, conservati presso l'Archivio storico diocesano di Cremona, rappresentano, con quelli di Pavia (1460), le più antiche testimonianze documentarie di visite pastorali in Lombardia prima del Concilio di Trento.

Introduzione

Le visite pastorali effettuate dai vescovi e dai metropoliti erano già in uso nei primi secoli del cristianesimo, ma divennero più frequenti dai secoli XIII e XIV, per diventare obbligatorie dopo il Concilio di Trento (1545-1563)¹.

Dopo l'interminabile guerra tra Venezia e Milano, conclusasi con la pace di Lodi (1454), anche i vescovi poterono riprendere le loro attività pastorali e spostarsi all'interno della loro diocesi.

Nel 1470 il vescovo di Cremona, Giovanni Stefano Bottigella (1466-1476)² iniziò la visita alle parrocchie della sua diocesi. Gli atti di questa visita, conservati presso l'Archivio storico diocesano di Cremona³, rappresentano, con quelli di Pavia (1460)⁴, le più antiche testimonianze documentarie di visite pastorali in Lombardia prima del Concilio di Trento.

L'*iter* visitale prevedeva, come prima cosa, la visita alla chiesa adibita alla *cura animarum*, la verifica delle modalità di conservazione del Ss. Sacramento e degli oli sacri, la visita e l'ispezione del fonte battesimale, la visita e l'ispezione degli altari e delle cappelle; la redazione di un inventario dei paramenti, degli arredi sacri, dei libri liturgici e delle suppellettili. In un secondo momento la visita proseguiva con l'ispezione alle altre chiese, oratori, cappelle e confraternite esistenti sul territorio della cura.

Seguiva poi l'interrogatorio del titolare del beneficio che avveniva *per modum citationis, comparitionis et examinis*: il clero veniva convocato dal vescovo e veniva sottoposto a una serie di domande, secondo un formulario predefinito. Purtroppo non ci è pervenuto il formulario utilizzato nella visita del 1470; tuttavia, Giancarlo Bosio, tenendo presente le risposte ricevute dal vescovo, ha ricostruito i temi d'indagine con sufficiente esattezza⁵.

Durante l'interrogatorio il vescovo esaminava la condizione giuridica degli edifici ecclesiastici e di culto e la legittimità dei benefici posseduti. Esaminava come si amministravano i sacramenti, le celebrazioni liturgiche, il decoro degli edifici sacri, la suppellettile e i libri liturgici. Esaminava la condizione canonica dei sacerdoti, l'adempimento degli obblighi pastorali e sacerdotali, la preparazione culturale e la condotta morale (concubinari, giochi d'azzardo, debiti, eccetera). Esaminava la condotta religiosa e morale del popolo (concubini, adulteri, incestuosi, bestemmiatori,

* Ho un debito di riconoscenza verso il dott. Gian Paolo Scharf che ha letto la prima stesura del mio testo e non mi ha fatto mancare i suoi autorevoli consigli. Un vivo ringraziamento desidero esprimere a don Paolo Fusar Imperatore, archivista diocesano di Cremona, per la gentilezza manifestata nel fornirmi alcune fonti conservate presso l'Archivio storico diocesano di Cremona.

¹ L'obbligo imposto ai vescovi di visitare le parrocchie della propria diocesi fu sancito dal Concilio di Trento nel 1563 col «Decreto di riforma» della sessione XXIV dell'11 novembre 1563, cap. III, cfr. HUBERT JEDIN (a cura di), *Conciliorum oecumenicorum decreta*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1973, p. 762.

² Per la biografia di Giovanni Stefano Bottigella (Pavia, 1410 ca – Cremona, 1476), vescovo di Cremona dal 1466 al 1476, si rinvia a: ANNA MORISI GUERRA, *Giovanni Stefano Bottigella*, in «Dizionario biografico degli italiani», Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1971, vol. 13, pp. 461, 462; GIANCARLO BOSIO, *Tensioni religiose ed impulsi riformistici dall'inizio del sec. XV al Concilio di Trento*, in «Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Cremona», Editrice La Scuola, Brescia 1998, pp. 121-168; ANDREA FOGLIA, *Il vescovo Giovanni Stefano Bottigella, la sua azione pastorale e la visita alla città e alla diocesi*, in «Storia di Cremona. Il Cinquecento. Cremona nel ducato di Milano, 1395-1535», Bolis Edizioni, Azzano San Paolo 2008, pp. 181-188.

³ La visita si svolse dal 26 marzo 1470 al 19 febbraio 1471, ed è raccolta in un volume cartaceo manoscritto di 232 fogli della dimensione di mm 293x205 (Archivio Storico Diocesano di Cremona, d'ora in poi ASDC, Curia vescovile, *Visita pastorale Stefano Bottigella 1470*, vol. 1, ff. 1r-232v, secondo la numerazione antica 1r-247v).

⁴ XENIO TOSCANI, *Atti della visita pastorale di Amicus de Fossulanis alla città e diocesi nel 1460*, in «Aspetti di vita religiosa a Pavia nel secolo XV», Ed. A. Giuffrè, Milano 1969, pp. 81-203.

⁵ G. BOSIO, *citato*, p. 137.

inconfessi, eretici, superstiziosi, o altri comportamenti ritenuti immorali, compresa l'usura, il gioco d'azzardo e il lavoro nelle feste di precetto). Esaminava l'amministrazione dei benefici ecclesiastici, le prebende, l'adempimento dei legati, l'uso dei redditi ed eventuali sopraffazioni, usurpazioni o illecite inadempienze.

Alla fine della visita – in *loco* o in tempi successivi – venivano emanati i decreti dispositivi, cioè gli ordini che il visitatore riteneva di impartire per eliminare le manchevolezze, gli abusi e le irregolarità emerse durante l'ispezione ai luoghi e agli arredi sacri. Tuttavia bisogna annotare che, per quanto riguarda la visita del 1470, questa parte finale della documentazione non ci è pervenuta.

Brevi note storiche

Non sappiamo nulla delle origini remote di Mozzanica: sia per quanto attiene al centro abitato, sia per quanto riferito alla fondazione di un edificio di culto, sia riguardo all'organizzazione originaria della cura d'anime⁶.

Possiamo pertanto solo ipotizzare che – già in età tardo carolingia o anche dalla metà del IX secolo, magari in rapporto con qualche potente vassallo imperiale, legato alle grandi famiglie feudali bergamasche – qualche signore rurale, di modeste dinastie, fosse presente a Mozzanica con discreti patrimoni fondiari.

Se così fosse – non avendo a disposizione nessun documento valido in merito – sembrerebbe plausibile ritenere che sin dall'origine la *curtis* (villaggio agricolo difeso da fossato) fosse dotata di un oratorio di fondazione e proprietà privata (*ecclesia propria*) al servizio dell'*entourage* familiare del signore rurale, legato alla realtà interna della *curtis* stessa. Poi, piano piano, con il tempo, l'utilizzo dell'oratorio si estese anche alla popolazione che viveva nei dintorni e nella campagna circostante, acquisendo funzioni di cura d'anime, senza tuttavia perdere il carattere originario di *ecclesia propria*.

Il borgo ebbe sicuramente una certa espansione fuori dal *castrum* già in età medievale e poiché tra l'XI e il XII secolo risulta passato, definitivamente, sotto il controllo del vescovo di Cremona⁷, si preferì costruire un'altra chiesa *ex novo* nel borgo che si stava sviluppando fuori dalle mura⁸. Questo avvenne per non andare a sovrapporsi (o contrapporsi) con i diritti di patronato probabilmente già esistenti nella chiesa del *castrum* (che nasce come bene privato), dove si era già costituita una cura d'anime stabile con la presenza di clero stanziale e dotata di piena autonomia sacramentale ed economica. La chiesa costruita fuori dal *castrum* – ricostruita con ogni probabilità intorno alla metà del Trecento e consacrata il 14 settembre 1388 – nel frattempo era assunta a parrocchiale; tuttavia la sua sorte era di rimanere fuori, periferica e scomoda rispetto

⁶ Per una esaustiva disamina sulle origini di Mozzanica cfr. GIULIANA ALBINI, *Storia di Mozzanica dall'XI al XIX secolo*, Comune di Mozzanica-Grafica e Arte Bergamo, Bergamo 1987 (in particolare pp. 11-14, 137-139); GIULIANA ALBINI, *Mozzanica nel Medioevo. Una comunità rurale e i suoi statuti*, in «Seriane '80», Tip. Donarini e Locatelli, Crema 1980 (in particolare pp. 36-47).

⁷ I due documenti più antichi riguardanti Mozzanica hanno per oggetto alcune permuthe effettuate all'inizio del secolo XI tra il vescovo di Cremona Landolfo e due preti della chiesa milanese: Giovanni, prete della chiesa delle Sante Tecla e Pelagia di Milano (anno 1018) e Dagiberto, prete della pieve dei Santi Gervasio e Protasio di Seveso (anno 1019).

⁸ L'antica chiesa parrocchiale di Santo Stefano (con attigua area destinata al culto cimiteriale), i cui ultimi resti furono demoliti nell'anno 1869, sorgeva sul luogo d'incrocio di due importanti assi viari: l'uno (proveniente da Bergamo) conduceva verso Crema, Piacenza, la Via Emilia e la parte meridionale dell'Italia; l'altro (proveniente da Milano) conduceva al ponte sul fiume Serio, Brescia e la parte orientale dell'Italia.

all'abitato, che rimaneva legato al centro originario, cioè al nucleo più antico del *castrum*⁹.

E così, non molto più tardi, si costruisce un nuovo edificio nel *castrum* e questo verrà ad assorbire, gradatamente, le funzioni parrocchiali, mentre la chiesa fuori dalle mura verrà a poco a poco abbandonata. Siamo di fronte a una situazione nella quale il titolo parrocchiale, ovvero la titolarità giuridica, rimane formalmente alla chiesa esterna al *castrum*, tanto che i parroci prendono possesso lì, ma la cura d'anime e le funzioni concrete sono invece celebrate nella chiesa interna al *castrum*.

Un indizio dell'esistenza di un clero stabile residente in Mozzanica nei primi anni dopo il Mille, ce lo fornisce un atto di permuta (*cartula commutationis*)¹⁰ datato 3 novembre 1022, in cui è citato tra i contraenti un «Bonizo presbiter de loco Mozanica». Il documento, purtroppo, non specifica se il prete Bonizo avesse cura d'anime nel nostro paese o ne fosse solamente originario, ma è plausibile che egli abitasse ed esercitasse il suo ministero in Mozzanica. Sempre in questa stessa epoca tutte le chiese di Mozzanica e il clero che le officiava ricadevano sotto la giurisdizione dell'arciprete della vicina pieve di Fornovo.

La più antica menzione della chiesa di Santo Stefano si trova su un documento del secolo XIII, precisamente dell'anno 1203; in queste carte vengono elencati alcuni fitti che il vescovo di Cremona riscuote su dei beni «in loco et curte Fornovi», che confinano con «Sancti Stephani de Mozanica¹¹». Questa fonte documentaria, tuttavia, non ci permette di stabilire con sufficiente certezza di quale, tra le due chiese titolate a Santo Stefano, si stia parlando.

Il più antico documento conosciuto che cita in maniera esplicita la presenza di un edificio chiesastico dentro le mura¹², sono gli Statuti rurali di Mozzanica del 1303, dove la chiesa di Santo Stefano non appare soltanto esistente (*ecclesia sancti Stefani de Mozanica*) e regolarmente officiata (*in die festivitatis domine sancte Brigide missam unam*), ma viene anche solennizzato il giorno della sua consacrazione (*consecratio ecclesie sancti Stefani*)¹³.

Sono invece del XIV secolo le prime significative attestazioni documentali riguardanti la chiesa di Santo Stefano fuori le mura: particolare importanza rivestono la solenne *dedicazione* avvenuta il 14 settembre 1388¹⁴ e la *consacrazione* dell'altare maggiore avvenuta l'anno successivo¹⁵.

⁹ La piazza, situata nell'area *intra-muranea*, ospitava la casa comunale, il mercato del bestiame, la fiera, le pubbliche riunioni e tutto quanto riguardasse la collettività. Ai margini sorgeva la cappella privata (*ecclesia propria*), utilizzata sia come luogo di culto, sia per altri usi più strettamente profani (consigli comunali e assemblee pubbliche).

¹⁰ LORENZO ASTEGIANO (a cura di), *Codex diplomaticus Cremonae 715-1334*, Fratelli Bocca editori, Torino 1895, vol. I, p. 58 (40); ETTORE FALCONI (a cura di), *Le carte cremonesi dei secoli VIII-XII*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali-Biblioteca Statale di Cremona, Cremona 1979, vol. I, pp. 368-372 (141).

¹¹ ASDCr, *Mensa vescovile*, pergamena 17, 21 marzo-31 agosto 1203.

¹² Per maggiori dettagli sulla chiesa di Santo Stefano (*intra moenia*), cfr. ADRIANO CARPANI, *Santo Stefano dentro le mura. La parrocchiale di Mozzanica*, ProLoco, Mozzanica 2013.

¹³ ADRIANO CARPANI (a cura di), *Statuti rurali di Mozzanica del 1303*, ediz. provvisoria *pro manuscripto*, Mozzanica 2013, capitoli XI e XII; ADRIANO CARPANI (a cura di), *Statuti rurali di Mozzanica del 1357*, Comune di Mozzanica, Mozzanica 2012, capitoli 73 e 75. Gli Statuti rurali di Mozzanica sono conservati all'Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), *Fondo Statuti-Comuni*, busta II, M-Z.

¹⁴ Per la trascrizione, la traduzione e la riproduzione del documento solenne di consacrazione, cfr. BORTOLO PASINELLI, SIMONE FOSSATI, *La chiesa di Mozzanica, fede, arte e tradizioni*, Parrocchia di Mozzanica, Mozzanica 2009, pp. 183-189. Cfr. anche GIANCARLO ANDENNA, *Le istituzioni ecclesiastiche dall'età longobarda alla fine del XIV secolo*, in «Storia di Cremona. Il Trecento. Chiesa e cultura, VIII-XIV secolo», Edizioni Bolis, Azzano San Paolo 2007, pp. 165-166.

¹⁵ ADRIANO CARPANI (a cura di), *Cronache e addenda agli Statuti rurali di Mozzanica*, ediz. provvisoria *pro manuscripto*, Mozzanica 2015 (Il documento originale è alla carta 30r, rispettivamente con data lunedì 14 settembre 1388 e venerdì 29 ottobre 1389).

Nella relazione stesa in occasione della visita pastorale del 2 dicembre 1470, leggiamo che il vescovo Stefano Bottigella inizia la sua visita dalla chiesa parrocchiale di Santo Stefano situata fuori le mura (corrispondente all'attuale piazza Santo Stefano)¹⁶, dove è collocato anche il fonte battesimale¹⁷. Nulla viene invece detto della chiesa (*ecclesia materialis*) dentro il castello poiché, come ben sappiamo, lo stesso vescovo aveva appena posto la prima pietra per la sua totale ricostruzione. Infatti, da un documento coevo, apprendiamo che il giorno 16 marzo 1470 *ab incarnatione* (1471)¹⁸ veniva concessa dal vescovo di Cremona una particolare indulgenza a chi avesse concorso con elargizioni alla ricostruzione della chiesa situata dentro le mura e dedicata a Santo Stefano protomartire, di cui lo stesso vescovo aveva posto la prima pietra¹⁹.

La fondazione della chiesa dentro il castello era stata voluta dai gentili signori (*egregii viri*) e dagli uomini (*homines*) del comune di Mozzanica i quali, dopo aver costituito la dote patrimoniale e beneficiale, ne reclamarono il giuspatronato.

La data più che plausibile a cui fare risalire la posa della prima pietra da parte del vescovo Stefano Bottigella²⁰ potrebbe essere verosimilmente il 2 dicembre 1470, in concomitanza della sua visita pastorale.

Forse è proprio in questo periodo di tempo che la chiesa di Santo Stefano (*extra castrum*), sorta e sviluppatasi come chiesa parrocchiale, lascia il posto all'altra chiesa di Santo Stefano, quella nata come chiesa privata (*ecclesia propria*) e situata all'interno del borgo murato (*intra moenia*).

Comunque stiano le cose, nelle visite pastorali del 22 novembre 1565²¹ e del 26 settembre 1570²², il convisatore e il vescovo Niccolò Sfondrati, esaminano la chiesa di Santo Stefano situata all'interno delle mura e, tra le altre cose, vi trovano il fonte battesimale in fondo alla navata; mentre nessuna particolare attenzione viene dedicata alla chiesa *extra-muranea*.

Nella visita pastorale del 21 dicembre 1573, la chiesa di Santo Stefano situata fuori dalle mura viene inequivocabilmente definita «*parochialis antiqua*»²³.

Oltre alle due chiese dedicate a Santo Stefano protomartire, l'una ubicata fuori le mura (chiesa parrocchiale), l'altra ubicata dentro le mura (chiesa comunale), la visita del 1470 menziona altri tre luoghi di culto situati nel territorio della cura di Mozzanica: l'oratorio di Santa Maria dei Disciplini, la chiesa campestre di Sant'Ambrogio e l'oratorio di Santa Marta.

Gli statuti trecenteschi, in due occasioni, attestano l'esistenza di un *Consorzio* del comune denominato di *Santa Maria* – la cui missione era principalmente assistenziale – senza però

¹⁶ Per maggiori dettagli sulla chiesa di Santo Stefano (*extra castrum*), cfr. ADRIANO CARPANI, *Santo Stefano vecchio. Il cimitero di Mozzanica*, ProLoco, Mozzanica 2011.

¹⁷ ASDCr, *Visita Stefano Bottigella 1470*, vol. 1, ff. 128r-128v.

¹⁸ In ambito cremonese era ufficialmente in uso – riguardo al principio dell'anno – lo stile dell'*Incarnazione*, che prende come data di inizio anno il 25 marzo, posticipando sul computo odierno (detto della *Circoncisione*) di due mesi e 24 giorni (cfr. ADRIANO CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Editore U. Hoepli, Milano 1998, pp. 7, 9).

¹⁹ «Littere indulgentie concesse beneficientibus, et visitantibus ecclesias sancti Stefani terre Mozianice diocesis Cremonae, noviter fabricari inchoate in dicta terra, MCCCCLXX, indictione quarta, die Sabati sextodecimo mensis Marcii» (*Acta episcoporum Cremonensium. Bernardi de Rubeis an. 1464-65 et Iohannis Stephani de Butigellis ab an. 1466 ad an. 1471*, Biblioteca Statale di Cremona, Libreria Civica, LC, MSS., AA.6.14, f. 89r).

²⁰ «... qui ecclesias gloriosissimi prothomartiris sancti Stefani terre Mozianice eius cremonensis diocesis quam egregii viri comune et homines ipsius terre Mozianice noviter construi et edificari facere ceperunt cum nostra bona auctoritate et licentia et cuius fondacioni nos ipsi primarium lapidem imposuimus et ad cuius mirificum opus expediendum...» (*Acta episcoporum Cremonensium*, citato).

²¹ ASDCr, *Visita Niccolò Sfondrati 1565*, vol. 4, p. 263.

²² ASDCr, *Visita Niccolò Sfondrati 1570*, vol. 10, p. 273.

²³ ASDCr, *Visita Niccolò Sfondrati 1573*, vol. 14, p. 511.

nominare esplicitamente la cappella di Santa Maria dei Disciplini²⁴.

Le *Cronache* contenute negli Statuti annotano (30 maggio 1414), per la prima volta e in modo esplicito, l'esistenza di una chiesa o cappella dedicata a Santa Maria²⁵, senza specificarne, tuttavia, l'esatta ubicazione. A tal proposito giungono in soccorso gli Statuti del 1435, i quali ci informano che la cappella era situata «accanto alla piazza²⁶». In effetti la cappella era posta sul lato sinistro entrando dall'unica porta d'ingresso al borgo, appena dopo l'odierno ponte sopra la roggia dei Mulini, all'imbocco della piazza. L'oratorio risultava già abbandonato nel 1726 e, dopo essere stato avvocato dal demanio nel 1784, con avviso d'asta dell'11 marzo 1829 venne posto al pubblico incanto²⁷. Gli acquirenti nel 1830 atterrarono la cappella per ricavarne materiale edile di risulta. Nel 1831 il comune di Mozzanica acquistò lo spazio libero già occupato in precedenza dall'oratorio allo scopo di dilatare e abbellire la piazza pubblica²⁸. Al giorno d'oggi rimane solamente lo spazio retrostante della cappella di Santa Maria (denominato *lo Spizio*) utilizzato sino ai tempi recenti come casa del sagrista.

Non possediamo una documentazione puntuale riguardante le origini dell'oratorio di Santa Marta, tuttavia si ritiene sia sorto dopo la predicazione dei frati *Bianchi*, avvenuta a Mozzanica nell'agosto 1399²⁹. Il 16 gennaio 1471 il vescovo Stefano Bottigella concede che i *disciplini* di Mozzanica si congreghino nella chiesa di Santa Marta e tengano una campana per segnalare l'inizio della celebrazione della messa³⁰. L'attuale oratorio è stato edificato, *ex novo* dalle fondamenta, all'inizio del XVII secolo³¹; sopravvisse alle spoliazioni e alle soppressioni asburgiche e napoleoniche poiché ritenuto chiesa sussidiaria.

L'oratorio campestre di Sant'Ambrogio, oggi sostituito da una modesta edicola³², sorgeva lungo un decumano che collegava Mozzanica a Caravaggio e a Milano. Anche se la documentazione scritta che ne attesta l'esistenza risale solamente al XIII secolo³³, i resti di una necropoli del I-II

²⁴ ADRIANO CARPANI, *La piazza di Mozzanica e tutto intorno*, ProLoco, Mozzanica 2013, p. 15.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Statuta Communitatis Mozanicae, agri cremonensis, Mediolani, Ex officina Pandulphi Malatestae*, MDCII, cart. 37, capitolo 54.

²⁷ Archivio di Stato di Bergamo (d'ora in poi ASBg), Delegazione provinciale, *Affari camerali*, busta 1841.

²⁸ ASMi, *Censo* p.m., busta 1402.

²⁹ «MCCCLXXXVIII die Mercurii sexto mensis Augusti fratres albi venerunt in Mozanicha et multas paces fecerunt fieri o[mn]ibus | pro comuni magnus honor fuit factus pro uno die suprascripto et alio sequenti pro medio», cfr. A. CARPANI (a cura di), *Cronache e addenda agli Statuti rurali di Mozzanica*, citato (Il documento originale è alla carta 29r, mercoledì 6 agosto 1399).

³⁰ Sul documento originale: «Nos igitur ad consequenda dicta | gaudia Christi fidelibus causam dare cupientes humilibus supplicationibus | ministri et disciplinatorum terre Mozanice nostre cremonensis diocesis | inclinati et de speciali gratia prius eis auctoritate nostra ordinaria | concedentes quod in oratorio Sancte Marthe dicte terre Mozanice in quo | per tempora retroacta congregari consueverunt et etiam presencialiter | congregantur licite habere et tenere possint campanam unam | super campanili dicti oratorii pulsandam per eos dumtaxat | tempore celebrationis missarum in ipso oratorio, ecc.» (*Acta Episcoporum Cremonensium*, citato, ff. 67v, 68r).

³¹ ASDCr, *Visita Pietro Càmpori 1624*, vol. 68, p. 61.

³² Per volontà testamentaria del benefattore mozzanichese Luigi Bono (1787-1853), sul luogo già occupato in precedenza dall'oratorio di Sant'Ambrogio, venne edificata nel 1856 una piccola edicola per raccogliere le ossa riaffiorate dal terreno durante i lavori agricoli (Archivio del Comune di Mozzanica, sez. storica, busta 9, fasc. 3, Testamento di Luigi Bono del 20 ottobre 1851).

³³ Nel 1272 il vescovo di Cremona effettua una permuta, ricevendo in cambio un appezzamento di terra prativa situato a Mozzanica, in località Roncalia, che confina «a monte ecclesia sancti Ambrosii, in parte» (ASDCr, *Mensa vescovile*, pergamena 46, 2 aprile 1272). Il capitolo XI degli Statuti rurali di Mozzanica del 1303 pone tra le feste da osservarsi quella dedicata a sant'Ambrogio; l'obbligo viene ribadito anche nella redazione del 1357 al capitolo 73.

secolo d.C. rinvenuta nel terreno circostante, riporterebbero la sua fondazione ad un'epoca ben anteriore³⁴. La sua stessa intitolazione lo annovererebbe tra i luoghi di culto più antichi della zona³⁵. La sua relativa lontananza dal centro abitato e le continue guerre che interessarono questa zona tra XV e il XVI secolo ne determinarono inevitabilmente la decadenza.

Sopravvissuto alle soppressioni asburgiche, l'oratorio venne in seguito soppresso durante il periodo napoleonico. Successivamente l'oratorio campestre, l'area di pertinenza e alcuni appezzamenti di terreno attigui, provenienti dall'omonimo chiericato, vennero posti all'incanto nel 1829³⁶; ne seguì, a breve distanza di tempo, la demolizione dell'edificio.

La visita alla parrocchia di Mozzanica

La visita pastorale alla chiesa parrocchiale di Mozzanica, dedicata a Santo Stefano protomartire, viene effettuata il giorno di domenica 2 dicembre 1470 (quarta indizione)³⁷ ed è condotta dal vescovo di Cremona, Giovanni Stefano Bottigella³⁸.

Durante la visita il vescovo è accompagnato dal vicario generale Giovanni Stabili e da due convisitatori: Pietro Asinelli, canonico maggiore della cattedrale, e Gabriele Araldi, cappellano del vescovo, testimoni idonei appositamente chiamati e convocati. È altresì presente alla visita, e consenziente, il rettore Fermo Vicari.

Il vescovo, in primo luogo, visita la chiesa parrocchiale di Santo Stefano ubicata fuori le mura (*extra muros Mozanice*), e la trova bene ornata. Dopodiché visita l'eucarestia che si trova conservata decorosamente in luogo ben chiuso a chiave e con la prescritta lampada accesa. Quindi visita il fonte battesimale, che trova chiuso a chiave e con l'acqua pulita e monda.

Il vescovo, durante l'annuncio della parola di Dio, esorta (*monuit*) coloro che nella passata quaresima non avevano confessato i loro peccati, e coloro che non si erano comunicati nella seguente Pasqua, a farlo entro l'imminente festa di Natale, sotto pena di scomunica per i trasgressori, così come previsto dai sacri canoni. Tra la suppellettile ecclesiastica e gli utensili vari ritrovati nella chiesa parrocchiale durante la visita, vi sono due calici liturgici³⁹. Del primo si

³⁴ Cfr. RAFFAELLA POGGIANI KELLER (a cura di), *Carta archeologica della Lombardia II. La provincia di Bergamo*, Franco Cosimo Panini, Modena 1992, schede, p. 102 (423).

³⁵ Elisa Chittò identifica la chiesa di Sant'Ambrogio di *Altofasso* con l'omonima chiesa di Mozzanica. Gli storici sono sempre più propensi a ritenere che si tratti, invece, dell'antica chiesa situata a Pianengo. Cfr. ELISA CHITTÒ (a cura di), *Il Liber synodaliū e la Nota ecclesiarum della diocesi di Cremona (1385-1400)*, Edizioni Unicopli, Milano 2009, p. 289 (390); cfr. anche JUANITA SCHIAVINI TREZZI, *Pianengo nel medioevo*, in «Pianengo nelle pieghe del tempo», Arti Grafiche Cremasche, Crema 1990, pp. 7-32.

³⁶ ASBg, Delegazione provinciale, *Affari camerali*, busta 1841.

³⁷ L'indizione è un ciclo di quindici anni usato nella cronologia dei documenti a partire dall'anno 313 d.C. In ambito cremonese era ufficialmente in uso lo stile *Greco* (detto anche *Bizantino*), che prende come data d'inizio d'indizione il 1 settembre, anticipando sul computo odierno (detto della *Circoncisione*) di quattro mesi pieni (A. CAPPELLI, *citato*, p. 5, 6).

³⁸ ASDCr, *Visita Stefano Bottigella 1470*, vol. 1, ff. 128r-131v (secondo la numerazione antica 137r-140v), 2 dicembre 1470. Nei giorni precedenti il vescovo aveva visitato le parrocchie di Fornovo (15 novembre), Caravaggio (16, 17, 19, 21 e 30 nov.), Brignano, Vidalengo (20 nov.), Morengo (21 nov.), Misano, Vailate (22 nov.), Pandino (24 nov.), Rivolta (25 nov.), Cassano (26 nov.), Arzago, Calvenzano, Casirate (28 nov.). Nei giorni successivi avrebbe visitato le parrocchie di Vidolasco (3 dicembre), Pumenengo (4 dic.), Soresina (6 dic.), per poi ritirarsi a Cremona durante il periodo natalizio.

³⁹ **Calice**, recipiente per liquidi (acqua e vino) formato da coppa, fusto col nodo, e piede, usato dal sacerdote durante l'ufficio liturgico, *Calix*¹ (CHARLES DU FRESNE DU CANGE, a cura di, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Éditeur L. Favre, Niort 1883, t. 2, col. 31b), *Calix* (PIETRO SELLA, a cura di, *Glossario latino emiliano*, Biblioteca apostolica vaticana, Città del Vaticano 1937, p. 61).

dice che è d'argento indorato, con patena⁴⁰ d'argento e piede di bronzo (*eneo*) indorato, sul quale sono presenti tre smalti, di cui uno con l'immagine del Crocifisso, l'altro della Beata Vergine e l'altro ancora di Santo Stefano. Del secondo calice si dice che è nuovo, composto da una coppa d'argento indorata, con patena e da piede di bronzo indorato e impreziosito da tre smalti con immagini simili al calice precedente.

Viene anche menzionata una croce d'argento antica con il Cristo crocifisso e altre quattro immagini d'argento – di cui tre sono mancanti di capo – poste ai due bracci, in testa e al piede della croce. Sull'altro lato della croce sono poste, sempre d'argento, l'immagine del Salvatore e dei quattro evangelisti e, ai piedi del Salvatore, un'altra immagine d'argento senza testa. Attorno alla croce ci sono nove pomelli d'argento e un grosso pomo di bronzo alla base.

Nell'inventario dei beni mobili appartenenti alla chiesa parrocchiale trovano posto anche un antico antifonario⁴¹ di rito patriarchino⁴² in pergamena, con apposte le note musicali per il canto (*notatum*)⁴³, rilegato con cuoio rosso, il quale inizia con le parole «Christus natus est» e finisce con le parole «Deo gratias, aleluya». Un salterio⁴⁴ grande in pergamena, con in apertura un calendario, rilegato e ricoperto con cuoio come il precedente, il quale inizia con le parole «Servite, et beatus vir» e finisce con le parole «trinus honor unus. Amen». Un libretto in pergamena (*menbranis*), con apposte le note musicali per il canto, con *kirie*, *gloria*, *credo* e *sanctus*, e tutto quanto si canta durante la messa.

L'inventario ci dice altresì che la chiesa parrocchiale possedeva una pace di piccolo formato (*pasicula*)⁴⁵ di osso bianco intarsiato, con al centro l'immagine della Beata Vergine Maria con in braccio (*in ulnis*) suo Figlio.

Tra i paramenti e le vesti ecclesiastiche ritrovati nella chiesa parrocchiale vi sono un piviale⁴⁶ di velluto celeste con liste e un cappuccio (*capeta*)⁴⁷ di colore rosso, fiocco di seta (*sirico*) di colore diverso, foderato di tela celeste e arricchito in basso da fregio (*frizio*)⁴⁸ di seta di colore celeste. Una pianeta⁴⁹ di fustagno nero con croce bianca, sempre di fustagno, e foderata di tela

⁴⁰ **Patena**, piatto di piccole dimensioni, di forma circolare usato durante le celebrazioni del rito eucaristico per coprire il calice col vino e per contenere l'ostia, *Patena* (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 6, col. 208c), *Patena* (P. SELLA, *citato*, p. 255).

⁴¹ **Antifonario**, libro ecclesiastico per la liturgia delle ore che contiene le antifone dei salmi con le relative note del canto, *Antiphonarium* (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 1, col. 302a).

⁴² Il **rito patriarchino** detto anche aquileiese è un antico rito liturgico utilizzato nei patriarcati di Aquileia, di Grado e di Venezia, sino alla fine del XVI secolo; a questo rito era connesso un particolare stile di canto liturgico e devozionale, di tradizione soprattutto orale.

⁴³ **Notato**, segnato con le note musicali per il canto, *Notatura* (C. DU CANGE, *citato*, 1885, t. 5, col. 613a).

⁴⁴ **Salterio**, libro dei salmi, *Salmus*, *salterium* (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 7, col. 285b).

⁴⁵ **Pace**, tavoletta di legno o di metallo prezioso, di varie forme, decorata con scene sacre, che si bacia durante la celebrazione eucaristica in luogo del bacio liturgico, *Pax* (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 6, col. 229a).

⁴⁶ **Piviale**, paramento liturgico, che arriva fino ai piedi, consistente in un ampio mantello semicircolare di stoffa pregiata, *Pluviale* (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 6, col. 378a), *Piviale* (P. SELLA, *citato*, p. 269), *Piviale* (MARCO MAGISTRETTI, *Due inventari del Duomo di Milano del secolo XV*, in «Archivio storico lombardo», Milano, vol. XII, dicembre 1909, p. 359).

⁴⁷ **Capeta**, quella parte del piviale che sta dietro le spalle, pendente, nella parte superiore, a guisa di cappuccio, *Pluvialis*, *caputium* (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 6, col. 378a), *Capitinus* (P. SELLA, *citato*, p. 72), *Capinum* (M. MAGISTRETTI, *citato*, p. 353).

⁴⁸ **Frixium**, fregio, *Frisium* (C. DU CANGE, *citato*, 1884, t. 3, col. 612c), *Frisum*, *frixium*, *frixum* (P. SELLA, *citato*, p. 153), *Frixius* (M. MAGISTRETTI, *citato*, p. 354).

⁴⁹ **Pianeta**, paramento liturgico, detto anche casula, usato dal presbitero per presiedere la celebrazione eucaristica, *Planeta*¹ (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 6, col. 353b), *Planeta* (P. SELLA, *citato*, p. 271), *Planeda* (M. MAGISTRETTI, *citato*, p. 359).

celeste. Un'altra pianeta vecchia di seta di colore berettino⁵⁰ con croce di velluto di colore cremisi (*cremesili*)⁵¹, foderata di tela celeste; una stola⁵² sacerdotale antica, un manipolo⁵³ di velluto e un cingolo⁵⁴. Tra la biancheria ritrovata nella chiesa parrocchiale vi sono un camice (*camiso*)⁵⁵, un amitto⁵⁶ con fregio (*frixium*) di velluto cremisi e una cotta⁵⁷ di panno di lino. Un amitto con fregio di velluto celeste con in mezzo alcune croci ricamate d'argento con fettucce (*copetis*)⁵⁸. Una borsa per corporali di velluto celeste, contenente due corporali⁵⁹ puliti; quattro tovaglie lunghe e larghe con liste di cotone (*bombicis*)⁶⁰ di colore celeste.

Completano l'inventario delle suppellettili, una navicella⁶¹ di legno e un turibolo⁶² di bronzo; una campanella per accompagnare il viatico agli infermi (*ad portandum Corpus Christi*); due leggi (*literini*) di legno, uno grande e uno piccolo; quattro aste di legno per il candelabro a due braccia (*dopieriis*); quattro candelieri di legno, una piccola pace di legno. Un palio (*paleum*) di panno violaceo (*morelli*)⁶³ scuro, con in mezzo una croce bianca di fustagno. Un palio di panno bruno; un panno di lino all'altare di San Giovanni, con croce bianca e una tovaglia. Un altro palio antico di seta di colore rosso per l'altare di Santa Maria con una tovaglia. Un cresmino (*creseminum*)⁶⁴ di piombo con il sacro crisma e l'olio santo.

In seguito, a cura del verbalizzante degli atti della visita pastorale, viene stilato l'inventario dei beni mobili appartenenti alla chiesa di Santo Stefano dentro le mura (*intra castrum*).

⁵⁰ **Berettino**, colore grigio, *Beretinus* (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 1, col. 637c), *Beretinus* (P. SELLA, *citato*, p. 36).

⁵¹ **Cremisino**, colore cremisi, rosso acceso, *Carmesinus* (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 2, col. 175a), *Cremisinum* (P. SELLA, *citato*, p. 113), *Cremesilis*, *cremosilis* (M. MAGISTRETTI, *citato*, p. 354).

⁵² **Stola**, paramento sacro proprio dei sacerdoti, costituito da una striscia di tessuto da portare intorno al collo, con le estremità che scendono oltre il petto, *Stola*² (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 7, col. 603a), *Stola* (P. SELLA, *citato*, p. 341).

⁵³ **Manipolo**, striscia di tessuto che il sacerdote porta all'avambraccio sinistro durante la messa, *Manipulus*² (C. DU CANGE, *citato*, 1885, t. 5, col. 222c), *Manipulus* (P. SELLA, *citato*, p. 209).

⁵⁴ **Cingolo**, cordicella che cinge i fianchi del sacerdote, sopra il camice, durante le funzioni sacre, *Cingulum*¹ (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 2, col. 332a).

⁵⁵ **Camice**, veste sacerdotale bianca di lino, lunga fino ai piedi, indossata sotto la pianeta e la stola durante le sacre funzioni, *Camisia* (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 2, col. 53a), *Camisius*, *camisus* (P. SELLA, *citato*, p. 65), *Camexus* (M. MAGISTRETTI, *citato*, p. 352).

⁵⁶ **Amitto**, panno di lino bianco che copre le spalle, indossato sotto il camice dal sacerdote durante la celebrazione della messa, *Amittum* (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 1, col. 228a), *Amictum*, *amitum* (P. SELLA, *citato*, p. 10), *Amitum* (M. MAGISTRETTI, *citato*, p. 350).

⁵⁷ **Cotta**, veste liturgica di colore bianco utilizzata nelle funzioni in cui non vi sia prescritto l'uso del camice, *Cota*¹ (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 2, col. 596a), *Cotta* (P. SELLA, *citato*, p. 112).

⁵⁸ **Copetta**, nastro, fettuccia, *Coppa*⁴ (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 2, col. 554c).

⁵⁹ **Corporale**, panno quadrato di lino bianco sul quale il sacerdote, durante la messa, depone il calice e l'ostia consacrata, *Corporale* (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 2, col. 576c).

⁶⁰ **Bombace**, cotone, *Bombax*¹ (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 1, col. 695b), *Bombex*, *bombix* (P. SELLA, *citato*, p. 44), *Bombaxina* (M. MAGISTRETTI, *citato*, p. 351).

⁶¹ **Navicella**, recipiente di forma allungata che contiene l'incenso usato nella liturgia, *Navicula* (C. DU CANGE, *citato*, 1885, t. 5, col. 578c), *Navisella* (P. SELLA, *citato*, p. 234).

⁶² **Turibolo**, recipiente metallico in cui si brucia l'incenso, e se ne sponde il profumo, durante le cerimonie liturgiche, *Thuribulum* (C. DU CANGE, *citato*, 1887, t. 8, col. 103c), *Turibulum* (P. SELLA, *citato*, p. 371), *Teribulum*, *teribilum* (M. MAGISTRETTI, *citato*, p. 361).

⁶³ **Morello**, colore viola scuro tendente al nero, *Morelus* (C. DU CANGE, *citato*, 1885, t. 5, col. 519b), *Morellus* (P. SELLA, *citato*, p. 229).

⁶⁴ **Cresmino**, vaso per conservare gli oli santi e il sacro crisma, *Cresmatarium* (P. SELLA, *citato*, p. 114), *Cresminum* (M. MAGISTRETTI, *citato*, p. 354).

L'inventario inizia con la descrizione di un nuovo messale in pergamena, contenente il testo secondo la consuetudine della curia romana, bene rilegato e ricoperto con cuoio rosso e con sopra un panno di colore rosso, il quale inizia con le parole in lettere maiuscole (*capitalibus*) «Ad te levavi» e finisce con le parole «per Christum Dominum nostrum», e reca all'inizio un calendario.

Un altro messale secondo la consuetudine della curia romana, in pergamena, con davanti il rito per la benedizione dell'acqua, il quale inizia con le parole «Ad te levavi» e termina con le parole «et corporibus vestris. Amen», con un calendario alla fine.

L'inventario prosegue con la descrizione di un graduale⁶⁵ antico in pergamena, dove sono apposte le note musicali per il canto, ricoperto con cuoio rosso, il quale inizia con le parole «Atolite portas» e finisce con le parole «regnat in gloria». Un piccolo libretto in pergamena per amministrare i battesimi e l'estrema unzione, un altro libretto di poche pagine (*paucarum cartarum*) dove sono scritte le litanie e alcune preghiere.

L'inventario dei beni mobili appartenenti alla chiesa di Santo Stefano dentro le mura si conclude con la descrizione dei paramenti liturgici utilizzati durante le sacre celebrazioni. Una pianeta di velluto cremisi vergolato⁶⁶ e ricamato con alcuni fiori d'oro, con una croce di broccato d'oro e foderata di tela rossa. Un'altra pianeta di valesso⁶⁷ bianco, con croce di canapa (*sarcie*)⁶⁸ di colore rosso e foderata di tela bianca. Un'altra pianeta di pignolato⁶⁹ nero, con croce sempre di pignolato. Un camice con un amitto con fregio di velluto cremisi figurato, con frangia (*franzia*) di seta di colore celeste, rosso e bianco; una stola di pignolato di colore celeste e un manipolo di velluto verde foderato e un cordone. Un altro camice, un amitto con fregio di velluto cremisi, una stola di pignolato celeste, un cingolo e un manipolo pignolato di colore nero. Tre fazzoletti di seta ricamati di diverso colore e d'oro, una tovaglia sfilacciata (*deffilata*).

In seguito, il vescovo Stefano Bottigella, prosegue la visita pastorale recandosi alla casa d'abitazione del curato Fermo Vicari, nella quale vengono ritrovati un letto di piume d'oca (*anserum*) di tre pesi⁷⁰, una coperta di pelliccia, due lenzuola (*lintheaminibus*)⁷¹ antiche, una lettiera (*lecteria*)⁷² antica, quattro scodelle di peltro, tre cucchiari, un piattino di peltro, due olle (*lebetes*)⁷³ piccole di mezzo secchio (*segia*)⁷⁴ ciascuna, due botti (*vaselli*)⁷⁵ di cui una di quattro brente⁷⁶ e

⁶⁵ **Graduale**, libro liturgico che raccoglie i canti utilizzati nella celebrazione dell'eucaristica, *Gradale*¹ (C. DU CANGE, *citato*, 1885, t. 4, col. 91a).

⁶⁶ **Vergolato**, tessuto segnato da sottili striature, venature o rigature, *Virgulatus* (C. DU CANGE, *citato*, 1887, t. 8, col. 350a), *Vergadus*, *vergatus* (P. SELLA, *citato*, p. 383), *Virgatus* (M. MAGISTRETTI, *citato*, p. 362).

⁶⁷ **Valesso**, tessuto di tela sottile, *Valesius* (P. SELLA, *citato*, p. 378).

⁶⁸ **Sargia**, canapa, *Sarcia*¹ (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 7, col. 309a), *Sarza*, *sarzia* (P. SELLA, *citato*, p. 307).

⁶⁹ **Pignolato**, tessuto misto di lino e canapa, *Pignolatum* (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 6, col. 318a), *Pignolatus* (P. SELLA, *citato*, p. 265).

⁷⁰ Il **peso** cremonese corrisponde a 7,737222 chilogrammi; il peso milanese corrisponde a 7,625171 chilogrammi. Il peso si suddivide in 28 once e a loro volta in 24 denari per ogni oncia (ANGELO MARTINI, *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Editrice E. Loescher, Torino 1883, pp. 182, 351).

⁷¹ **Lintheamina**, lenzuolo, *Lintheamen* (C. DU CANGE, *citato*, 1885, t. 5, col. 119a), *Lintheamen* (P. SELLA, *citato*, p. 197).

⁷² **Lecteria**, lettiera, *Lecteria*¹ (C. DU CANGE, *citato*, 1885, t. 5, col. 51a), *Lecteria* (P. SELLA, *citato*, p. 192).

⁷³ **Lebete**, recipiente, bôte, olla, *Lebeta*¹ (C. DU CANGE, *citato*, 1885, t. 5, col. 50a), *Lebes* (P. SELLA, *citato*, p. 192).

⁷⁴ **Secchio**, unità di misura per i liquidi, *Segia*² (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 7, col. 398c), *Segionus* (P. SELLA, *citato*, p. 321). Il **secchio** cremasco corrisponde a 12,133650 litri; il secchio milanese (mina) corrisponde a 12,592398 litri (A. MARTINI, *citato*, pp. 182, 351).

⁷⁵ **Vasello**, recipiente, bôte, *Vasellum*¹ (C. DU CANGE, *citato*, 1887, t. 8, col. 249a), *Vaselum* (P. SELLA, *citato*, p. 380).

⁷⁶ La **brenta** cremonese corrisponde a 47,465500 litri; la brenta milanese corrisponde a 75,554386 litri (A. MARTINI, *citato*, pp. 182, 351).

l'altra di due e mezzo, una secchia (*setela*)⁷⁷ nuova di rame (*ramine*), due panche di legno con accessori (*armato*), un piccolo scrigno, una padella, un armadietto per riporvi le scodelle, una catena per il camino (*ab igne*), una piccola tovaglia di tre braccia⁷⁸.

Successivamente il vescovo visita la cappella, ovvero l'oratorio di Santa Maria dei Disciplini situato dentro le mura (*in castro*) di Mozzanica, i cui ministri in carica sono Antonio Zelioli Vassalli (*de Vasalibus*), Giovanni Gagliardi (*de Gaiardis*), Antoniolo Salandi (*de Salandis*) e Giacomo Ghidini Sacchi (*de Sachis*).

Tra la suppellettile ecclesiastica e gli utensili vari ritrovati nell'oratorio di Santa Maria durante la visita pastorale, vi sono un calice indorato con coppa d'argento, piede, pomolo e patena di rame indorati. Un messale di rito romano grande (*magnum*) in pergamena, ricoperto con cuoio rosso guarnito con lamine di bronzo alle estremità, il quale inizia con le parole «Ad te levavi» e termina con le parole «in hoc habitaculo». Un palio di panno rosso con nel mezzo il monogramma di Cristo (*Yhis*) e due croci bianche ai lati. Due tovaglie lunghe e larghe poste sopra l'altare, ornate con liste di cotone di colore azzurro.

Un altare portatile per il viatico, un altro palio di panno rosso, due tovaglie lunghe e larghe, di cui una nuova e l'altra vecchia, entrambe con liste di cotone azzurro. Due pianete, di cui una è di panno celeste con una croce rossa di panno, foderata di tela celeste; l'altra pianeta, invece, è di panno bianco figurato con uccelli (*oselata*), con lettere e croce di seta di colore berettino, non foderata. Due camici e altrettanti amitti con fregio, uno d'oro e l'altro di velluto celeste; una stola e un manipolo di ormesino⁷⁹ celeste con cingolo; una cotta di tela. Quattro candelieri di legno. Sopra l'altare trova posto un simulacro (*imago*) in legno policromo (*depicta*) della Beata Vergine con velo lungo di seta. Un armadio con due scrigni per riporvi i paramenti sacri e anche altre cose, quattro tovaglie (*paniceli*) di tela e una di cotone ad uso dell'altare.

Nell'attigua stanza vengono ritrovate due botti (*vegetes*)⁸⁰ di otto brente ciascuna, due letti di piume d'oca di circa tre pesi cadauna, un cuscino (*cozinum*), una coperta di lana grossa (*sgiavina*), una coperta frusta e lisa (*lezzarata*), quattro lenzuola di cui due nuove e due vecchie, un piccolo orcio (*orcela*) di rame.

Sempre lo stesso giorno si presenta – al cospetto del vescovo Stefano Bottigella – il prete Giovanni Vassalli (*de Vasalis*), chierico nella chiesa di Santo Stefano e cappellano salariato dagli uomini di Mozzanica, con l'incarico di celebrare una messa quotidiana.

Il prete Giovanni Vassalli viene esortato (*monitus*) dal vescovo che in virtù della santa obbedienza, e sotto la pena della scomunica, dovrà rispondere in modo veritiero e senza reticenze a tutte le domande che gli verranno rivolte. Riguardo al primo e al secondo quesito che il vescovo pone al prete, questi risponde che la chiesa di Santo Stefano è una semplice rettoria curata e non collegiata, la quale non possiede alcuna dignità ecclesiastica.

Soggiunge che la predetta chiesa possiede un solo chiericato di cui lui stesso è il titolare e la prebenda è distinta dalla rettoria.

Inoltre il prete asserisce di aver sentito dire che la rettoria possiede circa centoventi pertiche di terra, ma ne ignora la rendita.

Invece dice che il suo chiericato è dotato di circa cinquanta pertiche di terra arativa, vidata e

⁷⁷ **Secchia**, recipiente utilizzato per attingere e trasportare l'acqua, *Sitella* (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 7, col. 498b), *Sitellum, situla* (P. SELLA, *citato*, p. 328).

⁷⁸ Il **braccio** (mercantile) sia cremonese che milanese corrisponde a 0,594936 metri (A. MARTINI, *citato*, pp. 182, 350).

⁷⁹ **Ormesino**, tessuto di seta leggero, *Ormusinus* (C. DU CANGE, *citato*, 1886, t. 6, col. 67b).

⁸⁰ **Veggia**, bôte, *Veges* (C. DU CANGE, *citato*, 1887, t. 8, col. 260c), *Veges* (P. SELLA, *citato*, p. 380).

coltivata a prato, e di percepire di affitto dieci soldi e mezzo alla pertica⁸¹.

Afferma inoltre di percepire un quarto delle decime che si riscuotono nel territorio di Mozzanica, equivalente a quattro salme⁸² di biada⁸³, ossia frumentata e miglio. Il resto, cioè otto salme, sono di competenza del curato rettore Fermo Vicari.

In aggiunta a tutto questo, il Vassalli dichiara di percepire la terza parte del chiericato della cura di Santo Stefano e, per questo, è tenuto a coadiuvare il rettore nelle messe e negli altri uffici, avere cura della chiesa, chiuderla, aprirla e custodire le cose in essa conservate.

In più, come ha già avuto modo di dire, percepisce ogni anno dalla comunità di Mozzanica un salario di ventotto lire imperiali⁸⁴, e che gli oneri e le spese di sua competenza riferiti alla chiesa ammontano alla terza parte.

Aggiunge anche che entro il territorio di Mozzanica esiste una chiesa campestre titolata a Sant'Ambrogio, la quale non è fornita di porte (*valvis*) ed è governata dal prete Stefano Baffi (*de Baffis*) di Caravaggio, e la predetta chiesa possiede diciotto pertiche di terra.

Riguardo ai quesiti che vanno dal terzo al decimo, interrogato, risponde di non sapere nulla, ma di essere al corrente che nella chiesa parrocchiale si dicono i vesperi nei giorni di festa e la compièta (*complectorium*)⁸⁵ in quaresima, e che l'eucarestia si conserva di continuo per gli infermi.

Riguardo ai quesiti che vanno dall'undicesimo al ventiduesimo, interrogato, risponde in modo soddisfacente.

Riguardo ai quesiti che vanno dal ventitreesimo al trentaduesimo, interrogato, risponde di non sapere nulla, all'infuori che un certo Stefano Bosolini (*de Bosolinis*) ha una moglie che è sua parente in quarto grado⁸⁶. Conferma che il crisma, l'eucarestia e l'acqua battesimale sono con scrupolo da lui personalmente tenuti chiusi sotto chiave.

Riguardo ai quesiti che vanno dal trentaquattresimo al quarantesimo, interrogato, risponde di non sapere nulla, sennonché lui stesso e il prete Fermo Vicari si confessano ma, per quanto lo riguarda, asserisce di non confessarsi oramai da tre mesi a questa parte.

Riguardo ai quesiti, che vanno dal quarantunesimo al cinquantacinquesimo, interrogato, risponde che la lampada arde continuamente davanti all'eucarestia, e la chiesa è illuminata durante la celebrazione delle funzioni religiose.

Al Vassalli viene comandato, sotto la pena pecuniaria di un fiorino⁸⁷ per ogni volta, di non far

⁸¹ La **pertica** cremonese corrisponde a 808,0469 metri quadrati; la pertica milanese corrisponde a 654,5179 metri quadrati. La pertica si suddivide in 24 tavole e a loro volta in 12 piedi per ogni tavola (A. MARTINI, *citato*, pp. 182, 350).

⁸² Il **sacco** cremonese corrisponde a 106,933800 litri; la soma milanese corrisponde a 164,513582 litri (A. MARTINI, *citato*, pp. 182, 350).

⁸³ **Biada**, nome con cui si designano varie specie di cereali destinati all'alimentazione dell'uomo e delle bestie, *Bladum* (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 1, col. 672a), *Bladium* (P. SELLA, *citato*, p. 41).

⁸⁴ La **lira imperiale** era un'unità di misura così suddivisa: una lira imperiale equivaleva a venti soldi, un soldo equivaleva a dodici denari, 240 denari formavano una lira (Cfr. Enciclopedia Italiana, Fondazione Treccani, vol. XXI, Roma 1949, voce *Libbra*, pp. 32-33).

⁸⁵ **Compièta**, l'ultima delle ore canoniche che si recita dopo il vespro, con la quale si chiude la giornata liturgica, e che comprende la recita di salmi e preghiere, *Completa, complectorium* (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 2, col. 468b).

⁸⁶ Il quarto Concilio Lateranense (1215) limitò l'impedimento al **matrimonio** in linea collaterale sino al **quarto grado di parentela**, cioè sino ai terzi cugini (Cfr. PIO CIPROTTI, voce *Parentela e affinità nel diritto canonico*, in «Novissimo digesto italiano», Utet, Torino 1965, vol. XII, p. 392 ss.).

⁸⁷ Nel 1447 il **fiorino** d'oro valeva al cambio 3 lire e 4 soldi imperiali, ossia 768 denari (GIOVANNI MULAZZANI, *Studi economici sulle monete di Milano*, in «Rivista italiana di numismatica», Cogliati editore, Milano 1888, anno I, fasc. III, p. 311).

lavare i purificatoi nelle tinozze (*panilociis*), se non dai chierici o dai diaconi.

Gli viene anche comandato, sotto pena pecuniaria di un ducato⁸⁸ per ogni volta, che il sacramento del battesimo – senza il permesso scritto del vescovo, o del suo vicario – venga amministrato solo in chiesa, salvo i casi di pericolo di morte, e che non siano ammessi più di tre padrini (*personas levantes*). Il vescovo rammenta inoltre al prete Vassalli che negli uffici divini deve fare la commemorazione dei santi Imerio e Omobono come è previsto dalle costituzioni sinodali diocesane⁸⁹. Il prete Giovanni Vassalli dice anche che il sacro crisma e l'olio santo vengono prelevati presso l'arciprete di Fornovo⁹⁰.

Gli viene comandato, sotto pena della scomunica, di predisporre un inventario – per mano di un notaio, entro i prossimi sei mesi – di tutte le sue possessioni e di tutti i suoi benefici, con la corretta misura e coerenza, e di consegnare poi il tutto al vescovo di Cremona⁹¹.

Dice anche di avere in commenda⁹² la chiesa di Sant'Alessandro di Gabbiano⁹³, in diocesi di Cremona, la quale ha circa centotrenta pertiche di terra. Della predetta commenda percepisce di affitto circa trentadue lire imperiali, anche se poi deve restituire qualcosa per le spese di manutenzione dell'edificio chiesastico. Infine dice che la chiesa parrocchiale è tutta dipinta ad esclusione di quella parte sopra la volta dell'altare.

Da parte del vescovo viene imposto al prete Giovanni Vassalli, per le sue negligenze, la penitenza di recitare il salterio integralmente, almeno per sette volte, prima che inizi il mese di gennaio (*calendas ianuarii*), e di digiunare per quattro mercoledì durante la quaresima, sempre che non lo sia già di precetto.

Da ultimo gli viene imposto che entro i prossimi mesi, sotto la pena della sospensione, avrebbe dovuto imparare (*discat*), in senso letterale, il canone *A te igitur* dall'inizio sino alla fine.

In seguito si presenta – al cospetto del vescovo Stefano Bottigella – il prete Fermo Vicari (*de Vicariis*), rettore della chiesa parrocchiale sopracitata di Santo Stefano, il quale viene esortato (*monitus*), in virtù della santa obbedienza, e sotto la pena della scomunica, a rispondere in modo veritiero e senza reticenze a tutte le domande che gli verranno rivolte.

Riguardo al primo e al secondo quesito che il vescovo pone al rettore, questi risponde che la chiesa di Santo Stefano non possiede alcuna dignità ecclesiastica, bensì è una semplice rettoria curata e non collegiata, la quale ha un solo chiericato posseduto dal prete Giovanni Vassalli⁹⁴, e le due prebende del rettore e del chierico, sono distinte fra di loro.

⁸⁸ Nel 1465 il **ducato** d'oro valeva al cambio 3 lire e 5 soldi imperiali, ossia 780 denari (G. MULAZZANI, *citato*, p. 307).

⁸⁹ Il sinodo del vescovo Rainerio (1296-1313), celebrato nel 1297, stabilisce che ogni giorno il nome dei santi Imerio e Omobono sia ricordato nei *suffragia sanctorum* insieme al titolare della chiesa nella quale si officia, e che la festa dei due santi sia celebrata con solennità (DANIELE PIAZZI, *I tempi del vescovo Sicardo e di sant'Omobono*, in «Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Cremona», Editrice La Scuola, Brescia 1998, p. 87).

⁹⁰ Ora Fornovo San Giovanni (provincia di Bergamo e diocesi di Cremona). Per un approfondimento cfr. FRANCESCO TADINI, *Storia di Fornovo. L'età dei vescovi (sec. IX-XIII)*, Tipolitografia Four graphic, Caravaggio 2009; E. CHITTÒ (a cura di), *citato*, pp. 281-282.

⁹¹ Presso l'Archivio di Stato di Cremona è conservato l'inventario dei beni (*Inventarium bonorum*) competenti al chiericato posseduto dal chierico Giovanni Vassalli, stilato dal notaio Giovanni Francesco de Pianis in data 30 ottobre 1471 (ASCr, *Fondo Notarile, Pergamene*, pergamena n. 446).

⁹² Beneficio ecclesiastico vacante affidato a un religioso (Cfr. MARIO PETRONCELLI, voce *Commenda nel diritto canonico*, in «Enciclopedia del diritto», Giuffrè editore, Milano 1960, vol. VII, pp. 793-794).

⁹³ Ora Castel Gabbiano (provincia di Cremona e diocesi di Crema). Per un approfondimento cfr. E. CHITTÒ (a cura di), *citato*, pp. 286-287.

⁹⁴ Sull'originale è scritto «Iohannes de Castellis»: si tratta evidentemente di un *lapsus calami* in cui è incorso, involontariamente, il notaio verbalizzante.

Riguardo ai quesiti che vanno dal terzo fino al decimo, interrogato risponde di non sapere nulla, sennonché non esiste l'inventario antico dei beni della chiesa poiché andò distrutto quando il paese fu bruciato⁹⁵. Saggiunge che l'inventario dei beni della chiesa venne da lui stesso consegnato agli uffici della curia vescovile, quando prese possesso della chiesa. Per concludere riferisce che nella chiesa parrocchiale l'eucarestia è tenuta continuamente per gli infermi.

Riguardo ai quesiti che vanno dall'undicesimo al ventiduesimo, interrogato, risponde in maniera soddisfacente.

Riguardo ai quesiti che vanno dal ventitreesimo al trentaduesimo, interrogato, risponde di non sapere nulla, ma di aver sentito dire che un tale Stefano Bosolini (*de Bosilinis*) abbia per moglie una sua affine. Afferma inoltre che l'eucarestia, il crisma e l'acqua battesimale sono conservati sotto chiave. Riferisce anche che Bertolino Massari (*de Masariis*), che precedentemente era un frate eremitano nella città di Mantova, ora è un apostata, e vive fuori del suo ordine.

Riguardo ai quesiti che vanno dal trentaquattresimo al quarantesimo, interrogato, risponde di non sapere nulla e, per quanto lo riguarda, dice di confessarsi dai frati francescani di Pianengo⁹⁶, con il permesso del vescovo.

Riguardo ai quesiti, che vanno dal quarantunesimo al cinquantacinquesimo, interrogato, risponde di non sapere nulla, e che la lampada dell'eucarestia arde di continuo, e si dicono i vesperi con luce in chiesa. Dice inoltre che la sua prebenda possiede circa centoquindici pertiche di terra arativa e vidata che viene affittata per un novennio al prezzo di dieci soldi e mezzo imperiali per ogni pertica. Inoltre ha in godimento le decime sul territorio di Mozzanica nella misura di un sedicesimo, la cui terza parte è di competenza del chierico. La decima, di norma, rende circa otto salme di frumento e otto di miglio, non ha decime di nessun'altra cosa, e la cura vale circa dieci fiorini.

Dal vescovo gli viene anche comandato di amministrare il battesimo soltanto in chiesa, tranne il caso di grave necessità, e di accettare solamente tre padrini (*personas levantes*), salvo il permesso scritto del vescovo o del suo vicario. La trasgressione avrebbe comportato la pena pecuniaria di un ducato. Il vescovo rammenta inoltre al rettore della chiesa parrocchiale che negli uffici divini deve fare la commemorazione dei santi Imerio e Omobono come è previsto dalle costituzioni sinodali diocesane.

Il rettore Vicari dichiara che l'olio santo e il crisma si prelevano dalla chiesa pievana di Fornovo. Dice anche che il predetto chiericato ha circa quaranta pertiche di terra, e la terza parte della cura e della decima, come ha già avuto modo di dire.

Sempre il rettore Vicari dice che ha un canonicato e una prebenda nella chiesa di San Lorenzo di Arzago⁹⁷, ma di non conoscere di quante pertiche sia composto, soggiunge che è locato per tre lire imperiali all'anno al prete Antonio Degano.

Gli viene comandato, sotto pena di scomunica, oltre ad altre pene ad arbitrio del vescovo, di far fare da un notaio, entro i prossimi sei mesi, l'inventario autentico di tutte le possessioni e le terre del detto suo beneficio con vere misure e coerenze, e di consegnarlo al vescovo.

⁹⁵ Il 13 aprile 1407, di primo mattino, quattrocento Cemaschi di parte guelfa al grido di «Otto, Otto» (Ottobono Terzi), si introdussero nel borgo uccidendo quattro uomini. Dopo aver saccheggiato e bruciato parte dell'abitato, se ne andarono verso Crema con ventun prigionieri, cinquanta bestie e altra roba ancora, cfr. A. CARPANI (a cura di), *Cronache e addenda agli Statuti rurali di Mozzanica*, citato (Il documento originale è alla carta 17v).

⁹⁶ Per la presenza dei francescani a Pianengo (provincia di Cremona, diocesi di Cremona) cfr. CESARE ALPINI, *Il complesso monumentale francescano di Pianengo*, in «Pianengo nelle pieghe del tempo», citato, p. 87 e *passim*; vedi anche E. CHITTÒ (a cura di), citato, p. 289.

⁹⁷ Ora Arzago d'Adda (provincia di Bergamo e diocesi di Cremona). Per un approfondimento cfr. E. CHITTÒ (a cura di), citato, pp. 296-298.

Il vescovo gli impone come penitenza di recitare una volta il salterio entro la fine dell'anno e, almeno una volta alla settimana, lo dovrà recitare di notte.

In seguito il vescovo visita la confraternita dei Disciplinati di Santa Marta del luogo di Mozzanica, il cui priore (*minister*) e sottopriore (*subminister*) in carica sono rispettivamente Tommaso Sighizzoni (*de Sighizonibus*) e Antoniolo de Leve. Tra la suppellettile ecclesiastica e gli utensili vari ritrovati in quel luogo durante la visita, vi sono un calice d'argento indorato, con patena, con tre smalti sul piede con le immagini di Nostro Signore nel sepolcro, l'immagine della Vergine Maria e Santo Stefano, con pomolo cesellato a coste (*constato*), del peso di circa dodici onces⁹⁸. Una campanella sulla torre, due candelieri di legno, un crocifisso di legno, un gonfalone (*confanonus*)⁹⁹ di tela con l'immagine del Crocifisso nel mezzo, due tovaglie lunghe e larghe per l'altare, con liste di cotone celeste.

⁹⁸ L'**oncia** cremonese corrisponde a 25,791 grammi; l'oncia milanese corrisponde a 27,233 grammi. L'oncia è la ventottesima parte del peso (A. MARTINI, *citato*, pp. 182, 351).

⁹⁹ **Confanone**, gonfalone, vessillo, stendardo, *Confano* (C. DU CANGE, *citato*, 1883, t. 2, col. 493c), *Confanonus* (P. SELLA, *citato*, p. 104).



PIAZZALE DELLA CHIESA

Vista della piazza, della torre civica e della chiesa parrocchiale dedicata a Santo Stefano protomartire, in una ricostruzione ideografica del 1945.



FONTE BATTESIMALE

Vasca in marmo baccellato con orlo modanato (inizio XVI secolo), poggianti su colonna dorica scanalata di origine classica, sostenuta, a sua volta, da un'antica macina da mulino. *(foto David Simone Fossati)*

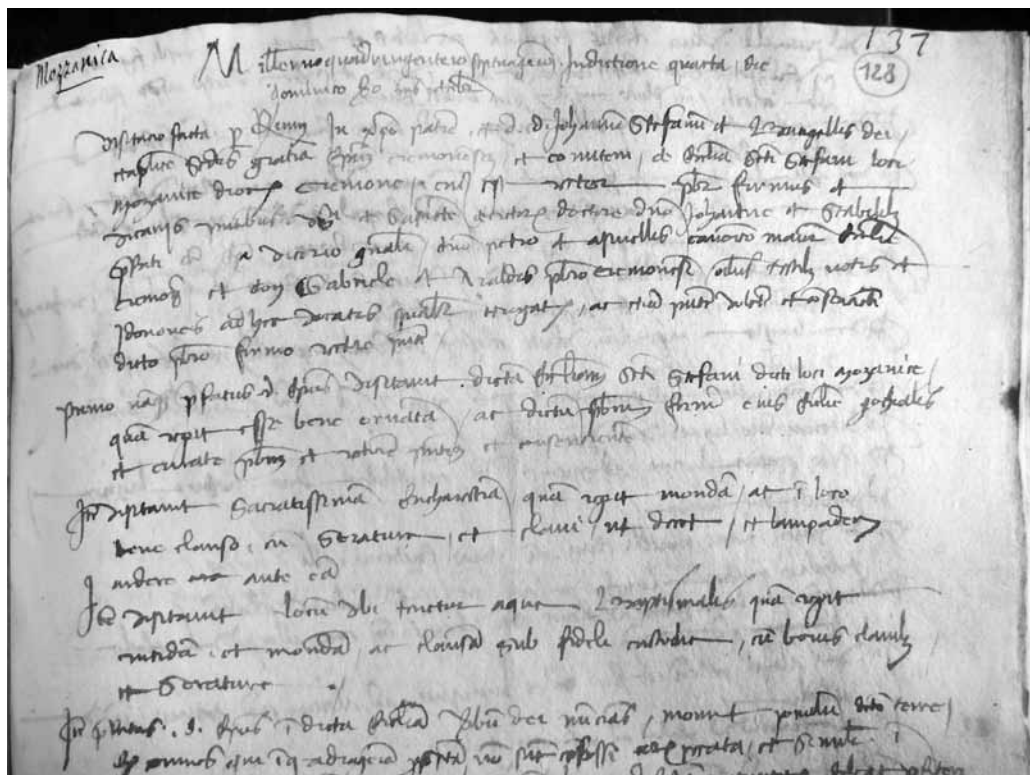


SANTI PATRONI

Polittico fittile rappresentante i santi patroni della comunità di Mozzanica (san Giovanni Battista, la Madre di Dio, san Sebastiano, santo Stefano, san Fabiano, san Lorenzo), databile all'ultimo quarto del XV secolo, proveniente dall'antica chiesa di Santo Stefano fuori le mura, distrutta nel 1869 e assemblato nelle forme attuali nel 1933 dal restauratore cremasco Giuseppe Papetti. (foto Ildebrando Santagiuliana, 1941)

VISITA PASTORALE

Particolare della prima pagina della visita pastorale effettuata il 2 dicembre 1470 dal vescovo di Cremona, Giovanni Stefano Bottigella, alla parrocchia di Santo Stefano protomartire di Mozzanica (Archivio Storico Diocesano di Cremona, Curia vescovile, *Visita pastorale Stefano Bottigella 1470*, vol. 1, f. 128r). (foto Paolo Vavassori)





PUTTO VENDEMMIANTE

Frammento fittile di elementi architettonici decorativi, rinvenuto nel 1935 durante i lavori di ampliamento della chiesa parrocchiale di Mozzanica (Bergamo), verosimilmente appartenuto all'antico edificio (secolo XV) e incorporato oggi nel fianco destro della chiesa. *(foto Paolo Vavassori)*

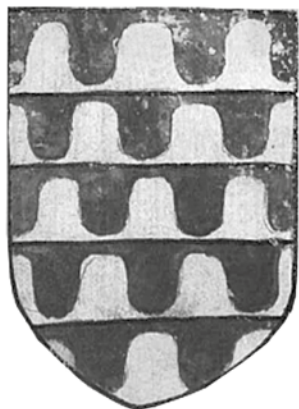


STEMMA GENTILIZIO DEI VASSALLI

Pietra sepolcrale del prete Giovanni Vassalli, incorporata oggi nel fianco destro della chiesa parrocchiale. L'epigrafe recita: «1498 | P(resbiter) Io(hannes) Vas(alli)».

Nel mezzo, tra la data della morte (parte superiore) e il nominativo del defunto (parte inferiore) è posto lo stemma della famiglia Vassalli, facilmente riconoscibile per la presenza, nel secondo troncato, di una botte (dialetto: vassèl).

(foto David Simone Fossati)



ARME GENTILIZIA DEI BOTTIGELLA DI PAVIA

Antico stemma della famiglia Bottigella di Pavia, così blasonato: Di vaio antico rovesciato, disposto su cinque file. (foto Paolo Vavassori)



SIGILLO DEL VESCOVO GIOVANNI STEFANO BOTTIGELLA

Sigillo di cera sotto carta del vescovo di Cremona Giovanni Stefano Bottigella (1466-1476), rotondo Ø mm 20 ca., apposto ad adesione su una missiva cartacea del 24 gennaio 1470.

Il sigillo risulta così blasonato: Di vaio antico rovesciato, su cinque file di tredici pezze, disposte 3, 4, 3, 2, 1, sormontato dalla mitria.

(Archivio di Stato di Milano, Autografi, busta 9 - La comunicazione di prossima pubblicazione di documenti d'archivio è stata comunicata con lettera in data 19 settembre 2018).

Documento

[128r] Millesimo quadringentesimo septuagesimo, indictione quarta, die | dominico secundo mensis decembris. | Visitacio facta per Reverendissimum in Christo Patrem, et dominum dominum Iohannem Stefanum de Butigellis, Dei | et apostolice Sedis gratia episcopum Cremonensem, et comitem, de ecclesia sancti Stefani loci | Mozanice, dioecesis Cremonae, cuius est rector presbiter Firmus de | Vicariis, presentibus venerabili et sapiente decretorum doctore domino Iohanne de Stabilibus, | prefati domini episcopi vicario generali, domino Petro de Asinellis, canonico maioris ecclesie | Cremonensis, et don Gabriele de Araldis, presbitero Cremonensi, omnibus testibus notis et | idoneis ad hec vocatis specialiter et rogatis, ac etiam presente volente et consentiente | dicto presbitero Firmo, rectore presente. | Primo namque prefatus dominus episcopus visitavit dictam ecclesiam sancti Stefani, dicti loci Mozanice, | quam reperit esse bene ornatam. Ac dictum presbiterum Firmum, eius ecclesie parochialis | et curate presbiterum et rectorem, presentem et consentientem. | Item visitavit sacratissimam eucharistiam, quam reperit mondam, ac in loco | bene clauso, cum seratura, et clavi, ut decet, et lampadem | ardere¹ ante eam. | Item visitavit locum ubi tenetur aqua baptismalis, quam reperit | nitidam et mondam, ac clausam sub fidei custodia, cum bonis clavibus | et seratura. | Item prefatus dominus episcopus in dicta ecclesia verbum Dei nuncians, monuit populum dicte terre, | quod omnes qui in quadragesima proxime preterita non sunt confessi eorum peccata, et similiter in | pascate etiam preterita, non receperunt Corpus Christi, hinc ad festum nativitatis debeant confiteri, | et recipere Corpus Christi, aliter publicabuntur pro excommunicatis, ut iura volunt. | Infrascripta sunt bona iuris dicte ecclesie sancti Stefani mobilia | reperta in visitatione predicta. | Primo calix unus argenti deauratus² cum patena argentea et cum pede eneo | deaurato, cum tribus smaltis in dicto pede, in quorum uno est figura crucifixi, in alio figura | Beate Virginis, in altero imago sancti Stefani. | Item unus alius calix novus, cum coppa argentea deaurata, et cum pede et patena | enea deauratis, cum tribus smaltis in pede, in quorum uno est imago seu figura crucifixi, in alio | figura Beate Virginis, in tercio figura sancti Stefani. | Item una Crux argentea antiqua, cum crucifixo argenteo, et aliis quatuor imaginibus | argenteis, quarum tribus deficiunt capita, a lateribus, et in capite et | in pede³ ab uno latere, ab alio vero latere cum imagine Salvatoris | et cum quatuor imaginibus evangelistorum, omnibus argenteis, et imagine alia sine capite | argentea ad pedem Salvatoris, et novem pomis argenteis circha dictam | crucem, et cum uno magno pomo eneo in pede dicte crucis. | Item unum antiphonarium antiquum patriarchinum, notatum, in pergamento, quod incipit *Christus natus | est*, et finit *Deo gratias, aleluia*, ligatum cum corio rubeo. | Item unum salterium in pergamento magnum in pergamento quod incipit *Servite, et beatus vir*, | cum calendario ante, et finit *trinus honor unus. Amen*, ligatum et copertum eodem | corio. | Item unus libellus in membranis notatus, cum kirie, gloria, credo et sanctus, et aliis que | cantantur in missa. | Item una pascula de ossibus albis intarsiatis, cum imagine Beate Marie Virginis in medio, | habente in ulnis filium suum. [128v] Item unum puviale veluti celestis figurati cum listis et capeta de cremesili figurato, et | cum frizio de sirico celesti, rubeo et albo in pede et circha dictam capetam, fodratum de | tela celesti, cum floco eiusdem serici diversi coloris. | Item una planeta fustanii⁴ nigri cum cruce fustanei albi, fodrata de | tela celesti. | Item una alia planeta de sirico beretino, cum cruce veluti cremesini, vetusta, fodrata | de tela celesti, cum camiso, et amito habenti frixium de veluto cremesili, et stola

* Criteri di trascrizione. Si è scelto di trascrivere il testo fedelmente, conservando tutti gli usi e le particolarità del redattore: non si tratta dunque di una trascrizione correttiva, ossia di adeguamento alle norme ortografiche correnti. Né si sono corretti gli errori, le sviste e le ripetizioni. Si è preferito sciogliere le abbreviazioni e integrare i troncamenti, per rendere il testo leggibile con facilità. I fogli del manoscritto presentano il consueto sistema di paginazione, consistente nel numero di foglio seguito da *r* (recto) o *v* (verso): ad esempio, f. 128r e f. 128v sono le due facciate del foglio 128. La suddivisione dei fogli è stata indicata nel testo trascritto con due barre verticali e, all'interno, la numerazione e la sigla *r* o *v*; mentre gli a capo di fine riga sono indicati con una semplice barra verticale.

¹ Segue parola illeggibile depennata.

² Segue *cum p[ede]* depennato.

³ Segue parola illeggibile depennata.

⁴ Segue *albi* depennato.

| antiqua, et manipulo eiusdem veluti, et cordono. | Item una cotta pani lini. Item unus amittus cum frixio veluti celestis rechamatus | in medio cum crucibus de argento et copetis. | Item una bursa corporalium veluti celestis, cum duobus corporalibus mondīs. Item una | navicella de ligno. | Item una campanella ad portandum Corpus Christi. Item unum turibulum eneum. | Item literini duo lignei, unus parvus alius magnus. | Item aste quatuor lignee a dopieriis. | Item candelabra⁵ quatuor lignea. | Item pasicula una lignea. | Item unum paleum pani morelli scuri, cum cruce fustanei albi in medio. | Item tobalie quatuor longhe et late, cum listis bombicis celestis. | Item unum paleum pani bruni, pani ad altare sancti Iohannis, cum cruce alba, cum una tobalia⁶. | Item unum aliud paleum de sirico rubeo antiquo ad altare sancte Marie, cum una | tobalia. | Item creseminum unum plumbeum, cum crismate et oleo. | Et hec omnia sunt reperta in ecclesia sancti Stefani extra muros Mozanice. | In ecclesia sancti Stefani intra castrum sunt reperta ista bona mobilia, videlicet. | Item unum misalle novum, secundum consuetudinem romane curie, in pergameno⁷, quod incipit in litteris capitalibus | *Ad te levavi*, cum calendario ante, et finit *per Christum Dominum nostrum. Amen*, bene ligatum et | copertum corio rubeo, et de super panno rubeo. | Item aliud misalle, secundum consuetudinem Romane curie, in pergameno⁸, cum benedictione aque ante, quod | incipit *Ad te levavi*, et finit *et corporibus vestris. Amen*, cum calendario post. | Item unum graduale antiquum notatum, in pergameno, quod incipit *Atolite portas*, notatum, et finit | *regnat in gloria*, copertum simile corio rubeo. | Item libellus parvus ad baptizandum, pergameno, et ad dandum extremam unctionem et item | alius libellus paucarum cartarum, ubi sunt letanie cum certis oracionibus. | Item una planeta veluti cremesini virgulati, et rechamati aliquibus floribus de auro, cum | cruce brochati de auro, fodrata tela rubea. | Item una alia planeta de valezio albo, cum cruce sarcie rubee, fodrata de tela alba. | Item⁹ una alia planeta de pignolato nigro, cum cruce pignolati. Item unum camisum | cum amito habente frixium veluti cremesini figurati, cum franzia de sirico celesti, rubeo et | albo, et stola pignolati celestis¹⁰ et manipulo veluti viridis fodrati, et cordono. | Item unum aliud camisum, cum amito habente¹¹ frixium veluti cremesini, cum stola¹² pignolati celestis | et cordono, et manipulo pignolati nigri. Item tres fazoleti rechamati de sirico diversorum | colorum et de auro. Item una tobalia deffilata¹³. | In domo sunt infrascripta bona, videlicet. | Primo lectus unus penarum anserum, circha penses tres cum [cu]ptoribus de pelibus, cum duobus | linteaminibus antiquis. | [I29r] Item una lectionaria antiqua. | Item scutelle quatuor de piltro, item cuclearia tria, item unum piatellum | de piltro. | Item lebetes duo parvi de media segia pro quolibet. | Item duo vaselli, unus brentarum quatuor et alius de duabus cum dimidia. | Item setela una de ramine nova. | Item banche due de ligno armate. | Item unum scrinium parvum. | Item una patella. | Item unus armariolus ad reponendum scutellas. | Item una cathena ab igne. | Item unus tovaliolus de brachiis tribus. | Infrascripta sunt bona capelle seu oratorii sancte Marie in castro | dicte terre, disciplinatorum, cuius¹⁴ | sunt ad presens ministri Antonius Zelioli de Vasalibus, | Iohannes de Gaiardis, Antoniolus de Salandis, et | Iacobus Ghidini de Sachis, quod prefatus dominus episcopus | visitavit. | In primis unus calix deauratus, cum copa argentea, et pede et pomo et | patena de ramine deaurato. | Item misalle magnum, secundum r[itum] et ordinem romane curie, etiam in pergameno, quod | incipit *Ad te levavi*, et finit *in hoc habitaculo*, copertum de corio rubeo | et cum laminis eneis in extremitatibus. | Item unum paleum pani rubei, cum signo Yhis in medio, et duabus crucibus albis a lateribus. | Item due tobalie super altari, longhe et larghe, cum listis bombicis celestis. | [I29v] Item unum altare viaticum portatile. | Item unum aliud paleum pani rubei. | Item due alie tobalie lo[n]ghe et lathe, una nova et alia vetus, cum listis | bombicis celestis. | Item due planete, una pani celestis, cum cruce pani rubei, fodrata | tela celeste, et alia planeta pani albi oselata et cum litteris, cum

⁵ Segue *duo* depennato.

⁶ Segue *Et hec omnia sunt in* depennato.

⁷ *in pergameno* scritto in sopralinea.

⁸ *in pergameno* scritto in sopralinea.

⁹ Seguono due parole illeggibili depennate.

¹⁰ Segue parola illeggibile depennata.

¹¹ *amito habente* scritto in sopralinea.

¹² Segue *et manipulo* depennato.

¹³ Segue *Item in domo* depennato.

¹⁴ Segue *est minister* depennato.

| cruce de sirico beretino, sine fodratura. | Item camisa duo cum duobus amitibus habentibus frixium unum de auro et aliud | de veluto¹⁵ celesti, cum stola ormesini celestis et cum manipulo | dicti coloris et cum cordonibus. | Item una cotta tele. | Item quatuor candelabra de ligno. | Item una imago Beate Virginis de ligno super altari, depicta, cum una veleta longa de sirico. | Item unum¹⁶ armarium cum duobus scrignis ad reponendum paramenta et alia. | Item¹⁷ paniceli quatuor de tela reponendum super altare. Item unus panicellus de bombice. | Item¹⁸ due vegetes de octo brentis pro qualibet. | Item lecti duo penarum anserum, pensium trium pro quolibet vel circha. | Item unum cozinum seu¹⁹ sgiavina. | Item una coperta frusta et lezarata alba. | Item linteamina quatuor, duo nova et duo vetera. | Item una orcela de ramine. | Die secundo suprascripti mensis decembris | Presbiter Iohannes de Vasalis, clericus in ecclesia sancti Stefani et capellanus salariatus | ab hominibus de dicte terre ad celebrandum quottidie, existens coram prefato domino episcopo. | Monitus fuit per prefatum dominum episcopum quod in virtute sancte obedientie et sub excommunicationis | pena, respondeat veritatem ipsi domino episcopo de his de quibus interrogabitur per | prefatum dominum episcopum, videlicet. | Et primo interrogatus super primo et secundo capitulis, respondit quod dicta ecclesia non habet | dignitatem aliquam, sed est simplex rectoria curata, et non est collegiata, | sed habet solum unum clericatum sibi intitulatum, cuius prebenda est distincta a rectoria. | Et quod dicta rectoria habet circha centum viginti perticas terre, ut | /30r| audivit, et nescit redditus illius. Et clericatus suus habet | circha quinquaginta perticas terre, arate, vidate et prative, ex quarum | singulis reperiret de ficto de pertica soldos decem cum dimidio, de ficto. | Et ultra habet quartum decime territorii Mozanice, quod est | quatuor salme bladorum, videlicet frumentate et milii, residuum, scilicet | octo salmas, habet rector curatus, et item habet terciam partem cure pro | dicto clericatu, et tenetur adiuvere in missis et aliis officiis dictum | rectorem, et habere curam ecclesie, claudendi et aperiendi hostia dicte ecclesie, | et custodiendi res ecclesie. Et deinde habet pro salario a comunitate pro celebrando, | ut predixit, libras viginti octo imperialium annuatim, et de oneribus occurrentibus | ecclesie ipse supportat terciam partem. Dicit etiam quod est una ecclesia sub | vocabulo sancti Ambroxii campestris in territorio dicte terre, quam tenet quidam | presbiter Stefanus de Baffis de Caravagio, et dicta ecclesia est sine valvis, | que habet circha decem et octo perticas terre²⁰. | Super tercio usque ad decimum capitulum interrogatus respondit se nescire, nisi quod | dicunt vespere in ecclesia diebus festis et complectorium in quadragesima, et eucharistiam | servatur continue pro infirmis. | Super undecimo usque ad vigesimum secundum capitulum interrogatus respondit bene. | Super vigesimo tercio usque ad trigesimum secundum capitulum interrogatus, respondit se nescire, | nisi quod quidam Stefanus de Bosilinis habet uxorem suam in quarto gradu. Et | crisma et eucharistiam et aquam baptismalem ipse tenet fideliter sub clavibus. | Super trigesimo quarto usque ad quadragesimum capitulum interrogatus respondit se nescire, nisi | quod presbiter Firmus et ipse confitentur, et ipse non est confessus iam tribus mensibus | elapsis. | Super quadragesimo primo usque ad quinquagesimum quintum capitulum interrogatus respondit se nescire, nisi | quod lampas ardet continue ad eucharistiam, et lumina in officiis dicendis in ecclesia. | Precipitur quod non permittat lavari purificatoria in panilociis, nisi a clericis et | diaconis, sub pena unius floreni pro qualibet vice. | Et quod non baptizent nisi ad ecclesiam, salvo in periculo mortis, et quod non acipiant nisi tres personas | levantes in baptismo, sub [pena] unius ducati pro qualibet vice, sine licentia in scriptis prefati domini | episcopi vel vicarii Cremonensis. | Et quod faciat commemorationem in officiis sanctorum Imerii et Homoboni iuxta constitutiones | sinodales. | /30v| Et dicit quod acipiuntur crisma et oleum sanctum ab archipresbitero | Fornovi. | Precipitur sibi, sub pena excommunicationis, infra sex menses proximos futuros quod | faciat inventarium per manum notarii de omnibus possessionibus suorum omnium | beneficiorum per veras mensuras et coherentias, et consignet domino episcopo | Cremonensi. | Dicit etiam quod habet in commenda ecclesiam sancti Alexandri de Gabiano, | diocesis Cremonensis, que habet circha

¹⁵ Segue parola illeggibile depennata.

¹⁶ Scritto in soprallinea parola evanita.

¹⁷ Seguono in soprallinea due parole illeggibili.

¹⁸ Segue una veges depennato.

¹⁹ Segue parola illeggibile depennata.

²⁰ Una *manicula* sul margine sinistro evidenzia la parte del testo riferita alla chiesa campestre dedicata a sant' Ambrogio.

centum triginta perticas terre, ex quibus | habet de ficto circha triginta duas libras imperialium, licet rendere aliquid | haberet ipse. Et ecclesia est dipicta, preter vultam supra | altare. | Iniungitur sibi de penitencia commisarum male supra, quod dicat | semel salterium saltem septem vicibus citra calendas ianuarii, et ieiunet | quater die mercurii²¹ in [tempore] quadragesimali, quando non erit de precepto. | Iniungitur sibi quod infra duos menses proximos futuros, sub pena | suspensionis, discat canonem *A te igitur*, usque ad finem, ad | sensum litteralem. [131r] Presbiter Firmus de Vicariis, rector ecclesie suprascripte sancti Stefani, loci Mozanice, | diocesis Cremonensis, constitutus coram prefato domino episcopo, existente in eodem | loco Mozanice, diocesis [Cremonensis], monitus fuit per prefatum dominum episcopum, quod in virtute sancte | obedientie et sub excommunicationis pena, respondeat ipsi domino episcopo veritatem de his | de quibus interrogabitur per prefatum dominum episcopum, videlicet. | Et primo interrogatus super primo et secundo capitulis, respondit quod in²² ista | ecclesia nulla est dignitas, sed est ecclesia simplex et curata, nullum | habens collegium, et²³ habet unum clericatum tantum, quem habet presbiter Iohannes | de Castellis²⁴, et sunt distincte prebende rectoris et clerici. | Super tercio usque²⁵ ad decimum capitulum interrogatus respondit se nescire, | nisi quod non est inventarium aliquod antiquum de bonis ecclesie, quia | terra fuit combusta alias, sed ipse misit inventarium bonorum | dicte ecclesie, quando adeptus fuit possessionem dicte ecclesie, et misit | Cremonam ad officium curie. Et quod tenet continue eucharistiam | pro infirmis. | Super undecimo usque ad vigesimum secundum capitulum interrogatus respondit bene. | Super vigesimo tercio usque ad trigesimum secundum capitulum interrogatus respondit | se nescire, nisi quod quidam Stefanus de Bosilinis, ut dicitur, habet | in uxorem unam suam affinem. Et quod eucharistiam et crisma ac | aquam baptismalem tenet sub clavibus. | Et est etiam quidam Bertolinus de Masariis, qui fuit frater Heremitarum | in civitate Mantue, et apostatavit, et stat extra ordinem Heremitarum. | Super trigesimo quarto usque ad quadragesimum capitulum interrogatus respondit | se nescire, nisi quod confitetur fratribus Pian[en]ghi, cum licentia domini episcopi. | Super quadragesimo primo usque ad quinquagesimum quintum capitulum²⁶ interrogatus | respondit se nescire, quod ardet lampas continue ad eucharistiam, et | dicit vespere cum lumine in ecclesia. Dicit etiam quod ecclesia sua habet | circha centum quendecim perticas terre²⁷, aratas et vidatas, quas locavit | ad novennium ad computum soldorum decem cum dimidio imperialium pro qualibet pertica. | Et ultra habet decimas territorii dicte terre, ad computum de sedecim, unum, | cuius terciam partem habet clericus predictus, et dicta decima communiter reddit | circha octo salmas furmenti et octo milii, et decimam non habet de ulla alia|re, et cura valet circha decem florenos. | Precipitur quod baptizet tantum ad ecclesiam nisi in casu necessitatis [131v] et quod capiat solum tres personas levantes in baptismo, sub pena | unius ducati, sine licentia in scriptis prefati domini episcopi vel eius vicarii Cremone, | pro qualibet vice. | Et quod faciat in officiis commemorationem sanctorum Imerii et Homoboni²⁸, secundum | constitutiones sinodales. | Et dicit quod accipit oleum sanctum et crisma ad plebem Fornovi. | Item dicit quod clericatus predictus habet circha quadraginta perticas terre, et | terciam partem cure et decime, ut predixit. | Item dicit quod habet canonicatum et prebendam in ecclesia sancti Laurentii de Arzagho | et nescit quot perticas tere habet, et dicit se locasse pro libris tribus imperialium anno | quolibet, presbitero Antonio Degano. | Precipitur sibi quod sub pena excommunicationis et alis nostro arbitrio, quod infra | sex menses proxime futuros fieri faciat inventarium per manum notarii, autenticum, | omnium posesionum et terrarum dictorum suorum beneficiorum, per veram mensuram et veras | coherentias. Et illud consignet prefato domino episcopo. | Iniungitur sibi penitentia quod dicat unum salterium usque ad calendas | mensis Ianuaris proxime futuras saltem unum nocturnum pro

²¹ Segue *etiam* depennato.

²² Segue parola illeggibile depennata.

²³ Segue parola illeggibile depennata.

²⁴ Il notaio verbalizzante è incorso, involontariamente, in un *lapsus calami*, pertanto: *Iohannes de Castellis* (errata), *Iohannes de Vasallis* (corrigere).

²⁵ Segue parola illeggibile depennata.

²⁶ Segue una macchia d'inchostro.

²⁷ Segue *perticas* depennato.

²⁸ Segue *in officiis*] depennato.

qualibet vice. | Infrascripta sunt bona discipline sancte Marthe²⁹, loci | Mozanice, diocesis Cremonensis, reperta in visitatione predicta, et quam | iddem dominus episcopus visitavit, cuius³⁰ est minister³¹ Thomas | de Sighizonibus, et subminister Antoniolus de Leve. | Primo unus calix argenteus et auratus, cum patena, cum tribus | smaltis in pede et cum figura Domini nostri in sepulcro, et figura Virginis Marie | et sancti Stefani, et cum pomo constato, circha duodecem onzias. | Item una campanella super turri dicte terre. | Item candelabra duo lignea. | Item unus crucifixus ligneus. | Item unus confanonus de tela cum imagine crucifixi in medio. | Item tovalie duo ab altari, longhe et late, cum listis bombicis celestis.

²⁹ Segue parola illeggibile depennata.

³⁰ Segue, tra due macchie d'inchostro, *ministri* depennato.

³¹ *est minister* scritto in sopralinea.

Gerson Soncino e la famiglia dei Soncino

La ricerca indaga l'attività di Gerson (o Ghershom o Gershom, secondo altre traslitterazioni dell'originale ebraico) Soncino, considerato il maggior tipografo in lingua ebraica nella storia della stampa.

La famiglia dei Soncino

La storia dei tipografi di Soncino è oscura. È certo tuttavia che dalla fine del XIII alla metà del XV sec. la famiglia risiedette a Speyer (Spira), in Alsazia, quando fu coinvolta in un generale Editto di Espulsione degli Ebrei del 1435. Uno degli ebrei coinvolti in questa repressione, Moses Mentzlam, residente nella città di Furth, in Baviera, chiese ai principi dell'Arengo di proteggere i correligionari dall'odio fanatico del Francescano G. da Capestrano (cfr. la prefazione di Gerson Soncino alla grammatica Michlol, Istanbul, 1534, pp. 3-4, dove si accenna alla permanenza di una parte di essi in Savoia fino ad un'analoga espulsione nel 1461). Samuel Mentzlam, suo figlio, lasciò la Baviera, passò le Alpi e si stabilì nel borgo di Orzinuovi (contado di Brescia), sotto il dominio della Serenissima. Qui si fece conoscere grazie alla sua professionalità, al punto che il 9 maggio 1454 Francesco Sforza, Duca di Milano, inviò lettere patenti per permettergli di stabilirsi nella città murata di Soncino (cfr. Shl. Simonsohn, *Italia Judaica*, 2011, voce 'Soncino', nota 7).

Oggi il viaggiatore difficilmente sa reperire Soncino, pur essendo un centro di notevole importanza economica, in provincia di Cremona, sulla strada maestra da Brescia a Pavia, 60 chilometri ad est di Milano. Nel XV secolo, tuttavia, era un borgo situato nel territorio del Ducato di Milano, vicino al confine con il territorio sotto la sovranità della Repubblica di Venezia, sul dosso dell'Oglio, fortificato da una possente cinta muraria (rafforzata e ampliata nel periodo 1453-55). La sua importanza strategica fu stabilita sotto Gian Galeazzo Visconti, il più famoso dei Duchi di Milano e sotto il suo successore Francesco Sforza. Costui, saggio statista ed armigero, riconobbe la necessità di riforme fiscali, perché allora la forza dei principati dipendeva dalla loro ricchezza.

Fu pertanto una sua buona politica portare nel ducato influenti feneratori (così erano chiamati coloro che svolgevano un'attività di prestito di denaro) provenienti dalle municipalità vicine.

Samuel e famiglia erano allora gli unici Ebrei a Soncino autorizzati dal Duca a fenerare: grato al patrono ed al Ducato per l'adozione, Samuel (conosciuto come Simone da Spira) rigettò il cognome tedesco adottando quello della città di residenza (Soncino).

È tipico di molte antiche famiglie ebraiche in Italia riunire l'abilità pratica con la devozione alla cultura ed alla scienza. Banchieri ed artigiani dedicarono il loro tempo libero alla coltivazione di medicina, scienze naturali, letteratura, giurisprudenza, poesia. Così, Israel Nathan Soncino, figlio di Samuel, oltre a continuare l'attività feneratizia del padre, fu medico e scienziato e, quando nel 1472 la costituzione di un Monte di Pietà a Soncino lo spinse ad abbandonare l'attività di prestito di denaro, intorno al 1480 si dedicò all'arte tipografica, che esercitava il suo fascino su molti esponenti della cultura ebraica del tempo (Farissol, Conat, Ventura, Messer Leon), divenendo il fondatore della stamperia ebraica che reca il suo nome e affidando al proprio figlio, Joshua Salomon Soncino, l'attività tipografica vera e propria.

I Soncino rappresentano una tipica immagine medievale di un'intera famiglia al lavoro nella stessa stamperia, in stretta competizione, figli e nipoti sotto la supervisione del dotto Rabbi Israel.

Tutto era nuovo per questi pionieri: le stamperie dovevano essere rifornite, i caratteri mobili incisi, gli inchiostrici elaborati e testati, la carta recuperata, i manoscritti esaminati e approvati per la stampa. Il lavoro di revisione e correzione era realizzato da dotti di provata abilità, che si possono considerare vere e proprie autorità della cultura ebraica e che con cura vagliarono i manoscritti più remoti.

Raccolte le forze, Joshua Salomon selezionò come prima pubblicazione il primo trattato del più celebre libro ebraico dai tempi del completamento del Canone Biblico: le 'Benedizioni' (Berakhot) del Talmud Babilonese. I Soncino vi lavorarono sotto la guida di Gabriel ben Aaron di Strasburgo, il cui fratello Joseph Hayyim ben Aaron aveva assistito Abraham il Tintore da Pesaro nella stamperia dei Caravita a Bologna. Terminato questo trattato talmudico (19-12-1483), lo

stesso giorno ne fu stampato un altro, intitolato “L'uovo” (in ebraico “Bezàh”). Il British Museum, la Bodleian Library e la Stadt-Bibliothek di Frankfurt am Main ne hanno una copia, mentre la Biblioteca Palatina ha il trattato ‘Berakhot’. Il Talmud è stato più volte ristampato dai tipografi Soncino, a Venezia, Lublino, Salonicco, Istanbul, Basilea, Cracovia, Amsterdam e molte altre città di Germania, Austria e Polonia. I trattati dei Soncino non sono inferiori a nessun altro per arte tipografica e qualità della carta, eguagliati solo dalle edizioni di D. Bomberg nella correttezza del testo.

Dalla solida esperienza dei due trattati talmudici i tipografi Soncino si rivolsero ad un testo più celebre: nell’arco di un mese (14-01-1484) ultimarono la ‘Raccolta di perle’ (Mibhar Hapeninim), con correzioni di Salomon ben Perez Bonfoi, poi redattore a Napoli presso la tipografia Günzenhäuser, opera del ‘Platone ebreo’, il poeta-filosofo Salomon Ibn Gabirol. La ‘Scelta di perle’ fu presto seguita dall’‘Indagine del Mondo’ (Behinat Olam) di Jedeiah Bedersi, già stampata da Estellina Conat a Mantova (1476), e dai ‘Capitoli dei Padri’ (Pirke’ Aboth) con commento di Maimonide.

Nel 1485 i Soncino stamparono un primo testo biblico, i ‘Profeti Anteriori’, seguito (nello stesso anno) dal trattato sui fondamenti della religione ebraica: ‘Il libro delle radici’ (Sefer ha ‘Iqqarim) di Joseph Albo, contemporaneo di Israel Nathan, che morì quando quest’ultimo era ancora giovane. Questo libro intende sviluppare la filosofia religiosa Giudaica secondo le linee guida di Maimonide nei suoi ‘Tredici Precetti’: per quanto gli studiosi siano divisi sulla sua autenticità, esso è considerato uno dei libri più importanti dell’ ‘Osservanza’ ebraica. Terminata questa edizione, i tipografi Soncino con giustificato orgoglio scrissero, alludendo ad un celebre passo di Isaia, ‘Da Sion uscirà la Legge e la parola di Dio da Soncino’. Non sappiamo se la loro interpretazione della ‘Parola di Dio’ includesse tutte le splendide opere della letteratura ebraica già edite, o se, usata in riferimento alla sola Bibbia, alludesse all’imminente impresa della stampa del suo testo completo.

Ancora nel 1485, dopo aver stampato un altro trattato talmudico (‘Il rotolo’ = ‘Megillah’), venne completata una delle più importanti edizioni: la prima parte del Mahzor (termine impiegato dai Sefarditi per le orazioni annuali, dagli Ashkenaziti solo per le festive), contenente il Rituale Italiano dell’anno ebraico (Mahzor Minhag Italiani, un probabile antigrafo il ms. 665 Margoliouth).

Conosciuto con il nome di Mahzor Romanica, è il più antico d’Europa: giunto da Istanbul nel Sud-Italia fu fissato dalla Sinagoga di Roma quale standard per l’Italia (I.A. Ben Jaqob, *Ozar Ha Sepharim - Tesoro di Libri*, titolo *Mahzor*). Questo Mahzor fu edito due volte dai Soncino e poi dalla Corporazione dei Setaioli di Bologna (1538), con diverse traduzioni italiane. L’incunabolo del quale è stata fatta la stampa sembra aver attirato l’ira degli Inquisitori, perché la sua distruzione è quasi completa; tutte le copie rimaste sono abrase, con pagine strappate o sfigurate da scarabocchi. Questo grande Mahzor che Israel Nathan Soncino paragonava ad una ‘scala disposta sulla Terra la cui sommità raggiunge il cielo, a cui dobbiamo ascendere per supplicare il nostro Creatore’ fu cominciato ‘da noi figli di Sonzin nella Città di Sonzin nella Nuova Luna di Tishri nell’anno (5)246 del Sesto Millennio, e completato qui a Casal Maggiore nel secondo giorno della settimana, il ventesimo giorno del mese Ellul nell’anno 5246 della creazione del mondo’ (fra settembre 1485 e agosto 1486). La famiglia aveva evidentemente intrapreso un’ amara dipartita (anche se non definitiva) da Soncino a Casalmaggiore, cittadina a circa 20 chilometri ad est di Cremona, passaggio che segna l’inizio delle loro peripezie di città in città, per sfuggire alle angherie e ai soprusi perpetrati nei loro confronti, in quanto Ebrei.

Assistiti poi dal Tintore di Pesaro, l’abile Abraham ben Hayyim, venuto a Soncino da Bologna (stamperia dei Caravita), i Soncino produssero la prima edizione del più importante libro in lingua ebraica al mondo, il testo integrale della Bibbia con accenti e punti vocalici. Essa venne terminata il martedì, secondo giorno di Iyyar 5284, corrispondente al 22 aprile 1488.

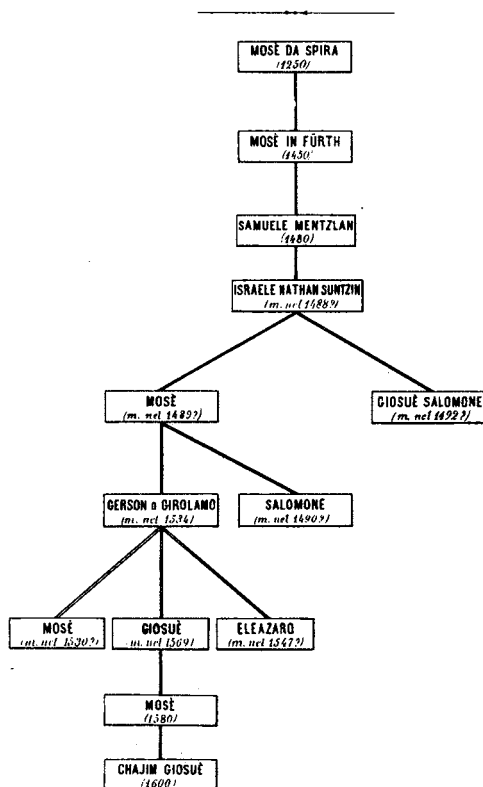
Pubblicati nel 1489 alcuni trattati talmudici, Joshua Salomon abbandonò definitivamente Son-

cino, forse per la morte del padre e del fratello, oltre che per le turbolenze verificatesi nelle principali città del Nord Italia. Rinnovate persecuzioni sorsero nel Ducato di Milano e, per citare il cronista Joseph Ha Cohen ("Emeq ha- Backa", Valle di Lacrime, Venezia Di Gara 1564, pp. 5-8), 'Ludovico il Moro, reggente di Milano, di nuovo accusò falsamente gli Ebrei, li gettò in carcere e li esiliò dalla sua terra, dopo aver estorto loro molto denaro'.

Alla ricerca di una nuova dimora, Joshua Salomon seguì il suo assistente Salomon ben Perez Bonfoi a Napoli dove Ferrante I, sotto l'influenza dello scienziato ebraico Guglielmo di Porta-leone, già rabbino a Mantova, aveva dimostrato un atteggiamento favorevole nei confronti della comunità ebraica. Tra le pubblicazioni più importanti di questo periodo vi furono i Salmi, i Proverbi ed il libro di Giobbe, che uscirono dai torchi nel 1490; la Bibbia completa nel 1491; il Pentateuco con accenti nel 1491; la Mishnah nel 1492. Di certo Joshua e il suo assistente avrebbero continuato a produrre pregevoli incunaboli, se non che la nuova politica antisemita avviata nel 1492 pose fine alle fiorenti tipografie partenopee. Gli ultimi due libri da lui editi furono l'Agur (Commentario) di Jakob Landau ed il Canone di Avicenna.

Se Joshua Salomon Soncino sia morto a Napoli, oppure sia sfuggito ai drammatici eventi di quel periodo, non è dato sapere. Probabilmente morì a Napoli, perchè non abbiamo più traccia del suo nome nei testi stampati dai Soncino.

ALBERO GENEALOGICO DEI TIPOGRAFI SONCINI



"Albero genealogico dei tipografi Soncini", da F. Sacchi, *"I tipografi ebrei di Soncino"*, 1877

L'attività di Gerson Soncino dal 1488 al 1497

Oltre a Joshua Salomon, uno dei membri più importanti della famiglia Soncino, per la quantità e la qualità delle opere da lui pubblicate, fu Gerson. Sulla grafia di questo nome si trovano numerose varianti, dovute alla difficoltà della traslitterazione dall'originale ebraico: in alcuni testi viene chiamato Ghershom, in altri Gershom o Gerson. Nelle sue stampe di testi italiani o latini egli stesso si firma come Girolamo o Hieronymus o Hieronymo (vedi, a questo proposito, la disquisizione che ne fa G. Manzoni in *Annali Tipografici dei Soncino*, Bologna 1883-1886, Proemio alla seconda parte p. I sgg.).

La prima opera a cui si dedicò, nel 1488, fu il Codice di Moses di Coucy, il 'Semag' (Sefer Mizvot Gadol), Grande Libro dei Precetti, compilato nel XIII secolo su modello dei 'Tredici Precetti' attribuiti a Maimonide.

Poi attese alla stampa di due raffinati libri. Il primo è un testo normativo: la 'Grande Mano' (Jad ha-chatzaka) di Maimonide (1490), in cui torna il motivo della legge Mosaica spiegata ai Gentili come chiave di salvezza per le genti. Il coevo G. Pico della Mirandola, nelle sue 'Conclusioni Cabalistiche' e nel 'De ente et uno', parlava di essa come riservata ad una ristretta cerchia di cultori della legge. Il secondo è una collezione di allegorie e favole in prosa rimata, 'Antica Fiaba' (Mashal ha-kadmoni) di Isaac ibn Sahula secondo l'ed. dell'Esopo Latino del tipografo F. Del Tuppo (Napoli 1476 – 85): la nozione di fiaba come apologo si colora di sfumature romanzesche di chiara matrice ebraica, come nel 'Novellino' di Masuccio Salernitano.



Fregio con la marca dei conigli (dai 'Profeti Maggiori', 1485)

Caratteristica di entrambi i testi è la ricerca di un'arte dell'illustrazione (cfr. il frontespizio dell'ed. veneta 1496 / 97 di G. Soncino, oggi Parma BP 178) ma in richiamo alle opere del simbolismo cabalistico ed alla riscoperta dei geroglifici, di cui è un esempio famoso l'opera di F. A. Colonna da Treviso, *'Hypnerotomachia Poliphili'*, edita da Aldo Manuzio, con le sue bellissime xilografie¹.

Con l'avvento dell'Umanesimo, l'apertura mentale e la ricerca di dialogo tra le diverse religioni avevano spronato i lettori a trovare assonanze tra pittura, simbologia dei fregi e geroglifici (questo è evidente nella Gematriah, la scienza dell'ebraismo che studia le parole assegnando loro valori numerici e combinandole in forme geometriche). Al riguardo si può notare il riuso da parte dei Soncino di motivi ornamentali di chiara matrice egizia, come fregi floreali o animali simbolici (lepri, conigli, aquile, galli, cervi). Solo per dare un esempio: J. Trithemius, interlocutore del Dialogo di J. Reuchlin *'De verbo mirifico'* (1494), aveva ideato una lista di simboli che il padre F. Zorzi (si veda oltre, per i suoi rapporti con Gerson Soncino) riassume all'interno del trattato *'De Harmonia Mundi'*² (sez. 3-7) richiamandosi a miti cosmogonici delle scuole cabalistiche di Gerona e Perpignano (Abraham ibn Ezra, Nahmanides), a cui i tipografi Soncinati spesso alludono.

Intorno al 1490 Gerson, come già era avvenuto per Joshua Salomon, abbandona Soncino: si trasferisce a Brescia, dove stampa un lavoro di pura letteratura, le *'Machaberot'* (Composizioni Poetiche) di Immanuel Romano, collezione di poemi, novelle, epigrammi, parodie. Il caso di Romano, come quello dei più noti Y. Alemanno e L. Abravanel (Leone Ebreo), è spia della diffusione di saperi enciclopedici di marca iconologica, in una Venezia più aperta alle maniere esotiche ed orienteggianti in tema di cultura libraria e ornamento. I due più celebri artisti influenzati da quest'innovazione culturale-simbolica sono Cima da Conegliano e Vittore Carpaccio. Entrambi frequentano i cenacoli dei Tiepolo, Grimani, Contarini, Bembo etc. dove le idee cabalistiche di Reuchlin, Pico della Mirandola e Zorzi riscuotevano sempre più successo. Il caso più celebre è il dipinto dell'Annunciazione di V. Carpaccio ora presso la Scuola degli Albanesi di Venezia. Qui troviamo molti simboli ebraici e soprattutto una temperata ricerca di equilibri numerici in grado di dimostrare la strategica posizione della *'Figura Christi'* nel dibattito teologico - filosofico (Trigramma ISU, dal ben più noto IHS di Bernardino da Siena).

In seguito si stampano il Pentateuco, i Salmi, libri di preghiera e orazioni penitenziali. Nel 1494 viene stampata un'edizione della Bibbia (la cosiddetta Bibbia Bresciana) che fu utilizzata da Martin Lutero per la celebre traduzione in lingua tedesca (con xilografie di A. Dürer).

Nel 1495 Gerson si trasferì a Barco di Orzinuovi (tra Soncino e Brescia), dove apparvero nello stesso anno le *Selichot* (Preghiere penitenziali) e, ultimo testo ad essere stampato per i 5 anni seguenti, il trattato talmudico *Sanhedrin* (Corti giudiziarie). Nonostante l'acribia nel purgare l'edizione del trattato, essa incontrò la sorte comune ad altri libri ebraici: ad oggi ne esiste una sola copia, un tempo proprietà di Rabbi Isaac Pardo di Verona, ora nelle collezioni londinesi (Br. Mus. Ms. 332 Margoliouth).

Dal 1497 al 1502 non si hanno notizie di pubblicazioni soncinati, anche se ripetuti viaggi in Nord Europa misero a contatto i nostri tipografi con collezioni manoscritte importanti. A tratti Gerson visse a Venezia, accanto a Ca'Tiepolo. Risale probabilmente a quest'epoca l'incontro con Aldo Manuzio, la cui casa in Campo Sant'Agostin affiancava il palazzo del *'Gran Cavaliere'* Bajamonte Tiepolo. A Venezia ebbe come sodali il patrizio Zaccaria Dolfin ed il padre F. Zorzi, a cui dedicò il primo libro stampato a Fano (1501), grazie all'amico correttore Lorenzo Astemio. Padre Zorzi era uno degli ebraisti cristiani più interessati alle teorie della Qabbalah, al servizio della riconciliazione tra Ebrei e non Ebrei.

¹ Cfr. A. MARZO MAGNO, *L'alba dei libri – Quando Venezia ha fatto leggere il mondo*, Milano 2012, pp. 36-39

² Cfr. R. LORENZIN, tesi dottorale Università di Padova, a.a. 2012 / 2013, *'Il De Harmonia Mundi di F. Zorzi'*, cap. 2, pp. 47 – 59.



Bibbia 1494, Pagina iniziale del Deuteronomio, Brescia, Biblioteca Queriniana

Tra la fine del 1501 e gli inizi del 1502 esce per i tipi aldini un abbecedario ebraico³, allegato alla ‘Grammatica greco-latina’ di C. Lascaris, di cui Gerson fu probabilmente l’autore. In realtà l’attribuzione non è del tutto certa: fu il conte G. Manzoni a notare l’identità di questa breve appendice di 4 fogli, l’opuscolo intitolato ‘Introductio ad litteras hebraicas’ stampato a Pesaro nel 1510 in cui il Soncino orgogliosamente dichiara di essere stato il primo ad aver elaborato un’opera simile, essendo A. Manuzio completamente all’oscuro dei tipi ebraici. Colgo l’occasione per precisare che l’inventore dei celebri caratteri corsivi italiani, o Aldini, è Francesco Griffo da Bologna, attivo nella stamperia dei Caravita come orafo incisore assieme al più noto A. Hayyim da Pesaro, detto il Tintore, che avrà un ruolo determinante a Fano ed a Pesaro per garantire autorevolezza ed esemplarità al suo collega ed amico Soncino. L’autore della suddetta grammatica ebraica è verosimilmente Gerson Soncino, vista l’analogia con l’introduzione al lettore della ristampa fanense del 1510, dove si dichiara che in precedenza Aldo Manuzio aveva cercato di realizzare una grammatica ebraica da sé, ma senza successo, se non grazie alla collaborazione di Gerson⁴.

L’attività di Gerson Soncino dal 1501 al 1512

Fano

Cosa condusse il nostro tipografo a Fano, dove imperava un tiranno come Cesare Borgia? Perché Gerson non rimase nella ben più ospitale Venezia, tentando di costituire una stamperia ebraica nella città cardine del mondo delle lettere, dove aveva amici e influenti patroni? Forse la mancanza di fondi necessari ad acquisire le patenti di stampa dal Senato Veneto, forse l’ingombrante presenza di Aldo Manuzio gli impedirono di divenire il principe dei tipografi ebraici. Per quanto Gerson abbia stampato in latino e volgare a Fano sotto lo pseudonimo di Hieronymus Soncino, egli doveva essere conosciuto come Ebreo, dato che stampava libri ebraici e viveva da Ebreo: avendo molti protettori, dotti Cristiani e letterati, che l’aiutarono a rendere l’esilio più sopportabile, deduciamo che a Fano abbia trovato un ambiente a lui favorevole. Gerson pare aver guadagnato il sostegno del Cardinale Spagnolo di Santa Balbina, Delegato Apostolico in Romagna, che, nonostante la sua patria avesse cacciato e costretto alla conversione migliaia di Ebrei, con grande umanità avallò il progetto di Gerson di costituire una tipografia a Fano. Uno dei suoi più stretti collaboratori era Lorenzo Astemio di Macerata, bibliotecario del Duca di Urbino Guidubaldo da Montefeltro, il quale, dopo l’ascesa al potere di Cesare Borgia, abbandonò Urbino e si stabilì a Fano come grammatico. Fu lui che editò e corresse i libri latini e volgari stampati

³ Cfr. GIULIO BUSI, RAPHAEL EBGI, *Giovanni Pico della Mirandola – Mito, Magia, Qabbalah*, Torino 2014, pp. 97- 99. Cfr. G. BUSI, ‘Lo Zohar’, Einaudi Torino 2008 / 2016, pp. 17- 25, M. STEINSCHNEIDER, *Aldus Manutius und Gerson Soncino*, Londra 1858, pp. 6- 9 e F. PANIZZI, ‘Chi era Francesco da Bologna?’, ibidem, 1856.

⁴ *Mabo el otot ibriot (Introductio ad litteras hebraicas)*, Fano 1510: Lectori. Lector si placet hebraicam linguam condiscere. Hoc alphabetum et litterarum combinationes et quaedam alia ad hanc rem facientia, tibi et studiosis condonani (sic). His (nam) nisi Ameles angulus dici mavis hebraice legere poteris. Hoc alphabetum jam pene puer composui. Sed is cui dederam hebraicae Linguae ignarus non recte apposuit nunc vero correptum (sic) habes: Deinceps psalmodum Codicem hebraice graece et latine Pisauri excussum expectato a divo Hieronymo de verbo ad verbum secundum veritatem hebraicam traductum, additis nonnullis nostris glossis loca plurima a scriptoribus inductis corrupta aperientibus. Adde et lector candidissime. Hic psalmodum codex poterit tibi ad linguam hebraicam graecam et latinam pro dictionario succurrere. Vale, et haec plusquam Tantali talenta figito: Pisauri. Sul tema vedi M. STEINSCHNEIDER, nota precedente. In dettaglio cfr. GIULIO BUSI, RAPHAEL EBGI, ibidem, p. 101, C. BEVEGNI – N. WILSON, *Aldo Manuzio - Epistole prefatorie ad edizioni greche*, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 2017, pp. 269 – 273 e G. TAMANI, ‘Aldo Manuzio e la stampa in caratteri ebraici’, (cfr. Bibliografia generale).

dal Soncino: in molte lettere di dedica delle opere a potenti patroni dimostra stima ed amicizia per il tipografo Ebreo. Persino nel settembre 1503, quando l'Italia era alle prese con un rovinoso conflitto, Astemio esortò tutti i letterati che possedessero manoscritti inediti latini di ottimo valore ad inviarli a Fano alla tipografia di Hieronymus Soncino: essendo stampati da un tipografo così ben reputato, i loro possessori sarebbero stati ricordati per l'eternità.

Nemmeno un anno dopo il suo arrivo a Fano, Gerson smise di pubblicare in lingua ebraica, dedicando tutto se stesso all'edizione di Padri della Chiesa (Cipriano e Lattanzio soprattutto) e di testi di filosofia scolastica e letteratura latina e volgare, opere edite, come ho detto più sopra, con lo pseudonimo di Hieronymus Soncino, preso probabilmente dal nome del Padre della Chiesa Gerolamo di Spalato. Forse l'amico Lorenzo Astemio condivise il segreto della sua 'dissimulazione onesta', quando ebbe a scrivere al potente Vescovo di Fossombrone che, mosso dal senso di 'pubblica moralità' e dalla ammirazione per l'arte libraria, persuase Gerolamo Soncino ad abbandonare le lettere ebraiche per dedicarsi alla stampa dell'Enchiridion del filosofo pitagorico Sesto, altamente consigliato da S. Gerolamo e S. Agostino. L'opera consisteva solo in 8 in-folio e non avrebbe richiesto molte ore per la confezione.

Dopo essersi guadagnato la protezione del Cardinale di Santa Balbina e del Vescovo di Fossombrone, Gerson si rivolse improvvisamente al Principe che orgogliosamente appellò 'il divino Borgia' e 'secondo Cesare'. A codesto 'divino Borgia' Lorenzo Astemio dedicò la *Vita di Epaminonda* di Plutarco, che fu stampata dal nostro tipografo nel 1502. Nel luglio 1503 Gerson cercò di ingraziarsi i favori del Valentino con un raffinato volume contenente la lirica volgare del Petrarca, prefato da un sonetto adulatorio in cui il tipografo ebreo dichiara di essersi servito dell'opera (caratteri mobili italici) dell'incisore F. Griffio da Bologna, vero inventore dei noti corsivi aldini.

Dopo queste edizioni, Gerson stampò altri testi a Fano (in totale 25), tra il 1502 ed il 1507. Di questi nove sono in ebraico. Le 'Hoshaanot' (Esaltazioni - inni per la festività dei Tabernacoli) furono seguiti dal 'Musal Haskel' (Formazione dell'Intelletto) di Hai Gaon nel 1504, il Sefer Ha Rokeah (Libro del Farmacista) di Eleazaro di Worms, il libro di preghiere in lettere italiane ed ebraiche, 'Sidur di tutto l'anno' nel 1505, il 'Kuzari' (Cosroe) di Jehuda Ha Levi, il libro di devozione 'Le Porte del Pentimento' (Saharé Ha-Teschuvah) di Jonah Gerondi, una Haggadah ed un Mahzor Romano nel 1506.

Dopo la rovinosa caduta del Borgia, Gerson dedicò le opere a stampa al duca Guidubaldo di Urbino, alla duchessa Elisabetta Gonzaga e al Duca Ramberto Malatesta, epigono dell'antica casata regnante di Fano.

Pesaro

Nel 1506/7 Gerson si trasferisce a Pesaro. L'antico porto di Pesaro giaceva lontano dal teatro di guerra tra Spagnoli e principi Tedeschi. Sotto il governo degli Sforza e dei Della Rovere, la città fu asilo di studiosi e artisti: la corte era rinomata da L. Ariosto come luogo di ameno conforto. Dopo la caduta di Cesare Borgia, Giovanni Sforza Signore di Pesaro fece ritorno nella città da dove le armate dei Borgia lo avevano espulso; in seguito sposò Ginevra figlia di Marco Tiepolo di Venezia, patrona di Gerson Soncino dai tempi del soggiorno veneziano, prima del trasferimento a Fano; fu molto probabilmente il suo matrimonio con il Signore di Pesaro (avvenuto nel dicembre 1504) a favorire il trasferimento di Gerson in quella città. Giovanni Sforza era uomo di lettere e filosofia e raccolse una cospicua biblioteca nel Palazzo di Pesaro, rivaleggiando con quella celebre di Urbino.

Con i Poemi di Serafino Aquilano (già stampati da Gerson nel 1504 a Fano e dedicati a Elisabetta Gonzaga Duchessa di Urbino, ristampati nel 1509 a Pesaro e dedicati a Giovanni Sforza, ed infine nel 1516 ad Eleonora Rovere da Gonzaga moglie del Duca di Urbino), Gerson inaugura la sua carriera a Pesaro. Ininterrottamente dal 1507 al 1515, poi nel 1517, nel 1519 e nel 1520, pubblicò libri ed edizioni celebri.

Dopo il suo trasferimento a Pesaro, pubblicò (tuttavia nella tipografia di Fano, con la data del 10 agosto 1507) una delle sue migliori edizioni in lingua italiana, a detta di G. Manzoni: il 'Decacordo Cristiano' del Cardinale Marco Vigerio Vescovo di Senigallia, illustrato con dieci incisioni di scene della Vita di Cristo ad opera di Florio Valvassore. Grazie a questo pregevole libro, si assicurò il contratto di pubblicazione degli Statuti di Fano e la licenza di stampa nella stessa città, in parallelo all'attività a Pesaro. Analogamente furono editi gli Statuti della città di Jesi nel 1516 e di Rimini nel 1525.

In questo periodo il numero delle pubblicazioni in ebraico fu alquanto ridotto. Tre furono i libri editi: il Commentario al Pentateuco di Bahya ben Asher, la grammatica di Kimchi intitolata 'Passeggiata attraverso i sentieri della conoscenza' ed un' anonima grammatica ('Inizio delle mie parole' - Petah Debarai).

Al luglio 1508 risale la pubblicazione di un'orazione funebre inviata da un dotto padovano per la morte del Duca Guidubaldo di Urbino. Finché gli Sforza furono signori di Pesaro, Gerson Soncino fu protetto ed onorato dalla corte e dai suoi dotti. Lo Sforza, il Duca Ercole di Ferrara ed i Signori di Urbino accettarono le sue dediche. Alessandro Gaboardo da Torcello editò e corresse molti suoi libri. Egli era amico dell'astronomo Camillo Leonardo, del poeta Giacomo Costanzi, degli stampatori Niccolò Brenta e Pietro da Cafà da Pesaro, di Bernardino Oliva e Bernardo Guerralda da Ancona, oltre che del frate predicatore Innocente Bacchio (che scrisse l'introduzione ad alcuni suoi libri).

Ancora più degno di nota il fatto che lo stesso periodo vide lo scoppiare in Germania della controversia contro J. Reuchlin sull'edizione del Talmud, destinata a dividere l'opinione pubblica europea ed a bandirne la lettura e la pubblicazione. Gerson nel frattempo stava proprio stampando diversi trattati talmudici, senza impedimenti ed offese ai suoi amici ecclesiastici delle Marche.

Nel frattempo l'avvento al Soglio Petri di Leone X garantì a J. Reuchlin la protezione necessaria per commissionare al tipografo ebraico della Serenissima, l'olandese D. Bomberg, l'edizione integrale del 1518.

Oltre alla stampa di libri Gerson fu incaricato di venderli: almeno due documenti dimostrano un legame economico con la città di Perugia. Egli possedeva protettori in tutte le principali città e le relazioni commerciali erano floride, ad eccezione delle città colpite dallo stato di guerra permanente, complici le nefaste politiche della Lega di Cambrai.

L'attività di Gerson Soncino dal 1513 al 1534

Nel 1513 Costanzo Sforza morì; lo zio reggente Galeazzo abdicò a favore del nipote del papa F. Maria della Rovere, Duca di Urbino, citato nelle dediche del Soncino come 'Duca di Urbino e Sora e Praefectus Romae'. Giulio II morì a febbraio; gli successe Leone X, in cui onore il Soncino pubblicò i carmi del padre Lorenzo de' Medici. Sin dal 1510, quando la tiratura di libri ebraici era assai scarsa, Gerson stampò la Bibbia ed i Profeti Anteriori. A parte i trattati talmudici ed i libri di Purim (Sorti), i successivi 5 anni videro solo i Commentari al Pentateuco di Nahmanides (1513 - 14), Bahya e Levi ben Gerson (1514) ed un Machzor ashkenazita (1515). Vi fu una virata verso libri di cavalleria, celebri in seguito all'immortale opera di M. de' Cervantes: citiamo, su tutti, il 'Libro del gigante Morgante, di re Carlo e di tutti i Paladini, e della conquista della città di Sannia da parte di Orlando'.

A quest'epoca Gerson sembra aver dismesso la tipografia di Pesaro - per ragioni ignote - e aver fatto ritorno a Fano per ulteriori due anni. Oltre a molti libri non ebraici, stampò i Turim (Colonne) nel 1516, nel 1517 solo libri ebraici, una Bibbia, l'Arukh (Compendio lessicale Talmudico) di N. ben Yehiel, il commento di Bahya al Pentateuco (III ristampa) e la grammatica di M. Kimchi.

Le turbolenze del periodo bellico però costrinsero Gerson alla ricerca di una sicura dimora. Così si trasferì ad Ortona a Mare, allora sotto il dominio dell'inetto Conte di Montorio, vassallo

di Carlo V. Al nuovo patrono fu dedicata la ristampa del trattato militare di Antonio da Cornazzano. Nel periodo di tempo che trascorse ad Ortona a Mare Gerson stampò 4 libri, di cui uno in lingua ebraica (la Grammatica di M. Kimchi). Il più interessante di questi lavori fu 'Il mistero della Fede Cattolica' del francescano P. Galatino, che trattava dei segreti del Talmud, nei quali sarebbe formulato il Messianismo Cristiano, ossia l'unità di Padre, Figlio e Spirito Santo. Quanto sorprendente agli ebrei Ortodossi fu l'interesse per i testi cattolici di questo principe degli stampatori ebrei!

Alla ricerca di una dimora stabile in Abruzzo, Gerson andò di nuovo a Pesaro, ove (negli anni dal 1519 al 1520) stampò 4 libri ebraici. Poi nel 1520 avvenne il trasferimento a Rimini, con tanto di autorizzazione del Consiglio dei Savi a costituire una stamperia in centro, con patenti simili a quelle dei Priori di Fano per l'esclusiva degli Statuti Comunali (24.10.1518). Si stabilì nei pressi di Ponte S. Pietro (all'epoca Ponte di Augusto), dove artisti ed artigiani trafficavano tutto il giorno: il Consiglio esentò Gerson per un anno dall'affitto, oltre che per sempre da dazi e gabelle. Notoriamente Rimini aveva rifiutato la Signoria dei Malatesta per sottoporsi al Priorato Ecclesiastico della Santa Sede.



Stemma della Torre, marca tipografica usata spesso dai Soncino

A questi anni si deve riferire la citazione dal libro dei Proverbi che adorna la marca tipografica della stamperia (ed. Kol-bo, p. 3, 1525): 'Una torre di forza è il Signore; in essa confluiranno i giusti e saranno salvi'. Edizioni coeve da Salonico (del figlio Moses?) e Istanbul recano la stessa marca. Un altro espediente tipografico, una pagina nella quale è dipinto un portale a due colonne ed arco in perfetto stile rinascimentale, con al di sopra una targa del nome del tipografo, fu liberamente impiegato dopo la morte di Gerson da vari editori (Ventura, Eliano, Usque...): al posto del nome di Gerson essi inserirono il motto 'Questa è la porta del Signore, i giusti vi entreranno'.

Le pubblicazioni riminesi di Gerson non sono molte, ma di elevata qualità. Un Mahzor di rito Romano (1521) fu seguito dal 'Libro delle Radici' (1522). Lo stesso D. Bomberg, che aveva iniziato la produzione editoriale a Venezia, aveva approntato un'edizione di questo testo nel 1521, al punto che Gerson, preso più dalla competizione editoriale che dallo zelo per le lettere, editò una versione più corretta di quella di Bomberg, criticandone nella prefazione i palesi refusi. In seguito il Kol-bo (Tutto in esso), i commentari di Bahya e Rashi al Pentateuco, la Melizat Eferve Dinah (Orazione sull'uomo e sulla donna), l'Agur (Commentario) di Landau e l'Abkat Rochel (Essenza di Speciale): risultato ridotto per sei anni di attività tipografica, indice delle conseguenze messe in atto dalla spietata concorrenza di D. Bomberg.

Proprio nella bottega di Bomberg (gennaio 1525) Gerson Soncino incontrò il più triste destino, preludio alla dipartita dall'Italia. Ecco le sue parole, contenute nell'ultima pagina della Melizat Eferve Dinah (1525): 'Nel gennaio 1525 un Marrano Apostata venne da Roma a Venezia parlando tutto il giorno contro Dio, la sua Legge ed il suo Popolo. Egli discuteva sarcasticamente contro i nostri giovani ed anziani saltando come un bue scornato. I suoi discorsi erano temibili.

Accadde che mentre mi trovavo nella casa di Messer Daniel a parlare di affari alla presenza di Cornelius Israel Adelkind, Camillo il Greco ed un servo Fiammingo, lo svergognato fosse lì, abusando di me ed invitandomi a scrivere dei versi contro di lui'. Secondo Rabinowitz, lo stesso Marrano denunciò a Roma il Soncino per aver pubblicato testi talmudici senza licenza ecclesiastica, in oltraggio alla Religione Cristiana. Più probabilmente Gerson perse la fortuna e la pace di spirito nel tentativo di difendersi da attacchi sempre più pressanti contro una posizione ormai scomoda: nel 1526, per controbattere ad essi, nel tentativo di trovare appoggi presso la Curia Papale, diede persino alle stampe lo 'Specchio di Santa Madre Chiesa' di Ugo da San Vittore!

Con il Sacco di Roma (1527) e la chiusura della tipografia di Cesena (1526), lo troviamo ad editare l'ultima opera prima della partenza dall'Italia: 'Formulario di lettere d'amore' di Andrea da Gubbio (sic!). A questo punto, con migliaia di correligionari, Gerson si imbarcò per Salonico, sotto l'egida del Sultano Solimano il Magnifico. Qui i due figli Moses ed Eliezer avevano impiantato una tipografia già dal 1521. Gerson proseguì fino a Istanbul, ove rimase fino al 1534, all'ombra della Sublime Porta, editando in una propria tipografia diverse finì edizioni, tra le quali la ristampa del Machzor riminese del 1521. Aveva iniziato l'edizione del Sefer Michlol (Grammatica) di Moses Kimchi, ma morì a Salonico nel 1534. La grammatica venne completata dal figlio Eliezer, che, oltre ad assumersi gli oneri della tipografia di Salonico, mantenne in auge la tipografia di Istanbul fino al 1547, pubblicando 20 ottimi libri.⁵

⁵ Apostolo Zeno (P. Virunio?) definì Gerson Soncino 'impressoria arte primarius et doctissimus rerum reconditarum' (RIS, ris. anastatica a c. di G. CARDUCCI e V. FIORINI, Romae 1927, vol. XXIV, p. 7). Cfr. G. TAMANI, 'L'attività editoriale di Gershon Soncino (1502 – 1527) – Atti del Convegno', Ed. Dei Soncino, 1997, pp. 29- 35

BIBLIOGRAFIA

- L'attività editoriale di Gershom Soncino: 1502-1527* Atti del Convegno, Soncino, 17 settembre 1995 - a cura di GIULIANO TAMANI, Soncino, 1997
- L. BLAU, *Studien zum althebräischen Buchwesen*, Budapest 1902
- J. BLOCH, *Venetian Printers of Hebrew Books*, New York Public Library, 1932
- Idem, *Hebrew Printing in Riva di Trento*, Ibidem, 1933
- Idem, *Hebrew Printing in Naples*, Ibidem, 1947
- H.F. BROWN, *Studies in the history of Venice*, New York 1907
- Idem, *The Venetian Printing Press*, New York - London 1891
- G. BUSI, *La cultura ebraica a Mantova tra Medioevo e Umanesimo*, in *Lombardia Judaica - I secoli aurei di Mantova e un caso emblematico della Shoah milanese*, a c. di GIULIO BUSI ed ERMANNO FINZI, Associazione italiana per lo studio del Giudaismo, Giuntina 2017
- G.B. DE' ROSSI, *De typographia Hebraeo – Ferrariensi Commentarius Historicus*, Parma 1780
- Idem, *Annali Ebreo – Tipografici di Sabbioneta sotto Vespasiano Gonzaga*, Parma 1780
- Idem, *Annales Hebraeo – Typographici ab an. MDI ad MDXL*, Parma 1790
- Idem, *Annales Hebraeo – Typographici Sec. XV*, Parma 1795
- Idem, *Annali Ebreo – Tipografici di Cremona*, Parma 1808
- G. FUMAGALLI, *Lexicon Typographicum Italiae; Dictionnaire Geographique d'Italie pour servir a l'histoire de l'imprimerie dans ce pays*, Florence 1905
- Gerson, Gerolamo, Hieronymus: Le edizioni dei Soncino nelle città adriatiche: 1502-1527*: Catalogo della Mostra, Soncino, Rocca sforzesca, 1 aprile-27 maggio 2001, a cura di ENNIO SANDAL, Soncino, 2001
- A. DE' GUBERNATIS, *Materiaux pour servir a l'histoire des etudes orientales en Italie*, Paris 1876
- I trent'anni del Museo della Stampa di Soncino*, Atti del Convegno, Soncino 22 aprile 2018/Barco 18 novembre 2018 c.d.s. (Relatori prof.ri D. GARRONE, G. TAMANI, G. TOLONI, E. BARTOLINI DE ANGELI).
- P. KRISTELLER, *Die Italienischen Buchdrucker und Verleger-zeichen bis 1525*, Strassburg 1893
- G. MANZONI, *Annali Tipografici dei Soncino*, Bologna 1883 – 1886
- A. MARZO MAGNO, *L'alba dei libri – Quando Venezia ha fatto leggere il mondo*, Milano 2012
- H. OMONT, *Specimens de characters Hébreux gravés a Venise et a Paris par Guillaume le Bé (1546 – 1574)*, Paris 1887
- M. SOAVE, *Dei Soncino celebri tipografi italiani nei secoli XV, XVI*, Venezia 1878
- M. STEINSCHNEIDER, *Catalogus Librorum Hebraeorum in Bibliotheca Bodleiana*, Berlin 1852 – 60
- Idem, *Jüdische Typographie und Jüdischer Buchhandel*, in *Ersch und Gruber's Encyclopedia* vol. 28, pp. 21- 94
- G. TAMANI, *Aldo Manuzio e la stampa con caratteri ebraici*, in *'Aldo al lettore'*, a cura di T. PLEBANI, Biblioteca Nazionale Marciana, Unicopli, Milano 2017, pp. 173- 184
- I tipografi ebrei a Soncino: 1483-1490: atti del convegno: Soncino, 12 giugno 1988* - a cura di G. TAMANI, Soncino, 1989
- J.C. WOLF, *Bibliotheca Hebraea*, Hamburg / Leipzig, 1715 – 33

**Ferdinando Cazzamalli
(1887-1958)**

*Nel sessantesimo anniversario della sua scomparsa,
un profilo biografico di Ferdinando Cazzamalli,
medico psichiatra di origine cremasca,
direttore dell'Ospedale psichiatrico di Como,
deputato al parlamento italiano,
docente universitario di neuropsichiatria,
fondatore della Società Italiana di Metapsichica.*

La famiglia, gli studi, la guerra

Ferdinando Giuseppe Secondo Cazzamalli nasce a Crema il 4 agosto 1887. La madre è Lucia Carolina Tosetti, nata a Crema il 26 gennaio 1853, casalinga. Il padre è Serafino Giacomo Cazzamalli, nato a Crema l'11 ottobre 1848 e deceduto quando Ferdinando ha appena compiuto i cinque anni, il 5 agosto 1892. I nonni paterni sono Bernardino Cazzamalli e Nicolina Maccalli, i nonni materni sono Luigi Tosetti e Maria Grossi, tutti e quattro di famiglie cremasche. I genitori si sono sposati il 23 gennaio 1871 nella Cattedrale di Crema, provenendo entrambi da questa parrocchia, e hanno otto figli, tutti nati a Crema, dei quali Ferdinando è l'ultimo. Quattro figli muoiono poco dopo il parto o infanti. Oltre a Ferdinando, i tre che raggiungono l'età adulta sono Rosina Adelaide Luigia, nata il 17 giugno 1872, Luigi Bernardino Giuseppe, nato il 26 giugno 1874, e Angela Nicolina Maria, nata il 12 marzo 1876. La famiglia appartiene alla borghesia benestante cremasca e risiede in una casa in centro città, allora al numero 9 (poi variato in «9 rosso», quindi in «16 rosso») di via Serio, oggi via Mazzini. La casa è la prima oltre il confine parrocchiale verso San Benedetto. Il padre è noto come uomo di notevole cultura e risulta come «libraio» in vari documenti. Svolge attività editoriali ed è anche giornalista. Dal 31 gennaio 1880 al 27 dicembre 1890 è «editore proprietario», «gerente responsabile» ed editorialista molto apprezzato del periodico «Gli Interessi Cremaschi - Giornale Settimanale Agricolo, Commerciale, Industriale». Il giornale viene stampato dalla Tipografia Cima e Moroni di Lodi ed esprime le posizioni del riformismo liberale cremasco, in contrapposizione alle forze più conservatrici e clericali del territorio.

Nonostante la prematura scomparsa del padre, Ferdinando Cazzamalli cresce in un ambiente familiare reso rassicurante ed equilibrato dalla madre e svolge con profitto i propri studi liceali a Crema. Una borsa di studio per merito facilita la sua permanenza a Pavia negli anni degli studi universitari. Si laurea presso l'Università di Pavia in medicina e chirurgia nel 1911, con una tesi in neuropatologia. Nell'ultimo biennio universitario è allievo interno della Clinica Neuropsichiatrica di Pavia e procede successivamente, nel periodo prebellico, con le «specializzazioni freniatriche» in vari ambiti universitari e operativi. Svolge pratica medica presso la Clinica Universitaria di Padova; entra come medico assistente nel rinomato Istituto Freniatico di Reggio Emilia; consegue il titolo di medico ordinario di sezione specialistica all'Ospedale Psichiatrico di Siena; matura significative esperienze presso l'Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Reggio Emilia.

Ancor prima della laurea inizia a pubblicare articoli sulle principali riviste di psichiatria del tempo, ad esempio «Dello Spiritismo. La personalità psico-neuropatica dei “medi”», Pavia, Tacchinardi e Ferrari, 1910. Negli anni delle specializzazioni mediche continua a realizzare studi che attirano l'attenzione dell'ambiente scientifico, come il «Contributo allo studio della “dementia praecox”», Reggio Emilia, Coop. Lavoratori Tipografi, 1912. Cazzamalli è attento ai fermenti della società del tempo e sensibile ai temi della giustizia sociale. Nel 1910 ha aderito al Partito Socialista, tesserandosi presso la sezione di Crema, e scrive su «La Libera Parola», il giornale socialista locale. Nel 1912 si trasferisce di fatto a Como, in quanto ammesso a un ulteriore biennio di praticantato specialistico presso il locale Ospedale Psichiatrico Provinciale. Studia i fenomeni dell'ipnosi e pubblica «Il valore diagnostico dello stenometro di Paul Joire», Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano, 1913.

A Como prosegue il suo impegno politico nel Partito Socialista. Riorganizza le fila dei socialisti locali, indebolite da scissioni e sconfitte politiche. Diventa consigliere comunale e partecipa attivamente alla vita politica della città lariana e del suo territorio. Diviene redattore del giornale «Il Lavoratore Comasco», organo dei socialisti locali, e collabora con articoli all'«Avanti!», di cui è direttore Benito Mussolini. Entra nei circoli socialisti milanesi, incontrando e frequentando molti esponenti del socialismo lombardo e nazionale, come Filippo Turati, Claudio Treves, Leonida Bissolati, Ivanoe Bonomi e Giacomo Matteotti.

L'impegno politico lo porta a studiare le «malattie da povertà» che affliggono il proletariato.

All'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Como esiste un reparto di pellagrosi dove può proseguire gli studi sulla pellagra, iniziati presso la Clinica Universitaria di Padova. Sull'argomento pubblica «Sulla persistenza del potere vitale di spore eumicetiche esposte ad alta temperatura», Udine, Tipografia del Bianco, 1913, e il saggio in due parti, scritto con Domenico Carbone, «Studi sulla eziologia della pellagra - Nota Prima», Reggio Emilia, Coop. Lavoratori Tipografi, 1913, e «Studi sulla eziologia della pellagra - Nota Seconda», Milano, Agnelli, 1914. Segue lo studio «Ricerche su una nuova reazione biologica-diagnostica della paralisi progressiva», Ferrara, Tipografia Ferraiola, 1914.

Nel 1915 è confermato in pianta stabile come medico dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Como. Ancora in tema di ipnosi pubblica «Contributo allo studio della suggestibilità dei sani e dei malati di mente», Nocera, Tipografia del Manicomio, 1915. Il 7 ottobre 1915 si sposa con Rosa Anna Maria Meletti, nata a Crema il 10 settembre 1887, figlia di Carlo Meletti e Carolina Massari, entrambi di famiglie cremasche, della parrocchia della Cattedrale. Il matrimonio si svolge nella chiesa di San Benedetto a Crema. Rosa segue Ferdinando a Como, dove la vita coniugale li vedrà sempre molto uniti per tutta la loro successiva esistenza. La coppia non avrà figli. La residenza ufficiale sarà trasferita a Como nel 1927, come da registri anagrafici di questo Comune.

Dopo l'entrata dell'Italia nel primo conflitto mondiale e l'inizio delle operazioni militari nel giugno 1915, inizia il fenomeno delle neuropatie per fatti di guerra. Il problema dei «pazzi di guerra» aumenta e l'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Como deve ospitare, come molti istituti simili, numerosi soggetti giunti dalla prima linea e affetti da queste patologie. A Como tali degenti arrivano in breve ad essere 1.248, oltre il doppio della capienza accettabile. Il personale medico e paramedico è sempre più esiguo: tre medici e quaranta infermieri partono per il fronte. Anche Cazzamalli è chiamato alle armi l'11 maggio 1916. Nei mesi della sua partenza per il fronte sono pubblicati due suoi saggi: «Problemi di vita manicomiale», Imola, Galeati, 1916, e «Problemi eugenetici del domani. Guerra e degenerazione etnica», Genova, Marsano, 1916. I temi di eugenetica, anche riferiti ai fatti di guerra, assumono in questo periodo grande rilievo in psichiatria. Cazzamalli si confronta nel merito con Agostino Gemelli, che allora pubblica «Eugenica e Guerra», Milano, Vita e Pensiero, 1916. I due polemizzano e nasce una reciproca ostilità che dura fino alla loro scomparsa, avvenuta a pochi mesi di distanza.

L'esercito organizza un Servizio Neuropsichiatrico di Guerra, con ospedali psichiatrici di Reggimento e di Divisione nelle immediate retrovie. Si creano quattro Centri principali del Servizio Neuropsichiatrico di Guerra, riferiti ad ogni Armata: a Verona (I Armata), a Udine (II Armata), a San Giorgio di Nogaro (III Armata) e a Belluno (IV Armata). Cazzamalli è inserito nel Servizio di Consulenza Neuropsichiatrica Militare della II Armata e assegnato al Centro Servizio Neuropsichiatrico di Guerra di Udine, dove svolge attività medica sui numerosi casi patologici in cura. Il fenomeno è molto esteso, su tutta la linea del fronte. Si calcola che i «matti di guerra» italiani con neuropatie accertate siano stati, in questo conflitto, da un minimo di 20.000, secondo le quantificazioni più prudenti, a oltre 40.000, secondo le stime più attendibili, con circa 5.000 internamenti e degenze manicomiali stabili nei decenni successivi. Si veda in proposito, tra i vari contributi sul tema, il testo di autori vari, a cura di Andrea Scartabellati, «Dalle trincee al manicomio. Esperienza bellica e destino di matti e psichiatri nella Grande guerra», Marco Valerio Editore, 2008, che contiene anche alcune pagine di Gavino Puggioni su Ferdinando Cazzamalli (pagg. 422-425). Si veda anche, di Bruna Bianchi, «La follia e la fuga. Nevrosi di guerra, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano (1915-1918)», Roma, Bulzoni Editore, 2001, Ristampa 2012, soprattutto da pag. 23 a pag. 156.

Cazzamalli si forma un'esperienza molto approfondita in materia. Sono centinaia i casi da lui analizzati e studiati direttamente e sono migliaia quelli verificati e valutati attraverso le cartelle cliniche del Centro di Udine. Raccoglie dati, rilievi e considerazioni su cui baserà alcuni saggi pubblicati a guerra finita. Intanto esce il suo articolo scientifico «Pazzia circolare in un fanciullo

di tredici anni», Reggio Emilia, Coop. Lavoratori Tipografi, 1917, frutto di osservazioni presso «l'Ospedaletto da Campo 15», nelle retrovie del fronte. Con la dodicesima battaglia dell'Isonzo e la rotta di Caporetto, il Centro di Udine è smobilitato e le sue strutture vengono in parte trasferite dietro la linea difensiva del Piave. Dopo un breve periodo in prima linea come ufficiale medico, Cazzamalli è assegnato alla Sezione Militare nel frattempo costituita presso l'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Como. Gli vengono riconosciuti per merito il grado di maggiore medico di complemento e la responsabilità del coordinamento operativo di tale Sezione. È congedato nel 1919 e pubblica alcuni contributi scientifici sulle psicopatologie di guerra da lui studiate, tra i quali: «Il delirio sensoriale di guerra. Per una particolare interpretazione eziologica e patogenetica», Reggio Emilia, Coop. Lavoratori Tipografi, 1919; «Psicopatologia di Guerra. Traumatismi cranici e perturbamenti psichici», Napoli, Lubrano, 1919; «La guerra come avvenimento storico degenerogeno», Torino, F.lli Bocca, 1919, ripreso più avanti in «La guerra come avvenimento storico degenerogeno e la necessità di provvidenze riparatrici», Milano, Fossati 1924. Auspica anche una riforma del sistema manicomiale italiano e pubblica l'articolo «Problemi manicomiali italiani. Una riforma della spetalità psichiatrica», Genova, Marsano, 1919.

L'impegno politico, le ricerche scientifiche, gli incarichi ospedalieri e universitari

Dopo il congedo militare, grazie alle sue capacità e competenze, sia scientifiche che organizzative, viene dichiarato «idoneo eleggibile» a medico Primario dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Como e in pochi anni, nonostante la giovane età, diviene Primario e quindi Direttore di questo Ospedale. Riprende l'attività politica, sempre nelle fila del Partito Socialista. È il periodo dei contrasti parlamentari e di piazza coi fascisti e delle lotte interne al partito, fino alla scissione comunista del gennaio 1921. Dopo il Congresso di Livorno Cazzamalli sceglie di rimanere coi socialisti e di non lasciare il partito insieme a Bordiga, a Gramsci e agli altri scissionisti.

Alle elezioni politiche del 16 novembre 1919 viene eletto deputato nel collegio elettorale di Cremona e Mantova per la XXV legislatura (1° dicembre 1919 - 7 aprile 1921). Sono numerosi i suoi interventi in aula, le sue prese di posizione, le sue interpellanze durante questa legislatura, in particolare riguardo alla sanità e alle patologie mediche, come ad esempio la tubercolosi di guerra. Viene pubblicato su «Il Comune Moderno - Rivista degli Enti Locali» il suo discorso «I Comuni e lo Stato nella lotta contro l'alcoolismo», Roma, Negri, 1921. È molto presente anche «sul campo», nei territori di Como, Cremona e Crema, con comizi, iniziative politiche e una partecipazione molto attiva alle manifestazioni del partito. Non si sottrae ai confronti più duri ed è spesso coinvolto negli scontri di piazza con le squadre fasciste. Alle elezioni amministrative che si tengono nel territorio cremasco tra il 19 settembre e il 17 ottobre 1920, si trova spesso alla guida dei socialisti cremaschi per il miglior esito della campagna elettorale. A Crema le elezioni si svolgono il 10 ottobre e i socialisti ottengono un successo notevole. Viene insediata una amministrazione a guida socialista. Il sindaco è Francesco Boffelli, che sarà anche il primo sindaco di Crema dopo la liberazione. Cazzamalli diviene membro del consiglio e della giunta comunale. Il mandato termina il 7 agosto 1922, a causa delle violenze fasciste e anche di gravi problemi finanziari. Le elezioni amministrative del 3 dicembre 1922, successive all'incarico di governo dato a Mussolini il 31 ottobre 1922, avranno a Crema ben altro esito rispetto alle precedenti.

Intanto, alle elezioni politiche del 15 maggio 1921 Cazzamalli è rieletto deputato nel collegio elettorale di Cremona e Mantova per la XXVI legislatura (11 giugno 1921 - 25 gennaio 1924). Anche in questa legislatura ha ruoli di spicco nella compagine socialista, sia nei lavori parlamentari che nelle azioni svolte sul territorio. Ottiene vasta eco nazionale il discorso da lui tenuto in parlamento il 27 luglio 1921, intitolato «Per un radicale rinnovamento della assistenza psichiatrica in Italia», Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1921. Pubblica l'articolo

«Guerra, follia e degenerazione», Milano, Editrice Avanti!, 1921. È di notevole rilievo la proposta di legge n. 178 (Atto C 1.711) del 1° luglio 1922, da lui avanzata con i colleghi di partito Giuseppe Emanuele Modigliani e Adelchi Baratono, «per l'estensione alle donne delle leggi sull'elettorato». A causa della situazione politica e parlamentare, la proposta non ottiene adesioni sufficienti. Solo nel 1946 i diritti di elettorato attivo e passivo saranno estesi alle donne. Suscita grande interesse anche un altro suo discorso del 10 febbraio 1923, intitolato «Per la lotta contro gli "stupefacenti"», Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1923. Cazzamalli continua la sua attività sul territorio, alternando i comizi e gli interventi tra il comasco e il cremonese. È spesso a Crema e la stampa locale, a partire da «La Libera Parola», riporta le sue partecipazioni agli eventi politici cremaschi e stralci significativi dei suoi discorsi. Gli scontri con le squadre fasciste sono sempre più frequenti e violenti. Cazzamalli è spesso affiancato in loco da Attilio Boldori, che è assassinato dai fascisti l'11 dicembre 1921, con un'aggressione sul tragitto da Cremona a Crema.

Anche Cazzamalli subisce intimidazioni e violenze. Il 22 maggio 1922 è inseguito e assediato dai fascisti nella casa di famiglia a Crema. L'8 settembre 1922, dopo una riunione presso gli istituti ospedalieri, deve essere protetto dalla forza pubblica per non essere malmenato dai fascisti, che riescono però a rompere il cordone di protezione e a sfasciare i vetri dell'auto su cui è scortato. Si verificano altri episodi simili ma Cazzamalli non si sottrae ai rischi per la propria incolumità. Propone al partito di formare anche nel cremasco squadre di «arditi del popolo», le formazioni costituite allora in alcune zone, soprattutto su iniziativa comunista, per contrastare le violenze fisiche fasciste e rispondere con gli stessi metodi alle loro intimidazioni. In effetti, pure nel cremasco sono organizzate squadre del genere, anche se di molto minor impatto di quelle fasciste. Ma dall'autunno del 1922, dopo la formazione del governo Mussolini, viene sempre meno la possibilità di attuare contromisure simili. Anche la piazza è ormai in mano ai fascisti.

Cazzamalli prosegue la sua attività di Direttore dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Como e continua a partecipare ai lavori parlamentari a Roma. Frequenta nel triennio 1921-1923, alla Clinica Neuropsichiatrica per le Malattie Nervose e Mentali dell'Università di Roma, i corsi tenuti dal suo Direttore, il celebre Giovanni Mingazzini. È invitato come relatore in numerosi convegni medici in varie città italiane ed è molto apprezzato come conferenziere per la sua preparazione scientifica e per le sue concezioni innovative in campo psichiatrico. Pubblica uno studio clinico e sierologico completo sulla tabe, «Tabe, contributo clinico», Reggio Emilia, Coop. Lavoranti Tipografi, 1923, edito anche in «Delimitazione clinica e patogenesi della tabe», Atti del Congresso di Neurologia di Napoli del 1923, Siena, Tipografia San Bernardino, 1925, a cui segue «La tabe dorsale alla luce delle moderne conoscenze», Bergamo, Savoldi, 1926.

Nel 1923 Cazzamalli ottiene la libera docenza universitaria in Clinica delle Malattie Nervose e Mentali, che esercita poi presso l'Università di Milano. Tra il 1923 e l'inizio del 1924 Cazzamalli prosegue la sua attività politica ma il destino del partito e della stessa democrazia è segnato. A livello nazionale e anche a Crema vengono spente le ultime voci di dissenso. L'attività politica è impedita ai partiti avversari del regime, l'attività sindacale è ormai annullata e le amministrazioni locali sono in mano ai moderati e al partito fascista.

Il 6 dicembre 1923 la tipografia in cui si stampa «La Libera Parola» a Crema è devastata e distrutta dai fascisti e il giornale chiude col suo ultimo numero il 29 dicembre 1923. Riprenderà le pubblicazioni nel 1946. Si arriva alle elezioni del 6 aprile 1924, per la XXVII legislatura (24 maggio 1924 - 21 gennaio 1929). Grazie alla legge Acerbo del 18 novembre 1923, la Lista Nazionale, guidata dal Partito Nazionale Fascista, ottiene la stragrande maggioranza dei deputati e all'opposizione restano solo pochi seggi. Anche Cazzamalli non viene rieletto.

Il 10 giugno 1924 Giacomo Matteotti è assassinato dai fascisti. Iniziano le azioni repressive contro gli esponenti socialisti. Cazzamalli viene incarcerato e poi ripara per alcuni mesi in Canton Ticino. Questo periodo rappresenta una delle due «aree grigie» della sua vita per chi intende

ricostruire il suo profilo biografico. Alcune fonti riportano la sua decisione, tra il 1925 e il 1926, di abbandonare la politica attiva. Una fonte fornisce la notizia della sua iscrizione al Partito Nazionale Fascista già dal 3 marzo 1925.

La metapsichica, gli esperimenti scientifici, i riconoscimenti pubblici

Cazzamalli rientra comunque in Italia dalla Svizzera e riprende i suoi incarichi professionali e universitari, senza ulteriori contrasti di tipo istituzionale. Si interessa di metapsichica e di fenomeni parapsicologici fin dal 1923, quando ha predisposto in materia un piano di ricerche. Nel 1924 ha iniziato la sua sperimentazione scientifica. Dopo il suo rientro, incontra e frequenta Rocco Santoliquido, professore in medicina, già Direttore della Sanità Pubblica, Presidente dell'Ufficio Internazionale d'Igiene, Presidente della Lega delle Società della Croce Rossa e fondatore nel 1919 a Parigi, con Gustave Geley e con Jaen Meyer, dell'Institut Métapsychique International. Santoliquido è interessato a creare un centro internazionale di ricerche in metapsichica a Ginevra, progetto su cui cerca di coinvolgere Cazzamalli ma che non si realizza coi risultati attesi. Cazzamalli pubblica «Fenomeni telepsichici e radioonde cerebrali. Primo rapporto di ricerche sperimentali all'Istituto Metapsichico Internazionale», Napoli, Idelson, 1925. Questo suo contributo è pubblicato sulla «*Révue Métapsychique*», la rivista dell'Istituto, col titolo «*Phénomènes télépsychiques et radiations cérébrales*», Paris, Terrier, 1925. Pubblica anche «Osservazioni cliniche sul luminale», Nocera, Tipografia del Manicomio, 1925, e «Recenti affermazioni italiane della neuropsichiatria», Torino, Edizioni Igiene e Vita, 1925.

Cazzamalli ha conosciuto Arnaldo Mussolini, fratello di Benito, che è a capo di importanti strutture e iniziative editoriali del regime. Inizia a collaborare con vari giornali e riviste: «Il Popolo d'Italia», «Regime Fascista», «Famiglia Fascista», «Pensiero Medico», «Nicia» e altri. Il 24 aprile 1927 trasferisce ufficialmente la sua residenza familiare a Como, al n. 1 di via Giuseppe Sinigaglia, nella casa in cui vive con la moglie Rosa fino al 1931. Partecipa al 3° Congresso Internazionale di Ricerche Psiciche, svolto alla Sorbona di Parigi dal 26 settembre al 2 ottobre 1927, con la relazione «Le Onde elettromagnetiche in correlazione con particolari fenomeni psicosensoriali del cervello umano», pubblicata su «Radio - Rivista di Radiotecnica», Genova, Tipografia Radio, 1928, e in Francia sulla «*Révue Métapsychique*» come «*Les ondes électro-magnétiques en corrélation avec certain phénomènes psycho-sensoriels du cerveau humain*», Paris, Terrier, 1928. Il suo intervento chiama alla discussione due luminari in materia, il medico fisiologo Charles Richet e il biologo e filosofo Hans Driesch. Nel 1928 Santoliquido e Cazzamalli, in alcuni interventi pubblici, propugnano la necessità di condurre gli studi metapsichici con il metodo e il rigore che hanno assicurato il progresso delle altre aree della scienza. Esce un loro articolo che suscita molto interesse su «La Lettura - Rivista mensile del Corriere della Sera» del gennaio 1929, dal titolo «Metapsichica. Radiazioni cerebrali e fenomeni telepsichici». Cazzamalli pubblica in quell'anno anche «Esperienze, argomenti e problemi di biofisica cerebrale», Genova, Marsano, 1929, e «Radiazioni cerebrali e radiazioni vitali», Taranto, Dragone, 1929. Cazzamalli passa dalla cattedra in Clinica delle Malattie Nervose e Mentali dell'Università di Milano a quella di Neuropsichiatria dell'Università di Roma.

Concorre per la docenza alla Scuola di perfezionamento in clinica neuropsichiatrica di Modena, ottenendo anche questa cattedra. Negli anni Trenta, forse il suo periodo di maggior affermazione e riconoscimento professionale pubblico, vive a Como, dove continua a dirigere l'Ospedale Psichiatrico Provinciale, insegna a Roma e a Modena, partecipa a molti convegni scientifici in Italia e in Europa, passa le vacanze con la moglie nella sua villa a Premana, tra Valsassina e Valtellina, praticando l'escursionismo alpino.

Dopo la morte di Santoliquido nel 1930, Cazzamalli continua le sperimentazioni scientifiche sulla possibile trasmissione del pensiero tramite le onde elettromagnetiche del cervello uma-

no. Sempre nel 1930, la Prefettura di Como svolge un'indagine a seguito di segnalazioni su delle sue presunte attività antifasciste, dichiarandolo però «di sentimenti favorevoli al regime». Nello stesso anno muore Arnaldo Mussolini. Dal 1931 sposta la residenza al n. 7 di piazza Castello a Como, divenuta piazza Impero dal 13 aprile 1938 e piazza del Popolo dal 19 ottobre 1945. Cazzamalli studia anche la raddomanzia, su cui pubblica: «La personalità psicofisiologica dei raddomanti», Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1931; «Rhabdomancie. La mise au point scientifique du problème», in «*Révue Métapsychique*», Paris, Terrier, 1931, in Italia come «Raddomanzia. Impostazione scientifica del problema», Ferrara, Industrie Grafiche, 1932; «In margine al problema raddomantico. Nota chiarificatrice», Napoli, Guerrera, 1932. Pubblica poi «Radiazioni cerebrali», Roma, Edizioni Italia, 1933, e «Dalla metapsichica al pane quotidiano», Como, Nani, 1934. Cazzamalli partecipa al 2° Convegno Nazionale di Radiobiologia, svolto a Roma il 23 e 24 febbraio 1934, con la relazione «Fenomeni elettromagnetici radianti del cervello umano in intensa attività psicosensoriale, rilevabili da complesso oscillatore a triodo per onde ultracorte», edita su «*Rinnovamento Medico*», Roma, Tipografia Italia, 1934, e in Francia come «*Phénomènes électromagnétiques du cerveau humain en activité psychosensorielle intense et leur démonstration par complexes oscillateurs-révélateurs à triodes pour ondes ultra-courtes*», Paris, Peyronnet, 1935. Partecipa al 5° Congresso Internazionale di Ricerche Psiciche, svolto a Oslo nell'agosto-settembre 1935, con la relazione «*Phénomènes électromagnétiques rayonnant du cerveau dans l'état de petite transe de sujets sensitifs et rhabdomanciens, et pendant l'activité psychosensorielle intense de la création artistique*», Paris, Sagny, 1935, edita in Italia come «Fenomeni elettromagnetici irradianti del cervello umano durante l'attività psicosensoriale intensa della creazione artistica e nello stato di piccola transe dei soggetti sensitivi e raddomanti», Napoli, Industrie Tipografiche ed Affini, 1936. Pubblica «Di un fenomeno radiante cerebropsichico (riflesso cerebro-psicoradiante) come mezzo di esplorazione psicobiofisica», Ferrara, Industrie Grafiche, 1935.

Il 26 maggio 1937 Cazzamalli fonda a Roma, con Emilio Servadio, Giovanni Schepis e Luigi Sanguineti, la Società Italiana di Metapsichica, la prima organizzazione italiana sorta per studiare scientificamente e sistematicamente i cosiddetti fenomeni paranormali, in particolare negli ambiti dei poteri psichici anomali, dell'interazione tra mente e materia e della sopravvivenza alla morte. L'associazione ottiene il riconoscimento del Ministero dell'Educazione Nazionale con R. D. 23 gennaio 1941, n. 58, in G. U. 21 febbraio 1941, n. 45, con decreto di conferma nel 1949.

Nel 1946 Cazzamalli si staccherà per fondare a Milano la Associazione Italiana Scientifica di Metapsichica, di cui sarà Presidente. La rivista «Metapsichica», di cui Cazzamalli resterà Direttore sino alla morte, ne sarà fin dal 1946 l'organo ufficiale. Da questa associazione si staccheranno nel 1954 alcuni membri, che fonderanno a Bologna il Centro Studi Parapsicologici. Cazzamalli approfondisce anche lo studio dei fattori psichici relativi alla creazione artistica e partecipa al movimento dei Medici Artisti attivo in Italia. Collabora alla rivista «Nicia», il periodico medico d'arte diretto da Nando Bennati, con articoli e con il saggio «Dante e Beatrice nella luce del segreto amore», in «Nicia», numero I-II dell'anno 1940, Como, Tipografia Cavalleri, 1940. Interviene coi suoi contributi ai vari congressi annuali: nel 1935 a Genova, con la relazione «Fattori psicosensoriali e fenomeni elettromagnetici nella creatività artistica»; nel 1937 a Santa Cesarea Terme, con «Le allucinazioni creative», edito a Ferrara, Industrie Grafiche, 1937, e riedito a Milano, Pinelli, 1938; nel 1938 a Sabaudia, con «Medicina e Arte», discorso inaugurale della Mostra Nazionale dei Medici Artisti, edito a Ferrara, Industrie Grafiche, 1938. La rivista «Nicia» gli dedica poi un lusinghiero «Profilo» biografico nel numero V-VI dell'anno 1940, Como, Tipografia Cavalleri, 1940. Cazzamalli partecipa anche al 3° Congresso dei Nuclei Italiani di Radiobiologia, svolto a Bologna dal 18 al 21 ottobre 1937, con la relazione «Fenomeni elettromagnetici del cervello umano in attività psicosensoriale intensa rilevabile dal complesso oscillatore a triodo per onde ultracorte», edita a Bologna, Tipografia Resto del Carlino, 1937. Pubblica poi «Metapsichica,

neurobiologia e metodo sperimentale. Dalla metapsichica alla psicobiofisica», Ferrara, Industrie Grafiche, 1939, poi ripreso in «Problemi di metapsichica», Roma, Colombo, 1942; «L'avventura di Giuseppe Massarenti, per la libertà e la dignità del cittadino», Bologna, Società Tipografica Editrice Bolognese, 1940, sulle vicende del politico e sindacalista socialista inviato al confino e poi rinchiuso dal fascismo in un ospedale psichiatrico; «Di un nuovo apparato radio elettrico rivelatore dei fenomeni elettromagnetici radianti del cervello: "OX", complesso per onde elettromagnetiche e microonde», Milano, Società Editrice Riviste Industrie Elettriche, 1941. Col riconoscimento della Società Italiana di Metapsichica, pubblica la «Relazione alla prima Assemblea dei soci ordinari della S.I.M. del 18 dicembre 1941», Roma, Colombo, 1942, anche in «Esordio promettente. Introduzione al volume "Studi e ricerche di Metapsichica"», Roma, Colombo, 1942, e la «Relazione al Ministero dell'Educazione Nazionale sulla attività della S.I.M. nell'anno 1941», Roma, Colombo, 1942. Pubblica poi i risultati di un'inchiesta del 1935, svolta sui fenomeni metapsichici prima della fondazione della S.I.M., «Di un Questionario e di una Inchiesta del 1935», Roma, Colombo, 1942. In uno dei ricorrenti confronti con Agostino Gemelli, pubblica «I fenomeni elettromagnetici radianti del soggetto umano in intensa attività (orgasmo funzionale) psicosensoriale del cervello, il metodo sperimentale e il prof. Agostino Gemelli», Ferrara, Industrie Grafiche, 1942; «Di una coda radioestetica e della raddomanzia. Risposta al prof. Agostino Gemelli», Roma, Colombo, 1942; «Della correttezza in materia di dibattiti scientifici. Risposta conclusiva al prof. Agostino Gemelli», Estratto da «Pensiero Medico», n. 81, 1943.

Gli studi e le opere del secondo dopoguerra, il rinnovato impegno politico, la sua eredità scientifica

Tra la fine del 1943 e l'inizio del 1945 si colloca la seconda delle «aree grigie» della biografia di Cazzamalli. Alcune fonti lo dicono riparato per lunghi periodi a Premana. Si ipotizza una sua partecipazione, con la moglie, alla lotta partigiana, forse in modo indiretto, a sostegno della 55^a Brigata Garibaldi Fratelli Rosselli, operante in quel periodo tra Valsassina e Valtellina. Il 7 maggio 1944 Cazzamalli è arrestato a Premana con la moglie, il Podestà locale Silvio Sanelli e altri residenti da parte delle SS tedesche, che arrestano anche diversi partigiani della Brigata Rosselli. Vengono rinchiusi nel carcere di Bergamo. Alla fine di maggio, Cazzamalli e la moglie vengono liberati. Lo stesso Cazzamalli indica nella sua partecipazione alla lotta partigiana la ragione della carcerazione. Ma è sui motivi della rapida scarcerazione che le fonti sono divise. Alcune la collegano a una oggettiva mancanza di prove a carico di Cazzamalli. In pratica, all'assenza di ogni sua attività partigiana. Altre fonti, invece, la riferiscono ai fatti delle presunte apparizioni mariane di Ghiaie di Bonate nel maggio 1944. La storia della piccola Adelaide Roncalli desta allora scalpore e continua a destarne nei decenni successivi. L'intervento richiesto a Cazzamalli, l'allarme causato dalle presunte rivelazioni mariane, il coinvolgimento del capitano delle SS Fritz Langer, la visita medica di Cazzamalli alla bambina, il ruolo di don Luigi Cortesi e degli altri protagonisti del caso, il decreto vescovile finale del 1948 che sancisce la «non soprannaturalità» delle apparizioni e vieta ogni forma di devozione sul luogo, concorrono a rendere ancor oggi la vicenda di difficile decifrazione nel suo complesso, quindi anche poco chiara riguardo all'urgente chiamata di Cazzamalli per il suo consulto professionale. Di fatto, Cazzamalli e la moglie sono scarcerati e restano in piena libertà fino al termine della guerra. Da quegli avvenimenti nasce comunque un ennesimo confronto con Agostino Gemelli, coinvolto nelle presunte apparizioni per incarico vescovile. Cazzamalli pubblicherà in proposito, alcuni anni dopo, «La Madonna di Bonate. Apparizioni o visioni?», Milano, Fratelli Bocca, 1951, e, più in particolare sulla polemica con Nicola Pende, «Echi impensati di un libro», Milano, Fratelli Bocca, 1952. Visti i limiti di questo articolo, non si aggiungono ulteriori elementi nel merito, vista anche l'abbondanza di informazioni esistenti sull'argomento. Cazzamalli parrebbe poi aver sostenuto nuovamente, tra il 1944 e il 1945,

la lotta partigiana, soprattutto quella svolta a Como e nel comasco dall'organizzazione giovanile partigiana Fronte della Gioventù.

Subito dopo la fine della guerra, Cazzamalli pubblica due articoli «in memoriam», uno dell'amico sacerdote «Don Lorenzo Gottifredi, Parroco di Premana», senza riferimenti editoriali ma del 1945, l'altro dell'illustre psichiatra Giuseppe Guicciardi, suo amico e collega, «Giuseppe Guicciardi, in memoriam», Milano, Fratelli Bocca, 1946. Come si è detto, è del 1946 il distacco di Cazzamalli dalla Società Italiana di Metapsichica, con la costituzione a Milano della Associazione Italiana Scientifica di Metapsichica e l'inizio della pubblicazione della rivista «Metapsichica». Il rinnovato impegno di Cazzamalli in questo ambito di studi lo porta a riprendere le pubblicazioni scientifiche e gli esperimenti interrotti nel periodo precedente, aventi l'obiettivo di fornire una spiegazione scientifica della telepatia basandosi sui fenomeni elettromagnetici radianti dal cervello umano. Le sperimentazioni avvengono in collaborazione con l'ing. elettrotecnico Eugenio Gnesutta, del Politecnico di Milano, esperto di radiotecnica, col dott. Ferdinando Rosa, pure del Politecnico, preparatore di strumentazioni di laboratorio, e col dott. Leonello Boni, esperto di apparecchiature radio. Cazzamalli pubblica quindi «Delle possibili condizioni fisiche dei fenomeni telepsichici», Milano, Fratelli Bocca, 1947; «In tema di sensitività, raddomanzia, radiestesia e criptestesia pragmatica (telepsichismo)», Milano, Fratelli Bocca, 1947; «Una innovazione rilevante nel settore metapsichico internazionale», Milano, Fratelli Bocca, 1948. In «Richiamo alle origini», Milano, Fratelli Bocca, 1948, ripercorre gli sviluppi della metapsichica in Italia dal Congresso Internazionale di Scienze Psichiche di Parigi del 1927 fino ad allora. Si tratta di un interessante testo esplicativo dei trascorsi ma anche delle aspettative e degli obiettivi della A.I.S.M. dopo la scissione dalla S.I.M.. Segue la pubblicazione degli articoli «Della dignità scientifica della Metapsichica e delle condizioni psicofisiologiche dei "Medium" e dei "Sensitivi" nella grande e piccola transe», Milano, Fratelli Bocca, 1949; «Il problema delle radiazioni umane», Milano, Fratelli Bocca, 1949; «I Guaritori», Milano, Fratelli Bocca, 1949. Cazzamalli tiene nel 1951 alcune lezioni sulla metapsichica alla Radio della Svizzera Italiana, che vengono pubblicate in due parti come «La Metapsichica in relazione al cervello. Lezioni alla Radio Svizzera Italiana», «Parte I» e «Parte II», Milano, Fratelli Bocca, 1951. Nello stesso anno riprende il tema della creatività artistica in «L'attività psicosensoriale del cervello nella creazione artistica», Milano, Fratelli Bocca, 1951, e pubblica «Lezioni teorico-pratiche di medicina costituzionalistica e ortofrenica e di didattica, ad uso degli insegnanti delle scuole elementari e medie», Modena, Toschi, 1951. Cazzamalli collabora con Lodovico Armani, insigne figura di medico radiologo, riguardo alle impronte e ai segni della mano umana, in relazione alle pratiche di chirosafia e chiromanzia e alle loro possibili spiegazioni in chiave scientifica. Armani e Cazzamalli pubblicano insieme «Esperienze di chiromanzia su impronte», Milano, Fratelli Bocca, 1953. Sempre nel 1953, il 10 e 11 ottobre si tiene a Bologna la 10ª riunione scientifica della A.I.S.M. e Cazzamalli vi svolge il discorso inaugurale, pubblicato col titolo «La Metapsichica come nuova disciplina scientifica», Milano, Fratelli Bocca, 1954. Anche alla successiva 11ª riunione scientifica della A.I.S.M. del 1954 il discorso inaugurale è svolto da Cazzamalli ed edito come «L'XI Riunione Scientifica a Salice Terme. Discorso inaugurale», Milano, Fratelli Bocca, 1955.

Dopo la fine del periodo bellico, Cazzamalli decide di riprendere l'attività politica, riaffermando la propria precedente fede socialista ma volendo anche esprimere in ambito politico una posizione coerente con il suo cattolicesimo, divenuto nel frattempo sempre più solido. Fonda con altri, nel 1945, il «Movimento Socialista di Azione Cristiana», che inizia subito a promuovere, soprattutto in alta Italia, il proprio progetto politico e la propria immagine. Nel novembre del 1945 inizia a essere pubblicata la rivista del movimento, «Il Salvatore. Rassegna socialista di azione cristiana», edita a Como e diretta da Cazzamalli. Anche a Crema vengono presi contatti e sono tentati degli approcci politici con determinati ambienti cittadini. Il giornale socialista «La Libera Parola», che nel 1946 ha ripreso le pubblicazioni, riporta nel suo n. 47 del 21-28 dicembre 1946, a

pag. 1, un articolo a firma di Ferdinando Cazzamalli e dal titolo «Perché il Movimento Socialista di Azione Cristiana fa capo alla base del Partito», il cui contenuto si incentra sul socialismo e sul cristianesimo e sulla loro reciprocità. Tuttavia, i vari appuntamenti elettorali, sia in sede politica che amministrativa, che accompagnano dal 1946 in poi la ripresa postbellica non facilitano lo sviluppo del movimento e anzi, col passare del tempo, ne causano il progressivo esaurimento e, dai primi anni Cinquanta, il sostanziale insuccesso. Ciò nonostante, la rivista «Il Salvatore. Rassegna socialista di azione cristiana», continuerà a essere pubblicata fino alla morte di Cazzamalli.

Tra gli ultimi contributi scientifici pubblicati da Cazzamalli prima della sua scomparsa, vanno ricordati la «Commemorazione di Charles Richet, pioniere della Metapsichica (1850-1935)», dedicata all'insigne medico fisiologo e premio Nobel per la medicina nel 1913, Milano, Fratelli Bocca, 1955; una ripresa del tema della raddomanzia, in «Raddomanzia. Impostazione scientifica del problema», Milano, s.t. (ma Fratelli Bocca), 1957; l'articolo «Metapsichica», Milano, Ceschina, 1957; infine il saggio «Fenomeni elettromagnetici radianti del cervello umano durante l'attività psicosensoriale intensa degli stati onirici, allucinatori e telepsichici», Milano, Ceschina, 1958, riedito da Ceschina e altri, a partire dal 1960 in poi, col titolo «Il cervello radiante»¹. Ferdinando Cazzamalli muore a Como il 30 dicembre 1958. Rosa Meletti muore a Solbiate di Como l'8 marzo 1969. Riposano entrambi nel cimitero di Premana². La loro villa di Premana ospita dal 1974 il Museo Etnografico di Premana e del suo territorio. Il 4 marzo 2017 è stato costituito a Crema il «Comitato Culturale Ferdinando Cazzamalli», con atto costitutivo depositato presso il Comune di Crema il 15 maggio 2017, al fine di approfondire e valorizzare la figura, l'opera e le ricerche di Ferdinando Cazzamalli e di altri personaggi cremaschi illustri meritevoli di riscoperta storica.

Ringraziamenti

Si ringraziano:

- la Biblioteca del Comune di Crema;
- l'Archivio Storico Diocesano di Crema;
- l'Ufficio Anagrafe del Comune di Crema;
- l'Ufficio Anagrafe del Comune di Como, in particolare la dott.ssa Anna Chianese;
- il Comune di Premana.

¹ Al fine di non appesantire il testo con eccessivi richiami, anche in ragione dei limiti di spazio assegnati al presente lavoro, per quasi tutte le pubblicazioni indicate si sono omessi i dati riferiti alle riviste scientifiche su cui i vari saggi, studi e articoli sono stati editi. Ad esempio, gli articoli apparsi a partire dal 1946 sulla rivista «Metapsichica» della A.I.S.M. riportano solo gli estremi di luogo, editore e anno, come «Milano, Fratelli Bocca, 1951». In ogni caso, tutti i riferimenti per ogni opera, inclusi i nomi delle riviste, l'anno, il numero, il fascicolo e i vari dati utili, sono stati rilevati dall'autore del presente articolo per opportuna completezza di ricerca e documentazione d'archivio.

² Sulle lapidi della loro tomba comune, le due rispettive date di morte sono state erroneamente invertite. Nella medesima sepoltura risulta inumato anche don Albino Tenderini (1912-1998).

Retribuzioni, consumi alimentari e salute tra i contadini nel Cremasco ai tempi dell'Inchiesta Jacini

Le risposte del Comitato costituito a Crema per l'Inchiesta Jacini, presieduto dall'Avvocato Pietro Donati, ci forniscono informazioni preziose sull'agricoltura cremasca dell'epoca (1882) e ci informano anche se meno esaurientemente sul tenore di vita e l'alimentazione dei contadini. L'articolo si focalizza su queste informazioni e le incrocia con i dati forniti da varie pubblicazioni statistiche ufficiali dell'epoca, che permettono di correggere e ampliare il quadro dell'alimentazione contadina, includendo l'argomento delle malattie da carenza (pellagra e gozzo) e il confronto con i consumi alimentari coevi in Crema città. L'ultima parte tratta di retribuzioni e potere d'acquisto.

Gli Atti del Comitato costituitosi a Crema per rispondere ai quesiti posti dall'Inchiesta Parlamentare sulle Condizioni dell'Agricoltura (1877-1886), presieduta dal 1881 al 1886 da Stefano Jacini, imprenditore e proprietario terriero di Casalbuttano, conte, senatore ed ex ministro, ci informano brevemente sull'alimentazione dei contadini del Cremasco¹. Il presente articolo cerca di incrociare le notizie degli Atti con fonti quantitative dell'epoca, ampiamente disponibili sul sito dell'Istat.

Premiati e pubblicati in forma di volume nel 1882 e riferentisi quindi alla situazione antecedente quell'anno, gli Atti per il 90% si occupano dell'agricoltura da un punto di vista produttivistico. Solo nelle ultime pagine si occupano delle condizioni di vita dei contadini in tono piuttosto condiscendente e paternalistico. Difficile aspettarsi altro, vista la composizione del Comitato, formato da esponenti del ceto di notabili cittadini aristocratici e alto-borghesi fortemente legato al possesso e all'imprenditoria terrieri².

Il volume inizia illustrando brevemente la geografia fisica e la popolazione del Circondario di Crema (Titoli I e II). Vi è poi l'illustrazione delle caratteristiche dell'agricoltura cremasca (Titolo III), con il dettaglio delle zone agricole in cui il Circondario si divide³, delle colture, dell'allevamento e delle industrie a essi legate, delle pratiche agrarie, del credito, della viabilità e del commercio dei prodotti agrozootecnici. In questa stessa sezione un ampio spazio è dedicato al bilancio di alcune aziende agricole esemplificative.

Gli ultimi titoli, più brevi, si occupano della Proprietà Fondiaria (Titolo IV), dei rapporti tra proprietari e coltivatori (Titolo V), delle condizioni dei lavoratori della terra (Titolo VI).

In questo articolo mi occuperò dell'alimentazione (e delle malattie da carenza) dei contadini del Cremasco, ma anche dei cittadini di Crema. In conclusione tenterò anche una stima delle retribuzioni e del loro potere d'acquisto.

Quanti erano i contadini?

Gli Atti sbrigativamente considerano agricola tutta la popolazione del Circondario abitante fuori dalla città di Crema (36,45 ettari, 8741 abitanti), in base al presupposto che tutta la popolazione dei paesi sia in qualche modo connessa all'agricoltura. Ne risulterebbe una percentuale del 90% circa di coltivatori, percentuale poco credibile e basata su un presupposto non accettabile⁴.

¹ Come segnalato da GILBERTO POLLONI, *La méliga e il paiolo. Alimentazione e società contadina nelle campagne del Cremasco negli anni dell'Inchiesta Agraria Jacini*, in "Insula Fulcheria", n. 39 B, Crema, 2009 e da VALERIO FERRARI, *Brevi note sulla presenza del mais nel Cremasco storico*, <http://www.slideshare.net/stangacrema/presentazione-storia-ferrari> (inedito a stampa).

Il bel volume di DON MARCO LUNGI e DON PIER LUIGI FERRARI, *La ucia dal casùl*, Crema, 2004, prende invece in considerazione la prima metà del novecento (cfr. pag. 8) e si basa su fonti orali.

² Questa la composizione del Comitato: Avv. Pietro Donati, Deputato, *Presidente* - Allocchio cav. dott. Alberto - Capredoni dott. Giulio - Fadini nob. ing. Marco - Sanseverino conte comm. Alfonso, Senatore del Regno - Terni nob. dott. Sforza - Zanelli prof. Giov. Battista - Zanelli cav. ing. Francesco - Zanelli dott. Giovanni Pietro [*Inchiesta agraria del Regno, Circondario di Crema. Atti del Comitato costituitosi in Crema*, Milano, 1882, frontespizio. D'ora in avanti semplicemente: Atti, cit., dove evidente dal contesto semplicemente nr. pagina]

³ Vi sono 4 Zone Agricole, coincidenti con i 4 Mandamenti in cui è amministrativamente diviso il Circondario, e sono Crema I (zona a sud di Crema facente parte del Cremasco storico, comune di Crema e comuni di periferia urbana compresi), Crema II (zona a nord di Crema facente parte del Cremasco storico), Pandino (Zona 3, Ghiara d'Adda), Soncino (Zona 4, Cremonese). [Atti, cit., pag. 3, 7 ss.]. A volte, incoerentemente, viene chiamata Zona 3 la Zona Cremonese.

⁴ Atti, cit., pagina 3.

Si può tentare per un'altra via. Il volume 3° dei dati del Censimento del 1881⁵ presenta la ripartizione della popolazione di ciascun circondario (suddivisa tra comune capoluogo e altri comuni, e tra maschi e femmine) per professione. Elaborando i dati forniti, risulta che gli addetti all'agricoltura sono il 59,28% della popolazione attiva totale del circondario. Se si esclude il comune di Crema, la percentuale sale al 65,39%. La percentuale è però sottostimata, in quanto esclude attendenti ai lavori domestici e ragazzi tra gli 8 e i 15 anni censiti in situazione né di scolari né di lavoratori, la gran parte dei quali, nei comuni esterni a Crema⁶, avrà contribuito al reddito delle famiglie contadine. Esagerando e considerandoli tutti impegnati in attività agricole, le percentuali salirebbero al 65,93% sull'intero Circondario e al 71,57% sui comuni esterni a Crema. La percentuale dei lavoratori agricoli era quindi compresa tra il 59,28% e il 65,93% sull'intero circondario e tra il 65,39% e il 71,57% sui comuni extraurbani.

Chi sono i "coltivatori del suolo".

Gli Atti forniscono un quadro dettagliato della complessa realtà dei rapporti intercorrenti tra proprietari, affittuari, mezzadri e molteplici figure di lavoratori salariati⁷. Mi limito qui a riassumerne gli aspetti essenziali, più avanti mi occuperò delle retribuzioni:

1. in generale prevale la media proprietà (pag. 97);
2. pure in generale, prevale il piccolo affitto, in cui il conduttore impiega il lavoro suo e della sua famiglia (pag. 104);
3. proprietari coltivatori e affittuari "di qualche importanza" si avvalgono dell'opera di "contadini" (pag. 104), che si dividono a loro volta in tre categorie:
 - a) bifolchi (bovari e cavallari) (pag. 104), detti anche più genericamente "contadini salariati", obbligati tutto l'anno, a cui veniva fornita l'abitazione senza pagamento di affitto, un piccolo orto e legna, che allevavano pollame in proprio e bachi da seta in compartecipazione ed erano retribuiti annualmente con un salario parte in danaro parte in derrate (gragnaglie e vino) (pag. 107); avevano inoltre diritto a una compartecipazione su granturco e miglio e alla spigolatura di frumento e riso (pag. 104) [in media ogni famiglia di contadini salariati comprendeva 2 lavoratori obbligati (pag. 59)];
 - b) contadini o giornalieri obbligati o anche braccianti obbligati, anch'essi impegnati tutto l'anno e abitanti con le famiglie in cascina: per loro valeva all'incirca quanto detto per i contadini salariati, salvo che erano retribuiti a giornata (più d'estate che d'inverno, ma se fossero impiegati e retribuiti tutti i giorni o comunque per un numero fisso di giorni settimanali non è detto esplicitamente, mentre dai bilanci riportati da pag. 69 a pag. 84 risulterebbe una forbice da 150 a 250 giornate l'anno) e che pagavano un ("tenue") affitto

⁵ Censimento della popolazione del Regno d'Italia al 31 dicembre 1881, Volume III, Roma, 1884, pag. 190-211. (<http://lipari.istat.it/digibib/>).

⁶ Se anche per Crema il dato sulle casalinghe può nascondere una percentuale di lavoratrici extradomestiche che non censite in quanto tali, per la campagna è praticamente impensabile che gran parte delle attendenti ai lavori domestici non si occupasse anche di lavori agricoli e di piccolo allevamento domestico. Lo stesso vale per i ragazzi non in condizione di studio né di lavoro, che, se appartenenti a famiglie contadine, avranno contribuito ai lavori che a esse competevano. Significativa a questo riguardo è la differenza percentuale tra città e campagna, da confrontare con l'inversa differenza per gli scolari. Per tutta questa problematica, si vedano gli Allegati 1.1 e 1.2.

⁷ Si veda un tentativo di classificazione dei termini riferiti ai dipendenti nell'Allegato 2.

(pag. 104, 107)⁸;

c) piazzoni o contadini avventizi o disobbligati, assunti a settimana o a giornata al bisogno, retribuiti più o meno a seconda del periodo e delle necessità, a giornata o a cottimo (pag. 60) [l'estensore degli Atti rivela la situazione di sottoccupazione di questa categoria, quando dice che "non si sente il bisogno di accaparrarsi la mano d'opera molto innanzi l'esecuzione di un lavoro, nella certezza che è sempre esuberante la sua offerta"]; eventualmente alloggiati in stalle e fienili (pag. 112);

4. molte altre figure, importanti ma numericamente meno rilevanti, popolano le attività agricole, dai fattori alle varie categorie di famigli [mentre nel Cremasco storico erano ragazzi o giovani (i famigli di fagotto), che erano assunti per 8 mesi all'anno e avevano, oltre a un modesto salario, vitto e alloggio in casa del conduttore, nella Zona III (dal confronto con altre fonti sembra di capire che qua gli Atti incorrano in un errore, e che in realtà intendano la Zona IV Cremonese) capifamigli e famigli equivalevano all'incirca a salariati e obbligati delle altre zone]; dai mezzadri, in calo numerico e poco rilevanti salvo nella zona di confine con la provincia di Bergamo, ai coloni semi-indipendenti (piccolissimi fittavoli o subaffittuari dell'abitazione e di 1 ettaro di terra, che si obbligavano con chi glielo concedeva a un certo numero di giornate a compenso predeterminato⁹) ai lattai o casari, ai bergamini, ai campari, ecc.

Se si vuole valutare quanto pesino le diverse categorie di coltivatori, in assenza di dati e anche di valutazione da parte degli Atti, si deve ricorrere di nuovo al Censimento del 1881¹⁰. Escludendo gli addetti all'allevamento e il piccolo numero di ortolani, inseribili con difficoltà nella classificazione, gli addetti all'agricoltura sono per il 7,7% proprietari coltivatori, per l'1,59% mezzadri, per il 13,58% fittavoli, per lo 0,72% fattori, per il 28,57% contadini obbligati, per il 47,89% contadini disobbligati¹¹.

Gli Atti propongono una gerarchia di benessere (aumentato comunque in conseguenza dei miglioramenti dell'agricoltura) tra i contadini (ovverossia le tre tipologie principali di salariati), che vede al primo posto i contadini salariati (che nei migliori poderi starebbero meglio di molti piccoli affittuari), al secondo i giornalieri obbligati e all'ultimo posto gli avventizi, a proposito della cui condizione si sottolinea la precarietà, senza omettere un giudizio sulla loro mancanza di previdenza, che li porta a non risparmiare per l'inverno quello che guadagnano in più d'estate (pag. 107). Si accenna qui all'importante questione del regime economico stagionale, che non

⁸ Mentre per quanto riguarda le compartecipazioni si può ricavare dagli Atti una approssimativa equivalenza tra le due categorie, non viene detto esplicitamente se il salario giornaliero venisse erogato tutto in denaro o, come il compenso annuale del salariato, parte in denaro parte in derrate (granaglie, vino, legna).

⁹ Questa categoria che gli Atti considerano numericamente marginale e relegata agli ambienti meno propizi come le zone golenali (regone), nel volume del Sanseverino, che risale a poco meno di 40 anni addietro, faceva totalmente le veci della categoria degli obbligati giornalieri, con la qualifica di braccianti. SANSEVERINO, FAUSTINO, *Notizie statistiche ed agronomiche sulla città di Crema e suo territorio*, Crema, 1843, [Ristampa a cura e con presentazione di VALERIO FERRARI, ed. Turris, Cremona, 1987; ora anche https://books.google.it/books/about/Notizie_statistiche_e_agronomiche_intorn.html?id=4ldgAAAACAAJ&redir_esc=y], pag. 139-141. Da segnalare anche l'assenza nel Sanseverino delle compartecipazioni come diritto di zappa, così chiamato perché acquisito in cambio delle periodiche lavorazioni di determinati appezzamenti, in genere di mais o miglio, effettuate usando prevalentemente la zappa.

¹⁰ *Censimento della popolazione del Regno d'Italia al 31 dicembre 1881, Volume III*, cit.: pag. 190-191.

¹¹ Questo se si tiene conto solo dei maschi, per le donne si ha invece una netta prevalenza delle obbligate (74,09%) nei confronti delle disobbligate (17,94%). Le obbligate sono anche molte di più degli obbligati uomini (7003 contro 5587) (ibidem). Non ho da fornire una spiegazione del fenomeno, controintuitivo ma coerente con i dati degli altri circondari della provincia.

riguarda solo gli avventizi ma anche i contadini obbligati e che ha una rilevante conseguenza già notata dai contemporanei sull'andamento stagionale della pellagra¹².

*Alimentazione dei contadini*¹³.

Essa "è bensì basata sul granoturco, che ne forma l'elemento principale, ma non però esclusivo, come taluni credono" (*Atti*, pag. 108). Ricorrono spesso negli Atti espressioni riferite al fatto che ci sia chi crede e sostiene che la condizione contadina sia peggiore di quanto non sia in realtà. Anche se questo risponde probabilmente a polemiche portate avanti dall'ala più radicale della Sinistra, ha il sapore di una *excusatio non petita*.

Ecco i pasti del contadino:

1. colazione (un tozzo di pane di granoturco o di mistura);
2. pasto consumato tra le 10 e mezzogiorno (polenta con un po' di companatico);
3. merenda dalle 3 alle 4 pomeridiane, omessa durante la stagione invernale (pane o polenta fredda con companatico);
4. cena serale (minestra di riso con legumi o altra verdura condita con lardo, strutto o altro). (*Atti*, pag. 108)

Per quanto riguarda il companatico, detto anche "parte" (pag. 112), si tratta di "caci e stracchini di seconda qualità, legumi ed altre verdure fritte o condite con olio¹⁴ ed aceto, rane e pesci fritti, specialmente nelle giornate di magro; salami e carne d'oca salata principalmente nella stagione invernale" (pag. 108).

Nelle famiglie più agiate si consuma anche "pane di frumento, uova e pollami e talvolta anche quel benedetto pezzo di carne..." (pag. 108), mentre nelle famiglie più misere il companatico è costituito quasi sempre da "aringhe salate e verdure condite con olio e aceto".

Altrove (pag. 112) si fanno delle precisazioni:

- a) il pane di mistura vede l'aggiunta, alla farina di mais, di farina di frumento, segale o miglio.
- b) la "parte" "consta di verdura fresca o fritta nell'olio o nel grasso, o di un pezzo di salume, o di qualche prodotto del latte, come mascherpa¹⁵, stracchino, formaggio, ecc."
- c) la minestra serale "generalmente è di riso, qualche volta di pasta, sempre mista a

¹² cfr. ALBERTO DE BERNARDI, *Il mal della rosa*, Milano, 1984: pag. 48-49; 141, 143.

¹³ VALERIO FERRARI in *Brevi note sulla presenza del mais nel Cremasco storico*, cit., oltre a quello che si dice negli Atti, riporta anche quanto quasi 40 anni prima aveva affermato FAUSTINO SANSEVERINO, nel volume sopra citato, a pag. 146-147: "Il contadino cremasco vive abbastanza agiatamente. Fa tre ed alle volte quattro pasti al giorno a seconda delle stagioni. Ordinariamente il pranzo consiste in polenta con carne salata di majale o di oca, o con formaggio, o con ricotta, o con pesce fresco o salato, alle volte anche con uova, e sino, benché di rado, con polli. Alla sera minestra di riso o paste con legumi, condita con lardo, e con olio nei giorni di magro. Alla mattina la colazione consiste in pane di frumento nell'estate e di miglio misto a formentone o a segale nell'inverno". Il quadro è quasi identico a quello degli Atti, eppure l'impressione è di un certo peggioramento, non fosse altro che per il pane della colazione del mattino, ai tempi del Sanseverino di mistura d'inverno e di frumento d'estate, ai tempi degli Atti di granoturco o di mistura. Sempre in Sanseverino si può trovare che, nella retribuzione in natura dei bifolchi, frumento, granturco e miglio erano 1,5 some ciascuno (= hl 2,6325), oltre a 1 stajo (= hl 0,1096875) di riso brillante, 2 stai (= hl 0,219375) di fagioli, 1/2 rubbo (= kg 3,797) di sale e altrettanto di olio, 3 brente (0 hl 1,455) di vino e altrettante di secondo vino, talvolta una data quantità di carne di maiale salata, di lardo e di ricotta [*ibidem*, pag. 140]. Un approfondimento sulle retribuzioni secondo questa fonte in questa sede non è possibile, ma si conferma, soprattutto per la presenza paritetica di frumento e granoturco, l'impressione di un maggior benessere, almeno per i bifolchi.

¹⁴ Si tratta di olio di lino (cfr. *Atti*, pag. 26).

¹⁵ Cioè ricotta.

verdure, fagioli, cavoli, fave, ecc." "Il brodo ne è condito col lardo, grasso d'oca o coll'olio e reso saporito mediante cipolla od aglio."

d) "La carne viene mangiata in via eccezionale nelle grandissime solennità e in occasione dei banchetti di nozze".

Possiamo aggiungere prendendo da altre parti della relazione, che:

polli e oche erano allevati da tutte le donne della cascina, i polli soprattutto per la vendita, a Milano e al mercato settimanale di Crema, e per le uova, le oche, spiunate 4 volte e ingrassate a ottobre e novembre, per il fegato grasso da vendere e per la carne e il condimento grasso per la minestra detto "pesto" (pag.40);

"molte famiglie di affittajuoli e mezzadri" allevano "uno o due majali per il consumo domestico"; "non è raro il caso di majali ingrassati in comune dai contadini [...] divisi tra i diversi comproprietari" (pag.40). Sorprendentemente, i conigli erano allevati pochissimo e quasi sconosciuto il consumo della loro carne.

A pagina 109 si fanno delle valutazioni. Si ammette che l'alimentazione del contadino lasci a desiderare in quanto a varietà e nella quantità di sostanze proteiche, ma la si paragona favorevolmente con l'alimentazione del montanaro bergamasco (solo polenta e formaggio), del contadino veneto (quasi solo polenta) e dei pescatori della laguna che mangiano polenta anche col caffè del mattino (ma mangeranno pure un po' di pesce!). In seguito si riferisce della predilezione del contadino cremasco per la polenta, al punto da fargliela preferire ai prodotti del frumento, che non saziano. Qualche leggero miglioramento (non specificato) nel regime alimentare si è verificato in questi ultimi tempi, a parte il vino, il cui consumo è diminuito a causa della diminuzione della produzione locale. Miglioramenti maggiori si potrebbero ottenere dalla diffusione dei forni economici, in modo da ovviare al fatto che le campagnole anche con "eccellente granoturco misto talvolta con un po' di frumento o di segale pure di buona qualità, preparano un pane duro, mal lievitato, poco cotto, e che in breve tempo s'inacidisce e si copre di muffa"¹⁶.

Prima di passare ai pochi dati quantitativi sull'alimentazione fornitici dagli Atti, qualche osservazione.

Il pane di frumento è escluso dall'alimentazione delle famiglie che non siano "più comode". Il riso sembra sia presente universalmente. Il pane è di mais o di mistura (frumento, segale o miglio) ma non si dice in che proporzione. La carne (bovina fresca) è alimento ultrafestivo. I salumi sono presenti in quantità molto scarse se si pensa che i contadini allevavano i maiali in comune (visto che fittavoli e mezzadri ne allevavano uno o due, sembra ovvio pensare che i contadini ne allevassero *meno* di uno per famiglia)¹⁷. In *Annali di Statistica ed. 1879 - Serie 2 - Vol 8* [Materiali per l'etnologia italiana raccolti dalla Società Italiana di Antropologia ed Etnologia riassunti e commentati dal dottor Enrico Raseri, ufficiale di statistica], a pag. 71 si calcola che un **maiale** fornisse circa 88 kg di carne. Ipotizziamo una famiglia di 5 persone (poche). 88 kg / 365 / 5 fa **44 grammi** al giorno a testa: poco, ma meglio di niente. Questo, *se* una famiglia allevava un maiale all'anno!

Ogni discorso sull'alimentazione tende a essere influenzato da pregiudizi storici e culturali. Sopra la soglia della sottoalimentazione, si entra nel campo dei bisogni socialmente determinati. Le variazioni nella valutazione del fabbisogno (calorico ma soprattutto proteico e in particolare di proteine animali) seguite al boom consumistico che in Italia è arrivato a fine anni '50 del '900 ci insegnano cautela e attenzione a impostazioni che rischiano di essere ideologiche più che scientifiche. Un trentennio abbondante di proposte dietetiche che riducono drasticamente l'assunzione di proteine e grassi animali deve indurre alla prudenza. Civiltà millenarie sono sostanzialmente

¹⁶ Atti, cit., pag.109. Quest'ultimo rilievo si inserisce nella questione dell'eziologia della pellagra, di cui si tratterà più avanti.

¹⁷ Atti, cit., pag. 39.

vissute di 1 cereale e 1 legume, con o senza piccole quantità di cibo animale (riso e soia in Estremo Oriente, mais (nixtamalizzato!) e fagioli in Centro America, riso e *dal* di lenticchie in India, *cuscus* di frumento e ceci in Nord Africa)¹⁸. La carne è stata quasi sempre al vertice dei desideri alimentari, quasi mai cibo quotidiano.

Ma, come vedremo, vi sono evidenti indizi di carenze alimentari gravi.

Qualche dato

Gli Atti a proposito di alimentazione riportano pochi dati quantitativi, che sono i seguenti: "La quantità di cibo occorrente annualmente per ogni membro di una famiglia, composta di persone adulte e ragazzi, si può calcolare:

Melgone	Ettoltri 3,00
Frumento	Ettoltri 0,90
Riso	Ettoltri 0,40
Legumi	Ettoltri 0,40
più l'olio, il lardo e i salumi.	

Questa media fu desunta dal calcolo del grano effettivamente consumato da dieci famiglie di bifolchi e braccianti, composti normalmente nel rapporto per i ragazzi e gli adulti e dimoranti in un villaggio della parte nordica del Circondario."¹⁹

La conversione da ettoltri a kg si può fare seguendo "Movimento dei prezzi di alcuni generi alimentari dal 1862 al 1884", Direzione Generale di Statistica, Roma, 1885²⁰. Le equivalenze sono 75 kg per ettolitro per il frumento, 72 per il granturco e 80 per il riso (pilato e brillato). Per i legumi non sono riportate equivalenze: ho provato a pesare un litro di fagioli borlotti secchi, e pesava 740 g, per cui ipotizzo 74. Quindi risulterebbero 216 kg di granturco, 67,5 kg di frumento, 32 kg di riso, 29,6 kg di legumi all'anno. La razione giornaliera sarebbe quindi: 590 g di granturco, 185 g di frumento, 88 g di riso, 81 g di legumi.

Non possono essere sottaciuti a questo punto tre problemi: la tassa sul macinato, il costo della molitura e l'abburrattamento. Nel 1879 la tassa sul macinato per i cosiddetti cereali inferiori, tra cui il granturco, era stata abolita, restava quella sulla macinazione del frumento (2 Lire al quintale, dal 1879 gradualmente ridotta e definitivamente abolita nel 1884). Con 2 Lire nel 1879 si compravano circa 6,5 kg di frumento²¹, che porta a una non trascurabile percentuale del 6% circa. Per quanto riguarda la molenda, D. Pierluigi Ferrari riporta la misura tradizionale del 10% (*ogni stér an cupèl*)²². Si scenderebbe a circa 160 g di frumento e 530 g di granturco.

L'abburrattamento apre questioni complesse: la farina veniva setacciata? Se sì, occorre togliere il 25% per il frumento, un po' meno per il granturco [e la crusca sarebbe stata usata come mangime]. Abituati oggi a pagare la farina integrale a prezzo d'affezione e ad apprezzarne il maggior contenuto in proteine, vitamine e grassi pregiati oltre che in fibre, l'abburrattamento ci potrebbe

¹⁸ Notizie sulla nixtamalizzazione (trattamento del mais con calce, tradizionale tra i nativi americani, che libera la Vitamina PP presente ma non disponibile) in KIPLE K.F., ORNELAS K.C.(EDS), *The Cambridge World History of Food*, Vol. 1, Cambridge (UK) - New York, 2000, pag. 140 e 962. Per una trattazione equilibrata sulle associazioni alimentari tradizionali tra cereali e legumi si veda AUBERT, CLAUDE, *Un altro piatto*, Milano, 1981, passim.

¹⁹ Atti, pag. 112.

²⁰ *Movimento dei prezzi di alcuni generi alimentari dal 1862 al 1884*, Direzione Generale di Statistica, Roma, 1885, pag. 4.

²¹ *Ibidem*, pag. 142-143, medie annuali sui mercati di Bergamo e Brescia.

²² D. PIERLUIGI FERRARI, *Al grà, 'l müli, l'acqua, 'l mülenér: Viaggio nel gergo dialettale del mulino* in: GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *I mulini nel Cremasco*, Crema, 1990, pag. 122.

sembrare un lusso incomprensibile, ma occorre tener conto del fatto che la farina setacciata era molto più apprezzata. Per semplicità, ammettiamo che non la setacciassero e che il riso così come quantificato non avesse necessità di ulteriori lavorazioni²³. Riassumendo, la razione giornaliera era circa **530 g di granturco, 160 g di frumento, 88 g di riso e 81 g di legumi**.

Per altri dati quantitativi, ci si può rivolgere a due ulteriori fonti, la prima delle quali è *Annali di Statistica ed. 1879 - Serie 2 - Vol 8, cit.*, che riporta anche un'appendice *Sui contratti agrari e sulle condizioni materiali di vita dei contadini in diverse regioni d'Italia* del prof. Luigi Bodio, già allegata al progetto di legge Boselli di inchiesta agraria (1875)²⁴.

Inizio dalle relazioni raccolte da Bodio da vari informatori. La prima (Mussa) riguarda tutta la provincia di Cremona, e dice che "il vitto ordinario del colono è la polenta che si fa colla farina di granturco; e in alcune famiglie, durante la settimana, la minestra di riso o pasta di frumento mista a verdura o legumi, e condita con lardo, od olio di lino; molte volte la minestra è mista a patate, o rape, ecc. Si fa uso di pan biscotto, ma in poca quantità, e solo da quei coloni che hanno una discreta scorta di grano; e così pure una gran parte sono provveduti di vino [...] coloni [...] obbligati al padrone godono di un assegno di quintali sei di uva [...] oppure in danaro di lire 50 circa."²⁵ Per la seconda informativa, pure senza riferimento ai circondari (Ing. Francesco Zanelli, che figura tra i componenti il Comitato di Crema estensore degli Atti), "Il vitto del contadino consiste principalmente in polenta di granturco accompagnata con cibi vegetali e pesci, e poca carne di polli e maiali. Il riso pure è consumato in molta quantità nei luoghi dove si coltiva [...]"²⁶. C'è un'informazione relativa al Circondario di Crema (Premoli), che conferma: "Il vitto del contadino consiste in pane di mistura a colazione; e, a pranzo, polenta con cacio o con verdura, secondo la stagione; alla sera zuppa di riso e verdura"²⁷. Una seconda informazione dell'Ingegnere Zanelli riguarda il Territorio Lodigiano (sembra sottinteso che si tratti della parte del Circondario di Crema avente legami storici con il Lodigiano, quindi la parte meridionale della Ghiara d'Adda): "Il vitto ordinario dei contadini consiste di minestra di riso e di polenta di granturco e pane egualmente di granturco, che ogni famiglia si fabbrica una o due volte la settimana. Le derrate di maggior consumo, quali sono il riso ed il granturco, i contadini le hanno in forza del patto colonico [...] sulla produzione delle medesime". Spiega poi che in cambio del lavoro i contadini percepiscono il quarto o il quinto del granturco e il decimo del riso. Entra poi nel dettaglio del bilancio di una famiglia²⁸.

Le altre due informazioni riguardano poderi del Circondario di Cremona, tuttavia limitrofi al nostro (Casalmorano e Soresina). A Casalmorano (Maltempi) "il contadino si nutre ordinariamente di mais, di poco pane, e di minestra per tre sole volte alla settimana, e beve soltanto acqua". Interessante è la quantificazione in denaro e in derrate dei proventi della famiglia contadina "in denaro lire 96, in granturco ettolitri 15, in frumento ettolitri 3/4, in segala ettolitri 2, in semelino ettolitro 1, il lino filaccio chilogrammi 42, oltre alla metà del raccolto dei bozzoli, ritenuto che una famiglia educhi da tre a quattro cartoni di semente, legna e fascine n° 200"²⁹. Notiamo le proporzioni tra granturco, frumento e segala, l'assenza del riso e il poco denaro. Per il Podere

²³ Sull'abbruttamento lo stesso D. Pierluigi Ferrari fornisce interessanti informazioni, *ibidem*, pag. 120. Quanto al riso, il Sanseverino (*op. cit.*, pag. 140), a proposito della retribuzione in natura dei bifolchi parla esplicitamente di riso brillato (cfr. *supra*, nota 14).

²⁴ Questi dati sono riferiti quindi al decennio che si concludeva quando gli Atti furono redatti.

²⁵ *Annali di Statistica ed. 1879 - Serie 2 - Vol 8, cit.*, pag. 146-147.

²⁶ *Ibidem*, pag. 147.

²⁷ *Ibidem*, pag. 149.

²⁸ *Ibidem*, pag. 148-149.

²⁹ *Ibidem*, pag. 147-148.

Bruciate dei dintorni di Soresina (Arduini) non si parla di vitto ma di salario e guadagno, espresso purtroppo nella parte in natura in antiche misure cremonesi: "Il contadino o famiglia percepisce in salario lire 66,66 all'anno, più una mina di riso bianco, una mina di fagioli, due brente di vino misto, due brente di vino schietto, dieci mine di frumento, venti mine di melicotto, dieci mine di segala e n.200 fascine; ed un pezzo di terra per ortaglia a suo uso di casa; ma deve pagare chilogrammi 14 di polleria e 60 uova d'appendizie. Egli può guadagnare in media, un anno per l'altro, otto some di melicotto, mine otto linosa, chilogrammi 50 di lino, chilogrammi 60 di bozzoli e mine 6 di frumento". Io intendo che il guadagno sia dato dalle compartecipazioni, che si aggiungono al salario³⁰.

Questi dati aggiuntivi sono sostanzialmente coerenti con quelli forniti dagli Atti e possono essere utili a calcolare la quota denaro e la quota derrate del bilancio della famiglia contadina, ma aggiungono poco riguardo alla razione alimentare. La quantità di vino presenta variazioni estreme (si va da 0 a 190 l tra vino e vinello a 6 q di uva, che potrebbe rendere 333 litri di vino³¹. La linosa del patto soresinese poteva rendere circa 40 l di olio, poco più di **10g** al giorno.

Vediamo se dalla prima parte dello stesso volume si può ricavare qualche dato che possa riguardare anche i nostri contadini. Sulla base della tassa sul macinato, in provincia di Cremona nel biennio 1876-77 si sono macinati in media 181 kg di cereali inferiori (essenzialmente granoturco) e 59,6 kg di frumento per ogni abitante, senza distinzione tra città e paesi³². È un po' meno del fabbisogno contadino dichiarato dagli Atti, ma non di molto e la discrepanza si può spiegare in parte con una maggior quantità di cereali per il contado (per supplire alle maggiori fatiche e alla minor quantità di companatico), in parte con una sottostima dovuta a evasioni fiscali.

Veniamo ora all'altra fonte a cui mi riferivo [la seconda della stessa nota 32], da cui possiamo ricavare un dato quantitativo (finalmente) sul consumo di carne per provincia nei comuni chiusi (cioè dotati di cinta daziaria, comuni con popolazione accentrata superiore a 8000 individui) e nel resto dei comuni della provincia. Siamo avvertiti che potrebbero essere sottostimati, perché c'è di mezzo il fisco, tuttavia ci danno ordini di grandezza e soprattutto proporzioni assai istruttive. Secondo la tavola XXXIII a pag. 110-111, il consumo medio di **carne macellata fresca** in provincia di Cremona negli anni 1876-79 è stato di 51 kg all'anno per la popolazione vivente entro la cinta daziaria di Cremona e di Crema, di 10 kg per la popolazione vivente negli stessi due comuni ma fuori della cinta daziaria e di 5,7 kg l'anno per la popolazione dei comuni aperti. Se non si può essere certi che i 51 kg di Crema e Cremona valgano effettivamente per Crema, visto il peso ben minore dei suoi 8200 abitanti circa rispetto ai 28000 di Cremona, non si vedono motivi per pensare che il dato dei 5,7 kg non valga per i paesi del Cremasco. Fa **15 grammi** al giorno, da ripartirsi tra i pochi ricchi e i tanti poveri. Vegetarianesimo di fatto!

Consumi alimentari a Crema.

Qui si va su un terreno più solido (e su una alimentazione più ricca). I dati fondamentali sono

³⁰ *Ibidem*, pag. 148. Le equivalenze in ettolitri si possono ricavare da *Tavole di ragguaglio dei pesi e delle misure già in uso nelle varie provincie del regno*, Roma, 1877, per il calcolo del peso si veda *supra* la nota 21 e nel testo. Quindi: Kg 14,26 di riso bianco, kg 13,19 di fagioli, kg 133,66 di frumento, idem di segala, ammesso che pesi come il frumento, kg 256,64 di granoturco, 95 litri circa di vino misto (vinello?), 95 litri circa di vino schietto riguardo al salario; 10,265 quintali di granoturco, circa 107 kg di seme di lino (se pesa come il frumento), kg 80,20 di frumento per la parte guadagno. La quantità di granturco è elevata.

³¹ *Annali di Statistica ed. 1879 - Serie 2 - Vol 8, cit.*, pag. 71.

³² *Ibidem*, pag. 49. Un'altra fonte ufficiale, *Risultati dell'Inchiesta sulle condizioni igieniche e sanitarie, ordinata dal Ministero dell'interno, Relazione Generale*, Roma, 1886, a pag. 110 fornisce dati similari, relativi agli anni 1878/1883 per il frumento, al solo 1878 per i cereali inferiori (61 kg di frumento, 169 kg di granturco).

quelli daziari. Dove mancano quelli, si dovrà fare come gli statistici dell'epoca, prendere i dati da dove ci sono e farli valere anche per Crema. È un'approssimazione inevitabile e che comunque non porterà a discostarsi troppo dal vero³³.

Mentre i coltivatori della campagna vivono in un'economia ancora per parte notevole naturale³⁴, consumando in famiglia gran parte di quello che producono o che ricevono in salario in derrate o compartecipazione e comprando una minima parte di quel che consumano con quel po' di denaro che ricevono in salario o si procurano vendendo una parte delle derrate, gli abitanti di Crema vivono in un'economia monetaria. Percepiscono un reddito monetario, magari insufficiente, che spendono per le necessità della vita, parzialmente se ricchi, totalmente se poveri. Un abitante della città, anche povero, che il suo cibo quotidiano lo va a comprare al mercato o al negozio, ha possibilità di scelta e di consumo che un contadino remunerato in derrate non ha³⁵. E si vedono comparire cibi in fondo simili, se non a quelli di oggi, a quelli dell'altro ieri.

Iniziamo dai cereali. La farina di frumento abburattata figura per 303 grammi a testa al giorno. Trasformata tutta in pane, ne darebbe circa 425 g. Nei dati non si trova la pasta, che non era soggetta a dazio e che nelle medie è assimilata al pane. Nell'Italia del Nord solo in alcune città del Piemonte la pasta pagava dazio. Basandoci sui dati di Casale Monferrato e di Vercelli, si può azzardare circa 20 g al giorno di pasta secca. Che quota detrarre dai 303 g di farina per fare della pasta fresca, dei ravioli o degli gnocchi può essere solo materia di illazioni. La farina di mais figura per 130 grammi al giorno. Il rapporto tra frumento e granoturco in città è l'inverso di quello extraurbano (mais più del triplo del frumento in campagna, meno della metà a Crema). Certo la polenta entrava nell'alimentazione urbana, alternata con altri primi piatti, ma siamo lontani da poterla pensare come cibo quotidiano. Il riso figura per 35 grammi, sufficiente per una minestra al giorno. Se si vuole avere anche il risotto una volta o due alla settimana, occorre alternare alla minestra serale di riso qualcos'altro.

Le proteine. Il totale delle carni fresche di ogni tipo è di 110 g al giorno. Forse però andrebbe tolta da questi gran parte dei 20 g di carne di maiale, che pur essendo macellata a Crema sarà stata trasformata in salami, lardo, cotechini e *ligànighe*, andando a sommarsi ai 3 g scarsi di salumi importati. È la metà della quantità ipotizzata per una famiglia di contadini che allevasse un maiale all'anno. Niente pane e prosciutto a merenda, dunque. Ipotizzando un giorno a pesce (95 g alla settimana, presumibilmente baccalà o saracche, sufficienti per il mezzogiorno del venerdì), una frittata trasparente un giorno ogni tanto (5,5 g, cioè 1 uovo a testa ogni 9 giorni) e infine un giorno a cotechino, resta carne sufficiente per poterne mangiare 4-5 giorni alla settimana una quantità

³³ I dati effettivi di origine daziaria (riferiti al quinquennio 1874-1878) si trovano in *Annali di Statistica ed. 1879 - Serie 2 - Vol 8*, cit., nelle Tavole XXX-XXXI-XXXII da pag. 54 a pag. 68, i criteri di calcolo *ibidem* a pag. 71, le medie dei consumi su tutti i comuni chiusi di ciascuna regione a pag. 72.

³⁴ Questa affermazione va presa *cum grano salis*. Le trasformazioni capitalistiche in agricoltura stavano avendo un impatto notevolissimo sulla vita dei contadini (cfr. EMILIO SERENI, *Il capitalismo nelle campagne*, Torino, 1948-1968), con conseguenze nefaste sull'alimentazione e la salute (cfr. A. DE BERNARDI, *Il mal della rosa*, Milano, 1984). Si veda comunque più avanti la discussione sulle carenze alimentari.

³⁵ Incidentalmente, a sottolineare le differenze socioeconomiche tra la campagna e la città, basta confrontare il reddito annuale di circa 500 Lire che Atti dà a pagina 104 per il contadino obbligato (tra casa, salario in denaro e derrate e compartecipazioni, esclusa quella dei bozzoli, che si può valutare mettendo insieme pezzi di informazione che si trovano sempre negli Atti, passim, compresa tra 60 e 110 lire, ma impegnava tutta la famiglia), con quello di 1100 Lire lorde (1880) di un dipendente statale con la qualifica di inserviente, che ci fornisce la Tavola 107 a pag. 205 di ISTAT, *"Sommario di statistiche storiche italiane 1861-1955"*, Roma, 1958.

modesta ma sufficiente a un solo pasto. I 47 grammi giornalieri di formaggio avranno fornito o integrato il companatico della sera.

I 18 g giornalieri di legumi secchi davano il loro contributo proteico e calorico, sia come contorni che in minestra (come e più che per i salumi, siamo molto al di sotto della razione contadina, il che è del resto comprensibile, data la funzione ben diversa). E 220 g al giorno di verdure (quantità molto ipotetica) di stagione (che vuol dire d'inverno soprattutto verze) sembrano sufficienti, anche se non abbondanti, tenendo conto di scarti e riduzione in cottura. C'erano solo 30 g di patate. Se si volevano fare gli gnocchi una volta alla settimana, bisognava risparmiarle. I grassi alimentari disponibili erano 20 g di olio (di oliva e/o di semi) e 12,5 g di burro, oltre a quantitativi indeterminati ma probabilmente modesti di lardo e strutto. Meno di 4 g di frutta secca e circa 60 g di frutta fresca sono un dessert un po' magro. C'erano anche le castagne, 69 g di consumo giornaliero pro capite (dati regionali), certo concentrato nei mesi freddi. 5,5 g al giorno di agrumi sono molto pochi, mezzo limone al giorno per famiglia (le arance dovevano essere un lusso sibaritico).

Con 39 g di zucchero e 2 g di miele, ci si poteva forse fare anche un po' di marmellata e una torta ogni tanto. Ad accompagnare i pasti c'era il vino (circa 2 dl a testa al giorno in base ai dati daziari che però non contemplavano il vino imbottigliato, 3,5 dl in base ai dati regionali). Se si pensa che i bambini non ne avranno bevuto e che le donne ne avranno certo bevuto meno degli uomini, per questi ultimi ce n'era più del necessario. Un caffè un po' lunghetto a fine pasto (magari corretto con quei 10 ml al giorno di liquore) e un caffelatte per la prima colazione forse ci potevano venire da 6,5 g di caffè e 1 g di surrogato, escludendo i bambini, ma probabilmente anche tanti adulti non potevano permettersi di più di un caffelatte misto di cicoria alla mattina. Il latte forse era più abbondante (85 g il dato regionale), ma non c'era da scialare.

Per concludere questa sezione riporto un commento dello statistico che ha fatto le elaborazioni da cui provengono le mie: "quando questi [*ie*: gli alimenti] entrano in città [...] si viene a creare una livellazione sociale artificiale, in cui dalla mensa del ricco epulone cadono più che semplici briciole di pane sul desco del povero Lazzaro[...]".³⁶ Raseri, l'Ufficiale di Statistica, vuol qui dire di prendere i dati con cautela, tenuto conto che essi nascondono le differenze sociali. Tuttavia, forzando un po' il senso delle sue parole, le "più che semplici briciole" che cadono dalla "mensa del ricco epulone" potrebbero aver avuto anche un significato sostanziale oltre che statistico.

Trippa, frattaglie, carne di bassa macelleria, pane raffermo, fondi di prosciutto, *scart da machina* (questo è un anacronismo, perché la prima macchina affettatrice fu inventata nel 1898)³⁷: lo scarto dei ricchi, per i poveri di città (cioè la gente comune al di sotto del livello impiegatizio), era una cuccagna che i contadini poveri delle nostre campagne potevano solo sognare.

Malattie da carenza

Mi limito a considerare le malattie da carenze alimentari³⁸. A proposito della pellagra: "i casi di pellagra sono meno frequenti di quanto generalmente si crede [...] la pellagra [...] va gradualmen-

³⁶ *Annali di Statistica ed. 1879 - Serie 2 - Vol 8, cit.*, pag. 48.

³⁷ *La ucia dal casùl*, cit., a pag. 358 chiama gli scarti di salumeria "sottobanco".

³⁸ Negli Atti si accenna piuttosto fatalisticamente a varie affezioni più o meno legate alle condizioni di lavoro e di vita, e anche all'elevata mortalità infantile. Si fa cenno anche alla malaria (febbri miasmatiche), senza approfondire. La relazione tra risaie e malaria è esaminata da opposte posizioni nei testi introdotti da MAURO DE ZAN e curati da suoi alunni in *Risaie e malaria nelle campagne del Cremasco* tra il XVI e il XIX secolo, vol 1° e 2°, Crema, 2011-2013 [*Quaderni n.1 e 2 del Laboratorio di Storia del Liceo Classico Racchetti Crema*]. Oltre alle polemiche sono presenti anche dati significativi. MAURO DE ZAN ha curato anche un terzo Quaderno del Racchetti, *Il colera a Crema e nei territori circostanti nel XIX secolo*, Crema, 2014, un altro tassello aggiunto alla conoscenza delle malattie sociali nostrane.

te scemando; ed infatti nei nostri villaggi alcuni anni or sono si vedevano più numerosi gl'infelici pellagrosi dal colorito giallastro, dallo sguardo vitreo, dal passo stentato, che non si trovino al presente. Col miglioramento delle condizioni economiche dei nostri contadini, miglioramento che deve essere considerato non solo, ma favorito da tutti coloro che ne hanno i mezzi opportuni, andrà anche scemando il flagello della pellagra, diretta conseguenza della miseria"³⁹.

Due sono le cose notevoli in questo passo. Da un lato l'insistere sul miglioramento, che leggendo altre fonti non posso confermare per questo periodo. D'altro lato dire che la pellagra è diretta conseguenza della miseria sembrerebbe un'oscillazione verso l'interpretazione carenziale, mentre alla pagina successiva si sposa decisamente la teoria tossicozeica, quando si dice che un importante miglioramento dell'alimentazione contadina si potrebbe avere con la diffusione di "forni economici".

"Infatti le nostre campagnole [...] anche con eccellente granturco misto talvolta con un po' di frumento o di segale pure di buona qualità, preparano un pane duro, mal lievitato, poco cotto, e che in breve tempo s'inacidisce e copre di muffa."⁴⁰

Una prima ricognizione in una bibliografia che si presenta piuttosto vasta porta a ritenere che, lungi dal diminuire, nel 1881 l'incidenza della pellagra raggiungesse il suo culmine.

Nel 1830 i pellagrosi della provincia di Lodi e Crema erano 377⁴¹. Nel 1856 erano saliti a 876, di cui 685 contadini⁴². Ad unificazione effettuata, ci furono due censimenti dei pellagrosi a distanza ravvicinata, il primo effettuato nel 1879 e il secondo nel 1881.

³⁹ *Atti*, pag. 108. Per un'informazione generale sulla pellagra, sulla storia e le cause della sua diffusione in Italia, sul dibattito sulla sua eziologia e sulle cause che portarono alla sua diminuzione e progressiva scomparsa, si veda ALBERTO DE BERNARDI, *Il mal della rosa*, cit., *passim*. Sintetizzando brutalmente, la pellagra dipende da carenza di vitamina PP (niacina) e del suo possibile precursore triptofano; presenta sintomatologia cutanea, gastrointestinale e nervosa e alla lunga porta a pazzia e morte; si è diffusa con la diffusione del mais e il monofagismo maidico, man mano che il prevalere di rapporti capitalistici nelle campagne portava il contadino proletarizzato a nutrirsi quasi di solo granturco; gli scienziati sulle cause di essa si dividevano tra quelli che incolpavano carenze alimentari (ipotesi carenziale) e quelli che vedevano la causa in un'intossicazione da mais o da pane di mais guasto (ipotesi tossicozeica) [i politici adottarono il secondo punto di vista, che consentiva interventi socioeconomicamente meno rivoluzionari]; essa diminuì progressivamente per varie cause (diminuzione del prezzo dei cereali per l'afflusso di grano americano, diminuzione della coltura del mais per mutate condizioni produttive che portava a un minore utilizzo di salario e compartecipazioni in mais, aumento dei salari in conseguenza di lotte agrarie ma soprattutto dell'emigrazione che riduceva l'offerta di manodopera e dell'introduzione di macchine che aumentavano la produttività, in piccola parte provvedimenti ufficiali quali l'istituzione di essiccatoi, forni sociali, cucine economiche e locande sanitarie, nonché il divieto della commercializzazione di granturco guasto).

⁴⁰ *Atti*, pag. 109. Sui "forni economici", i "forni rurali", i "forni cooperativi", i "forni Anelli", si trovano nella letteratura continue allusioni, ma non è agevole farsene un quadro preciso. L'espressione forni economici sembra un concetto generico, mentre Forni cooperativi e/o Anelli (dal nome di un sacerdote lodigiano parroco di Bernate Ticino presso Magenta, pioniere del metodo e anche di una particolare tipologia) si riferisce a forni gestiti cooperativamente dai contadini, per migliorare la qualità della cottura del pane facendo economie di scala (di questi si parla diffusamente in G. GALLIANI CAVENAGO, *Quando il paesano rifiutò il pendizio: il ruolo della cooperazione nella trasformazione del contado di Cuggiono (1860-1915)*, Milano, 1999, pag. 123-142; vedi anche, più brevemente, U. RABBENO, *La cooperazione in Italia*, Milano, 1886, pag. 78-82). In quanto ai forni rurali, promossi in Friuli, sono forni gestiti da enti a sé affidati ai comuni sotto il controllo del parroco, fondati in parte con beneficenza in parte con sussidi pubblici (G. MANZINI, *La pellagra ed i forni rurali per prevenirla*, Udine, 2a ed. 1887, pag. 204 - 241 illustra con dovizia di particolari le varianti).

⁴¹ L. BALARDINI, *Della pellagra, del grano turco quale causa precipua di quella malattia e dei mezzi per arrestarla*, in «Annali universali di medicina», 1845, vol. 115, p. 316, citato in DE BERNARDI, op. cit., pag. 55.

⁴² C. LOMBROSO *Studi per una geografia medica d'Italia*, da Gazzetta medica italiana, Lombardia, 1865, cit. in DE BERNARDI, op. cit., pag. 114.

Questi i dati per il Circondario di Crema, che con l'Unificazione era stato separato dal Lodigiano ed unito al Cremonese: 569 pellagrosi nel 1879, di cui 165 contadini obbligati, 336 contadini disobbligati, 36 artigiani, 9 coltivatori proprietari, 4 fittavoli, 19 mezzadri⁴³ (gli abitanti totali erano 82182 al cens. del 1871, 85469 al cens. del 1881). La percentuale è dello 0,6 %, inferiore a quella di altre province e circondari (per esempio la stessa Cremona), ma non trascurabile e spia di una situazione alimentare di carenza abbastanza severa soprattutto per i contadini disobbligati; 906 pellagrosi nel 1881⁴⁴, per una percentuale dell'1,06 %. Come si vede il numero dei malati di pellagra era progressivamente aumentato. Successivamente diminuiranno. Non ho potuto consultare dati successivi per il Circondario di Crema, ma quelli della provincia di Cremona sono eloquenti: da 4963 nel 1881 si passa a 1569 nel 1899⁴⁵. Si tratta di una diminuzione molto forte, molto superiore a quella registrata a livello nazionale, dove, se la tendenza è la stessa, ci sono anche zone in controtendenza. A livello lombardo, i nuovi casi diminuiscono progressivamente fino a scomparire del tutto negli anni '20 del '900, anche se ancora nel 1923, in Lombardia 42 persone muoiono di pellagra (è evidente tuttavia che si tratta di malati cronicizzati da anni)⁴⁶.

Negli Atti non se ne parla, ma il Circondario di Crema era ai primi posti in Italia per un'altra malattia da carenza, che non ci si aspetterebbe: il gozzo, dovuto a carenza di iodio. I dati sono chiari: tra i giovani maschi cremaschi delle leve del quattordicennio (di nascita) che va dal 1843 al 1856 (leve effettuate dal 1863 al 1876) visitati dai medici militari, ne furono riformati per gozzo il 18,17 % (il calcolo è fatto tra quanti non erano stati riformati per difetto di statura, perché i riformati per questo motivo dopo la misurazione non venivano visitati, per cui gli statistici li hanno esclusi dal totale)⁴⁷. Le leve del sessennio (stavolta di visita) 1879-1884 hanno visto un dimezzamento della percentuale, passata al 9,66 %⁴⁸. Sono percentuali altissime, che situano il circondario di Crema ai primi posti in Italia, per il primo periodo considerato al terzo posto dopo Aosta e Sondrio, per il secondo periodo al quarto posto dopo Sondrio, Aosta e Clusone. Bergamo, la patria di Gioppino dai tre gozzi, ne ebbe meno di un terzo. Si sarà notato che quelli che precedono Crema sono tutti circondari di montagna. Secondo un testo di riferimento edito da OMS e FAO, "il contenuto di iodio nel cibo dipende dal contenuto di iodio del suolo su cui è coltivato. Lo iodio presente nella crosta superiore è dilavato dalle glaciazioni e da alluvioni ripetute, ed è trasportato verso il mare. L'acqua di mare è pertanto una ricca fonte di iodio"⁴⁹. Quindi alghe (che lo concentrano) e pesci che di queste alghe si cibano. Il Cremasco non è vicino al mare, ma non ne dista più di altri circondari che pure hanno sofferto meno di questa carenza. Certamente il suolo del Cremasco doveva (e deve) essere particolarmente povero di iodio, ma l'alimentazione contadina del tempo non aiutava troppo a colmare la carenza, anche se la diminuzione tra i due periodi considerati era stata netta.

Incidentalmente, la percentuale di giovani riformati per infermità e malattia è molto elevata, quasi il 50% per il primo di questi periodi, il 32,25% per il l'altro. Sono percentuali altissime, in assoluto e per confronto con gli altri circondari. Nel primo periodo, a superare il dato di Crema

⁴³ MAIC, *La pellagra in Italia, Annali di Agricoltura*, 1880, citato in DE BERNARDI, *op. cit.*, pag. 133.

⁴⁴ *Risultati dell'Inchiesta sulle condizioni igieniche e sanitarie, ordinata dal Ministero dell'interno, Relazione Generale*, cit., 1886, pag. 89.

⁴⁵ PERISUTTI, CANTARUTTI, *Inchiesta sulla pellagra*, citato in DE BERNARDI, *op. cit.*, pag. 197.

⁴⁶ DE GRAXA, *La pellagra*, Torino, 1927, citato in DE BERNARDI, *op. cit.*, pag. 11.

⁴⁷ G. SORMANI, *Geografia nosologica dell'Italia, in Annali di Statistica, serie 2a Vol.6*, Roma, 1881, pag. 159 ss., Tav. II pag. 26 e Tav. III in appendice.

⁴⁸ *Risultati dell'Inchiesta sulle condizioni igieniche e sanitarie, ordinata dal Ministero dell'interno, Relazione Generale*, cit., pag. 89.

⁴⁹ WORLD HEALTH ORGANIZATION AND FOOD AND AGRICULTURE ORGANIZATION OF THE UNITED NATIONS, *Vitamin and mineral requirements in human nutrition*, Second edition, Geneva, 2004, pag. 315.

sono solo 2 Circondari (Sondrio e Treviglio), nel secondo sono solo 4 circondari (Catanzaro, Crotone, Gerace e Acireale)⁵⁰. Questi dati gettano una luce un po' sinistra sulle affermazioni rassicuranti degli Atti.

Retribuzioni in base agli Atti

A proposito delle retribuzioni dei contadini, fissi e avventizi, gli Atti forniscono notizie che si possono così rubricare:

1. a pag. 60-61 si danno notizie sulle retribuzioni degli avventizi;
2. a pag. 104-106 si danno notizie sulle retribuzioni degli obbligati;
3. da pag. 69 a pag. 84 si forniscono i bilanci di alcuni poderi tipo, da cui risultano le spese per le retribuzioni.

Le retribuzioni degli avventizi, a giornata, individuali e senza compartecipazioni, sono le più semplici da trattare. Gli avventizi percepiscono da 60 cent. a 1 Lira a giornata nei mesi dai giorni brevi (novembre, dicembre e gennaio), costantemente sopra 1 Lira gli altri mesi, 1,40 la mietitura del riso, fino a 1,50 Lire per i lavori che richiedono maggior destrezza (potatura dei gelsi e falciatura del fieno). I lavori a cottimo si ritengono retribuiti correttamente se rendono da una volta e un terzo a una volta e mezza la tariffa a giornata. Poi ci sono i periodi di punta, le *faccende*, quando c'è il raccolto di una coltura che deve essere subito seguito dall'impianto della coltura successiva, e questo coincide con la seconda quindicina di giugno e i primi di luglio. In questo periodo la retribuzione è contrattata di giorno in giorno. Specie in annate di avversità atmosferiche primaverili, il tempo utile si riduce e le retribuzioni salgono di molto. Non ci vengono fornite cifre, salvo quelle dei costi per pertica dei lavori negli anni ordinari e ci vien detto che in annate particolari questi costi vengono superati e che un abile lavorante preferisce in questi giorni prendersi un cottimo che gli può rendere dalle 5 alle 8 Lire al giorno. Del resto, se i lavori sono più concentrati gli avventizi saranno in maggior numero e pagati di più, ma per meno giorni. Se il conduttore ci può perdere, non mi sembra che il singolo bracciante ci guadagni un gran che⁵¹.

Si può tentare di ricavare una paga oraria: ipotizzando 7-8 ore di lavoro d'inverno e 12-13 ore nei mesi prossimi al solstizio d'estate, si arriva a una retribuzione media di circa 9-10 centesimi all'ora. A proposito di queste retribuzioni, non ci viene detto contestualmente se vi è conteggiato il vitto. Altrove si parla di retribuzioni comprensive del vitto, ma viste dalla parte del conduttore, cosicché il costo del vitto andrebbe detratto dalla paga.

I dati forniti nei bilanci (nei casi dove venga specificato il numero delle giornate) calcolano 1,30-1,40 Lire al giorno, in un caso si dice esplicitamente che la spesa è comprensiva della polenta o altro vitto. Supponendo che le giornate si concentrino nel periodo di maggior richiesta e poiché questo è anche il periodo in cui la giornata lavorativa è più lunga, la paga oraria resta sui 10 centesimi.

Consideriamo ora gli obbligati. Qui le categorie sono diverse e soprattutto diventa molto difficile distinguere tra retribuzione individuale e reddito familiare, data la rilevanza delle compartecipazioni. Spulciare tra i bilanci porta a risultati deludenti proprio per il suddetto motivo. Inoltre vengono fuori delle retribuzioni giornaliere femminili (40 centesimi), bassissime rispetto a quelle dei giornalieri obbligati maschi, assurde se paragonate alle giornate degli avventizi. Questa fortissima discrepanza mi induce a pensare che si tratti di giornate di donne facenti parte delle famiglie degli obbligati.

Il fattore, dipendente ma non un contadino, secondo gli Atti percepisce dalle 800 alle 900

⁵⁰ Opere citate alle note 53 e 54, pag. citate e ss.

⁵¹ *Atti, cit.*, pag. 60-61.

Lire, tra denaro, abitazione, legna, granaglie e vino, per sé e per la famiglia. La quota in denaro non è specificata. Se ci possiamo fidare di questa somma e del dato già riportato nella nota 35, è comunque meno di quello che percepisce un dipendente pubblico con la qualifica di inserviente. I bifolchi e i cavallanti (terminologia delle zone 1 e 2), percepiscono 400 Lire all'anno tra denaro, abitazione, legna, granaglie e vino; in più ci sono compartecipazioni per il granoturco e miglio e spigolatura per frumento e riso, per altre 100 Lire. Inoltre c'è la metà, detratta la semente, del prodotto dei bachi da seta [dove gli Atti presentano dei bilanci, risulta una quota variabile da 60 fino a 110 Lire per una "famiglia nucleare", categoria di comodo con la quale intendo una famiglia comprendente un solo uomo e una sola donna in età da svolgere un lavoro retribuito]. È evidente che per le voci compartecipative si tratta di un compenso che richiede il lavoro non solo del bifolco, ma anche, soprattutto e forse esclusivamente delle donne della sua famiglia e magari dei ragazzi. Quindi è un reddito familiare, al quale vanno eventualmente aggiunte giornate di lavoro retribuito delle donne. Lasciando perdere i ragazzi e considerando 1 donna adulta per ciascun uomo, considerando che per il bifolco la domenica è festa per modo di dire, possiamo calcolare prudenzialmente 12 ore in media tra i due tutti i santi giorni e vengon fuori 4380 ore all'anno. Aggiungendo qualche ora retribuita della donna arriviamo forse a 650 Lire: fa 14,84 centesimi all'ora, ma ottenuti stando alti con le retribuzioni e stando bassi con le ore di lavoro.

A guardare i bilanci, pur con tutta l'aleatorietà già segnalata, per una "famiglia nucleare" di bifolchi si va da un minimo di 345 a un massimo di 701,25 per il Cremasco storico, con una media di 533,75 (il salario in denaro va da 60 a 140, ma dove il compenso complessivo è più elevato la quota contante non è specificata). Manca in questo conteggio il valore locativo dell'abitazione (dove pagano siamo sulle 30-40 lire, si può ammettere che in realtà valga un po' di più). Siamo comunque più bassi di quanto detto prima, farebbe circa 13 centesimi all'ora. In un podere c'è anche un capo d'uomo che comanda 19 tra bifolchi e giornalieri obbligati, ma è l'azienda (nella Zona 2) dove i compensi sono più scarsi e questo guadagna meno di un bifolco delle altre 2 aziende. Guardiamo ora gli obbligati annuali delle altre 2 zone.

Il capo famiglia e i famigli della Terza Zona (in realtà si intende la Quarta Zona Cremonese) percepiscono 100 lire in denaro e poi tutta la serie di compensi in natura come quelli delle prime due zone, in minor quantità le granaglie ma in compenso il terzo del lino, il quarto della linosa e il vino, le solite compartecipazioni per granturco e bachi, oltre alla spigolatura del frumento e segale, per un valore complessivo da 500 a 550 lire l'anno. Sembrerebbe meno che nel Cremasco storico. Considerando che le ore siano all'incirca le medesime, l'ora di lavoro sarebbe retribuita circa 12,5 centesimi, il che torna col calcolo fatto per il Cremasco storico sulla base dei bilanci.

Facciamo ora la stessa operazione di prima col bilancio che viene dato ad esempio. Il capo vacaro, che ha in più il latte, percepisce circa 615 lire, i capi cavallante e bovaro circa 575 (per loro il salario in denaro è 100), i famigli 555 (per questi ultimi il salario in denaro è 80). È un po' di più di quanto detto prima e dobbiamo aggiungere anche la casa (anche qui non è compreso il valore figurativo dell'affitto, che nella fattispecie è di 40 lire per i braccianti obbligati che lo pagano). Poco più di 14 centesimi all'ora.

Siamo alla Ghiara d'Adda (Terza Zona). Nella disamina a pag. 104-106 è considerata assieme al Cremasco storico, ma se si vanno a vedere i bilanci si notano differenze, per lo meno di terminologia. In uno dei tre poderi (ma per uno dei tre i dati non sono disaggregabili) c'è un camparo che percepisce 200 lire in denaro su 646 complessive per la "famiglia nucleare". Nei due poderi dove viene specificato, i fissi annuali che sono detti garzoni percepiscono all'incirca 590 lire di cui 144 in denaro. Qui non si dice niente dell'alloggio, immagino sia fornito *gratis* (cioè come parte della retribuzione, oggi diremmo beneficio accessorio).

I giornalieri obbligati del Cremasco storico e della Ghiara d'Adda percepiscono 67 centesimi per giornata di lavoro, hanno poi le compartecipazioni sul granturco e sul miglio e la spigolatura del frumento. Pagano un affitto modesto, tanto che il risparmi su di esso è considerato parte

della retribuzione. Con questo si arriva a 400 lire l'anno, a cui va aggiunta la compartecipazione sui bachi da seta (per i contadini "annuali" abbiamo calcolato da 60 a 110). Vale quanto già detto riguardo alla difficoltà di distinguere tra salario individuale e reddito familiare. Dobbiamo comunque diminuire un po' le ore, perché il giornaliero non svolge lavoro retribuito tutti i giorni e le compartecipazioni non richiedono lavoro quotidiano. Immaginando sempre una famiglia nucleare formata da un uomo e una donna, ipotizziamo 4000 ore l'anno tra i due. Siamo sugli 11-12 centesimi. Per quelli della Terza Zona (in realtà la Quarta Cremonese) si dice che le giornate sono retribuite per i sei mesi dai giorni brevi 33 centesimi, per i sei mesi d'estate 60 centesimi. Vediamo ora che cosa si può ricavare dai bilanci anche per i giornalieri obbligati.

Per le zone cremasche abbiamo da 270 a 440 Lire circa comprese le compartecipazioni ma escluso il "risparmio" sull'affitto, con paghe giornaliere da 67 a 80 centesimi per 150-250 giornate (il salario in denaro potrebbe andare da 100 a 200 lire l'anno, se le giornate fossero pagate interamente in contanti). Complessivamente è meno di quanto si è detto sopra e farebbe da circa 7 a 11 centesimi l'ora. Nei poderi della Zona 3 Ghiara d'Adda non si nominano giornalieri obbligati. Nel podere della Zona 4 Cremonese vi sono 6 braccianti alloggiati in 4 case, fanno 235 gg. di lavoro retribuite 50 centesimi cadauna (117,50 lire). Con le compartecipazioni si arriva a 450 lire l'anno, poco più di 11 centesimi l'ora.

Oltre a queste figure di braccianti annuali, giornalieri ed avventizi, c'è poi la numerosa lista dei lavoratori, ragazzi e adulti in genere giovani, a cui, oltre a un salario in genere modesto, viene fornito il vitto e l'alloggio.

Il famiglia delle zone cremasche è un "ragazzotto dai 12 ai 18 anni", assunto per 8 mesi e retribuito con 50-80 lire, oltre al vitto e all'alloggio. Nella Terza Zona (penso si tratti della Quarta Cremonese) la stessa figura professionale si chiama bovaro.

Nelle famiglie di piccoli conduttori si ha il famiglia di fagotto, giovane da 18 a 25 anni che sa condurre gli animali da lavoro e svolge quindi lavoro da bifolco, vive con la famiglia del conduttore per gli otto mesi dalla fine di marzo ai primi di dicembre ed è retribuito con 100-120 lire oltre a vitto e alloggio.

Nei bilanci dove si parla di famiglia o assimilabili si valuta la retribuzione 175 lire compreso il mantenimento (famiglia della zona 1 Cremasca), 250 lire (garzoncello Zona 3 Ghiara d'Adda), 180 lire ma per tutto l'anno (garzone vaccaro della zona 4 Cremonese). Non tento di calcolare la paga oraria.

A parte segnalo la situazione degli addetti alla produzione dei formaggi, che possono essere malghesi o bergamini (proprietari montanari di piccole mandrie) i quali svernano con le mandrie nell'alto Cremasco e in Ghiara d'Adda, stabilendo contratti con i conduttori dei poderi dove svernano (pag.31-32); o lattai (pag. 44 ss.), i quali pure sono imprenditori indipendenti, in quanto acquistano il latte dall'allevatore presso cui risiedono.

Dove invece il caseificio è parte dell'azienda il casaro riceve una retribuzione che gli Atti valutano in 950-1000 lire annue tra denaro, abitazione, derrate varie (tra cui anche carne di maiale, latte, panna e sale).

Alle dipendenze del casaro un capo famiglia percepisce derrate e dalle 15 alle 18 lire al mese (oltre l'abitazione); dei famiglia che percepiscono 15-16 lire in denaro al mese e derrate in misura modesta (1/2 litro di latte al giorno, 8-9 decaltri di granturco al mese) e non è nominata l'abitazione (ma sembra una dimenticanza); il porcaro che è un ragazzo sui 14-16 anni e percepisce 50-60 lire oltre al mantenimento per gli otto mesi di durata del suo ingaggio (*Atti*, pag. 105).

Poco oltre si parla anche di un addetto alla stalla delle vacche che viene chiamato bergamino e mi sembra svolga le mansioni che nel podere della Zona Cremonese svolge il Capo Vaccaro, e che ha una situazione globalmente simile a quella dei bifolchi, con casa, compartecipazioni, salario in natura per un valore di 180 e salario in denaro per 120. Sembra parecchio meno di un bifolco, ma forse il calcolo è fatto diversamente e si esclude qualcosa.

Retribuzioni da altre fonti

Le altre fonti da cui posso ricavare delle retribuzioni provengono dalla Direzione di Statistica. Vediamo di nuovo gli *Annali di Statistica ed. 1879 - Serie 2 - Vol. 8*. I dati che seguono sono stati riportati una prima volta nel 1875, quindi è al massimo a quell'anno che fanno riferimento.

La relazione del prof. Mussa (come già detto, è generica per la provincia di Cremona) ci informa che un salariato obbligato percepisce tra salario in natura e denaro e abitazione gratuita 1,20 lire al giorno, mentre il guadagno in compartecipazione della moglie e di un figlio ragazzo sopra i 12 anni si può calcolare da 0,80 a 1 lira per ciascuno. La famiglia guadagnerà complessivamente 1000 lire all'anno. Riducendo per paragone alla "famiglia nucleare", potrebbero essere circa 700 lire. La successiva relazione dell'ing. Zanelli, anch'essa su base provinciale, suggerisce per una famiglia colonica un introito da 250 a 300 lire per ogni adulto sopra i 18 anni (quindi 500-600 per la famiglia nucleare).

Il signor Maltempi ci dà per Casalmorano, che è limitrofa alla Zona 4 (Cremasco Cremonese) delle notizie che sarebbero istruttive sulla ripartizione familiare del lavoro tra uomo e ragazzi, se, come appare probabile, potessero essere estese anche al Cremasco: tra i braccianti (cioè gli obbligati giornalieri), i lavori che comportano compartecipazione sono fatti dalla famiglia insieme, mentre tra i famigli (nell'Alto Cremonese, come nella Zona 4 del Cremasco Cremonese, sono chiamati così i contadini salariati annuali, che nel Cremasco storico sono chiamati bifolchi) è la donna aiutata da un ragazzo a fare in buona sostanza questi lavori (per un guadagno annuale di 272 lire più i bozzoli da 100 a 200 lire), mentre il marito obbligato lavora tutti i giorni per la sua mercede annuale di 95 lire in denaro più il salario in natura (che porta la retribuzione annuale a 224 lire). Farebbe 496 più 150 lire per la "famiglia nucleare" leggermente allargata (guadagno uomo, guadagno donna e fanciullo, media guadagno per i bachi da seta), a cui andrebbe aggiunto il valore locativo della casa che occupa "gratuitamente" (i braccianti invece pagano 40 lire l'anno). Si può quindi considerare sulle 550-600 lire l'anno, detraendo l'apporto di un ragazzo. L'ing. Zanelli, per il territorio lodigiano (come già detto *supra*, sembrerebbe dal contesto riferirsi al Territorio Lodigiano della provincia di Cremona, cioè alla parte meridionale della Ghiara d'Adda), pur con una disamina dettagliata di come il lavoro è suddiviso, non ci fornisce dati salariali salvo quelli delle giornate d'ingaggio per donne e ragazzi delle famiglie degli obbligati, valutate da 40 a 50 centesimi. Il signor Premoli per Crema non fornisce dati salariali⁵².

Complessivamente abbiamo 700, 500-600, ancora 550-600, per i salariati obbligati annuali. La media è poco sopra le 600 Lire, in linea un po' al ribasso con quanto ricavato dagli Atti. Secondo la stima oraria fatta in precedenza (4380 ore annuali tra moglie e marito) farebbe 13,7 centesimi (ma come detto a suo luogo, le ore di lavoro sono probabilmente sottostimate). In un altro volume della Direzione di Statistica sono riprese informazioni sulle retribuzioni provenienti da fonti diverse⁵³.

Riguardanti in specifico il Cremasco in riferimento ad anni vicini a quelli degli Atti abbiamo a pag. 45 le retribuzioni dei braccianti giornalieri nel 1874 (fornite dal Comizio Agrario) che sono, per gli uomini, 1,10 lire d'inverno, 1,20 lire più 1 litro di farina di granoturco d'estate, 2,50 lire per i lavori straordinari. Per le donne sono 0,75 d'inverno, 0,80 più 1 litro di farina di granoturco d'estate, 1,50 per i lavori straordinari. Lo stesso anno, il prezzo della farina di granoturco alla pro-

⁵² *Annali*, citato, pag. 147-149.

⁵³ *Salari, prezzi medii di un'ora di lavoro ecc. 1862-1878*, Direzione Generale di Statistica, s.d.

duzione è di 33,15 lire al quintale, che fa 23,86 lire all'hl, cioè 23,86 centesimi al litro⁵⁴. Quindi per gli uomini d'estate fanno circa 1,44 lire, per le donne circa 1,04. Sono dati un po' superiori a quelli forniti dagli Atti che ci portano a considerare una paga oraria media tra 10 e 11 centesimi l'ora per gli uomini, mentre per le donne questo è il primo dato che si trova, con l'eccezione dei 40 centesimi a giornata da donna nel bilancio di un podere del Cremasco storico, quasi certamente riferito a donna di obbligati, e porta a una paga oraria di 8-9 centesimi. Per i lavori straordinari le paghe orarie di certo salgono, ma difficile dire di quanto, visto che sicuramente aumentavano anche le ore di lavoro.

Altri dati dalla stessa serie per zone limitrofe mostrano paghe più alte d'estate e nei lavori straordinari per gli uomini sia a Soresina, che a Lodi.

Dati riportati nello stesso volume a pag. 184, provenienti dalla *Relazione sulle condizioni dell'agricoltura 1870-74* e forniti dal Comizio Agrario di Crema danno per i giornalieri uomini nel 1870 da 0,50 a 1,50 lire al giorno più 1 decalitro di granoturco (senza specificare se solo d'estate), che nel 1870 ebbe un prezzo medio all'ettolitro di 10,84 lire sul mercato di Crema⁵⁵. Farebbe 1,08 lire, che farebbero salire la retribuzione a 1,58 - 2,58. Si ha la sensazione che ci sia qualche errore: troppo alta la paga minima, potrebbe essere che il decalitro di granoturco valga solo per l'estate, d'altra parte le 2,58 lire di massima trovano riscontri altrove solo nei lavori straordinari.

La stessa tabella fornisce dati del Prefetto di Cremona per la provincia, che riportano da 0,80 a 3 lire per i giornalieri, da 350 a 500 lire all'anno per i fissi, senza indicare l'anno (potrebbero anche essere valori medi per gli anni 1870-1874). Pur con l'ampia forbice dei giornalieri, si tratta di una conferma. Il Comizio Agrario di Cremona per il 1871 dà per i giornalieri da 1 a 2,50: restringe leggermente la forbice, ma la media è solo lievemente inferiore. Altri dati per altre zone lombarde (tra cui Lodi e Verolanuova) forniscono dati molto simili.

Il passo successivo è verificare se si possono trovare notizie sulla retribuzione di lavoratori non agricoli. Le attività industriali nel Cremasco all'epoca erano ancora ai primordi. Gli Atti ci presentano soprattutto attività di trasformazione dei prodotti dell'agricoltura e dell'allevamento fatte ancora prevalentemente con modalità tradizionali: mulini (pag.28), frantoi (pag.26), caseifici (pag.44 ss.).

Vengono però segnalati come nuovi e moderni: la riseria Grioni-Donati a Santa Maria della Croce, i due mulini "americani" Tensini e Mantinenghi presso Crema (Santa Maria della Croce), parecchie segherie anch'esse prevalentemente presso Crema (pag. 28). Sono citati anche lo stabilimento del Linificio e Canapificio Nazionale (pag.86), una concerria a San Bernardino (pag.48), diverse fabbriche di cera a Crema (pag.86). Delle filature di seta nostrali si dice che sono pochissime (pag.86), altrove si lamenta la quasi totale mancanza di stabilimenti industriali, in special modo delle filature di seta, che così bene integrano l'economia agricola.

Non è questo il luogo per approfondire ulteriormente il discorso sulle industrie, tuttavia è chiaro che, pur ancora agli inizi, esse davano lavoro e da mangiare a diverse famiglie, specialmente a Crema e nei paesi circostanti, che oggi sono sue frazioni. E naturalmente esistevano lavori dipendenti nelle costruzioni, nel commercio e nell'artigianato (non è il caso di occuparsi in questa sede di redditi da attività imprenditoriali anche di piccolissimo calibro, perché non qualificabili e quantificabili in termini retributivi). Non ho finora trovato dati precisi sulle retribuzioni industriali del Cremasco, ma si possono vedere delle retribuzioni (e degli orari di lavoro) in atto all'epoca in zone vicine al Cremasco.

⁵⁴ Per il prezzo di un quintale di farina di granoturco si veda ISTAT, *Sommario di statistiche storiche italiane 1861-1955*, Roma, 1958, tav. 93 pag. 182. Per la conversione, *Movimento dei prezzi di alcuni generi alimentari dal 1862 al 1884*, Direzione Generale di Statistica, Roma, 1885, pag. 4.

⁵⁵ DIREZIONE DELLA STATISTICA GENERALE. *Annuario statistico italiano. Anno 1881*, Roma, 1881, pag. 258.

Secondo l'Ufficio del Genio Civile, un muratore di 1^a Classe a Cremona nel 1878 percepiva 150 lire l'anno (il dato è bassissimo rispetto a tutte le province vicine, dove si va da 250 a 334), un manovale muratore 110, un ragazzo in aiuto 50⁵⁶. Un terraiolo (addetto al trasporto di terra, sterratore) percepiva 130 lire⁵⁷. Nel 1873 in uno stabilimento serico di Treviglio, le operaie adulte percepivano da 55 a 77 centesimi al giorno, le maestre locali 1,05 lire, gli operai adulti da 1,30 a 1,50 (*Salari ecc.*, cit., pag. 40 u). In una filatura di lino e canapa di Melegnano nel 1874 gli uomini percepivano da 1,10 a 2 lire, le donne da 0,50 a 1,20, fanciulli e fanciulle da 0,40 a 0,80 (*ibidem*, pag. 46). Una trattura di seta di Chiari pagava nel 1874 da 0,50 a 1 lira aspiere, cernitrici e maestre, ma 2 lire le soprastanti, da 1,30 a 1,50 i facchini (*ibidem*, pag. 49); una di Lodi da 0,65 a 1 lira le fanciulle, da 1 a 1,20 le donne, da 2,50 a 3,50 le soprastanti, da 2 a 3 i facchini; una di Cremona da 0,30 a 0,60 i fanciulli, da 0,75 a 1,20 le donne, da 1,50 a 2 gli uomini; una di Soresina da 0,57 a 0,86 le fanciulle, da 0,80 a 1,15 le donne (2 lire le sorveglianti), 1,60 i facchini (*ibidem*, pag. 50).

Al Linificio e Canapificio Nazionale di Cassano d'Adda (prototipo di quello di Crema), nel 1870 il salario medio per i 550 operai, 1/3 uomini, 1/3 donne, 1/3 fanciulli era di 1 lira al giorno per 11-12 ore per 6 giorni la settimana. Fa circa 8,5 centesimi l'ora, ma risale ad alcuni anni addietro ed è una media tra uomini, donne e fanciulli (*ibidem*, pag. 73). In due tratture di seta di Cremona le ore di lavoro sono rispettivamente 13 e 14, i giorni di lavoro sono 330 e 250, le ragazze percepiscono da 0,40 a 0,60, le donne da 0,84 a 1,05, gli uomini da 1,25 a 2 [in una sono specificate le trattenute per ciascuna ora non lavorata, che vanno da 3 a 9 centesimi] (*ibidem*, pag. 77). In un'altra di Soresina si lavorava 12 ore per 180 giorni all'anno e le allieve percepivano da 50 a 75 centesimi, le attrici 1 lira (*ibidem*, pag. 78). In due concerie di Lodi i pochi operai lavoravano 10 ore al giorno per un salario da 1,34 a 1,67 lire al giorno (*ibidem*, pag. 101). In una fabbrica di concimi chimici di Treviglio gli operai guadagnavano da 1,50 a 2 lire al giorno (*ibidem*, pag. 71). Dati sintetici riportati nella stessa raccolta a pag. 193 ss. e tratti da *Ricerche sopra la condizione degli operai nelle fabbriche*, del 1877, per le industrie delle province di Milano, Bergamo e Pavia ci danno salari giornalieri variabili ma di circa 2 lire per gli uomini, 1 lira per le donne, 60 centesimi per i ragazzi. E con questo ci si può fermare.

La classe operaia non va in paradiso, non ancora, specialmente le donne. Le retribuzioni orarie non sono, salvo qualche eccezione, di molto superiori a quelle agricole. Tuttavia, le retribuzioni orarie medie, calcolate per gli operai uomini di un certo numero di grossi insediamenti industriali situati in varie parti d'Italia a pag. XXVIII di *Movimento dei prezzi di alcuni generi alimentari 1862-1885*, Direzione di Statistica, 1886, sono di 20,8 centesimi nel 1879 e di 21,6 nel 1880. In contesti meno condizionati, rispetto alla Bassa Lombardia, da un prevaricante predominio agricolo, una rivoluzione industriale un po' tardiva inizia a far sentire i suoi effetti.

Una cosa che colpisce è la differenza con livelli salariali impiegatizi e modestamente dirigenziali, nonché con impieghi pubblici che oggi sono retribuiti in modo piuttosto scarso: ho già citato la retribuzione dello statale con qualifica di inserviente a 1100 lire l'anno nel 1880 (la stessa fonte mi dice 1300 lire per l'uscire, 1700⁵⁸ per il commesso), cito adesso la retribuzione oraria di 50 centesimi degli impiegati nella Filatura della Canapa di Bologna (stab. di Casalecchio di Reno) nel 1879 (*Salari ecc.*, citato, pag. 40 b). È pur vero che in questi ultimi decenni e soprattutto dal volgere del millennio sono tornate ad esistere notevoli differenze retributive *tra* dipendenti, ma ciò è avvenuto con modalità che appaiono molto differenti, obbedienti a dinamiche complesse

⁵⁶ *Salari*, citato, pag. 5-12.

⁵⁷ *Ibidem*, pag. 18-20. Questo lavoro di lì a pochi anni avrebbe impiegato parecchie persone per lo scavo del Canale Vacchelli.

⁵⁸ Tavola 107 a pag. 205 di ISTAT, *Sommario di statistiche storiche italiane 1861-1955*, cit.,.

ma in fondo abbastanza comprensibili. Mentre oggi a determinarle sembrano essere logiche puramente economiche, è difficile sottrarsi alla sensazione che all'epoca dell'Inchiesta Jacini queste differenze fossero conseguenza di logiche di status.

Il potere d'acquisto.

Gli Allegati 4.1 e 4.2 mostrano quante ore di lavoro ci volevano nel 1879 e nel 2014 per comprare una certa quantità di un alimento. Per la prima tabella ho desunto delle valutazioni complessive per categoria sulla base delle fonti utilizzate per il paragrafo precedente e delle stesse ipotesi per le retribuzioni dei contadini e degli operai locali. Per gli operai di grandi stabilimenti ho utilizzato la media calcolata in *"Movimento dei prezzi di alcuni generi alimentari dal 1862 al 1885"*, cit., , pag. XXVIII, da cui ho preso anche il prezzo di 1 q di frumento più 1 q di granoturco e le ore-lavoro necessarie per acquistarli⁵⁹.

C'è poco da far commenti. Si capisce perché all'epoca i bilanci familiari dedicassero in genere il 70% e oltre all'alimentazione (vedi SOMOGYI, STEFANO, *L'alimentazione nell'Italia unita*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, *I documenti I*, Torino, 1973, Tab.1), mentre oggi (al 2014) siamo a poco più del 16% per gli occupati (ISTAT). Allora si lavorava davvero per il pane quotidiano, anzi per la polenta, visto che il pane era un lusso. Se nel 1879 ci volevano 253 ore per un operaio di stabilimento "moderno" per pagarsi un quintale di frumento più un quintale di granoturco (e per un contadino ce ne volevano da 350 a 526, per non parlare delle donne), nel 2014 in base ai salari sindacali minimi ce ne volevano circa 6. Il motivo principale di questa diminuzione è ovvio ed è la diminuzione dei costi di produzione conseguente alla meccanizzazione dell'agricoltura⁶⁰.

Ed è con questa "scoperta dell'acqua calda" che concludo.

⁵⁹ Vi si calcola il numero di ore di lavoro necessarie a un operaio medio di alcuni grandi stabilimenti (nelle pagine precedenti vi sono i dati da cui le medie sono tratte) per acquistare appunto 1 q di frumento più 1 q di granoturco al prezzo all'ingrosso, per gli anni che vanno dal 1862 al 1885. Questa tabella mostra una crescita dei salari reali, dovuta anche a una diminuzione del prezzo di questi ultimi, sensibile però dopo il 1880, a sua volta dovuta all'afflusso di cereali americani. Per gli impiegati ho preso il solo dato del Canapificio di Bologna, citato poco sopra. Per il dipendente statale con qualifica di inserviente, si veda la nota 35. Gli altri prezzi della prima tabella provengono da ISTAT, *"Sommario di statistiche storiche italiane 1861-1955"*, cit., pag 173, 182, 196, 197, 198, 208. I minimi sindacali per il 2014 li ho trovati sul sito <https://www.forexinfo.it/Qual-e-lo-stipendio-minimo-in>, che cita come fonte IL SOLE 24 ORE. I prezzi del 2014 sono accessibili sul sito dell'ISTAT.

⁶⁰ Basta confrontare il numero degli addetti all'agricoltura allora ed ora e, ma è più complicato, tra addetti e produzione, per verificare lo stesso fenomeno visto all'inverso.

Allegato 1.1: Addetti ad agricoltura e allevamento, popolazione attiva e non attiva sopra gli 8 anni di età del Circondario di Crema secondo il Censimento del 1881, numeri e percentuali.

	Capoluogo		Altri comuni		M+F capoluogo	M+F altri comuni	Totale
	M	F	M	F			
I. - Agricoltura.							
1 Agricoltori che coltivano terreni propri	9	0	1489	343	9	1832	1841
2 Agricoltori mezzadri.	2	0	308	7	2	315	317
3 Agricoltori affittaiuoli ed enfiteuti ..	35	0	2620	402	35	3022	3057
4 Fattori, agenti di campagna	7	0	133	0	7	133	140
5 Contadini, bifolchi, ecc. a lavoro fisso.	5	4	5582	6999	9	12581	12590
6 Braccianti di campagna a lavoro non fisso	160	21	9205	1695	181	10900	11081
TOTALE Agricoltura	218	25	19337	9446	243	28783	29026
II. - Allevamento di animali.							
Mandriani (proprietari)			23	15	0	38	38
Mandriani (dipendenti)			97	35	0	132	132
Pastori (proprietari)			103	4	0	107	107
Pastori (dipendenti)			213	8	0	221	221
TOTALE Allevamento			436	62	0	498	498
Ortolani.	28	5	100	21	33	121	154
Boscaioli e taglialegna			9		0	9	9
TOTALE della I Categoria (settore primario) con esclusione di giardinieri, cacciatori, pescatori e addetti a cave e miniere, che però non risultano esserci	251	30	19958	9529	276	29411	29687
TOTALE GENERALE (tutta la popolazione sopra gli 8 anni)	3784	3856	30598	29147	7640	59745	67385
POPOLAZIONE (statisticamente) NON ATTIVA:							
Capitalisti, benestanti, ecc ..	82	355	561	1183	437	1744	2181
Pensionati	37	40	12	11	77	23	100
Conduttrici di case di tolleranza e prostitute		5		1	5	1	6
Mendicanti	53	62	176	128	115	304	419
Allievi delle scuole	457	402	1176	1160	859	2336	3195
Attendenti alle cure domestiche.		680		6696	680	6696	7376
Ricoverati negli ospedali, ecc.	72	160		4	232	4	236
Non determinati al di sotto di 15 anni	24	47	1550	1533	71	3083	3154
Non determinati al di sopra di 15 anni	26	39	356	221	65	577	642
TOTALE POPOLAZIONE NON ATTIVA	751	1790	3831	10937	2541	14768	17309
TOTALE POPOLAZIONE ATTIVA					5099	44977	50076
LAVORATORI AGRICOLI / POPOLAZIONE ATTIVA %					5,41	65,39	59,28

Fonte: Dati elaborati da *Censimento della popolazione del Regno d'Italia al 31 dicembre 1881, Volume III*, Roma, 1884, p.190-211

Allegato 1.2: Numeri e percentuali addetti all'agricoltura comprendovi anche addette alle cure domestiche e senza determinazione al di sotto dei 15 anni dei comuni esterni a Crema.

A:	B:	C:	D:	E:	F:	G:	H:	E/G %	F/H %
Addetti agricoltura altri comuni	Addetti agricoltura Circondario	Attendenti alle cure domestiche altri comuni	Non classificati età 8-15 (NEET*) altri comuni	Addetti all'agricoltura + casalinghe** + NEET (altri comuni) (ovvero A+C+D)	Addetti agricoltura totali + casalinghe e NEET (altri comuni) (ovvero B+C+D)	Pop. attiva + casalinghe + NEET (altri comuni) (ovvero 44977+C+D)	Pop. attiva totale + casalinghe e NEET (altri comuni) (ovvero 50076+C+D)	% Addetti agricoltura + casalinghe + NEET (altri comuni) su pop. attiva + casalinghe + NEET (altri comuni)	Addetti agric. tot. + casalinghe e NEET (altri comuni) su pop. attiva tot. + casalinghe e NEET (altri comuni)
29411	29687	6696	3083	39190	39466	54756	59855	71,57	65,94

* NEET= Not (engaged) in Education, Employment or Training. Uso questo acronimo, adoperato oggi per indicare i giovani che non vanno a scuola, non risultano lavorare e neppure risultano cercar lavoro (a volte sono stati definiti "sfiduciati"), per indicare i ragazzi dei comuni esterni che non andavano a scuola ma neppure erano censiti come lavoratori e che ipotizzo abbiano in realtà in larghissima maggioranza dato il loro contributo lavorativo alle attività agricole delle loro famiglie.

** Analogamente considero che le addette alle cure domestiche dei comuni esterni abbiano in percentuale considerevole dato il loro contributo alle attività agricole (e al piccolo allevamento) delle loro famiglie.

Fonte: Dati elaborati da *Censimento della popolazione del Regno d'Italia al 31 dicembre 1881, Volume III*, Roma, 1884, p.190-211.

Allegato 1.3: Numeri e percentuali degli addetti all'agricoltura del Circondario di Crema secondo il censimento del 1881, ripartiti per condizione professionale e sesso.

	Capoluogo		Altri comuni		Tot.M	Tot.F	% su agr. M	% su agr. F	tot. M+F capoluogo	tot. M+F altri comuni	totale M+F Circondario	% su agr. M+F
	M	F	M	F								
1 Agricoltori che coltivano terreni propri	9	0	1489	343	1498	343	7,66	3,62	9	1832	1841	6,34
2 Agricoltori mezzadri	2	0	308	7	310	7	1,59	0,07	2	315	317	1,09
3 Agricoltori affittaiuoli ed enfiteuti	35	0	2620	402	2655	402	13,58	4,24	35	3022	3057	10,53
4 Fattori, agenti di campagna	7	0	133	0	140	0	0,72	0,00	7	133	140	0,48
5 Contadini, bifolchi, ecc. a lavoro fisso.	5	4	5582	6999	5587	7004	28,57	73,94	9	12581	12590	43,37
6 Braccianti di campagna a lavoro non fisso	160	21	9205	1695	9365	1716	47,89	18,12	181	10900	11081	38,18
TOTALE Addetti all'agricoltura	218	25	19337	9446	19555	9471	100	100	243	28783	29026	100

Fonte: Dati da *Censimento della popolazione del Regno d'Italia al 31 dicembre 1881, Volume III*, Roma, 1884, pag.190-211, con elaborazioni.

Allegato 2: Terminologia dei lavoratori dipendenti dell'agricoltura cremasca.

	Termini generici e/o validi in tutte le zone	Zone Crema 1 e 2 (Cremasco storico)	Zona 3 (Ghiara d'Adda - Mandamento di Pandino)	Zona 4 (Cremonese - Mandamento di Soncino)
Obbligati annuali (remunerati annualmente, avevano l'abitazione gratis in cascina)	Contadini salariati, salariati obbligati, bergamini, campari delle risaie, guardiani delle marcite	Bifolchi, b. bovini, b. cavallari, cavallanti	Garzoni, campari	Capifamigli (capovaccaro, capocavallante, capobovaro), famigli
Obbligati giornalieri (remunerati a giornata, avevano l'abitazione in cascina per la quale pagavano un ("tenue") affitto)	Contadini obbligati, giornalieri obbligati, braccianti obbligati			anche badilanti
Giornalieri disobbligati	Piazzoni, contadini o braccianti o giornalieri avventizi o disobbligati			
Dipendenti, ragazzi o adulti, coabitanti con i conduttori, il cui lavoro, annuale o per otto mesi, era compensato con vitto, alloggio e una piccola retribuzione	Porcari (dove c'è il caseificio)	Famigli (ragazzi 12-18 a.), famigli di fagotto (giovani 18-25a.),	Garzoncelli	Garzoni vaccari, bovini
Dipendenti con funzione direttiva	Fattori			
Dipendenti dove il caseificio è parte dell'azienda	Casari (a livello dei fattori), capifamigli e famigli (obbligati con salario mensile?), porcari (ragazzi tipo famigli cremaschi)			

Fonte principale sono gli *Atti, cit., passim*, con integrazioni da *Annali di Statistica ed. 1879 - Serie 2 - Vol 8, cit.*, pag. 147-149.

Allegato 3: Consumi degli 8154 abitanti entro la cinta daziaria di Crema nel quinquennio 1874-78 (In base a dati daziari).

	Buoi e manzi	Vacche e tori	Vitelli>1anno	Vitelli<1anno	Maiali	Agnelli, capretti e montoni	Carni fresche	Totale carni calcolato	Totale carni calcolato + pollame presunto*	Carni salate e lardo	Pesci freschi, salati e sott'olio	Burro	Cacio	Miele
unità	224	335	11	1523	677	735								
q o hl per unità	3,00	2,13	0,98	0,44	0,88	0,10								
q o hl totali	672,00	713,55	10,78	670,12	595,76	76,44	41,00	2779,65		85,00	403,00	376,00	1391,00	61,00
kg o l pro capite / anno	8,24	8,75	0,13	8,22	7,31	0,94	0,50	34,09	40,18	1,04	4,94	4,61	17,06	0,75
g o ml pro cap. / di	22,58	23,98	0,36	22,52	20,02	2,57	1,38	93,40	110,08	2,86	13,54	12,63	46,74	2,05
	Farina di frumento abburattata	Farina di cereali inferiori	Legumi	Patate	Riso e risino	Olio	Frutta secca	Frutta fresca	Agrumi	Zuccheri	Caffè	Vino a fusti	Uva fresca q	Alcool hl
unità												5571	4850	301
q o hl per unità												0,50	0,55	
q o hl totali	9021,0	3875,0	539,0	909,0	1044,0	587,0	111,0	1771,0	162,0	1156,0	192,0	2785,5	2667,5	301,0
kg o l pro cap. anno	110,63	47,52	6,61	11,15	12,80	7,20	1,36	21,72	1,99	14,18	2,35	34,16	32,71	3,69
g o ml pro cap. / di	303,10	130,20	18,11	30,54	35,08	19,72	3,73	59,51	5,44	38,84	6,45	93,59	89,63	10,11
	Birra hl	Pollame	Uova	Latte	Legumi freschi	Castagne	Caffè nostrano	**Vino in litri						
q o hl per unità														
q o hl totali	140,00													
kg - l pro cap. anno	1,72													
kg - l pro capite/anno presunti *		6,09	5,04	31,11	80,00	25,15	0,40	128,00						
g o ml pro capite / di	4,70	16,68	13,81	85,23	219,18	68,90	1,10	350,68						

* I consumi presunti sono quelli medi delle città lombarde dove si paga il dazio anche su merci su cui a Crema non si paga

** Il consumo presunto di vino in litri è stato aggiunto a causa della mancanza del dato sul vino in bottiglie

Fonte: *Annali di Statistica ed. 1879 - Serie 2 - Vol 8, Tavole XXX-XXXI-XXXII* da pag. 54 a pag. 68, criteri di calcolo *ibidem* pag. 71, medie dei consumi su tutti i comuni chiusi di ciascuna regione *ibidem* pag. 72.

Allegato 4.1: Retribuzioni orarie e prezzi intorno al 1879.

Gli incroci tra le colonne dei prezzi dei prodotti e le righe delle retribuzioni delle categorie professionali rappresentano il numero di ore lavorative necessarie per acquistare le quantità di prodotto specificate.

	1q frument o + 1q mais = L 52,64	1 kg di farina bianca di frumen- to = L 0,4095	1 kg di farina di mais = L 0,27	1 kg di pane = L 0,46	1 kg di pasta = L 0,66	1 kg di riso = L 0,55	1 kg di fagioli secchi = L 0,34	1 kg di carne bovina = L 1,18	1 kg di carne suina = L 1,67	1 uovo = L 0,08	1 litro di latte = L 0,3	1 kg di burro = L 3,06	1 litro di olio d'oliva = L 1,47	1 litro di vino = L 0,57	1 kg di caffè in grani = L 3,65	1 caffè (amaro) fatto in casa con 5 g di caffè = L 0,01825	1 kg di zucche- ro = L 1,55
Contadini salariati obbligati: 0,15 L/h	350,9	2,7	1,8	3,1	4,4	3,7	2,3	7,9	11,1	0,53	2,0	20,4	9,8	3,8	24,3	0,12	10,3
Braccianti giornalieri obbligati: 0,12 L/h	438,7	3,4	2,3	3,8	5,5	4,6	2,8	9,8	13,9	0,67	2,5	25,5	12,3	4,8	30,4	0,15	12,9
Giornalieri avventizi: 0,10 L/h	526,4	4,1	2,7	4,6	6,6	5,5	3,4	11,8	16,7	0,80	3,0	30,6	14,7	5,7	36,5	0,18	15,5
Giornaliere donne: 0,08 L/h	658,0	5,1	3,4	5,8	8,3	6,9	4,3	14,8	20,9	1,00	3,8	38,3	18,4	7,1	45,6	0,23	19,4
Operai fabbriche locali: 0,15 L/h	350,9	2,7	1,8	3,1	4,4	3,7	2,3	7,9	11,1	0,53	2,0	20,4	9,8	3,8	24,3	0,12	10,3
Operaie fabbriche locali: 0,09 L/h	584,9	4,6	3,0	5,1	7,3	6,1	3,8	13,1	18,6	0,89	3,3	34,0	16,3	6,3	40,6	0,20	17,2
Operai grandi stabilimenti: 0,208 L/h	253,1	2,0	1,3	2,2	3,2	2,6	1,6	5,7	8,0	0,38	1,4	14,7	7,1	2,7	17,5	0,09	7,5
Impiegati: 0,50 L/h	105,3	0,8	0,5	0,9	1,3	1,1	0,7	2,4	3,3	0,16	0,6	6,1	2,9	1,1	7,3	0,04	3,1
Inserviente statale: 0,35 L/h	150,4	1,2	0,8	1,3	1,9	1,6	1,0	3,4	4,8	0,23	0,9	8,7	4,2	1,6	10,4	0,05	4,4

I prezzi sono ricavati da varie fonti citate nel testo. Le retribuzioni sono in parte riprese e in parte elaborazioni da varie fonti citate nel testo.

Allegato 4.2: Retribuzioni orarie (minimi sindacali) e prezzi nel 2014.

Gli incroci tra le colonne dei prezzi dei prodotti e le righe delle retribuzioni minime sindacali delle categorie professionali rappresentano il numero di ore lavorative necessarie per acquistare le quantità di prodotto specificate.

	1q frumen- to + 1q mais = E 43	1 kg di farina bianca di frumen- to = ...	1 kg di farina di mais = ...	1 kg di pane = E 2,88	1 kg di pasta = E 1,52	1 kg di riso = E 2,58	1 kg di fagioli secchi = ...	1 kg di carne bovina = E 16,67	1 kg di carne suina = E 8,84	1 uovo = E 0,26	1 litro di latte = E 1,48	1 kg di burro = E 9,06	1 litro di olio d'oliva = E 4,44	1 litro di vino = E 2,22	1 kg di caffè = E 11,59	1 caffè (amaro) fatto in casa (5 g) = E 0,06	1 kg di zucche- ro = E 1,1
Operaio agricolo: 7,13 Euro/h	6,0			0,4	0,2	0,4		2,3	1,2	0,04	0,2	1,3	0,6	0,3	1,6	0,01	0,15
Operaia abbigliamento: 6,6 E/h	6,5			0,4	0,2	0,4		2,5	1,3	0,04	0,2	1,4	0,7	0,3	1,8	0,01	0,17
Operaio metalmecanico: 7,32 E/h	5,9			0,4	0,2	0,4		2,3	1,2	0,04	0,2	1,2	0,6	0,3	1,6	0,01	0,15
Impiegato di banca: 11,11 E/h	3,9			0,3	0,1	0,2		1,5	0,8	0,02	0,1	0,8	0,4	0,2	1,0	0,01	0,10

Fonte: I minimi sindacali per il 2014 si trovano sul sito <https://www.money.it/Qual-e-lo-stipendio-minimo-in> (verificato 18-7-2018), che cita come fonte IL SOLE 24 ORE. I prezzi del 2014 sono accessibili sul sito dell'ISTAT. Dove il dato manca è perché mancante alla fonte.

Marcello Mazzoni: interprete italiano della realtà inglese

*L'articolo si propone di fornire una ricostruzione della vita di Marcello Mazzoni (1801-1854), anglista cremasco, studioso della letteratura inglese e uno dei primi traduttori italiani di Lord Byron (1788-1824). Mazzoni studiò nel Regio Liceo di Crema. Fu incoraggiato allo studio della letteratura inglese, tra gli altri, da Vincenzo Monti, trasferendosi non appena avuta l'occasione in Inghilterra per migliorare la conoscenza della lingua inglese. Tornato in Italia divenne professore di inglese in un liceo milanese, nonché traduttore e autore di antologie didattiche per lo studio della materia. Interessa in particolar modo la raccolta di saggi e racconti intitolata *Studies* (1840), nella quale l'autore mostra una grande conoscenza della letteratura inglese cimentandosi, oltretutto, nella stesura di alcuni racconti. Particolare attenzione viene dedicata al lavoro di traduzione dell'opera *Manfred* (1817), di Lord Byron, uno dei drammi romantici più famosi in Europa.*

«Il signor Marcello Mazzoni ha fatto un regalo squisitissimo all'italiana letteratura, e tale il chiamiamo, perché pochi al pari di lui conoscon sì addentro la lingua d'Albione, e perché pochissimi certo con tanta eleganza traducono, con tanta facilità ed esattezza»¹.

Queste le parole di Francesco Regli, editore de «Il Pirata», giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode teatri e varietà, che nell'edizione del 30 novembre 1838 presentava l'opera di traduzione dello scrittore: *Poemi di Giorgio Lord Byron recati in italiano da Marcello Mazzoni*².

Professore di lingue, letterato e poeta, Marcello Mazzoni nasce a Crema il 22 marzo 1801 in una umile famiglia cremasca, risiede con suo padre, di professione fante, e sua madre in Via Riva Fredda 7³. In giovane età inizia a maturare un precoce interesse per l'arte e la letteratura che lo porta a dedicarsi agli studi in maniera approfondita e con grande attenzione e dedizione. All'età di 21 anni il giovane Marcello si distingue rispetto ai suoi compagni di studi per la costanza mostrata durante gli anni scolastici e per il talento nella scrittura di testi poetici. Con orgoglio, nonostante la giovane età, viene incoraggiato dai suoi istitutori a candidarsi nel ruolo di professore di lettere del Ginnasio, all'epoca da poco vacante. Eseguite le prove previste per l'accesso alla posizione in maniera egregia, viene quasi all'unanimità eletto professore di lettere dal Consiglio Comunale. Tuttavia si opposero al sogno del giovane Mazzoni questioni legali legate alla sua giovane età che ne impedirono la nomina alla carica di professore⁴.

Infastidito dall'accaduto, il giovane decise di lasciar alle spalle la città natale per recarsi, nel 1822, alla vicina Milano. Nonostante avesse a disposizione solamente una umile somma di denaro e alcune lettere di raccomandazione, Mazzoni in poco tempo si circonda di protettori illustri e ammiratori e riesce a trovare stabilità economica nella nuova città. L'anno successivo al suo arrivo a Milano ottiene la cattedra di professore di letteratura italiana, retorica commerciale, lingua francese e geografia in uno dei più rinomati istituti privati milanesi. Tra il 1823 e il 1827 nel ruolo di professore riesce a dedicarsi a tempo pieno alla scrittura di saggi e poesie e si fa strada in lui un nuovo interesse nei confronti delle letterature straniere, in particolar modo quella inglese. A quel tempo, tuttavia, vi era scarsità se non una quasi totale assenza di professori di lingua inglese, così, mosso dal desiderio di comprendere le opere dei grandi maestri della letteratura inglese, nasce in lui l'ardita idea di diventare lui stesso professore di lingua e letteratura inglese.

Nell'autunno del 1827, in forza del suo obiettivo, abbandona la città di Milano per lanciarsi nel vortice metropolitano londinese. Nonostante il timore iniziale la buona sorte favorisce lo scrittore che subito trova lavoro presso l'istituto bancario Pattinson & Co. come addetto alla corrispondenza italiana. Nel giro di due anni, dando oltremodo prova delle sue capacità fuori dal comune, Marcello Mazzoni riesce a familiarizzare con una delle lingue più complesse d'Europa e in poco tempo acquisisce una dimestichezza tale da non solamente essere in grado di insegnarla a livello teorico, ma di applicarla nella creazione di prose e componimenti poetici. L'anno 1829 segna il suo ritorno nella città di Milano e, conformemente a quanto prefissatosi prima del viaggio a Londra, Mazzoni inizia a dare lezioni private di lingua e letteratura inglese, riuscendo ad attirare a sé un discreto numero di studenti desiderosi di imparare l'idioma. Nel corso degli anni la fama del Mazzoni crebbe sempre più; non solo ebbe la fortuna di circondarsi di un numero sempre maggiore di persone intenzionate ad apprendere la lingua inglese, ma ebbe occasione di conoscere

¹ REGLI F., *Il pirata. Giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà*, Nervetti, Milano 1828, Vol. 4, pp. 179-180.

² MAZZONI M., *Poemi di Giorgio Lord Byron recati in italiano da Marcello Mazzoni*, Angelo Bonfanti, Milano 1838.

³ Cfr. CITERIO L., DESTI M., INNOCENTI G., VIVIANI B., *Crema e il suo ginnasio: momenti di storia del Ginnasio Racchetti attraverso le carte dell'archivio*, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, Crema 2016, pp. 75.

⁴ MENEGHEZZI F., *Almanacco Cremasco*, Dalla tipografia Ronna, Milano 1884, pp. 162-167 *passim*.

personaggi di grande rilievo nel mondo della letteratura e della politica.

Il Mazzoni, tuttavia, come brevemente anticipato, non era solamente uno stimato professore, ma anche un ottimo scrittore oltre che in italiano anche in lingua inglese. L'amore che nutriva per la lingua anglo-sassone era tale da quasi finire per trascurare la sua lingua madre, critica che venne a lui mossa in più di una occasione. Nella raccolta intitolata *Studies*⁵, da lui pubblicata nel 1840 si trovano due racconti originali scritti in lingua inglese da Marcello Mazzoni intitolati *Leonora Russel* e *A Wet Sunday in a Little Village*.

Il primo racconto è un tributo, la memoria di un incontro e della triste vicenda di Leonora, giovane di origine inglese che Mazzoni aveva incontrato nel 1839 durante una gita al lago di Como. La giovane affascina lo scrittore non solo perché gli «faceva gustare le bellezze del poeta delle Grazie, T. Moore», ma anche per «il complesso di quelle virtù ond'era adorna l'impareggiabile creatura⁶». Durante lugubri passeggiate tra antichi cimiteri e paesaggi lacustri, lo scrittore viene a conoscenza della ragione per la quale Leonora rimane impassibile alle sue lusinghe: la giovane è in lutto per la morte del suo amato. Distrutta dal dolore non riesce a trovare pace e finisce per ammalarsi e infine per togliersi la vita. Affranto dalla morte della giovane, Mazzoni le dedica questo breve racconto. Il secondo racconto è, invece, dedicato a un parroco⁷ amico di Mazzoni, lo scrittore narra del lento scorrere del tempo durante una domenica di pioggia trascorsa solitariamente nella sua dimora e della ricerca di un intrattenimento per la giornata. Il narratore prova con la lettura, apre il poema *The Solitary* di Charles Whitehead (1804-1862)⁸, un suo caro amico, ma lo richiude dopo aver letto poche strofe. Prende allora una rivista letteraria ma anch'essa non riesce completamente ad assorbire la sua attenzione. Infine inizia a immaginare e con la mente vaga e torna in Inghilterra. Quando si desta dal sogno ad occhi aperti si rende conto che la giornata è giunta al termine. Nella raccolta sono inoltre presenti due lettere, una prima inviata all'amico e scrittore Charles Whitehead, nella quale Mazzoni commenta alcune opere del pittore italiano Francesco Hayez (1791-1882), mostrando grande padronanza della lingua e sfoggiando un nutrito lessico tecnico; la seconda, scritta a Peter Colnaghi, è una premessa alla traduzione in versi di un poemetto di Lord Byron, intitolato *la morte di Calmar e d'Orla*⁹. Degne di nota sono anche le due traduzioni "libere" presenti nel volume, così definite dallo stesso Mazzoni in una delle introduzioni: «vuolsi però avvertire che questa traduzione ha il carattere (alcuni diranno il difetto) delle altre mie – quello, cioè, di non essere troppo aderente alla lettera». La prima è la traduzione della storia *Il bacio fatale* di G. B. Bazzoni (1803-1850), autore de *Il Castello di Trezzo* e *Il falco della rupe*; mentre la seconda è la traduzione di *Ciascuno alla sua volta* racconto dedicato ai figli dei reali della Francia di Jean Nicolas Bouilly (1763-1842), scrittore francese di opere teatrali e politico, durante il periodo della Rivoluzione francese.

Di particolare interesse, in ultima analisi, risultano essere le due dediche contenute nella raccolta. La prima consiste in un elogio che lo scrittore fa a George Lord Byron (1788-1824), autore della maggior parte delle opere di cui Mazzoni curò la traduzione, oltre che sua più grande fonte di ispirazione. Nella dedica Mazzoni scrive: «*Il tuo talento soprannaturale è sempre stato da tutti visto con uno stupore che tendeva al terrore, e probabilmente, da nessuno più che dal più umile dei tuoi ammiratori, Marcello Mazzoni, al quale è sempre stato insegnato di render omaggio al genio, non alla classe sociale. 'Lord' può essere impresso su qualsiasi pietra, 'ispirazione'*».

⁵ Mazzoni M., *Studies*, Santo Bravetta, Milano 1840.

⁶ Mazzoni M., *Studies*, Santo Bravetta, Milano 1840, pp. 29.

⁷ «Al mio diletissimo amico Don A..... Vitt..... Parroco di B..... e dottore in ambe le leggi» MAZZONI M., *Studies*, Santo Bravetta, Milano 1840, pp. 61.

⁸ WHITEHEAD C., *The Solitary. A Poem in Three Parts*, Effingham Wilson, Royal Exchange, London 1831.

⁹ Angelo Bonfanti, Milano 1838.

invece, può solo esser incisa sul metallo prezioso. Sin dai miei primi anni ho cercato di tener gli occhi aperti nella luce del tuo sole, - anche se a volte tanto ardente da abbagliare e disorientare. Chi mai avrebbe tentato di affievolire la sua brillantezza? Hai avuto le tue colpe ma eri anche possessore di virtù che sole erano in grado di redimerti; e ora che hai condiviso il mortal destino dell'umanità, quanto ingiusto parrebbe insistere sulle prime! Oh più grande dei grandi! La cui mente, come gli elementi, potrebbe ancor creare, le cui ceneri sono in sé immortalità, riversa il tuo brillante splendore sull'uomo che ha eretto per la tua divinità un tempio nel suo cuore»¹⁰.

La seconda dedica era per George Canning (1770-1827), Primo Ministro del Regno Unito, e risale al 1832 in occasione della pubblicazione della traduzione nella versione poetica del *Manfred* di Lord Byron. Ed è proprio grazie alla traduzione in versi di *Manfred*, poema drammatico diviso in atti scritto alla fine del 1816, che Marcello Mazzoni riesce a distinguersi sul panorama letterario. Nella nota del traduttore¹¹, che precede il poema, Mazzoni spiega le ragioni che lo portarono a scegliere di tradurre tale opera del «Bardo della disperazione», ammettendo come il «linguaggio delle passioni» in tale componimento abbia «varcato il confine», ma giustificandosi affermando che non si sarebbe «mai più accinto a vestirla di forme italiane» se quell'opera avesse mancato di una morale. La ricezione del suo lavoro di traduzione fu estremamente positiva, Mazzoni pareva essere ispirato dello stesso entusiasmo di Byron, tanto che il suo lavoro in versi italiani dava l'impressione di essere un poema originale, non una traduzione¹².

Da sottolineare, inoltre, il grande lavoro intitolato *Fiori e glorie della letteratura inglese*¹³, antologia delle opere più conosciute dei principali scrittori britannici, ideata da Mazzoni per i suoi studenti di letteratura inglese. L'antologia separa gli scrittori di prosa, tra i quali compaiono nomi come Francis Lord Bacon, Joseph Addison, Richard Steele, Henry Fielding, Oliver Goldsmith e Walter Scott, dagli scrittori di poesie come William Shakespeare, John Milton, Alexandre Pope, Thomas Gray, Thomas Moore, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, solo per citarne alcuni. L'opera contiene brevi introduzioni biografiche che precedono le opere degli scrittori e delle note esplicative, entrambe a cura di Marcello Mazzoni e scritte in lingua inglese. L'antologia venne pubblicata nel 1844 ed è la miglior rappresentazione dell'estrema dedizione di Mazzoni per la letteratura, oltre che dell'interesse personale per la buona formazione dei giovani che aveva l'occasione di seguire.

Infine, chi meglio sarebbe riuscito a ritrarre il Mazzoni del suo intimo amico Ferdinando Meneghezzi? Dopo la sua scomparsa, il 21 dicembre del 1854, Meneghezzi scrive: «*Bella e maestosa ne fu la persona, nobili ed alte le maniere; ricercata la foggia del vestire e dell'abitare. Aveva una certa apparenza di orgoglio (giacché non vò tacerne i difetti), e pareva sentire un po' altamente di sé e disprezzar gl'inferiori; ma in fondo più pareva di quello che fosse*»¹⁴.

¹⁰ «Your unearthly powers were always beheld by all with a wonder somewhat approaching to terror, and, perhaps, by none so much as by the most humble of your worshippers, Marcello Mazzoni, who was taught to pay his homage only to genius and never to rank; – for lord can be stamped on any clay, but inspiration can only be impressed on the finest metal. From my earliest years I ventured to fix my eyes in the blazing light of your sun, – though sometimes flaming to dazzle and to bewilder. Who shall ever attempt to dim its brilliancy? You had your faults, but you have redeeming virtues too; and now that you have shared the lot of humanity, how ungenerous to dwell upon the former! Greatest of the great! Whose mind, like the elements might furnish forth creation, and whose dust is even in itself immortality, pour your bright effulgence upon one who raised a shrine in his heart to your divinity!» MAZZONI M., *Studies*, Santo Bravetta, Milano 1840. [traduzione mia]

¹¹ MAZZONI M., *Manfredo, poema drammatico di Lord Byron; traduzione in versi di Marcello Mazzoni*, Da Placido Maria Visaj, Milano 1832, pp 11-14.

¹² BONATELLI F., *Gazzetta della provincia di Lodi e Crema*, G. B. Orcesi, Lodi 1854, pp. 30

¹³ MAZZONI M., *Fiori e glorie della letteratura inglese*, Tipografia e libreria Pirota & C., Milano 1854.

¹⁴ MENEGHEZZI F., *Almanacco Cremasco*, Dalla tipografia Ronna, Milano 1884, pp. 162-167

Bibliografia

- BONATELLI F., *Gazzetta della provincia di Lodi e Crema*, G. B. Orcesi, Lodi 1854, p. 30.
- Cfr. CITERIO L., DESTI M., INNOCENTI G., VIVIANI B., *Crema e il suo ginnasio: momenti di storia del Ginnasio Racchetti attraverso le carte dell'archivio*, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, Crema 2016, p. 75.
- MAZZONI M., *Manfredo, poema drammatico di Lord Byron; traduzione in versi di Marcello Mazzoni*, Da Placido Maria Visaj, Milano 1832, pp 11-14.
- MAZZONI M., *Fiori e glorie della letteratura inglese*, Tipografia e libreria Pirotta & C., Milano 1854.
- MAZZONI M., *Poemi di Giorgio Lord Byron recati in italiano da Marcello Mazzoni*, Angelo Bonfanti, Milano 1838.
- MAZZONI M., *Studies*, Santo Bravetta, Milano 1840.
- MENEGHEZZI F., *Almanacco Cremasco*, Dalla tipografia Ronna, Milano 1884, pp. 162-167.
- WHITEHEAD C., *The Solitary. A Poem in Three Parts*, Effingham Wilson, Royal Exchange, London 1831.
- REGLI F., *Il pirata. Giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà*, Nervetti, Milano 1828, Vol. 4, pp. 179-180.

**Un notaio cremasco del XIV secolo:
il *quaternus imbreviarum* di Antonio de Guarinis**

L'articolo si propone di presentare alcune considerazioni in merito al quaternus delle imbreviature di Antonio de Guarinis, notaio originario di Izano e operativo in area cremasca nella seconda metà del XIV secolo.

Il fondo archivistico

Il *quaternus imbreviaturarum* di Antonio de Guarinis è conservato nel Fondo Notarile sussidiario di Lodi e Crema dell'Archivio storico Comunale di Lodi, nel quale sono contenuti gli atti di 650 notai attivi nel territorio Lodigiano - Cremasco tra XIV e XIX secolo.

L'appellativo 'sussidiario' risale all'epoca napoleonica per indicare il ruolo secondario del fondo conservato a Lodi nei confronti di quello di Cremona. Sono le stesse disposizioni napoleoniche a decretare infatti la giurisdizione di Lodi sul territorio cremasco, tanto che nel *Notarile* sono presenti anche le carte del Collegio notarile di Crema (1450 – 1758)¹. In particolar modo, il regolamento sul notariato del 17 giugno 1806 prevedeva che nel capoluogo di ogni Dipartimento del Regno d'Italia si costituisse un archivio notarile generale nel quale far confluire tutta la produzione documentaria presso i notai, i quali in molti casi conservavano per lascito o per acquisto i registri dei colleghi defunti o di cessata attività. L'Archivio Notarile di Crema è stato quindi trasferito a Lodi in seguito alla costituzione della provincia di Lodi-Crema nel 1806 ed in seguito nella sede attuale, l'Archivio storico comunale di Lodi di via Fissiraga 17².

Per quanto riguarda i notai attivi in area cremasca nel secolo XIV, si trovano all'interno di questo fondo due registri, due rubriche e pochi frammenti tutti inediti. Sotto la segnatura 51a sono accorpati i frammenti dei protocolli di Bartolino *Christianus* degli anni 1349-13523, un *quaternus* delle imbreviature di Guidino *Cimalovus* che copre il periodo 1394-1400 con la corrispondente rubrica, mentre alla segnatura 103b corrisponde il protocollo delle imbreviature di Antonio de Guarinis relativo agli anni 1373-1390, corredato anch'esso di rubrica.

Sebbene il termine *quaternus* non venga mai utilizzato da Antonio, si è scelto di adottarlo in quanto comune nell'area padana; *imbreviatura* è invece presente nell'intestazione posta in apertura a ciascun fascicolo, sempre preceduta dal proprio *Signum*: c. 1r «(SN) In Christi nomine et gloriose virginis beate alme Marie, Eiusdem genetricis, amen. Hec sunt imbreviature primitus inchoate per me Antonium de Guarinis, filium condam Zanni olim filii Alberti de Guarinis de Zossano de Crema, notarium Cremensem pallatium, facte per me millesimis, indictionibus, diebus et mensibus infra descriptis videlicet».

Il quaternus

Il *quaternus imbreviaturarum* del notaio Antonio de Guarinis è un manoscritto cartaceo di mm. 252/250 x 310/315 per un totale di cc. 184 carte, di cui 4 bianche⁴, distribuite in 23 quaterni legati verosimilmente in un periodo successivo alla redazione degli atti. È infatti probabile che Antonio conservasse i fascicoli separatamente e che solo in seguito siano stati legati insieme in ordine cronologico come dimostra lo specchio scrittorio non sempre rispettato tanto che spesso il rigo di scrittura termina a margine della cucitura. L'uso di fogli e fascicoli sciolti è abbastanza comune presso i notai attivi in questo periodo poiché funzionale allo sveltimento delle procedure

¹ *I fondi speciali delle biblioteche lombarde: censimento descrittivo, volume secondo, province di Bergamo, Brescia, Como, Cremona, Lecco, Lodi, Mantova, Pavia, Sondrio, Varese*, a cura dell'Istituto lombardo per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, Milano 1998, pp. 491-492; M. LIVRAGA, *Carte cremasche conservate all'Archivio storico comunale di Lodi*, in «Insula Fulcheria», n. XXVIII (1998), pp. 191-193.

² L. E. ALBERTI, *Un esempio di utilizzazione della documentazione di ambito notarile come fonte storica per l'area cremasca: gli atti del notaio Pietro da Terni di Crema*, *Insula Fulcheria*, n. XXIX, 1999, p. 61.

³ M. LIVRAGA, *Gli atti del notaio cremasco Bertolino Cristiani*, in «Insula Fulcheria», n. XXIX (1999), pp. 187-189.

⁴ ASCLo, *Fondo Notarile sussidiario di Lodi e Crema*, filza 103b, cc. 24v, 131v, 183v, 184.

di estrazione degli atti consentendo infatti la possibilità a più notai di lavorare contemporaneamente⁵.

La coperta è una pergamena floscia di reimpiego, trattandosi dell'unico *mundum* pervenutoci di Antonio *de Guarinis*, un documento del 15 giugno 1383; la legatura, priva di nervi, è costituita in 23 tenie pergamenee che legano ciascun fascicolo, fuoriuscendo sulla coperta in 4 punti d'attacco. Sul piatto anteriore sono presenti diverse annotazioni di epoca moderna, talune illeggibili per la caduta di inchiostro: di mano Seicentesca «Imbreviatura d. Antoni Guarini»; del secolo XIX «Imbreviaturae d. Antoni Guarini Notarius anni 1374 (*su* 1369 *depennato*) et aliorum diversorum annorum». Su quello posteriore è presente un'annotazione di mano del notaio Antonio *de Robatis*, preceduta dal suo *signum*, anch'essa illeggibile per la caduta d'inchiostro.

Il manoscritto, non presenta cartulazione; i quaternioni hanno dimensioni leggermente diverse. Lo specchio di scrittura non è definito da alcuna rigatura o marginatura e lo scritto è disposto a piena pagina con margini laterali esterni, superiori e inferiori abbastanza regolari, mentre quelli interni risultano spesso quasi inesistenti (soprattutto quelli del *verso*) perché la scrittura continua fino al limite della carta.

L'inchiostro è bruno; la scrittura di Antonio è una minuscola notarile abbastanza regolare nell'interlinea e nelle lettere. Il numero di linee di scrittura accolte su ciascuna pagina varia tra 35 e 45 e rari sono gli spazi lasciati in bianco per integrazioni o inserimenti successivi.

Su ogni bifoglio dei 23 fascicoli è visibile la filigrana⁶:

- alle cc. 5, 6, 7, 8, 29, 30, 31, 32 di un cerchio attraversato da un tratto alle cui estremità è presente una stella simile alla n. 3112 segnalata da Briquet⁷;
- alle cc. 13, 14, 15, 16 un arco con una freccia ruotata di 180° simile alla n. 786 segnalata da Briquet⁸;
- alle cc. 17, 18, 19, 20, 33, 34 (cc. 33, 34 ruotata di 180°), 35, 36, 41, 42, 43, 44, 57, 58, 59, 60 una testa di bue con occhi sormontata da una stella simile alla n. 14613 segnalata da Briquet⁹;
- alle cc. 49, 50 (ruotata di 180°), 51, 52 (ruotata di 180°), 65, 66, 67, 68, 73, 74, 75, 76, 81 (ruotata di 180°), 82 (ruotata di 180°), 83 (ruotata di 180°), 84, 89, 90, 91, 92, 97, 98 (ruotata di 180°), 99 (ruotata di 180°), 100 (ruotata di 180°), 105 (ruotata di 180°), 106 (ruotata di 180°), 107 (ruotata di 180°), 108, 113, 114, 115 (ruotata di 180°), 116 (ruotata di 180°), 121, 122, 123, 124, 133 (ruotata di 180°), 134, 135 (ruotata di 180°), 136, 169 (ruotata di 180°), 170, 171 (ruotata di 180°), 172, 177, 178 (ruotata di 180°), 179 (ruotata di 180°), 180 (ruotata di 180°) una campana di forma conica dall'aspetto trifogliato simile alla n. 3941 segnalata da Briquet¹⁰;
- alle cc. 145, 146, 147, 148, 161, 162, 163, 164 una mezzaluna con le punte rivolte verso il basso e l'alto, ruotata di 180° simile alla n. 5224 segnalata da Briquet¹¹.

⁵ Pratica attestata ad esempio anche a Genova nel secolo XV; cfr. A. ROVERE, *Aspetti tecnici della professione notarile: il modello genovese*, in *La produzione scritta tecnica e scientifica nel medioevo: libro e documento tra scuole e professioni*, Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei paleografi e diplomatici. Fisciano, Salerno, 28-30 settembre 2009, a cura di G. DE GREGORIO e M. GALANTE, Spoleto 2012 (Studi e ricerche, 5), p. 330.

⁶ C. M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Leipzig 1923.

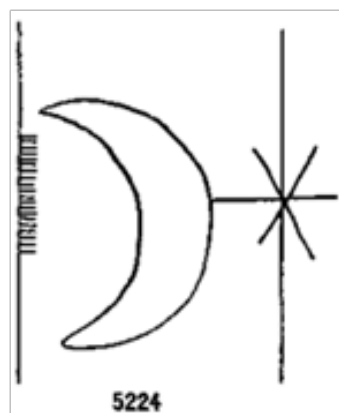
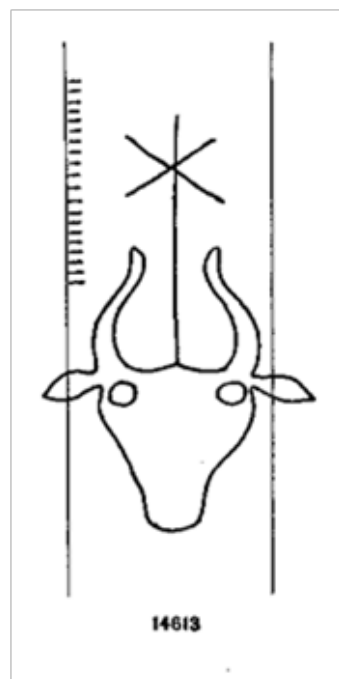
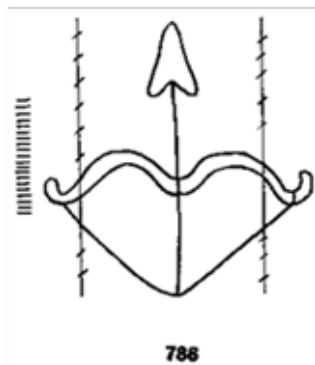
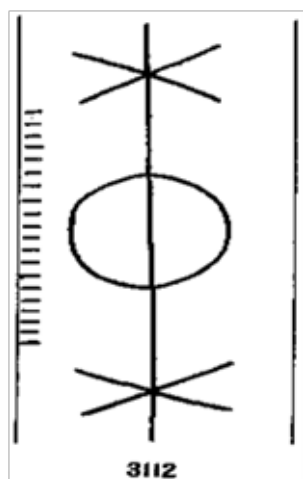
⁷ *Ibidem*, I, p. 212.

⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁹ *Ibidem*, IV, p. 738.

¹⁰ *Ibidem*, II, p. 349.

¹¹ *Ibidem*, II, p. 309.



Il *quaternus* si trova in un buono stato di conservazione a partire dal quarto fascicolo: i primi tre presentano lacune dovute ad una scorretta modalità di conservazione, tanto che le ultime parole di ciascun rigo risultano illeggibili e macchie di umidità compromettono la lettura di ampie porzioni di testo.

La rubrica

Oltre al manoscritto contenente imbreviature, si è conservata la relativa rubrica, strumento di corredo del quale in questo periodo i notai si servono per assicurare sia l'integrità del *quaternus* sia per facilitare il reperimento della documentazione¹² come esplicitato dallo stesso Antonio nell'intitolazione alla c1r, nella quale fornisce alcune indicazioni per una corretta interpretazione: «*Ad quod registrum recurendum est volendo ipsa instrumenta velocius invenire*».

La rubrica, cartacea, di mm 860/110 x 300/304 è composta da 5 fascicoli di diversa consistenza per un totale di cc. 96 così suddivise:

- I fascicolo di cc. 16: rubrica relativa alla produzione documentaria del *de Guarinis* dal 1373 al 1391;
- II fascicolo di cc. 24: rubrica relativa alla produzione documentaria del *de Guarinis* dal 1392 al 1401;
- III fascicolo di cc. 24: rubrica relativa alla produzione documentaria di notaio ignoto¹³ dal 1402 al 1408;
- IV fascicolo di cc. 16: rubrica relativa alla produzione documentaria di notaio ignoto dal 1408 al 1413;
- V fascicolo di cc. 16: rubrica relativa alla produzione documentaria di notaio ignoto dal 1413 al 1427.

La coperta è costituita da una pergamena di reimpiego ascrivibile al secolo XIV sulla base della scrittura; la legatura, priva di nervi, è effettuata con nodi piani. Sul piatto anteriore sono presenti l'annotazione di mano del notaio Antonio *de Robatiis* – «D. Ant. Robati» –, una segnatura di mano moderna – «G. 21/b» – e un'altra annotazione, parzialmente illeggibile per la caduta dell'inchiostro, di mano del secolo XIX «[...] Guarini Antonio dal 1373 al 1427».

Le carte, non numerate, sono di diverse dimensioni, se pur minime. Lo specchio di scrittura non è definito da alcuna rigatura o marginatura. L'inchiostro utilizzato è bruno e la scrittura è quella di Antonio per quanto riguarda le cc. 1r-32r; le cc. 32v - 96v invece sono di altra mano e riguardano imbreviature redatte tra il 1400 e il 1427. Nel margine superiore sono presenti le intitolazioni:

- «*Primus liber imbreviature*» alle cc. 2-7r relativo alle annate 1373-1386;
- «*Secundus liber imbreviature*» alle cc. 7v-14 relativo alle annate 1387-1390;
- «*Tercio liber imbreviature*» alle cc. 15-25 relativo alle 1391-1395;
- «*Quartus liber imbreviature*» alle cc. 26-32r relativo alle annate 1396-1399.

Il notaio pone in apertura la seguente intestazione contenente importanti indicazioni per una corretta interpretazione delle sue tecniche redazionali:

c. 1r: «*In nomine Domini nostri Ihesu Christi et beate Marie virginis. + Registrum in quo breviter notata sunt universa instrumenta rogata ordinarie et successive de die in diem per me Antonium de Guarinis, notarium pallatinum Cremensem publicum, quorum tenores continentur notis et ea extensa sunt in imbreviaturis per me factis et dande in ipsa forma extracta, § salvo quod ubi invenitur ante quodlibet capitulum simplex .o., tunc illud instrumentum non est imbreviatum et post .o. sequitur .e. sic .oe., illud est imbreviatum in extraordinariis. Ad quod registrum recurendum est volendo ipsa instrumenta velocius invenire, scias tamen ibidem non esse dedicata omnia*

¹² Sull'argomento v. L. Zagni, *La redazione dei protocolli notarili a Milano nel secolo XIV*, in «Studi di storia medioevale e di diplomatica», 7 (1982), pp. 43-53.

¹³ I tentativi di attribuzione della mano hanno portato solo all'esclusione dei notai Bartolino *Christianus* e Guidino *Cimalovus* i cui *quaterni* sono conservati presso l'ASCLo.

instrumenta, acta et processus per me in officiis scripta neque multe ac multe denuntie pro dacio douane grosse MCCCLXXXIII, que sit in filza istius liber imbreuiaturarum».

Antonio avverte che non tutti gli atti presenti nello strumento di corredo, di cui si limita a riportare esclusivamente le rubriche¹⁴, ovvero *nomen iuris* del negozio, nome delle parti e data cronica, trovano corrispondenza nel registro: quelli preceduti da «o» non sono stati imbreviati mentre quelli contraddistinti dalle lettere «oe» lo sono *in extraordinariis*. Il professionista specifica che altri «instrumenta, acta et processus per me in officiis scripta neque multe ac denuntie pro dacio douane grosse MCCCLXXXIII» sono conservate in filze: è chiaro dunque che il *de Guarinis* tenesse separata la sua produzione documentaria, lavorando in parallelo su registro, dove imbreviava soltanto gli *instrumenta* rogati per la committenza privata, e su fogli, poi condizionati in filza, per gli atti prodotti in qualità di ufficiale al servizio del comune. Tali filze dovevano inoltre essere versate in cancelleria comunale distrutta nel 1449 a causa di un incendio durante il passaggio dalla dominazione viscontea a quella veneziana¹⁵.

Altre informazioni, che ci rendono edotti anche sulla sua attività al servizio del Comune, si leggono:

a c. 10v: «*Id est liber (segue depennato contratu) et sunt filze actuum, instrumentorum, processum et scripturarum mei notarii et scribe dominorum... consulum iusticie comunis Creme pro toto suprascripto anno curso MCCCLXXXVIII ut supra*»;

a c. 13v: «*Memento eciam de depositiis pro inventariis in filza actuum meorum domini potestatis et comunis Creme et aliorum actos*»;

a c. 15r: «*Item memento de libro et filzis actuum meorum notarie domini potestatis et comunis Creme pro toto anno preterito cui officio asserivi*»;

a c. 24v: «*Item est liber actuum et sunt filze similiter et imbreviature depositorum in extraordinariis, instrumentorum processum et scripturarum mei Antonii notarii et scribe domini... potestatis et comunis Creme iterum pro toto suprascripto anno curso MCCCC ut supra*»;

a c. 37r: «*Item est liber actuum et sunt filze actuum, instrumentorum, processum et scripturarum mei notarii et scribe domini... potestatis et comunis Creme pro toto suprascripto anno curso MCCCLXXXV ut supra*».

Antonio de Guarinis

Antonio *de Guarinis, notarius pallatinus Cremensis publicus*, figlio di Giovanni del fu Alberto di Izano, come lo stesso notaio si definisce in diverse occasioni, non è mai stato oggetto di studi specifici e i suoi registri di imbreviature sono inediti.

Scarse sono le informazioni biografiche che emergono dalla lettura della documentazione. Dall'analisi del cartolare è possibile stabilire un esercizio quasi ventennale della professione, dal 26 agosto 1373 al 30 dicembre 1390, e un prolungato servizio per il comune: nel 1381 e nel 1387 risulta essere scriba dei consoli di giustizia del comune e negli anni 1395 e 1400 scriba al servizio del podestà e del comune.

Negli altri fondi dell'Archivio comunale di Lodi le ricerche di altra sua documentazione hanno dato esito negativo e l'unico originale rintracciato è l'atto del 15 giugno 1383 utilizzato per legare i 23 fascicoli, che non trova corrispondenza nelle imbreviature presenti nel suo registro.

In due atti, un *instrumentum ficti* posteriore al 7 maggio 1396 rogato da Vincenzo *de Marti-*

¹⁴ A differenza dei colleghi milanesi, Antonio non fornisce rimandi alla carta corrispondente o al numero d'ordine dell'atto: cfr. L. ZAGNI, *La redazione dei protocolli notarili a Milano* cit., pp. 45-46.

¹⁵ Sull'argomento v. E. FALCONI, *Fonti documentarie cremasche: stato e problematiche*, in *Crema 1185* cit., pp. 181-195.

nengo¹⁶ e un *instrumentum investiturae* del 27 febbraio 1397 rogato da Comino de Martinengo¹⁷ – Antonio si sottoscrive in qualità di pronotario, nel secondo caso insieme al collega Lorenzo Tincor. A Crema, a differenza di Milano, la distinzione tra notai e *secundi notarii* non sembra così netta¹⁸; se nella città ambrosiana nel Trecento il termine *pronotarius* indica «un “quasi notaio” appartenente ad una ben precisa categoria di individui non ancora in possesso della piena capacità professionale»¹⁹ – e ciò è confermato esplicitamente dalle matricole della prima metà del secolo: «*possunt interesse pro secundis notariis*» agli atti dei colleghi ma «*non possunt rogare nec facere aliqua instrumenta... nec recipere testes*» – diverso è il suo significato alla stessa altezza cronologica a Crema dove alcuni di loro risultano essere anche rogatari²⁰.

Per quanto riguarda la famiglia, il padre Giovanni del fu Alberto, risulta già defunto nel 1373, anno di inizio del *quaternus*, come attesta l'intestazione posta in apertura del primo fascicolo: «*Hec sunt imbreviature per me Antonium de Guarinis, filium condam Zanni olim filii Alberti de Guarinis de Zossano de Crema*» (c.1r).

I *de Guarinis* sembrano essere una delle principali famiglie del territorio cremasco e, nello specifico, di Izano Cremasco dove possiedono numerose proprietà. Nelle opere manoscritte degli eruditi cremaschi sei-sette-ottocenteschi dedicati alle ricostruzioni genealogiche²¹ delle più importanti stirpi dinastiche locali, oggi conservati presso la Biblioteca di Crema²², non si trova alcuna menzione del notaio, dal momento che le prime notizie sulla famiglia *de Guarinis* sono posteriori al secolo XV²³.

Allo stato attuale è impossibile ricostruire le parentele tra Antonio e i numerosi esponenti della famiglia *de Guarinis* attestati nel *quaternus*, i quali sembrano costituire un blocco compatto

¹⁶ ASCLo, *Archivio Diplomatico*, 1.2 Privati, perg. 111. Il documento è acefalo; si è datato l'atto sulla base del riferimento interno ad un altro documento del 7 maggio 1396.

¹⁷ *Ibidem*, perg. 110.

¹⁸ Sulla figura del pronotario a Milano v. A. LIVA, *Notariato e documento notarile a Milano dall'alto Medioevo alla fine del Settecento*, Roma 1979 (Studi storici sul notariato italiano, 4), pp. 140-160; R. PERELLI CIPPO, «*Notarii*» e «*secundi notarii*» a Milano nel Duecento, in «Nuova Rivista Storica», LXVI (1982), pp. 594-598, S.T. SALVI, *Tra privato e pubblico: notai e professione notarile a Milano* (sec. XVIII), Milano 2012, pp. 38-41.

¹⁹ R. PERELLI CIPPO, «*Notarii*» e «*secundi notarii*» cit. p. 597.

²⁰ Il notaio Lorenzo Tincor, presente in qualità di pronotario nell'atto dell'*instrumentum investiturae* del 27 febbraio 1397 rogato da Comino de Martinengo, compare alla c. 38v del *quaternus* di Antonio in una notizia di un *instrumentum* deperdito come notaio rogatario di una quietanza del 23 gennaio 1377.

²¹ Confermano queste indagini numerose sottolineature in matita rossa dei nomi dei diversi esponenti della famiglia *de Guarinis* presenti nel registro di Antonio.

²² G.B. TERNI, *Genealogie delle famiglie nobili cremasche compilate l'anno 1670 sul codice Noli con alcune aggiunte*, sec. XVII, Biblioteca di Crema, Fondo manoscritti, ms. n. 8; P. BENZONI, *Catastico delli beni di Crema*, sec. XVIII, *ibidem*, ms. n. 184; *Genealogie delle famiglie cremasche descritte in 90 fogli e foglietti volanti*, sec. XVIII, *ibidem*, ms. n. 64; *Genealogie delle famiglie nobili Braguti, Monza, Marazzi, Freccavalli, Bondenti, Gambazoca, Guarini, Benzoni*, sec. XVIII, *ibidem*, ms. n.13; *Genealogia delle famiglie nobili e non nobili di Crema con note istoriche sulla loro origine*, sec. XVIII, *ibidem*, ms. n. 189; *Rubrica dei testamenti rogati da notai cremaschi negli anni 1375-1745*, sec. XVIII, *ibidem*, ms. n. 193-I; *Rugiarum Cremae lura: sommario delle sentenze, istrumenti ed atti registrati nel libro esistente nell'archivio delle Roggie di Crema*, sec. XVIII, *ibidem*, ms. n. 83.

²³ G. RACCHETTI, *Genealogia delle nobili famiglie cremasche con cenni biografici*, *ibidem*, ms. n. 292-II, sotto la voce *Guarini*; F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema*, II, Lodi 1985, p. 360 conferma l'informazione del Racchetti ed aggiunge «Esistette in Crema una famiglia di questo nome, la quale si estinse poco prima del secolo decimottavo. Molto imperfetta ne è la genealogia, né a discorrere di lei ci aiutano gran fatto le cronache. Sembra che ci fosse di fazione ghibellina, narrandoci il Terni che Rosso Guarino, tuttoché Ghibellino, venne dai Ghibellini impiccato per aver seguito Giorgio Benzoni quando fuggì da Crema».

all'interno della comunità di Izano Cremasco. Alcuni di essi ricoprono anche importanti incarichi per il comune di Crema, come Amadeo *de Guarinis*, *consul iusticie* nel 1381, e lo stesso Antonio, più volte scriba al servizio dei consoli di giustizia, del comune e del podestà nel 1381.

I *consules iusticie comunis* erano eletti in numero di due in ciascuno dei “comuni alle porte”, corrispondenti alle quattro curie in cui risultava suddiviso amministrativamente il comune di Crema dopo la distruzione per mano del Barbarossa: a nord porta Pianengo, a sud porta Ripalta, a est porta Serio, ad ovest porta Ombriano²⁴. Costoro, già attestati nel secolo XIII, amministravano la giustizia²⁵ ed erano delegati al controllo sugli atti che avevano per autore o destinatario donne e bambini, ossia coloro che non godevano della piena capacità di agire²⁶, regalia concessa insieme ad altre da Federico I in un diploma del 7 maggio 1185 ai Milanesi, nel quale è accordata anche l'autorizzazione alla ricostruzione della fortezza distrutta dallo stesso imperatore nel 1160²⁷.

Sebbene un numero consistente dei suoi atti siano rogati a Crema, il notaio mantiene comunque i legami con il territorio d'origine e con la famiglia *de Guarinis*, i cui membri risultano essere i suoi principali clienti. In particolar modo quattro atti del 1382 ben illustrano il ruolo della famiglia nella comunità di Izano²⁸, una delle ville del contado cremasco²⁹ che a livello amministrativo faceva capo a porta Serio³⁰. Da questi documenti e dalla convenzione stipulata tra il comune e i rappresentanti delle porte cittadine per la suddivisione delle competenze su vie e ponti del territorio cremasco del 9 aprile 1361 – «*Comparticio et divisio de stratis, viis et viazolis sive regressibus et pontibus iurisdictionis terre creme reaptandis, meliorandis, reficiendis et manutenendis*»³¹ – risulta che i *de Guarinis* siano riuniti in un consorzio per la gestione delle acque della Roggia Lisso.

Questi documenti si inseriscono nel contesto storico politico dell'epoca: tra XIV e XV secolo nel territorio cremasco, ritrovata la stabilità politica, si avverte infatti la necessità sia da parte delle autorità pubbliche sia da parte di privati di regolamentare le acque tramite un sistema di rogge³². A partire dalla metà del 1300 vengono avviate operazioni di ampia portata affidate a coloro che usufruiscono dei corsi d'acqua, ovvero costruzione di ponti che sovrastino le rogge e la relativa manutenzione. Si tratta di lavori di grande portata e onerosi che non possono essere sostenuti singolarmente, pertanto alcuni privati si uniscono in consorzi per la costruzione, gestione e manutenzione di tali opere. A queste *societates* viene delegata la *conductio* delle rogge, dal momento che il comune non possiede le risorse economiche necessarie per controllare e gestire

²⁴ G. ALBINI, *Il territorio cremasco e la regolamentazione delle acque nel tardo medioevo*, in *Momenti di storia cremasca*, Crema 1982, pp. 41-42.

²⁵ G. ALBINI, *Crema tra XII e XIV secolo: il quadro politico istituzionale*, in *Crema nel Trecento: conoscenza e controllo del territorio*, Crema 2005, pp. 37-38.

²⁶ C. STORTI STORCHI, *Lo statuto quattrocentesco di Crema*, in *Crema 1185: una contrastata autonomia politica e territoriale*, Crema 1988, p. 164.

²⁷ A. AMBROSINI, *Crema nel regno durante l'età comunale*, in *Crema 1185: una contrastata autonomia politica e territoriale*, Crema 1988, p. 21.

²⁸ ASCLo, *Fondo Notarile sussidiario di Lodi e Crema*, filza 103b, cc. 39v-43r.

²⁹ G. ALBINI, *Il territorio cremasco* cit., pp. 41-42.

³⁰ C. PIASTRELLA, *Il sistema viario del territorio cremasco: storia ed evoluzione*, in «*Insula Fulcheria*», XXVIII (1998), p. 38.

³¹ Per l'edizione v. G. ALBINI, *Crema nel Trecento: conoscenza e controllo del territorio*, Crema 2005, pp. 200-268.

³² Sull'argomento v. G. ALBINI, *Il territorio cremasco* cit., pp. 39-75; 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), p. 14; Id., *Interesse e iniziativa privata nello sfruttamento delle risorse idriche del territorio cremasco nel XIV secolo*, in «*Insula Fulcheria*», XXII (1992), pp. 43-128; E. PIACENTINI, *Comune cittadino, comuni rurali, privati cittadini: le competenze su vie e ponti*, in *Crema nel Trecento: conoscenza e controllo del territorio*, Crema 2005, pp. 175-199.

le risorse idrografiche ma si riserva ovviamente la regolamentazione stabilendo norme precise per lo sfruttamento delle acque. L'atto del 1361 documenta l'interesse del casato *de Guarinis* in materia³³: la *societas* costituita per la manutenzione di una clavicca nel territorio di Izano attesta la partecipazione di alcuni suoi esponenti: Riboldo, *Rofellus*, Giovanni, Temino e Ruggero. *Rofellus* e gli eredi di Alberto sono indicati come gestori della roggia Vergonzana mentre Temino e Ruggero possiedono anche terreni nella curia di Ripalta Guerinina.

Le quattro imbreviature presenti nel registro confermano il perdurare dell'interesse della famiglia *de Guarinis* vent'anni dopo: il 25 aprile 1382 alcuni membri presenti già nel consorzio del 1361 con Giovanni detto *Bagiochus*, Bernardo e Arighino, figli del fu Giacomo *de Guarinis* di Izano, Betino, figlio del fu Riboldo *de Guarinis*, Comino, figlio del fu Lantelmo *de Guarinis*, Maffino, figlio del fu Filippo *de Guarinis*, che agisce anche a nome dei fratelli Cristoforo, Temino e Ruggero, costituiscono un consorzio per la gestione della roggia Lisso.

Tipologia di documenti

Nel *quaternus* sono presenti atti compresi tra il 1373 e il 1390. La produzione è distribuita nel seguente modo:

- 1) fascicolo di cc. 8 contenente 1 atto del 1373, 1 atto del 1374 e 1 atto del 1375 alla c.1r, 21 atti del 1375 alle cc. 1v-8r e 3 atti del 1376 alla c. 8v;
- 2) fascicolo di cc. 8 contenente 9 atti del 1376 alle cc. 9r-10v e 25 atti del 1377 alle cc. 11r-16v;
- 3) fascicolo di cc. 8 contenente 23 atti del 1378 alle cc. 17r-20v, 7 atti del 1378 alle cc. 21r-22r e 5) atti del 1380 alle cc. 22r-24r. La carta 24v è bianca;
- 4) fascicolo di cc. 8 contenente 28 atti del 1381 alle cc. 25r-32v;
- 5) fascicolo di cc. 8 contenente 11 atti del 1381 alle cc. 33r-35r e 17 atti del 1382 alle cc. 35v-40v;
- 6) fascicolo di cc. 8 contenente 23 atti del 1382 alle cc.41r-48v;
- 7) fascicolo di cc. 8 contenente 24 atti del 1383 alle cc. 49r-56v;
- 8) fascicolo di cc. 8 contenente 23 atti del 1383 alle cc. 57r-62v e 10 atti del 1384 alle cc. 63r-64v;
- 9) fascicolo di cc. 8 contenente 29 atti del 1384 alle cc. 65r-72v;
- 10) fascicolo di cc. 8 contenente 7 atti del 1384 alle cc. 73r-75v e 18 atti del 1385 alle 76r-80v;
- 11) fascicolo di cc. 8 contenente 15 atti del 1386 alle cc. 81r-84v e 21 atti del 1387 alle cc. 85r-88v;
- 12) fascicolo di cc. 8 contenente 30 atti del 1387 alle cc. 89r-96v;
- 13) fascicolo di cc. 8 contenente 11 atti del 1387 alle cc. 97r-100v e 17 atti del 1388 alle cc. 101r-104v;
- 14) fascicolo di cc. 8 contenente 26 atti del 1388 alle cc. 105r-112v;
- 15) fascicolo di cc. 8 contenente 24 atti del 1388 alle cc.113r-120v;
- 16) fascicolo di cc. 8 contenente 18 atti del 1388 alle cc. 121r-128v;
- 17) fascicolo di cc. 8 contenente 7 atti del 1388 alle cc. 129r-131r, seguite da una carta bianca (131v) e 22 atti del 1389 alle cc. 132r-136v;
- 18) fascicolo di cc. 8 contenente 27 atti del 1389 alle cc. 137r-144v;
- 19) fascicolo di cc. 8 contenente 23 atti del 1389 alle cc. 145r-152v;
- 20) fascicolo di cc. 8 contenente 13 atti del 1389 alle cc. 153r-157v e 10 atti del 1390 alle cc. 158r-160v;
- 21) fascicolo di cc. 8 contenente 19 atti del 1390 alle cc. 161r-168v;
- 22) fascicolo di cc. 8 contenente 26 atti del 1390 alle cc. 169r-176v;
- 23) fascicolo di cc. 8 contenente 18 atti del 1390 alle cc. 177r-183r, cui seguono 183v-184 bianche.

³³ E. PIACENTINI, *Comune cittadino* cit., pp. 195-196.

In totale sono imbreviati 612 atti: 1 nel 1373, 1 nel 1374, 21 nel 1375, 12 nel 1376, 25 nel 1377, 23 nel 1378, 7 nel 1379, 5 nel 1380, 39 nel 1381, 40 nel 1382, 47 nel 1383, 46 nel 1384, 18 nel 1385, 15 nel 1386, 62 nel 1387, 92 nel 1388, 85 nel 1389, 73 nel 1390.

Relativamente varia risulta la tipologia dei documenti: quietanze, compravendite, locazioni a tempo determinato (da 1 a 9 anni) e *ad massaricium* (da 1 a 5 anni) con pagamenti dei canoni d'affitto in soldi e in natura con relativi impegni, cessioni di crediti e di diritti, costituzioni di doti, confessioni di debito, depositi, procure, impegni e accordi, soccide³⁴, nomine di arbitri con le relative sentenze e conferimenti di tabellionato.

³⁴ Sull'argomento v. C. PECORELLA, *Contratti di allevamento del bestiame nella regione piacentina nel secolo XIII*, Milano 1975. La soccida è una tipologia contrattuale interessante, importante per delineare alcuni aspetti relativi all'allevamento del bestiame e all'utilizzo dei terreni all'interno della società cremasca trecentesca: si tratta di un accordo di carattere associativo a comune lucro e danno stipulato tra un concedente, il soccidante, ovvero colui che dispone del bestiame, e chi lo prende in consegna, il soccidario. La rilevanza di questi contratti risiede nelle informazioni che forniscono sull'economia agraria medievale, nella quale il bestiame era necessario per poter sfruttare un terreno senza depauperarlo eccessivamente, ma ricavandone vantaggi immediati quali l'utilizzo di concime più facilmente lavorabile. Nonostante i benefici economici derivanti da questo utilizzo del suolo, questa tipologia contrattuale è stata considerata per lungo tempo un contratto simulato ossia un tipo di mutuo presentato sotto forma associativa al fine di evitare censure ecclesiastiche, uno degli strumenti utilizzati nel medioevo per evitare di incorrere nell'accusa di usura.

Museo

Attività del Museo

Numerose sono le attività svolte dal Museo Civico di Crema e del Cremasco nel corso del 2018 per la conservazione, lo studio e la valorizzazione delle opere delle proprie collezioni.

Fra tutte spiccano i restauri di tre opere che hanno goduto del patrocinio *2018 anno Europeo del Patrimonio Culturale*. Il primo intervento ha riguardato la tela dipinta dal pittore Pietro Racchetti (Crema, 1809-1853) raffigurante l'erudito cremasco Paolo Braguti (*Fig. 1*)¹. Il restauro, interamente finanziato dal benemerito cittadino Pietro Martini, è stato realizzato da Veronica Moruzzi². Il secondo intervento ha riguardato le pitture murali dell'atrio del refettorio dell'ex convento di Sant'Agostino, oggi sede del Museo³. Infine il terzo intervento conservativo ha riguardato la tavola raffigurante San Rocco attribuita a un pittore di ambito zenaliano, attivo nei primi del Cinquecento⁴.

Ai restauri si aggiungono l'allestimento della sezione di arte campanaria e l'acquisizione di un importante ciclo di affreschi opera del pittore Aurelio Buso⁵.

Infine si segnala il lavoro di catalogazione delle lucerne fittili condotto da Michela Martinenghi e i laboratori didattici per i bambini realizzati da Ester Tessadori⁶.



Fig. 1, Pietro Racchetti, Paolo Braguti, 1840-50 circa.

¹ Per il dipinto (inv. 2152) e il personaggio raffigurato si veda P. MARTINI, *Paolo Braguti. Scritto in suo onore, nel duecentesimo anniversario della nascita*, in "Insula Fulcheria", XLV, 2015, pp. 227-264

² Il restauro è stato presentato il 13 maggio 2018.

³ Per questo intervento si rimanda ai saggi di R. Casarin, P. Mariani e M. Facchi in questo stesso numero di "Insula Fulcheria".

⁴ Per l'intervento su questo dipinto, presentato il 23 settembre 2018, si rimanda ai saggi di P. Mariani e M. Facchi che verranno pubblicati nel prossimo numero di "Insula Fulcheria".

⁵ Si vedano i saggi di M. Palmieri e di G. Cavallini in questo numero di "Insula Fulcheria".

⁶ Si vedano i rispettivi saggi in questo numero di "Insula Fulcheria".

I dipinti dell'atrio del refettorio dell'ex Convento di Sant'Agostino a Crema: una testimonianza

La permanenza del funzionario storico dell'arte sul territorio per espletare i compiti di sorveglianza dei restauri e di tutela non sono meri atti di ufficio, rapporti di condivisione, collaborazione e formazione reciproca si intrattengono là dove terreni fertili di stima, amicizia crescono nella solidarietà della frequentazione e del lavoro culturale.

Questa è anche la condizione esperita nel corso dell'attività di recupero delle decorazioni murali pittoriche dell'atrio del refettorio dell'ex convento di Sant'Agostino in Crema, ora destinato a contenitore del Museo Civico cremasco. Di Giovan Pietro da Cemmo ci eravamo occupati con il riallestimento delle sinopie della grande aula conventuale, con non poca fatica in termini di tempo, di costi, di scelte operative¹. A distanza di quasi un decennio dalla presentazione dei teleri con la *Crocifissione e i due ladroni* e del riordino dell'*Ultima cena*, l'Amministrazione Comunale unitamente a una illuminata sponsorizzazione privata ha restituito alla visione le pitture murali che ornano e inquadrano l'ingresso al refettorio, quasi costituissero una sorta di *introibo* al dispiegarsi della più vasta decorazione che si dipana nel salone da Cemmo.

Si deve alla capacità, perseveranza, professionalità dello studio di Paolo Mariani e dei suoi collaboratori la restituzione paziente dei supporti ammalorati e la ricucitura, fin dove era possibile, dei lacerti figurativi, con brani paesaggistici suggestivi e interni di studioli conventuali densi di dettagli di costume e narrativi. Una zona considerata fino ad ora di passaggio, poco significativa per la ricostruzione dell'assetto degli edifici religiosi e della loro ornamentazione funzionale a trasmettere i contenuti teologici dell'ordine agostiniano, è stata così riqualificata, tanto da suggerire l'individuazione di un programma di catechesi rivolto sia ai frati sia ai frequentatori del monastero. Matteo Facchi nel suo denso saggio tenta proficuamente un'analisi dell'apparato figurativo, operando una lettura iconografica e iconologica dei dottori della Chiesa ora individuati mediante i loro attributi riemersi dall'oblio degli intonaci, sino a ricostruire contestualmente la vicenda critica degli affreschi, in modo tale da aggiungere un ulteriore tassello alla conoscenza e agli studi di uno straordinario patrimonio che appartiene alla città di Crema e alla storia dell'arte intera.

Renata Casarin

¹ R. CASARIN, *Le sinopie di Giovanni Pietro da Cemmo: un progetto di valorizzazione per la città di Crema*, in "Insula Fulcheria", 2009, XXXIX, A, pp. 26-37.

I dipinti dell'atrio del refettorio dell'ex Convento di Sant'Agostino a Crema: prime considerazioni stilistiche

Matteo Facchi

I restauri

Fra il 12 gennaio e il 27 giugno 2018 le pitture murali che ornano le pareti dell'atrio del refettorio dell'ex convento di Sant'Agostino a Crema - oggi noto come salone Giovan Pietro da Cemmo - sono state oggetto di un intervento di restauro eseguito sotto la direzione della dott.ssa Renata Casarin che ricopriva *ad interim* il ruolo di funzionario di zona per la Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova¹. I lavori sono stati affidati allo Studio Restauro Beni Culturali s.a.s. di Paolo Mariani & C. che si è avvalso anche dell'opera dei giovani restauratori Letizia Andrini, Brigitta Meszaros e Daniele Fiorenza. L'intervento è consistito nel consolidamento delle porzioni d'intonaco che si stavano staccando dalle pareti, nella pulizia della superficie pittorica, nell'abbassamento cromatico delle lacune più ampie e nell'integrazione a rigatino reversibili di quelle minori². Il restauro consegna a visitatori e studiosi un testo pittorico enormemente più leggibile che consente di formulare un primo inquadramento stilistico dei dipinti in attesa di studi più approfonditi.

I dipinti

Il vano che introduce al refettorio è coperto da tre volte a crociera impostate su otto lunette. (Fig. 1) Su queste e lungo le giunzioni fra le vele è presente una ricca decorazione pittorica. L'elemento unificante è costituito da un finto cornicione dipinto a simulare la pietra posto alla base delle lunette che gira tutto attorno alle pareti. Le poche porzioni superstiti mostrano una doppia cornice architettonica che alterna profili lineari e una fila di perle rotonde che racchiudono una fascia decorata a racemi che fingono l'oro. Ogni lunetta è a sua volta profilata da una cornice dipinta che simula una pietra grigia con motivi decorativi a ovuli e dardi e perle rotonde alternati da fasce lisce. Sei delle otto lunette ospitavano la raffigurazione di personaggi rappresentati come umanisti circondati da leggi e scaffali di libri alle cui spalle si aprono ampie vedute di paesaggi con città, colline e mari. A causa delle gravi lacune, solo alcuni di essi sono riconoscibili.

Al centro della lunetta della parete sud si apre un oculo circolare, lo spazio ai lati è decorato da racemi bianchi su sfondo rosso al cui interno si annidano animali più o meno fantastici. (Figg. 2-3) Procedendo in senso orario, nella prima lunetta della parete ovest, fra ampie lacune, si vede la testa di *San Gregorio magno* riconoscibile per la tiara papale e la colomba dello Spirito Santo vicino al suo orecchio. (Figg. 4-5)

Segue la lunetta che sovrasta l'accesso al refettorio, oggi ingombrato anche da un cornicione in mattoni, probabilmente aggiunto in epoca successiva. (Figg. 6-7) Essendo lo spazio ridotto dall'apertura, fin dall'origine non presentava una figura come le altre, ma un oculo dipinto circondato da una decorazione a finto marmo policromo. Completamente perduta è oggi l'immagine che si trovava al centro del tondo.

La successiva lunetta accoglie la figura di un *Vescovo* riconoscibile per la mitra. (Figg. 8-9) Con la mano destra regge un libro, mentre la perdita dell'attributo della mano sinistra impedisce di

¹ Ringrazio Gabriele Cavallini, Paolo e Marco Mariani, Annalisa Rapuzzi e Federico Riccobono per aver condiviso le riflessioni da cui sono scaturite queste note.

² Per l'intervento di restauro si veda il saggio di Paolo Mariani in questo stesso numero di "Insula Fulcheria".

identificarlo. Sotto al piviale indossa un abito scuro che fa supporre la sua appartenenza all'ordine agostiniano. Alla sua destra si trova un leggio, alla sua sinistra una città murata con figurine di uomini armati tratteggiati a monocromo nero.

Il portale che si apre nella parete nord e dà accesso al chiostro non interferisce con la decorazione della soprastante lunetta. (Figg. 10-11) Essa contiene un'altra figura di *Vescovo* intento nella lettura che indossa sempre un abito nero sotto il piviale. Alla sua sinistra un leggio, mentre alla sua destra si apre un paesaggio con uno specchio d'acqua solcato da imbarcazioni.

Nella successiva lunetta della parete est riconosciamo dall'abito cardinalizio *San Gerolamo* immerso nella lettura. (Figg. 12-13) È inserito all'interno di una grotta arredata come lo studio di un umanista. Sullo sfondo si apre un paesaggio verde costellato di torri e paesi.

La lunetta di mezzo presenta una vasta lacuna al centro causata dall'inserimento di una catena. (Figg. 14-15) Della figura che la occupava sopravvive solo una mano inguantata in atto benedicente. Ai suoi lati due leggi carichi di libri. Anche nella lunetta successiva l'inserimento di una catena ha portato alla perdita della figura centrale. (Figg. 16-17) Sopravvivono ai lati parti di leggi e un edificio sullo sfondo paesaggistico.

Data la presenza di san Gregorio magno e san Gerolamo è facile immaginare la presenza nel ciclo anche degli altri due dottori della chiesa, Agostino e Ambrogio, entrambi vescovi. Più difficile immaginare chi potessero essere le altre due figure che completavano il ciclo di sei personaggi.



Figg. 1, Atrio del refettorio, ex Convento di Sant'Agostino, Crema.

Storia e vicenda critica

A differenza dei contigui affreschi del refettorio riscoperti in parte già nel 1874 e poi definitivamente a partire dal 1958 dopo che a seguito della soppressione del convento nel 1811 erano stati coperti dalle scialbature³, i dipinti dell'atrio non sono stati finora oggetto di studio a causa del cattivo stato di conservazione in cui versavano⁴. Allo stato attuale delle conoscenze non è nemmeno possibile dire quando esattamente siano stati discialbati, anche se è probabile che ciò sia avvenuto tra il 1961 e il 1965 quando nei locali attigui fu allestita la sezione di archeologia del Museo Civico di Crema e del Cremasco da poco inaugurato⁵. Si tratta perciò di dipinti sostanzialmente inediti. Il loro studio richiederà ricerche più approfondite, qui ci limitiamo a

³ Per la riscoperta degli affreschi e delle sinopie di Giovan Pietro da Cemmo: M. CAFFI, *Un po' d'arte e di storia patria*, in "Archivio Storico Lombardo", I, 1874, 2, pp. 27-35, in particolare p. 30; M. CAFFI, *Di alcuni maestri di arte nel sec. XV in Milano poco noti o male indicati*, in "Archivio Storico Lombardo", V, 1878, 1 pp. 82-106, in particolare p. 102 nota 24; *Le cento città d'Italia. Crema*, supplemento a "Il secolo", XXXI, 30 aprile 1896, n. 10900, pp. 25-32, in particolare p. 30; P. GUERRINI, *Affreschi di G. Pietro da Cemmo scoperti a Crema*, "Brixia Sacra", 1919, p. 145; M. MONTEVERDI, *Lo stato degli affreschi di Pietro da Cemmo rinvenuti nell'ex convento di S. Agostino*, in "La Provincia", 3 luglio 1953; W. TERNI DE GREGORY, *Importanti scoperte dell'arte lombarda*, in "Il Nuovo Torrazzo", 4 luglio 1953, p. 3; M. L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di pittura bresciana del Quattrocento*, Milano, 1956, p. 111; *Crema: venuti alla luce affreschi di Giovan Pietro da Cemmo*, in "Emporium", 1958, pp. 122-123; W. TERNI DE GREGORY, *Gli affreschi di Giampietro da Cemmo nell'ex convento di S. Agostino a Crema*, in "L'arte", Nuova Serie, XXIII, 1958, 4, pp. 369-374; C. VERGA, *Recupero di un ciclo di affreschi nel refettorio dell'ex convento degli Agostiniani a Crema*, in "Arte lombarda", III, 1958, 1, pp. 90-92; F. MURACHELLI, *L'ex-convento di S. Agostino in Crema e il pittore Giovanni Pietro da Cemmo*, in "Memorie Storiche della Diocesi di Brescia", LVI, 1962, pp. 10-15; G. PANAZZA, *La pittura della seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia, 1963, pp. 949-1010, in particolare pp. 953, 960-961; *Attività al Civico Centro Culturale S. Agostino*, in "Insula Fulcheria", VIII, 1969, pp. 46-56, in particolare p. 49; B. ERMENINI, *Ritrovamenti e segnalazioni*, in "Insula Fulcheria", IX/X, 1970/71, pp. 119-135, in particolare p. 125; *I lavori di restauro del ciclo degli affreschi del salone P. da Cemmo stanno per entrare nell'ultima fase, quella più spettacolare*, in "Il Nuovo Torrazzo", 26 giugno 1971, p. 1; *Ritrovamenti e segnalazioni*, in "Insula Fulcheria", XI/XII, 1972/73, pp. 85-96, in particolare p. 85; *Attività del Museo*, in "Insula Fulcheria", XVI, 1986, pp. 163-171, in particolare p. 165; *Attività del Museo*, in "Insula Fulcheria", XIX, 1989, pp. 182; *Attività del Museo 1990*, in "Insula Fulcheria", XX, 1990, pp. 249-254, in particolare p. 254; *Attività del Museo*, in "Insula Fulcheria", XXI, 1991, pp. 157-162, in particolare p. 162; *Attività del Museo nel 1992*, in "Insula Fulcheria", XXII, 1992, pp. 187-194, in particolare p. 191; V. GHEROLDI, *Sinopie di Giovan Pietro da Cemmo*, in "Insula Fulcheria", XXXIII, 2003, pp. 63-90; *Attività del Museo Civico*, a cura di R. MARTINELLI, T. RAVASI e F. FANTAGUZZI, in "Insula Fulcheria", XXXVII, 2007, pp. 301-305 in particolare pp. 302-303; R. CASARIN, *Le sinopie di Giovanni Pietro da Cemmo: un progetto di valorizzazione per la città di Crema*, in "Insula Fulcheria", 2009, XXXIX, A, pp. 26-37; *Museo Civico di Crema e del Cremasco: un periodo di consolidamento e di nuove proposte*, in "Insula Fulcheria", XLVI, 2016, pp. 353-360.

⁴ Per la vicenda critica degli affreschi del refettorio si vedano: F. FRANGI, *Pittura a Crema*, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. Gregori, Milano, 1987, pp. 243-254, in particolare p. 249 e schede a pp. 298-299; M. MARUBBI in *Piero Pajardi. Frammenti illustrati da opere d'arte del territorio cremasco*, a cura di M. MARUBBI, Milano, 1987, p. 27; M. MARUBBI, *Note in margine a un restauro: gli affreschi del refettorio di S. Agostino di Crema*, in "Insula Fulcheria", 1989, XIX, pp. 51-68; G. PANAZZA, *Il convento agostiniano di San Barnaba a Brescia e gli affreschi della libreria*, Brescia, 1990, p. 134; M. MARUBBI, *L'Osservanza agostiniana nella Lombardia orientale (1439-1507)*, Milano, 1992, in particolare pp. 54-58; S. MARAZZANI, *Giovan Pietro da Cemmo e dipinti murali del refettorio agostiniano di Crema. Un riesame tecnico*, in "Insula Fulcheria", 2009, XXXIX, A, pp. 38-61.

⁵ Si veda "Insula Fulcheria", IV, 1965, pp. 103-108; M. L. FIORENTINI - L. RADAELLI, *L'ex convento di Sant'Agostino*, in "Insula Fulcheria", XX, 1990, pp. 9-100, in particolare pp. 91-95; CASARIN 2009, pp. 26-37, in particolare pp. 27-29.

qualche breve nota di inquadramento.

Purtroppo i documenti superstiti dell'archivio del convento di Sant'Agostino non contengono notizie riguardanti questo ciclo che fu ignorato anche da Marcantonio Michiel che invece, attorno al 1535, menziona gli interventi di Giovan Pietro da Cemmo⁶.

A proposito dei dipinti del refettorio, Francesco Frangi notava come le grottesche degli unghioni a vela siano eseguite a tempera e ipotizzava che fossero state aggiunte posteriormente rispetto al resto della decorazione (Fig. 19)⁷. L'analisi tecnica condotta da Sara Marazzani ha dimostrato che sono state eseguite insieme agli altri dipinti per la presenza delle incisioni per la loro tracciatura eseguite su intonaco steso prima di quello delle lunette. Tuttavia rimane il fatto che siano state eseguite da un collaboratore di Giovan Pietro da Cemmo dotato di una cultura figurativa più aggiornata. Queste decorazioni mi sembra possano confrontarsi con quelle, seppur semplificate, presenti sulle volte dell'atrio, lasciando ipotizzare che la bottega qui intervenuta, abbia preso parte anche ai lavori compiuti da Giovan Pietro da Cemmo nel refettorio. (Fig. 18)

Le parti paesaggistiche che si aprono sullo sfondo delle lunette esprimono la stessa cultura figurativa dello sfondo del polittico già in San Barnaba a Brescia eseguito attorno al 1495 da Vincenzo Civerchio e Francesco Napoletano⁸. In particolare si ritrova lo stesso modo di realizzare figurette e imbarcazioni con poche veloci pennellate di colore scuro che si stagliano sullo sfondo luminoso. Anche se non conosciamo pitture murali di Civerchio negli anni compresi fra la fine del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento, il confronto fra le figure dell'atrio e quelle del polittico bresciano sembra escludere che si tratti di un'opera a lui riferibile. Paragoni più pertinenti sembrano potersi fare con gli affreschi del refettorio (oggi foyer del teatro) di San Domenico⁹ e con le due teste di *Vescovi* venute alla luce durante i lavori di restauro condotti nel 1994 nel presbiterio di San Bernardino in città¹⁰. Per il ciclo domenicano, Mario Marubbi proponeva una datazione attorno al 1505 e il riferimento a una bottega molto prossima ai modi di Civerchio. Gli affreschi francescani, invece, hanno una datazione sicuramente più tarda perché la nuova chiesa degli osservanti fu costruita tra il 1518 e il 1534¹¹.

Un altro confronto può essere fatto con la tavoletta da soffitto conservata in Museo proveniente

⁶ I documenti superstiti dell'archivio del convento (*Liber expensarum Fabricae 1439 usque 1454*, Archivio Storico Comunale di Crema, Archivio dell'Ospedale Maggiore, ms. 156, attualmente presso la Biblioteca Comunale di Crema) sono stati esaustivamente illustrati da C. PIASTRELLA, *Le tavolette da soffitto della biblioteca del convento di Sant'Agostino di Crema*, in "Arte lombarda", nuova serie, 146/148, 2006, 1/3, pp. 227-236. [M. MICHIEL], *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. J. Morelli*, [2ª edizione riveduta e aumentata a cura di G. Frizzoni, Bologna 1884], ristampa Bologna 1976, pp. 144-145.

Riguardo alla costruzione del refettorio, in assenza di documenti, resta molto affascinante l'ipotesi avanzata da Winifred Terni de Gregory (1958, pp. 369-383; FIORENTINI-RADAELLI 1990, pp. 9-100, in particolare p. 64) che il refettorio sia stato ultimato per ospitare il capitolo generale dell'Osservanza Agostiniana del 1492. La decorazione pittorica risulterebbe quindi di parecchi anni più tarda.

⁷ FRANCESCO FRANGI, scheda, in *Pittura tra Adda e Serio...* 1987, pp. 298-299 in particolare p. 299.

⁸ M. MARUBBI, scheda 82a-d, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII - XVI*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni, R. D'Adda, Venezia 2014, pp. 137-140.

⁹ L. CESERANI ERMENTINI, *Tavolette rinascimentali: un fenomeno di costume a Crema*, Azzano San Paolo 1999, pp. 44-45; M. MARUBBI, *Un nuovo ciclo di affreschi in S. Domenico a Crema*, in *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, atti della giornata di studi (Brescia, 16 novembre 1999), a cura di M. Rossi, Milano, 2001, pp. 131-139.

¹⁰ L. CESERANI ERMENTINI, *Scoperto un affresco del Civerchio?*, in "Il Nuovo Torrazzo", 5 novembre 1994, p. 11;

¹¹ G. LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema, 1980, pp. 140, 147.

probabilmente dal Palazzo Benzoni - Martini - Donati di Crema databile anch'essa fra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento e riferibile a una bottega cremasca a conoscenza dei fatti pittorici milanesi, in particolare i ritratti di Bernardino de Conti¹². Comune a queste figure appare la costruzione fortemente volumetrica e chiaroscurata dei volti ottenuta con pennellate sovrapposte di varie tonalità di colore dal rosa al rosso o al grigio scuro.

L'autore dei dipinti dell'atrio agostiniano può al momento essere definito come un pittore attivo a Crema fra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI fortemente influenzato da Vincenzo Civerchio. Il fatto che si ritrovi all'opera anche nel refettorio come collaboratore di Giovan Pietro da Cemmo, fa sì che la data 1507 riportata sull'*Ultima cena*, possa fungere da punto di riferimento anche per i dipinti dell'atrio, anche se l'esempio di San Bernardino dimostra che questi stilemi permangono a Crema anche in anni più avanzati. Circa la sua identità anagrafica, i documenti superstiti di quegli anni ci restituiscono una serie di nomi come gli esponenti delle famiglie Salserio de Bianchi e Cagalupi Bombelli e vari altri¹³. Il nostro pittore sarà probabilmente fra questi, ma al momento non è stato possibile incrociare nessun dato documentario con opere superstiti ed è perciò impossibile formulare delle ipotesi.

In occasione del restauro dell'atrio, sono stati oggetto di intervento conservativo anche due affreschi strappati che si trovavano al suo interno¹⁴. I due dipinti provengono da un edificio demolito pertinente alla cascina Marinoni di Ripalta Cremasca. Probabilmente fin dal loro arrivo in Museo nel 1968, sono stati collocati nell'atrio. (Figg. 20-21) I due soggetti raffigurati non sono chiaramente identificabili anche se si può ipotizzare che si tratti di una *Scena di sacrificio e dei Patimenti di Giobbe*. La scarsa leggibilità dovuta allo stato di conservazione impedisce di formulare precise ipotesi attributive anche se pare trattarsi di un frescante non particolarmente abile, attivo negli anni di passaggio tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento.

Crema, 1° ottobre 2018

¹² Inv. 716. Per questa tavoletta W. TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano 1958, pp. 36, 101; CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 177-179; P. VENTURELLI, *Una tavoletta da soffitto del Museo Civico di Crema (inizi del XVI secolo). Tra gli artisti cremaschi e i leonardeschi milanesi*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 2014, 9, pp. 37-50.

¹³ Per le botteghe di pittori attive a Crema fra fine Quattrocento e inizio Cinquecento: M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio: contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, pp. 14-18; F. FRANGI 1987, pp. 243-254 in particolare pp. 245-248; G. CAVALLINI, *Nuovi elementi per il primo Cinquecento a Crema: le botteghe pittoriche e Bernardo Buso*, in "Insula Fulcheria", XXXIV, 2004, pp. 195-204; G. CAVALLINI, *I protagonisti del Rinascimento cremasco: da Vincenzo Civerchio ad Aurelio Buso*, in *Rinascimento cremasco. Artisti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano, 2015, pp. 111-121, in particolare pp. 111-116.

¹⁴ Inv. 1047, inv. 1137. Per gli interventi conservativi si veda il saggio di Paolo Mariani in questo stesso numero di "Insula Fulcheria".



Figg. 2-3, Bottega cremasca, lunetta della parte sud, prima e dopo il restauro, atrio del refettorio, ex Convento di Sant'Agostino, Crema, 1507 circa.





Figg. 4-5, Bottega cremasca, San Gregorio magno, lunetta della parte ovest, prima e dopo il restauro, atrio del refettorio, ex Convento di Sant'Agostino, Crema, 1507 circa.





Figg. 6-7, Bottega cremasca, lunetta della parte ovest prima e dopo il restauro, atrio del refettorio, ex Convento di Sant'Agostino, Crema, 1507 circa.





Figg. 8-9, Bottega cremasca, Vescovo agostiniano, lunetta della parte ovest, prima e dopo il restauro, atrio del refettorio, ex Convento di Sant'Agostino, Crema, 1507 circa.





Figg. 10-11, Bottega cremasca, Vescovo agostiniano, lunetta della parte nord, prima e dopo il restauro, atrio del refettorio, ex Convento di Sant' Agostino, Crema, 1507 circa.





Figg. 12-13, Bottega cremasca, San Gerolamo, lunetta della parte est, prima e dopo il restauro, atrio del refettorio, ex Convento di Sant'Agostino, Crema, 1507 circa.





Figg. 14-15, Bottega cremasca, lunetta della parte est, prima e dopo il restauro, atrio del refettorio, ex Convento di Sant'Agostino, Crema, 1507 circa.





Figg. 16-17, Bottega cremasca, lunetta della parte est, prima e dopo il restauro, atrio del refettorio, ex Convento di Sant'Agostino, Crema, 1507 circa.





Fig. 18, Bottega cremasca, decorazione a grottesche, atrio del refettorio, ex Convento di Sant'Agostino, Crema, 1507 circa.



Fig. 19, Bottega cremasca attiva sotto la direzione di Giovan Pietro da Cemmo, decorazione a grottesche, refettorio, ex Convento di Sant'Agostino, Crema, 1507 circa.

Fotografie delle lunette restaurate: Carlo Bruschieri

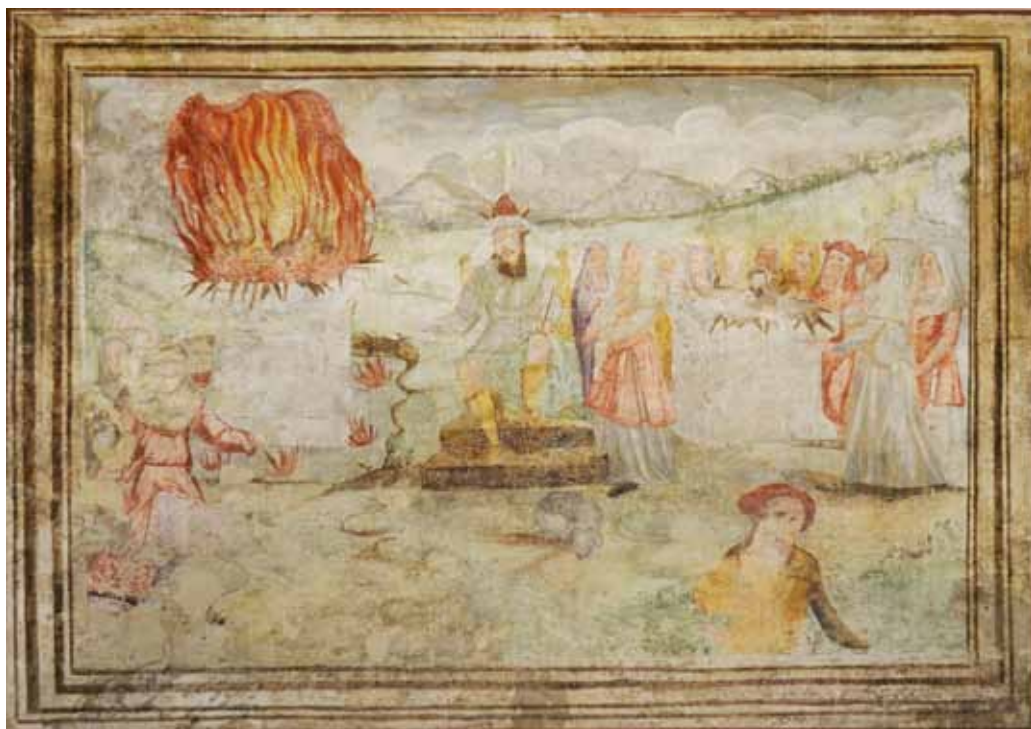


Fig. 20, Pittore lombardo, Scena di sacrificio (?), Museo Civico di Crema e del Cremasco (già cascina Marinoni, Ripalta Cremasca), fine XVI - inizio XVII secolo.



Fig. 21, Pittore lombardo, Patimenti di Giobbe (?), Museo Civico di Crema e del Cremasco (già cascina Marinoni, Ripalta Cremasca), fine XVI - inizio XVII secolo.

I dipinti dell'atrio del refettorio dell'ex Convento di Sant'Agostino a Crema: il restauro

Paolo Mariani

La sala antistante la “Pietro da Cemmo” misura mt 9,18 di lunghezza e mt 3,92 e soffriva di un complesso problema di degrado dovuto a diversi fattori che si sono succeduti nel corso del tempo.

Sicuramente il più grave risale a quando sono stati fatti i lavori di consolidamento statico della volta e delle murature con pesanti interventi strutturali agli archi delle lunette. In quella occasione sono state inserite delle grosse chiavi in ferro in alcune delle lunette a est e sono stati fatti interventi invasivi alle murature. Non è nota la scansione cronologica dei lavori¹ che avendo modificato le murature hanno danneggiato irrimediabilmente gli affreschi soprastanti.

L'altra causa di degrado è dovuta alla doppia scialbatura² che è stata stesa³ su tutte le superfici e che ha avuto in tempi riconducibili al secolo scorso un maldestro tentativo di rimozione che ha, in parte, compromesso i dipinti sottostanti.

Gli affreschi sono stati realizzati a regola d'arte con la tecnica del “buon fresco”, tecnica che li rende molto resistenti e non danneggiabili da una normale scialbatura di calce che al contrario può anche costituire uno strato di protezione verso agenti esterni. La rimozione della normale scialbatura⁴ di calce non è tecnicamente un grosso problema anche se deve essere affrontato con competenza e capacità operativa, inoltre in questo caso gli strati erano due di cui uno con una componente di proteica⁵ che gli conferiva maggiore tenacia e durezza. Per diversi motivi, intuibili ma non noti, l'operazione di disialbo ha compromesso i dipinti che sono stati di fatto, ma fortunatamente solo in parte “scarnificati”. Questo processo non è avvenuto su tutte le superfici, potremmo dire che a un certo punto i restauratori si sono fermati, e questo ci ha permesso di ritrovare, in buona parte, sia il lacunoso tratto cromatico sia il disegno preparatorio.

Nella zona sud-ovest erano presenti vistosi distacchi dell'intonaco dalla muratura che sono stati risarciti con l'iniezione di grandi quantità di una specifica calce idraulica.

Questo importante ciclo di affreschi è legato alla grande sala ma è in uno spazio fisico che nel tempo ha avuto destinazioni ed utilizzi differenti. Lo stato di degrado era dovuto a cause prevalentemente se non esclusivamente antropiche. Questa situazione è diffusa in tutto il nostro paese in quanto i dipinti ad affresco, come detto, sono molto resistenti agli agenti atmosferici e alle cause naturali di degrado chimico, fisico e biologico e di conseguenza quando si vedono affreschi mancanti o lacunosi⁶ o soggetti a varie forme di degrado questo è dovuto, purtroppo all'azione volontaria o involontaria dell'uomo.

I lavori di restauro sono iniziati, una volta acquisito il nullaosta dalla Soprintendenza competente e posizionato l'idoneo ponteggio. Il rilevamento e il monitoraggio ravvicinato dello stato di conservazione è stato fatto con l'ausilio anche del microscopio ottico computerizzato.

Sono state rilevate le seguenti problematiche conservative:

- a. biodeterioramento localizzato nei ponti termici e specialmente nei pressi della finestra a sud;
- b. decoesioni localizzate degli strati di intonaco dal supporto murario e di colore dall'intonaco;

¹ Interessanti risultati si potrebbero avere da uno studio stratigrafico delle murature di elevazione e della volta.

² Strato di calce bianca che veniva messa prevalentemente per motivi igienico sanitari.

³ Una delle stesure coincide con quella messa su tutta la sala Giovan Pietro da Cemmo e che è stata rimossa nell'importante restauro del secolo scorso. Purtroppo la più tenace, con una componente di caseinato d'ammonio, è l'altra che è stata parzialmente e maldestramente rimossa nei precedenti restauri.

⁴ In Italia sono migliaia i casi di questo genere in quanto era diffusa la pratica di scialbare specialmente in epoche nelle quali erano stese per la frequente diffusione di epidemie.

⁵ Come detto, con ogni probabilità era stata aggiunta alla calce della caseina (caseinato d'ammonio) per migliorare l'adesione e rendere la superficie più compatta, liscia e idrorepellente.

⁶ Il Duomo di Crema è un insigne e importante esempio.

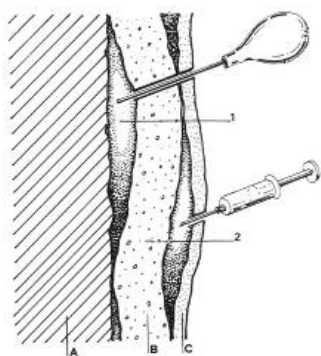
- c. presenza in superficie di sostanze organiche coerenti di varia natura e origine dovute principalmente al riscaldamento per conduzione e ai relativi moti convettivi del particolato organico;
- d. irregolarità fisiche e morfologiche degli intonaci nelle varie campiture di colore;
- e. lacune di intonaco di varia estensione e profondità;
- f. lacune della pellicola pittorica;
- g. integrazioni, relativamente recenti, di porzioni di intonaco anche di composizione cementizia;
- h. elementi mobili dell'impianto di illuminazione ubicati in modo non idoneo;
- i. presenza di elementi metallici distribuiti in modo disordinato e non più funzionali.

Anche i due affreschi strappati riportati su tela e appesi ai lati destro e sinistro della sala⁷, si presentavano ammalorati per la ridotta adesione al supporto e per la presenza di depositi organici coerenti e semi coerenti che ne alteravano le cromie.

L'analisi in microscopia ottica ha evidenziato micro sollevamenti del colore e un eccesso di rigidità del film pittorico dovuto alle colle utilizzate per lo strappo e il successivo riposizionamento su tela. Le operazioni di restauro sono proseguite con: la campagna fotografica in quota, l'analisi delle cromie e delle stratificazioni di colore in microscopia ottica, la misurazione dei parametri ambientali di Umidità Specifica dei materiali e Umidità Relativa dell'aria.

Queste misurazioni eseguite con lo strumento gann hydromette rtu 600 e sono proseguite durante tutto l'intervento e hanno dimostrato le buone condizioni del locale.

Le operazioni sono proseguite con la riadesione e fissaggio delle decoesioni della pellicola pittorica dall'intonaco e dell'intonaco dalla muratura. L'operazione più complessa è stata quella dell'ancoraggio, consolidamento e messa in sicurezza delle parti di intonaco distaccate o con sacche di porosità dovute all'impoverimento dell'intonaco di sottofondo che ha causato, appunto, i fenomeni di decoesione dal supporto murario. A tale scopo è stata utilizzata una specifica malta into/plus 100 composta da finissima calce idrata pura cotta a 900°, priva di sali solubili che ha come aggregati degli inerti carbonatici selezionati e micronizzati, ed una particolare combinazione di additivi speciali quali agenti di iniettabilità, areanti, espansivi a variazione dimensionale.



*Esempio dei distacchi
e decoesioni dell'intonaco
e del film pittorico
(A intonaco,
B intonachino,
C film pittorico)*



*Esempio di risarcimento dei distacchi di intonaco
dal muro e di film pittorico dall'intonaco.*

⁷ Inv. 1047, inv. 1137.

Il fissaggio dei puntuali microsollevarimenti con riadesione della pellicola pittorica è stato fatto grazie all'inoculazione di nanosilice - per quelli superficiali - e di resina metacrilica acrylic 33 in soluzione acquosa a percentuali dall'8-10% - per i sollevarimenti di profondità - Dove necessario è stata interposta della carta giapponese prima di procedere alla pressione necessaria alla riadesione del colore.

La discolatura è stata una delle operazioni più complesse ed è stata realizzata quasi interamente per via meccanica utilizzando bisturi di uso chirurgico, sempre coadiuvati dalla visione con lenti di ingrandimento a 3 e 5X.

La pulitura delle superfici dipinte ha avuto lo scopo di rimuovere tutte le sostanze -dannose- che si sono stratificate sui dipinti nel rispetto delle modificazioni che l'opera ha avuto nel tempo e della relativa patina⁸.

Le parti di intonaci che presentavano numerose lacune definite dai contorni frastagliati sono stati messi in sicurezza grazie a dei puntuali salva bordo eseguiti utilizzando una malta composta da pura calce bianca Lafarge e carbonato di calcio. Le microfessurazioni degli intonaci, dovute all'attività di assestamento statico della struttura architettonica ma anche all'effetto, remoto, di scosse sismiche due delle quali documentate a Crema e di particolare intensità. Il risarcimento delle lacune di intonaco di tutte le superfici con calce di fossa e inerti selezionati è stata possibile dopo l'analisi delle composizioni degli antichi intonaci. Le lesioni degli intonaci provocate dai movimenti delle strutture in muratura sono state invece risarcite con iniezioni di profondità e lungo le direttrici delle lesioni e con l'inoculazioni a bassa pressione di miscele di calci idrauliche ad aderenza migliorata (NHL5). La reintegrazione plastica delle lacune di intonaco è stata fatta utilizzando gli stessi materiali costitutivi; calce priva di sali solubili e inerti selezionati composti da sabbia di fiume. Il riequilibrio tonale delle "pezze di intonaco" realizzate in tempi recenti e non idonee per cromia e scabrosità alle superfici e tonalità è stata fatta con velate con tonalità neutre per uniformarle alle campiture dominanti. La reintegrazione pittorica delle lacune di colore e delle stuccature è stata fatta con tecnica differenziata⁹ utilizzando colori composti da pigmenti naturali ad alta resistenza ai raggi U.V., per l'apparato figurativo è stata utilizzata la canonica tecnica del rigatino utilizzando acquarelli della Winsor&Newton.

Direzione lavori: Renata Casarin

Hanno lavorato: Paolo e Marco Mariani, Letizia Andrini, Brigitta Meszaros e Daniele Fiorenza.

Intervento realizzato grazie a: Inner Wheel Club Crema - Distretto 206

Rotary Club Crema; Rotary Club Cremasco San Marco - Distretto 2050

⁸ La patina è un equilibrio fisico e cromatico d'insieme che viene raggiunto con le naturali modifiche chimico/fisiche dovute al trascorrere del tempo. La pulitura deve mantenere questo equilibrio cromatico che conferisce all'opera un'aura preziosa e non riproducibile. Risultato ottenibile attraverso la pulitura graduata e differenziata. Per ottenere questo risultato sono state fatte due fasi; la prima fase ha riguardato la pulitura meccanica con specifiche spugne wishab di tipo morbido che ha permesso la rimozione di tutte le sostanze organiche di varia natura, aerodisperse, e depositatesi sulle superfici in uno stato di incoerenza o semi incoerenza, in seguito e per via umida sono stati rimossi; nerofumo, polvere di varia natura sedimentata, sostanze di coerenza differenziata, deiezioni di insetti, ed efflorescenze di sali solubili cristallizzati in superficie. A tale scopo sono state utilizzate miscele di solventi inorganici individuati grazie ai test di solubilità di Feller. L'estrazione di sali solubili è invece stata fatta con impacchi di acqua demineralizzata e ammonio carbonato in percentuali variabili, tenuta a contatto delle superfici grazie all'utilizzo di pasta di cellulosa lasciata agire per tempi anche di 24 ore dopo avere fatto dei test di prova su differenziate campiture di colore.

⁹ La tecnica utilizza e riconosciuta a tutti i livelli per la Tutela del Patrimonio Culturale è quella del rigatino per le parti figurative e decorative e la velatura sottotono per le campiture di fondo.



Fase della pulitura meccanica



Integrazione del monaco della lunetta sud-ovest



La lunetta a sud ovest prima del restauro



Fase della reintegrazione pittorica della lunetta a nord ovest

Un ciclo riunito: i dipinti Alfieri di Aurelio Buso dalla Collezione Stramezzi

Gabriele Cavallini

Un evento importante

Nel 1963 il collezionista cremasco Paolo Stramezzi donò al Museo Civico di Crema e del Cremasco cinque strappi raffiguranti due putti, il volto di una cariatide e varie figure mitologiche¹. I lacerti, al tempo in discrete condizioni, vennero attribuiti sin da subito ad Aurelio Buso de Capradossi (1510 ca. - 1582 ca.), pittore cremasco formatosi a Roma con Polidoro da Caravaggio e considerato uno dei principali diffusori della maniera raffaellesca in Lombardia². Le pitture provenivano da un'antica casa Alfieri sita in via Mazzini 16, divenuta poi di proprietà Stramezzi da dove erano state strappate fra XIX e XX secolo³. Gli strappi erano però di numero ben maggiore: infatti, Paolo Stramezzi aveva mantenuto nella sua collezione la gran parte delle pitture, che costituiscono un ciclo ascrivibile ad Aurelio Buso. Ora il ciclo proveniente da casa Alfieri viene finalmente riunito grazie all'acquisizione da parte del Museo Civico di Crema e del Cremasco di 22 pezzi, di varie dimensioni. L'avvenimento è davvero importante per il Museo e per la conoscenza della produzione del pittore, della quale sono rimaste poche opere realmente certe. Inoltre, di Aurelio Buso sono rimasti in città solo due cicli pittorici profani: uno ancora in loco (in Palazzo Zurla - De Poli - Cervi), l'altro quello oggi finalmente riunito.

Casa Alfieri e le fonti sulle pitture

Gli Alfieri facevano parte della nobiltà antica della città, divisa già nel XIII secolo in due rami⁴. Di parte guelfa, gli Alfieri hanno avuto fra i propri esponenti Martino, arcivescovo di Cosenza, e Giacomo, segretario del duca Galeazzo Maria Sforza di Milano. Del primo ramo, forse il più ricco e prestigioso nel Cinquecento, faceva parte Goffredo, committente di alcuni lavori di Agostino de Fondulis in città. La casa Alfieri in via Mazzini apparteneva però con buona probabilità al secondo ramo ed era di proprietà sullo scorcio del XVI secolo di Rodolfo e del figlio Flaminio. Nel Seicento l'edificio passò ai Martinengo tramite Deianira, la quale sposò Francesco Martinengo (il loro stemma è ancora presente su un capitello nel cortile).

Giuseppe Racchetti descrisse per primo casa Alfieri nel 1859, quando le pitture non erano ancora state rimosse⁵. Riferì di una «magnifica sala», dove rimanevano poche tracce di dipinti, che all'epoca erano quindi già in cattive condizioni. Fra questi c'era una *Venere* di «meravigliosa bellezza». Racchetti inserì il ciclo descritto fra le opere di Aurelio Buso, attribuzione poi mantenuta in tutta la bibliografia successiva sul pittore.

1 Inv. B0202, B0203, B0204, B0205, B0206.

2 Mantengo qui la datazione consueta, ma ritengo si possa anticipare la nascita al primo decennio del Cinquecento. Per una prima conoscenza del pittore rimando a G. CAVALLINI, *Per la definizione di Aurelio Buso, pittore cremasco del Cinquecento*, in "Arte Lombarda", 140, 2004, pp. 92-100; G. CAVALLINI, *I protagonisti del Rinascimento cremasco: da Vincenzo Civerchio ad Aurelio Buso*, in *Rinascimento cremasco. Artisti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di p. Venturelli, Milano, 2015, pp. 111-121, in particolare pp. 117-120.

3 Tutte le informazioni su casa Alfieri e sulla famiglia qui presenti provengono da M. PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, 1975 (1995), pp. 276-277, Crema.

4 F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema*, vol. II, [Milano 1859], ristampa anastatica, Bologna 1974, pp. 318-319.

5 G. RACCHETTI, *Genealogia delle nobili o distinte famiglie cremasche*, ms. 291/1, Biblioteca Comunale di Crema.

Alcune considerazioni stilistiche

Gli strappi raffigurano diversi soggetti, alcuni di difficile interpretazione. Quelli di maggiori dimensioni ci ripropongono l'intera fascia dipinta di una parete, posta originariamente appena sotto il soffitto. All'interno di finte cornici a cartocci con elementi animali e vegetali, spesso inframmezzati da figure femminili, si possono riconoscere vari soggetti come *Il giudizio di Paride*, *Apollo e Dafne*, *una scena di banchetto*. Altri pezzi raffigurano invece volti femminili come quello già conservato in Museo, vasi, putti, figure allegoriche. Gli strappi più interessanti raffigurano un uomo barbuto (un *Filosofo*?) avvolto da un mantello giallo posto all'interno di una nicchia e una sinuosa figura femminile resa con un monocromo giallo. Questa figura è sempre stata interpretata come la *Venere* vista da Racchetti nell'Ottocento, ma potrebbe trattarsi semplicemente di una cariatide, di una figura quindi decorativa. Sicuramente siamo di fronte a pitture presenti originariamente in più sale di casa Alfieri, ma attribuibili a una sola mano.

I confronti più calzanti possono essere fatti con le pitture presenti in palazzo Zurla - De Poli - Cervi a Crema, specialmente nel salone di Psiche e nella sala del Figliol prodigo. La cifra stilistica è identica e identiche sono le finte cornici a cartocci che dividono le storie. La bella figura femminile, che per semplicità chiamerei ancora *Venere*, rammenta fortemente la *Minerva* presente in una stanza della torre di Azzano, da attribuire sicuramente ad Aurelio Buso.

Al momento la produzione conosciuta del pittore non ha paletti fissi che possano permetterci di datare con sicurezza questo e altri interventi. Ritengo però che le pitture di casa Alfieri, di palazzo Zurla - De Poli - Cervi e della torre di Azzano (come altri qui non citati per brevità) possano tutti essere posti in un periodo avanzato, fra gli anni Cinquanta e Settanta del Cinquecento.



L'allestimento della sezione di Arte Campanaria del Museo Civico di Crema e del Cremasco

Marcello Palmieri

Erano stati intagliati per svettare dal campanile del Duomo. Ma dal 1970, i ceppi e le ruote in legno che assicuravano il sostegno e il movimento alle sue sette campane erano finite al Museo Civico di Crema e del Cremasco, sostituiti dagli attuali sostegni metallici. Lo si sa: in quegli anni, non c'era molta sensibilità per questi beni culturali. È il periodo in cui l'elettrificazione dei bronzi - fino a quel momento suonati manualmente - arriva anche nel cremasco. E, con essa, la rimozione dei preziosi castelli lignei e il loro rimpiazzo con altri in ferro o in ghisa. Non c'era ancora la sensibilità del restauro, per esempio quella che nel 2008 ha suggerito di ripristinare il concerto della sussidiaria di San Bernardino in città sull'originale telaio ligneo. Fatto sta che tutte le componenti lignee scendono dalla torre del Duomo, e non si disperdono - sorte toccata alla stragrande maggioranza dei castelli campanari rimossi in quegli anni - solo perché il Capitolo della Cattedrale decide di donarle al Museo. Così arrivano al Sant'Agostino, ma nessuno si cura di loro. Tre ceppi e una ruota vengono esposti nell'ambulacro del chiostro nord, senza però alcun contesto o apparato didascalico¹. E tutto il resto del complesso viene stipato ai piani bassi. Fino all'anno scorso. L'Amministrazione del Museo scende nello scantinato, prende contezza di tutto il suo contenuto, e lo confronta con il proprio *Registro Generale di Carico*². Nessun dubbio: quel materiale è certamente l'antico castello campanario del Duomo. Ed ecco avviarsi il progetto di riallestimento³. Non in torre, dove oggi sarebbe oneroso - seppure non certo impensabile né tantomeno impossibile sotto il profilo tecnico - far rivivere quei meccanismi. Ma nel Museo stesso, il cui chiostro meridionale ben si sarebbe prestato ad accogliere la nuova esposizione.

Parte l'allestimento del compendio, affidato alla "Sabbadini" di Fontanella (Bergamo): l'impresa artigiana che oggi sovrintende alla manutenzione delle campane del Duomo. E contemporaneamente partono i lavori dell'équipe di esperti, chiamata a studiare e contestualizzare il futuro allestimento⁴. Qualche settimana, e l'opera è compiuta. Dopo i necessari interventi di manutenzione ordinaria, ognuno dei sette ceppi è stato nuovamente riunito alla propria ruota grazie a dei sostegni metallici, in un'ordinata teoria disposta nell'ambulacro sud. Ma arriva pure una sorpresa: la "Sabbadini" realizza e concede in deposito al Museo una struttura campanaria in ghisa, completa di campana funzionante a corda. Nella sostanza, uno strumento didattico in grado di far toccare con mano (e con orecchie) a cosa servivano gli antichi manufatti esposti lì accanto. Ma vedere e sperimentare, a volte non basta. Per capire davvero, serve conoscere. Da qui, l'esigenza di accompagnare il riallestimento con tre pannelli: il primo dedicato all'illustrazione del materiale esposto, il secondo alla presentazione della campana come strumento musicale, l'ultimo alla memoria delle due storiche fonderie cremasche - quelle dei Crespi e dei D'Adda - e alla famiglia Allanconi che perpetua oggi sul territorio quest'antica tradizione. Si scopre così che il concerto campanario del Duomo, grazie alla sua particolarissima intonazione, è un unicum a livello nazionale. Oppure che i bronzi - nonostante suonino a decine di metri da terra, nascosti

¹ Per le parti del castello finora note si veda Chiara BERNAZZANI, scheda 20.2, in *La Cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini - M. Facchi, Milano 2012, pp. 164-166.

² Inv. 1111, 4 aprile 1970.

³ L'allestimento è stato reso possibile dalla collaborazione con il Comune di Ripalta Cremasca nel cui territorio - frazione di Bolzone - ha sede l'unica fonderia di campane ancora attiva sul territorio: la ditta Allanconi

⁴ L'allestimento, realizzato dalla ditta Sabbadini, è stato curato da Emanuele Allanconi e dallo scrivente, coordinati da Matteo Facchi e Francesca Moruzzi.

dagli sguardi di tutti - a chi ne scala le torri mostrano una superficie finemente decorata, e svelano con le loro iscrizioni piccoli grandi storie dei tempi che furono. Il 1753, nel nostro caso, anno in cui Domenico Crespi fonde l'intero concerto da sei bronzi (cui da metà Ottocento se ne aggiunge un settimo, da suonarsi singolarmente quale richiamo liturgico del Capitolo della Cattedrale)⁵. Ed proprio questa dimensione quasi antropologica delle campane, quotidiane compagne di vita per generazioni e generazioni di cremaschi, su cui il vescovo di Crema Daniele Gianotti si è soffermato all'inaugurazione del riallestimento. Citando infatti il 17 febbraio un'esperienza missionaria in Costa Rica, ricordava come "a quella gente della chiesa in sé importa poco, ma guai se le campane non suonano e l'orologio non batte le ore!". Così, oggi, grazie al Museo, i visitatori questo suono possono non solo ascoltarlo. Ma anche vederlo e toccarlo.

In contemporanea con l'inaugurazione del nuovo allestimento, il Museo ha ospitato una piccola esposizione di documenti dell'archivio della Fonderia D'Adda attiva a Crema dal 1910 al 1961⁶.



⁵ Per il concerto di campane si veda C. BERNAZZANI, *Il campanile e le campane del Duomo: brevi cenni storici e documentari*, in *La Cattedrale di Crema. Aspetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini - M. Facchi, Milano 2012, pp. 155-161; Chiara BERNAZZANI, scheda 20.1, in *La Cattedrale di Crema. Aspetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini - M. Facchi, Milano 2012, pp. 162-164.

⁶ Al termine della rassegna, il patrimonio archivistico è stato donato all'Archivio Storico Comunale per essere messo a disposizione degli studiosi.

Introduzione e note tecniche

Grazie all'autorizzazione concessa dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova¹, mi sono dedicata allo studio delle lucerne antiche conservate presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco.

Il Museo Civico conta ventitré lucerne² per ognuna delle quali è stata redatta una scheda nel Catalogo³ dedicato. Gli esemplari, che sono entrati a far parte delle collezioni museali nel corso degli anni Sessanta⁴, provengono da contesti non studiati scientificamente o risultano di provenienza ignota⁵. La cronologia è stata assegnata sulla base di una valutazione tecno-morfologia e sui confronti con altri esemplari per cui si è fatto riferimento sia a collezioni museali, includendo lucerne di varia provenienza, che a pubblicazioni scientifiche di scavi. I materiali presi in esame coprono un arco cronologico molto ampio che va dalla fine del VI sec. a.C.⁶ al VI sec. d.C.⁷, e il nucleo più cospicuo si colloca tra il tardo periodo repubblicano e la prima metà del II sec. d.C.

Il lavoro è stato utile per una revisione dei materiali presi in esame, sia per quanto riguarda i dati presenti nelle vecchie schede d'inventario che per un riscontro della loro collocazione nei depositi del Museo. Inoltre, il Catalogo si propone un'analisi integrale e approfondita dei pezzi che non erano mai stati oggetto di una pubblicazione sistematica ed esaustiva; alcuni di essi erano stati brevemente segnalati dal Pontiroli tra le raccolte dei Musei minori della Provincia di Cremona nella sua opera sui Musei di Cremona⁸.

Ogni lucerna è stata prelevata⁹, misurata, fotografata e, in alcuni casi, si è reso necessario recuperare il numero d'inventario in quanto il pezzo non era siglato. Per quest'ultima operazione si è fatto affidamento alle vecchie schede d'inventario basandosi sulla sintetica descrizione del pezzo e, quando presenti, sulle foto in bianco e nero allegate. Si è proceduto, dunque, alla

¹ Per cui si ringrazia la Dott.ssa Nicoletta Cecchini.

² Dalle vecchie schede d'inventario redatte dal Fusco negli anni Sessanta e dalla più recente revisione effettuata dalla Dott.ssa Marina Volontè, gli esemplari risultano in realtà ventisei, tuttavia tre non è stato possibile reperirli dal deposito del Museo e dunque non sono stati oggetto d'indagine. Si tratta dei numeri d'inventario 182, 254 e 255. N. inv. 182 corrisponde a una lucerna in terracotta beige-rosata a venire nera, sprovvista di ansa e con il beccuccio sbrecciato; n. inv. 254 è da riferirsi ad una lucerna cilindrica dell'Esquilino nella variante nord-italica, in terracotta beige a vernice nera, priva di beccuccio e dalla vernice quasi interamente scrostata; n. inv. 255 corrisponde, invece, a una *firmalampen* Buchi X in terracotta rossa. Inoltre, si segnala che presso il Museo sono conservate anche delle lucerne più tarde che non sono state incluse nel catalogo, in quanto estranee alle competenze dalla scrivente. Si veda G. PONTIROLI, *Lucerne antiche dei Musei di Cremona*, Milano, 1980, pp. 47-51, nn. 5, 6, 13, 18, 19, 22, 25, 26 e 27.

³ Il Catalogo non è ancora stato oggetto di una pubblicazione ed è tutt'ora in corso di revisione.

⁴ Il Museo nacque nel 1959 come museo territoriale grazie a una delibera comunale. Il suo principale promotore e primo direttore fu l'architetto, urbanista e restauratore Amos Edallo, personalità che si distinse per i suoi molteplici interessi e fortemente legato al territorio. Per la sua attuazione si mobilitò anche Mario Mirabella Roberti, Soprintendente alle Antichità della Lombardia dal 53' al 73', che ne curò il primo percorso espositivo. E. GINOLI, M. MARTINENGHI, *Il Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in «Lanx» N. 22, 2015, pp. 39-46; A. EDALLO, *Il Museo, il Centro Culturale S. Agostino: scopi e prospettive*, in «Insula Fulcheria», II, 1963.

⁵ Si vedano le singole schede del Catalogo alla voce: provenienza.

⁶ Si fa riferimento alla scheda N. 1 del Catalogo.

⁷ Si fa riferimento alle schede NN. 22 e 23 del Catalogo.

⁸ G. Pontiroli, *Lucerne antiche dei Musei di Cremona* cit., pp. 47-52.

⁹ Dalla vetrina 12 del percorso museale o dal deposito archeologico del Museo.

compilazione delle schede di catalogo. Il Catalogo è stato suddiviso in sette sezioni così articolate:

- Lucerne greche ed ellenistiche;
- Lucerne italiche a vernice nera e a vernice rossa;
- Lucerne bilicne;
- Lucerne a volute;
- Lucerne a disco;
- Firmalampen*;
- Lucerne “mediterranee” d’imitazione.

Le schede, dotate di un numero progressivo in caratteri arabi che corrisponde al numero di Catalogo, riportano una serie di voci necessarie alla classificazione e all’identificazione dei pezzi. Per ogni lucerna sono stati indicati i numeri d’inventario e di stato, la tipologia, la provenienza, le misure fondamentali; è stata inoltre riportata una breve descrizione dell’esemplare circa le sue principali caratteristiche tecno-morfologiche, seguita dall’indicazione cronologia relativa il pezzo in esame. Segue la voce bibliografia¹⁰ e i riferimenti ai confronti giudicati più puntuali. Ogni sezione è correlata da foto realizzate dalla scrivente e indicate con il numero di riferimento della scheda di Catalogo e le lettere *a* se vista dall’alto, *b* se vista da sotto.

Alcuni dati sono espressi mediante le seguenti abbreviazioni:

- d: diametro massimo;
- lung: lunghezza massima;
- largh: larghezza massima;
- h: altezza massima;
- Cfr.: confronti.

Le lucerne: *instrumentum domesticum* del mondo antico

Le lucerne sono manufatti utilizzati e ampiamente documentati¹¹ la cui funzione primaria era l’illuminazione, ma rivestivano anche un valore simbolico sia in ambito funerario che rituale.

Erano utilizzate per l’illuminazione domestica e per quella pubblica; una testimonianza ci è offerta da Pompei dove lungo la via Stabia (in circa 700 metri) sono stati ritrovati circa 500 esemplari¹².

Frequente è la loro presenza nelle necropoli quale parte del corredo del defunto¹³; esse simboleggiavano un aspetto della vita quotidiana, la luce dopo la morte e con il sopraggiungere dell’era cristiana la resurrezione¹⁴.

¹⁰ Per le lucerne già segnalate dal Pontiroli (op. cit.) sono stati riportati i relativi riferimenti, mentre le altre sono state indicate come inedite.

¹¹ Le prime testimonianze risalgono alla preistoria. Una pietra a forma di coppa rinvenuta nella grotta di La Mouthe, nel Perigord in Francia, è stata, infatti, identificata come lucerna. La grotta di La Mouthe racchiude le prime pitture di arte paleolitica del Perigord ed era considerata la più bella sino alla scoperta di Lascaux nella Dordogna. L. MACCARIO, *Lucerne del Museo di Alba*, Alba, 1980, p. 11 e nota 1.

¹² L. GRANCHELLI, G. GROPELLI, A. ROVIDA, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi*, Vercelli, 1997, p. 18; M. D. BAILEY, *Greek and Roman Pottery Lamps. The Trustees of the British Museum*, London, 1963, p. 11.

¹³ Presso molti popoli antichi vi era l’uso di deporre accanto al defunto o alle sue ceneri alcuni oggetti a lui cari o dotati di valore rituale o apotropaico. Gli scavi archeologici nelle necropoli sono dunque fondamentali per comprendere alcuni aspetti dello stile di vita o della moda degli oggetti d’uso domestico o religioso in voga al tempo del seppellimento. L. Maccario, *Lucerne del Museo di Alba* cit., p. 12.

¹⁴ L. GRANCHELLI, G. GROPELLI, A. ROVIDA, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi* cit., p. 18; per la valenza simbolica delle lucerne all’interno delle sepolture si veda PARMEGGIANI, *Voghenza, necropoli: analisi di alcuni aspetti del rituale funerario*, in *Voghenza. Una necropoli di età romana nel territorio ferrarese*, Ferrara, 1984, pp. 203-219.

Il loro utilizzo in ambito rituale è testimoniato da Clemente Alessandrino che ricorda una lucerna tra i simboli presenti in occasione delle celebrazioni delle Tesmoforie in onore di “Ghe Themis” (Clem.Al., *Protr.*, 2, 198); un esemplare aureo polilicne a forma di nave è ricordato nelle sue *Metamorfosi* da Apuleio (App., *Met.*, XI, 10) tra gli oggetti rituali utilizzati durante la processione notturna della festa di Iside. Durante il Capodanno romano erano donate con intento bene augurante e molteplici esemplari recavano sul disco la Vittoria Alata con, sullo scudo, iscrizioni quali *Annum novum faustum felicem mihi*¹⁵. È stato inoltre ipotizzato che alcune lucerne rivestissero la funzione di *souvenir* di luoghi famosi¹⁶.

Le lucerne si compongono di una serie di elementi morfologici di base fondamentali al loro funzionamento e mostrano nel tempo una notevole varietà tipologica dovuta all'evoluzione subita nel corso dei secoli, volta a un progressivo miglioramento delle funzioni pratiche. Tuttavia, se in un primo momento i miglioramenti rispondevano unicamente all'esigenza di soddisfare una maggiore praticità del prodotto, una volta definite le forme base, le officine rivolsero la propria attenzione all'apparato decorativo, raggiungendo gli esiti più raffinati con i primi due secoli dell'Impero romano¹⁷. Gli esemplari figurati sono tra i più conosciuti e studiati, in quanto mostrano aspetti della vita quotidiana e religiosa dell'antica Roma¹⁸. Inoltre, nelle lucerne sia fittili che bronzee vi sono elementi che concorrono a determinarne le varie tipologie. La parte fondamentale è rappresentata dal serbatoio, contenente il combustibile, che può essere di forma cilindrica, svasata, emisferica, troncoconica e dal fondo piatto o concavo con scanalature circolari, piede ad anello o anelli più o meno bassi¹⁹. Il disco, su cui si apre il foro di alimentazione, può essere concavo o piano. La spalla, assente in alcuni tipi, corre intorno al disco ed è piatta o arrotondata, flessa verso l'interno o l'esterno e a seconda dei casi dotata di borchiette, scanalature o decorazioni plastiche. Il becco rappresenta un altro elemento fondamentale che contribuisce a determinare le varie tipologie. In alcuni casi un forellino dal diametro millimetrico, sempre in asse con il becco, si apre sulla spalla, all'attacco del becco o sul bordo del disco; si tratta del foro di sfiato o di aerazione che favorisce il processo di combustione creando una lieve corrente d'aria all'interno del serbatoio. Le anse, non sempre presenti, sono verticali ad anello o a disco, oppure orizzontali o ricavate da una piega del corpo; talvolta assumono fogge particolari. Ai lati del serbatoio possono essere presenti delle prese laterali ad aletta, a cornucopia, a fiocco o

¹⁵ L. GRANCHELLI, G. GROPELLI, A. ROVIDA, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi* cit., p. 18; M. SAPELLI, *Lucerne fittili della Civica Raccolta Archeologica*, in *Rassegna di studi del Civico museo archeologico e del Civico gabinetto numismatico di Milano*, Suppl. II, Milano, 1979, n. 165.

¹⁶ L. GRANCHELLI, G. GROPELLI, A. ROVIDA, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi* cit., p. 18; A. PROVOOST, *Les Lampes Antiques en Terre Cuite. Introduction et Essai de Typologie Générale avec des Détails Concernant les Lampes Trouvées en Italie*, in “*Antiquité Classique*”, XLV, 1976, pp. 5-39 e 550-586; in particolare si veda p. 11.

¹⁷ L. Maccario, *Lucerne del Museo di Alba* cit., p. 11.

¹⁸ Attrassero l'interesse degli studiosi sin dal Seicento per via delle forme aggraziate e della varietà di raffigurazioni. A questo periodo risale, infatti, una delle prime pubblicazioni in forma di catalogo, si tratta de *Le lucerne antiche sepolcrali decorate* (1691, ristampa 1729) di Giovanni Pietro Bellori che fu antiquario e commissario delle antichità del Papa. L'opera del Bellori è preceduta a sua volta da studi eruditi tra cui ricordiamo *De lucernis antiquorum reconditis* di Fortunius Licetus (1621) e il *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldovrandini* di Lorenzo Legati (1677). Particolare attenzione all'apparato iconografico caratterizza anche l'opera *Lucernae fictiles Musei Passeri* di Giovan Battista Passeri, il quale fece riprodurre da artisti le lucerne della propria collezione. M. CECI, *Le lucerne*, a cura di D. Gandolfi, *La ceramica e i materiali di età romana. Classi, produzioni, commerci e consumi*, Bordighera, 2005, pp. 311-324; nello specifico di veda p. 311 e nota 2 p. 323.

¹⁹ Per la descrizione delle parti e delle caratteristiche fondamentali delle lucerne si veda L. Granchelli, G. Groppelli, A. Rovida, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi* cit., pp. 17-18.

a coda di rondine. Le fonti antiche testimoniano l'uso dell'olio d'oliva come combustibile, ma è presumibile anche l'utilizzo di quello di noce, di sesamo, di pesce, di ricino e di oli minerali conosciuti in antico. Lo stoppino²⁰, che fuoriesce dal foro di bruciatura aperto sul becco, era in fibre vegetali quali papiro, lino e stoppa²¹.

Luce su alcuni esemplari

A titolo esemplificativo del lavoro svolto si riportano alcuni esemplari che ci offrono una testimonianza dei prodotti che, in età romana, circolavano in Italia settentrionale, o giudicati d'interesse a causa del motivo figurativo presente sul disco.

Tra questi si segnala una lucerna a volute (*Fig. 1*)²², n. inv. 300, integra, recante sul disco un motivo a delfino volto a sinistra²³.

Le lucerne a volute²⁴ sono prodotte a matrice in ambito prevalentemente italico e hanno conosciuto una diffusione²⁵ in tutto l'Impero romano, seguendo le rotte commerciali del mediterraneo e le vie di penetrazione militari nelle province a nord delle Alpi²⁶. Questa classe di lucerne prende piede a partire dalla fine del I sec. a.C.²⁷ e investe tutta la prima età imperiale, con una maggiore diffusione nella seconda metà del I sec. d. C.²⁸ e un prolungamento della loro realizzazione per buona parte del II sec. d.C. in Italia settentrionale e nelle province transalpine²⁹

²⁰ Un esemplare bronzeo munito di stoppino è stato rinvenuto presso la necropoli di Lovere; *Ibidem*, p. 18 e nota 4 p. 19; M. BOLLA, *I Bronzi - Lovere. Il complesso dei materiali delle tombe 1 e 2*, in *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d. C.)*, Catalogo della mostra, Milano, 1990, pp. 277-278; in particolare si veda n. 4e.2d.4/1.

²¹ L. Granchelli, G. Groppelli, A. Rovida, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi* cit., p.18.; M. D. Bailey, *Greek and Roman Pottery Lamps, The Trustees of the British Museum* cit., p. 10 e A. Provoost, *Les Lampes Antiques en Terre Cuite. Introduction et Essai de Typologie Générale avec des Détails Concernant les Lampes Trouvées en Italie* cit., pp. 10 e 11.

²² Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali. Si avverte che sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

²³ Corrisponde alla scheda N. 12 del Catalogo ed è attualmente esposta nella vetrina 12 del Museo. Si veda inoltre G. Pontiroli, *Lucerne antiche dei Musei di Cremona* cit., p. 47, n. cat. 1; T. RAVASI, M.G. MANZIA, M. MARANESI, *Considerazioni preliminari sulle collezioni archeologiche di età romana del Museo Civico di Crema*, in "Insula Fulcheria", n. XXXVI, 2006, pp. 211-222; in particolare si veda p. 218, tav. IV, 1.

²⁴ Per un sunto esaustivo sulla classe di veda L. Granchelli, G. Groppelli, A. Rovida, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi* cit., pp. 55-58; A. FERRARESI, *Le lucerne di Bedriacum nelle raccolte archeologiche di Mantova, Cremona e Piadena*, in *AnnBenac.*, VIII, 1986, pp. 77-202; nello specifico di veda pp. 93-95.

²⁵ A. LEIBUNDGUT, *Die Romischen Lampen in der Schweiz*, Bern, 1977, p. 76 ss.; C. PAVOLINI, *Le lucerne nell'Italia romana*, in *Società romana e produzione schiavistica, II (Merci, Mercati e Scambi nel Mediterraneo)*, Bari, 1981, pp. 139-184; in particolare si veda pp. 166-177.

²⁶ In Oriente si è vista la creazione di forme autonome, mentre in Occidente, già a partire dal I sec. d. C., sono sorte manifatture provinciali spesso connesse alla presenza d'insediamenti militari. A. Ferraresi, *Le lucerne di Bedriacum nelle raccolte archeologiche di Mantova, Cremona e Piadena* cit., p. 94.

²⁷ 15/10 a.C. circa, si veda C. PAVOLINI, *Le lucerne fittili del Museo Nazionale di Napoli*, in *Quaderni di cultura materiale, I, L'instrumentum domesticum di Ercolano e di Pompei nella prima età imperiale*, Roma, 1977, pp. 45-128; nello specifico p. 35, nota 4.

²⁸ Il dato è ben documentato dai ritrovamenti dei centri vesuviani (50-79 d.C.) in particolare per quanto riguarda il tipo I C; si veda *Ibidem*, p. 35; A. ZACCARIA RUGGIU, *Le lucerne fittili del Museo Civico di Treviso*, Roma, 1980, p. 72.

²⁹ G. SENA CHIESA, *Lucerne a volute e becco angolare da Angera*, in *Studi in onore di Ferrante Rittatore Vonwiller, II*, Como, 1980, pp. 459-485; nello specifico si veda p. 23, nota 11; M. C. GUALANDI GENITO, *Le lucerne antiche del Trentino*, Trento, 1986, p. 120 ss.

con un progressivo scadimento tecnico e formale³⁰. Il becco ad angolo ottuso o a ogiva, distinto dal disco, costituisce l'elemento distintivo della classe e risulta fiancheggiato da due volute doppie o semplici³¹; mentre l'originalità è da riscontrare nel disco figurato, le cui raffigurazioni si presentano talvolta complesse e di alta qualità.

Il motivo a delfino è tra i più diffusi sulle varie forme di lucerne di età imperiale e compare, anche se più raramente, ancora sui tipi africani tardo-romani³². Lo schema figurativo presenta numerose varianti: di profilo a destra o a sinistra, affrontato ad un altro delfino, nell'atto di tuffarsi, cavalcato da Eros o da una Nereide, con tridente o timone³³. La forma più semplice con delfino volto a destra o a sinistra è ampiamente documentata sul tipo I C³⁴ di produzione italica³⁵ e provinciale.

Tipiche nel panorama dell'Italia settentrionale sono le *Firmalampen*. Si tratta di lucerne fabbricate a matrice di cui uno dei tratti distintivi, che ne determina anche la denominazione, è la presenza, nella maggior parte dei casi, del marchio in rilievo sul fondo a indicare il nome della fabbrica³⁶; dette anche "lucerne della Valle del Po", è soprattutto nell'area modenese e nella Cisalpina che sono stati individuati vari centri produttivi³⁷. La loro elaborazione è strettamente connessa all'evoluzione dell'economia della Cisalpina nel corso del I sec. d.C., volta all'esigenza di produrre una serie di oggetti a basso costo, largo consumo e per un mercato vasto capace di soddisfare le esigenze di più strati sociali e quindi alla necessità di creare forme semplificate e funzionali.

Dei sei esemplari facenti parte delle collezioni museali, due recano sul fondo il bollo FORTIS, n. inv. 297³⁸ (Fig. 2a e 2b)³⁹ e n. inv. 302⁴⁰. Il bollo è tra i più comuni e documentati sulle lucerne a *firma* e l'officina ebbe una vastissima diffusione sia in ambito italico, che provinciale. L'ipotesi più accreditata e attendibile circa la localizzazione della fabbrica, attribuita a L. *Aemilivs*

³⁰ La loro decadenza è strettamente connessa alla produzione di nuovi prodotti regionali, come le *firmalampen*. L. Granchelli, G. Gropelli, A. Rovida, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi* cit., p. 56.

³¹ Secondo alcuni autori le volute deriverebbero dalle precedenti "lucerne con prese laterali", si veda L. Granchelli, G. Gropelli, A. Rovida, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi* cit., p. 55 e 43, nota 2. Stando ad altri autori, invece, la presenza delle volute si tradurrebbe in motivazioni fondamentalmente pratiche e deriverebbe dagli esemplari metallici dai quali attraverso le volute passavano delle catenelle per la sospensione, si veda M. C. GUALANDI GENITO, *Lucerne fittili delle collezioni del Museo Civico di Bologna*, Bologna, 1977, p. 81.

³² A. Ferraresi, *Le lucerne di Bedriacum nelle raccolte archeologiche di Mantova, Cremona e Piacenza* cit., pp. 99-100; L. Maccario, *Lucerne del Museo di Alba* cit., p. 99, nota 1.

³³ A. Ferraresi, *Le lucerne di Bedriacum nelle raccolte archeologiche di Mantova, Cremona e Piacenza* cit., p. 100; per le varie raffigurazioni si veda E. JOLY, *Lucerne del Museo di Sabratha*, Roma, 1974, p. 64; PONISCH 1961, p. 54; M. D. BAILEY, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, London, II, 1980, p. 77.

³⁴ Si fa riferimento alla classificazione elaborata dal Loeschcke. S. LOESCHCKE, *Lampen aus Vindonissa*, Zurich, 1919.

³⁵ In particolare dell'Italia Settentrionale.

³⁶ Il termine fu introdotto per la prima volta alla fine del 1800. E. BUCHI, *Lucerne del Museo di Aquileia*, I. *Lucerne romane con marchio di fabbrica*, Aquileia, 1975, p. XXI, nota. 2.

³⁷ A. Ferraresi, *Le lucerne di Bedriacum nelle raccolte archeologiche di Mantova, Cremona e Piacenza* cit., note 207 e 208.

³⁸ N. inv. 297 corrisponde alla scheda N. 18 del Catalogo ed è visibile nella vetrina 12. Si veda Pontiroli 1980, p. 47, n. cat. 4; T. Ravasi, M.G. Manzia, M. Maranesi, *Considerazioni preliminari sulle collezioni archeologiche di età romana del Museo Civico di Crema* cit., p. 216, tav. II, 1.

³⁹ Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali. Si avverte che sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

⁴⁰ N. inv. 302 corrisponde alla scheda N. 20 del Catalogo ed è conservata presso i depositi del Museo. Si veda G. Pontiroli, *Lucerne dei Musei di Cremona*, cit., p. 49, n. cat. 11.

Fortis ritenuto il creatore del tipo X, è quella che la pone a Savignano sul Panaro (Modena) dove sono state ritrovate molte lucerne marcate *Fortis*, matrici e resti di una fornace⁴¹. Altre ipotesi la collocano nei pressi di Aquileia o di Padova; tuttavia gli studiosi sono concordi nel localizzarla in Italia settentrionale nella Gallia Cispadana o Cisalpina⁴². In considerazione delle attestazioni a Pompei del tipo IX, la vastissima produzione che comprende tutti i tipi con numerose varianti del bollo (lettere più o meno apicate, lettere aggiunte e vari simboli) potrebbe essere iniziata nei decenni finali del I sec. d.C. (nell'età di Vespasiano) e perdurata sino ai Severi (fine II-prima metà III d.C.) se non sino al IV sec. d.C.; a tal proposito si segnalano due esemplari sporadici a *Lauriacum*⁴³. Si riporta, infine, l'unico esemplare di lucerna a disco in custodia al Museo, n. inv. 305⁴⁴ (Fig. 3)⁴⁵.

Le lucerne a disco, le più diffuse d'età imperiale, mostrano caratteristiche simili a quelle delle lucerne a volute per la forma del corpo e la decorazione sul disco⁴⁶. Presentano forme semplici che si distinguono per il disco solitamente figurato e il becco tondo; tra le loro caratteristiche vi è la presenza sul fondo del marchio del fabbricante, talvolta riportano in forma estesa, abbreviata o esemplificata al solo *cognomen*. La definizione completa della classe è "lucerne a disco figurato e becco corto e rotondo"⁴⁷, ma vi è la tendenza diffusa a indicarle semplicemente come "lucerne a disco"; benché le caratteristiche del becco siano un elemento essenziale per l'identificazione dei vari sottotipi. In questo caso specifico l'interesse dell'esemplare risiede nel motivo figurativo, interpretato come un uomo con gallina, che non ha attualmente trovato ulteriori riscontri⁴⁸.

Conclusioni

Le lucerne del Museo Civico si sono rivelate un *corpus* vario che va a coprire un ampio arco cronologico (fine VI sec. a.C. - VI sec. d.C.). La loro analisi ha permesso di ampliare le conoscenze sui singoli reperti e di attuare una revisione approfondita rispetto alle vecchie schede d'inventario redatte negli anni Sessanta. Purtroppo non è stato possibile recuperare informazioni più puntuali circa l'arrivo dei vari esemplari presso il Museo e la storia relativa alla loro incorporazione in seno alle collezioni. La mancanza o l'incompletezza di tali dati non permette di chiarire tutti i dubbi, tuttavia in possesso di quanto reperito e delle ipotesi formulate a conclusione del Catalogo è possibile favorire l'impulso per ulteriori ricerche. Il mio compito e desiderio è stato quello di analizzare i vari pezzi e produrre un primo catalogo specifico circa il materiale preso in esame, utile sia per una maggiore conoscenza e valorizzazione dello stesso che per arricchire il *corpus* dei cataloghi pertinenti le lucerne antiche conservate presso vari musei e collezioni del territorio.

⁴¹ E. Buchi, *Lucerne del Museo di Aquileia, I. Lucerne romane con marchio di fabbrica* cit., p. 65; L. Maccario, *Lucerne del Museo di Alba* cit., p. 112.

⁴² L. Maccario, *Lucerne del Museo di Alba* cit., p. 112.

⁴³ A. Ferraresi, *Le lucerne di Bedriacum nelle raccolte archeologiche di Mantova, Cremona e Piacenza* cit., p. 122 e nota 278.

⁴⁴ Corrispondente alla scheda di catalogo N. 15.

⁴⁵ Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali. Si avverte che sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

⁴⁶ L. Granchelli, G. Groppelli, A. Rovida, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi* cit., pp. 73-75.

⁴⁷ M. C. Gualandi Genito, *Le lucerne antiche del Trentino* cit., p. 199, nota 2; L. Granchelli, G. Groppelli, A. Rovida, *Le lucerne romane della collezione Pisani Dossi* cit., p. 73.

⁴⁸ Già segnalato dal Pontiroli. G. Pontiroli, *Lucerne antiche dei Musei di Cremona* cit., p. 48, n. cat. 10.



Fig. 1. Lucerna a volute con motivo figurato a delfino (n. inv. 300), Museo Civico di Crema e del Cremasco.



Fig. 3. Lucerna a disco con motivo figurato di uomo con gallina (n. inv. 305), Museo Civico di Crema e del Cremasco.



Fig. 2a. Firmalampen con bollo FORTIS, fronte, (n. inv. 297), Museo Civico di Crema e del Cremasco.



Fig. 2b. Firmalampen con bollo FORTIS, retro, (n. inv. 297), Museo Civico di Crema e del Cremasco.

Attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco: nuove proposte e ampia partecipazione
Ester Tessadori

L'anno scolastico 2017/2018 ha visto la riconferma da parte della direzione del Museo Civico di Crema e del Cremasco della proposta di attività dedicate alle scuole.

Infatti l'interesse, mai venuto meno in questi anni da parte degli insegnanti del territorio, ha dimostrato l'attenzione per il patrimonio culturale da parte del mondo della scuola e il forte bisogno di condurre i più piccoli alla scoperta della storia locale, sostenendo quindi la riproposta delle attività didattiche per le scuole con un ampliamento dell'offerta.

L'attività didattica ha primariamente lo scopo di avvicinare bambini e ragazzi all'archeologia, all'arte e alla storia, partendo innanzitutto dalle testimonianze del passato appartenenti al proprio territorio e facendo loro conoscere il patrimonio museale della città di Crema e del circondario, spesso poco conosciuto.

In particolare la divisione delle proposte per le scuole in due tipologie, visite interattive e visite-laboratorio¹, è rimasta invariata. Rispetto all'anno precedente sono state però aggiunte alcune attività nuove, che hanno fatto seguito, cercando di soddisfarle, ad alcune richieste specifiche degli insegnanti (in questo è stato fondamentale il contatto personale e il questionario compilato per ogni attività) e al desiderio di inserire ulteriori percorsi per valorizzare al meglio le diverse sezioni del museo. All'interno delle visite interattive è stata inserita la visita alla Casa Cremasca: "Una casa d'altri tempi".

Per quel che riguarda la rosa di possibili laboratori è stata ampliata con ben quattro nuove attività: "Oggi l'archeologo sono io", sostanzialmente uno scavo simulato per spiegare, mostrare e far provare ai più giovani il lavoro dell'archeologo; "Piccoli artigiani", che prevede l'avvicinamento dei bambini della scuola dell'infanzia alla manipolazione dell'argilla; "Cartografi d'altri tempi", la visita alla rinnovata sezione cartografica è lo spunto per la realizzazione di una carta di una città ideale; infine "Apprendisti miniatori", ispirati dalla storia del convento che ospita il museo i ragazzi conoscono e sperimentano la preziosa arte della miniatura.

Alle attività sopra citate sono rimaste affiancate le già ben consolidate tipologie degli anni precedenti per un totale di 4 opzioni differenti per le visite interattive e 9 visite laboratorio tra le quali le scuole avevano l'opportunità di scegliere.

L'offerta didattica è diretta sempre alle scuole dall'infanzia alla secondaria di primo grado. Ogni visita è di volta in volta modulata in base al target a cui è rivolta.

La presentazione delle proposte è avvenuta a inizio settembre, quando gli insegnanti sono stati invitati in Museo per conoscere i percorsi didattici. A seguito dell'incontro con i docenti da subito sono iniziate le prenotazioni e le chiamate sono arrivate numerosissime, tant'è che nel giro di poche settimane sono state esaurite le disponibilità previste per l'anno in corso.

Per l'anno scolastico 2017/18 si è scelto di consentire la prenotazione di una sola visita a classe per permettere una maggiore partecipazione e cercare di soddisfare un numero maggiore di insegnanti. Inoltre le attività sono state mantenute completamente gratuite.

Le visite realizzate da settembre a maggio sono state 96, di cui 24 visite brevi e 72 laboratori, per un totale di 96 classi differenti coinvolte, contro le 79 dell'anno precedente e per un totale di 1.952 bambini: numeri davvero soddisfacenti.

¹ Per un chiarimento rispetto alla distinzione operata e alle differenze delle attività si rinvia all'articolo a cura della DIREZIONE DEL MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO, *Il Museo civico di Crema e del Cremasco si consolida con il nuovo allestimento della pinacoteca e della sezione cartografica - Attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco: ottimi riscontri*, in "Insula Fulcheria", XLVII, 2017, pp. 433-435

Il fatto che le classi potessero prenotare un'unica attività sembra che abbia portato a un aumento delle prenotazioni di visite laboratoriali più lunghe.

Le scuole totali che hanno aderito sono 34 di cui 6 dell'infanzia, 25 della primaria e 3 della secondaria, numerose scuole hanno portato tutte le classi delle diverse annate, ulteriore dato interessante il fatto che ben 16 scuole nuove rispetto all'anno precedente siano state intercettate.

Unica nota dolente è stata l'impossibilità di soddisfare tutte le richieste arrivate, infatti alcuni insegnanti non hanno potuto prenotare l'attività per la propria classe, in quanto, come si diceva sopra, le disponibilità sono state velocemente esaurite.

L'attività più richiesta rimane "Alle prese con le tessere del mosaico" con 18 classi che l'hanno svolta, subito seguita dalla nuova attività "Oggi l'archeologo sono io"² con 16, che quindi ha riscosso un notevole successo.

I questionari, sottoposti agli insegnanti al termine della visita, continuano a essere un ottimo strumento di confronto e riscontro rispetto all'operato. All'interno dei questionari compilati il 74% dei docenti si è detto molto soddisfatto dell'attività svolta e il 26% soddisfatto, l'81% ha giudicato l'attività molto partecipata e attiva, mentre il 19% partecipata.

Tutti gli insegnanti hanno ribadito l'intenzione di ripetere l'esperienza durante l'anno scolastico successivo. La maggior parte (88%) parteciperebbe anche se l'attività fosse a pagamento.

Bruno Munari sosteneva "Siccome è quasi impossibile modificare il pensiero di un adulto, noi dovremo occuparci dei bambini", questa convinzione ispira l'attività didattica del nostro Museo, in ogni suo singolo passaggio, dalla progettazione alla comunicazione e per finire, ma non meno importante, la realizzazione delle attività specifiche per i più piccoli.

Siamo convinti che soltanto passando attraverso le nuove generazioni possiamo far crescere la consapevolezza e l'interesse per il nostro patrimonio da parte dei futuri adulti. Inoltre spesso sono proprio i bambini i traghettatori di questa conoscenza verso i propri genitori e i facilitatori dell'avvicinamento alla realtà museale da parte degli adulti.

Proprio per questa immensa possibilità che risiede nelle nuove generazioni crediamo fortemente nella necessità di una proposta di ampio respiro per le scuole e ci auguriamo che possa diventare sempre più strutturale nelle attività proprie del Museo.

Di seguito, si riportano i numeri inerenti le attività a cui si è fatto riferimento nell'articolo:

n° scuole coinvolte	34
n° classi coinvolte	96
n° alunni coinvolti	1.952
n° laboratori svolti	96

² Il laboratorio è stato attivato solo nei mesi primaverili poiché si svolgeva all'aperto.



Attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco, anno scolastico 2017/18

La Cappella dei Cazzuli a Capergnanica, Milano, Scalpendi, 2018, pp. 127

Si è conclusa con la riapertura al pubblico, il 6 maggio 2018, l'opera di restauro della cappella "dei Cazzuli", che sorge in riva alla roggia dell'Acquarossa tra gli abitati di Capergnanica e Ombriano. L'evento è stato il frutto di un'iniziativa doppiamente lodevole. Oltre ad aver restituito alla fruizione e alla devozione della comunità il piccolo, ma prezioso luogo di culto, infatti, l'Amministrazione comunale presieduta da Alex Severgnini ha anche promosso la pubblicazione dell'accurato e interessante volume che qui si recensisce.

Il restauro della cappella ha offerto l'occasione per studiare per la prima volta in modo approfondito la vicenda storica e l'apparato di decorazioni dell'edificio, che fu eretto per volontà della famiglia da cui prende il nome entro il primo quarto del Settecento. Le fasi dei lavori sono descritte nel volume nell'intervento a firma di Elena Dognini, Mara Pasqui e Annalisa Rebecchi, dove opportunamente si dà conto delle modalità tecniche di esecuzione di simili lavori di recupero e conservazione. Lo scritto offre al lettore un'efficace idea di come sia oggi possibile ripristinare strutture segnate dai problemi dell'umidità e – spesso, come nel caso in questione – anche da stratificazioni di interventi tecnicamente inidonei o addirittura invasivi, soprattutto novecenteschi: due problematiche tutt'altro che rare tra gli esempi del nostro patrimonio culturale. Fanno seguito al saggio testé citato la ricostruzione delle vicende storiche della cappella, affidata a Stefania Del Nero Formenti, e l'analisi dell'apparato decorativo dell'edificio. Apparato che, si può dire, colpisce l'attenzione anche degli osservatori inesperti, in quanto risulta particolarmente ricco se rapportato alla natura (certamente non solenne o monumentale) della cappella in cui è raccolto.

Il saggio di Matteo Facchi (*La cappella dei Cazzuli a Capergnanica: un inedito ciclo di affreschi di Giovanni Brunelli*), che tratta appunto dei profili artistici, si concentra dapprima sulla statua lignea – forse quattrocentesca – della Madonna del Carmine, che fu a lungo il principale oggetto di devozione contenuto nella cappella. Nel marzo del 1979 la statua fu trafugata e non venne mai più ritrovata. Purtroppo, ad oggi non constano esserci testimonianze fotografiche della scultura e sarebbe anzi auspicabile che chi venisse a conoscenza, anche casualmente, di rappresentazioni dell'oggetto potesse darne opportuna segnalazione. In seguito la ricerca si concentra, con dovizia di spunti e dettagli, sull'analisi delle opere ad affresco presenti nella cappella, attribuendone la paternità al pittore Giovanni Brunelli, di natali veronesi ma attivo a Crema tra la fine del Seicento e il 1722 (anno della sua morte). Tra gli affreschi di maggior pregio figurano un'effigie di Sant'Agata, la scena dei Discepoli sulla via di Emmaus, l'incontro di Gesù con la Samaritana al pozzo. Oltre all'ampiezza di analisi e riferimenti, il saggio di Facchi si avvale di un ricco repertorio di riscontri iconografici, che servono a corroborare la tesi dell'attribuzione degli affreschi al Brunelli. Da questo punto di vista, la ricchezza dell'apparato di illustrazioni del volume valorizza non solo il ciclo pittorico che adorna la cappella, ma anche le varie fasi dei lavori di restauro, attraverso le molte fotografie che ritraggono le condizioni dell'edificio e dei dipinti prima e dopo gli interventi conservativi.

Un ulteriore profilo di interesse è la ricostruzione delle vicende proprietarie dell'edificio, che viene svolta nel contributo di Stefania Del Nero Formenti (*Storia e architettura della cappella dei Cazzuli a Capergnanica, detta anche oratorio della Madonna Addolorata*) prestando particolare attenzione alle origini (incerte) della cappella e ai primi secoli della sua esistenza, finché essa rimase bene della famiglia che la patrocinava. Come si tornerà a dire in conclusione, potrebbe avere un interesse non soltanto anedddotico, a questo riguardo, fare luce (se possibile) anche sulle vicende più recenti, che condussero il luogo di culto a diventare proprietà prima della locale Parrocchia di San Martino Vescovo e, poi, del Comune di Capergnanica. La cappella dei Cazzuli,

infatti, ha attraversato gli ultimi secoli condividendo la sorte e il regime giuridico delle opere private di interesse ecclesiastico, devozionale e, da ultimo, culturale. Ricostruire quali siano le ragioni che ne hanno giustificato i passaggi di proprietà, pertanto, significa anche comprendere quale valenza un simile bene abbia acquisito nel corso del tempo per la comunità familiare, religiosa e civile di riferimento. Come luogo della devozione locale –dapprima l’uso di “dire preghiere privatamente”, ricordato dal parroco Stoppani nel 1811; in seguito, la consuetudine di celebrare la Messa in onore della Madonna Addolorata, il 15 di settembre– la cappella probabilmente è stata soggetta da sempre a un regime giuridico che andava oltre quello delle cappelle devozionali private, per coinvolgere invece l’intera comunità di riferimento.

È questo un tema che nel saggio di Stefania Del Nero Formenti viene affrontato nell’ultimo paragrafo, laddove si pone la questione della natura di oratorio o, viceversa, di “santella” del luogo di culto. La differenza è sostanziale, poiché per il diritto canonico gli oratori, anche quando di proprietà privata, necessitano di una regolare (ancorché non frequente) apertura al culto pubblico, specialmente tramite l’ufficiatura eucaristica; le “santelle”, invece, costituiscono semplici luoghi di devozione e, nella tradizione rurale lombarda, sono solitamente mete di processioni rogatorie, svolte in determinate ricorrenze per domandare la grazia di un buon raccolto o altre intercessioni. La cappella dei Cazzuli, stando alla documentazione storica ricostruita dall’Autrice, ha assolto nel tempo all’una e all’altra funzione, in passato come meta di processioni rogatorie e devozioni private e, fino ad oggi, come luogo di celebrazioni *de facto* regolari (come ricorda il parroco di Capergnanica, don Ezio Neotti, nella sua pagina introduttiva).

L’incertezza che aleggia sullo statuto giuridico della cappella è quindi un ulteriore elemento di interesse, che non manca di richiamare l’attenzione di chi abbia curiosità di storia ecclesiastica o giuridica. Certamente la struttura dell’edificio, con gli spazi interni suddivisi tra un’aula e un piccolo, ma ben delimitato presbiterio lascia trasparire una maggiore ambizione architettonica, se confrontata con quella delle “santelle” sparse per il territorio cremasco; tuttavia il possesso di un determinato *status* giuridico non dipende solo dalle consuetudini, ma anche dal riconoscimento *in primis* dell’autorità ecclesiastica diocesana, la quale però –in questo caso– non sembra avere mai definito la questione. In ogni caso, la cappella dei Cazzuli è un eccellente esempio di quella dimensione intermedia tra il “pubblico” e il “privato”, che fu una caratteristica saliente del sistema di diritto comune dell’età moderna. Si tratta di una dimensione poi tramontata per effetto dell’affermazione, a partire dalla fine del Settecento, di concezioni filosofiche e giuridiche che volevano tutto l’esistente ripartito tra la sfera di pertinenza dei cittadini (il privato) e quella del potere pubblico, incarnato dallo Stato e dagli altri enti da esso derivati, costringendo quindi ad adattarsi all’uno o all’altro regime di diritto anche quei beni e, soprattutto, quei luoghi tradizionalmente refrattari a simili rappresentazioni schematiche. Questa dei ‘beni comuni’ – né completamente pubblici, né completamente privati – è però una dimensione che sopravvive tuttora con forza nel diritto canonico e che per questa via trova riflessi, sia pure limitati, nel diritto ecclesiastico civile. Ciò accade poiché un bene di interesse religioso –che, in Italia, è quasi sempre sinonimo di bene di rilievo storico e culturale– è qualcosa che può appartenere a privati, ma al tempo stesso è soggetto alle norme del diritto della Chiesa, la quale guarda non soltanto alla fruizione individuale di quel bene, ma anche alla sua relazione con l’intera comunità religiosa a cui esso fa riferimento (si rimanda chi desiderasse approfondire il complesso argomento al volume di Erminia Camassa, *I beni culturali di interesse religioso*, Torino, Giappichelli, 2013). Nel caso della cappella dei Cazzuli, la dimensione “pubblica” nel senso più pieno del termine viene ulteriormente rafforzata dall’odierno regime di proprietà comunale dell’edificio e dal riconoscimento della sua natura di bene artistico-culturale, che proprio il recente restauro ha definitivamente sancito. Proprio per questo potrebbe essere rilevante –come già si è detto– tentare di ricostruire quali siano state le vicende e le motivazioni che hanno condotto, nel secolo appena trascorso, il Comune ad acquisire dalla Parrocchia la proprietà dell’edificio, quasi a testimoniare l’indissolubile intreccio tra le

ragioni della fede e quelle dell'appartenenza civile, nel quale da sempre prende corpo l'identità storica e culturale del Cremasco.

È questa somma di elementi storici, artistici, giuridici e sociali a rendere particolarmente significative sia la presenza della cappella dei Cazzuli nella società e nella storia della comunità di Capergnanica, sia la meritoria opera di restauro e valorizzazione che è giunta a compimento nella primavera di quest'anno.



Appendice

Comunicazione

Sabato 21 aprile è stata inaugurata a Offanengo, nel locale museo, la mostra “Aratri e Strumenti agricoli antichi del Museo della Civiltà Contadina di Offanengo e del Cremasco”.

La Mostra ha fatto registrare la presenza di un notevole pubblico di visitatori interessati all’attività agricola, in particolare agli strumenti antichi e alla lunga vicenda del loro uso e perfezionamento nel territorio rurale cremasco.

Sembra doveroso render noto che l’ingente lavoro dell’allestimento dei materiali esposti è stato svolto con impegno e dedizione di tempo e fatica dal piccolo gruppo degli operatori volontari, Sigg. Antonia Bianchessi, Valeriano Manenti, Stefano Coti Zelati e Gian Franco Vailati coadiuvati dagli studenti dell’Istituto Agrario Stanga di Crema, che qui voglio segnalare alla stessa Amministrazione Comunale e ai compaesani perché ci si renda conto del valore della loro generosità sia pur nella scarsità delle risorse economiche a disposizione.

La Mostra è stata presentata dal prof. Gaetano Forni, noto studioso del Centro Studi e Ricerche del Museo Lombardo di Storia dell’Agricoltura di Milano.

Il successo della manifestazione ci induce ora nella decisione di conservare in vita i nostri aratri, analogamente alle numerose testimonianze riunite da tempo nel salone dedicato ai “Mister dal pajss da na olta”, fiduciosi nell’opera intrapresa di conservare, studiare e render noto ai giovani il passato contadino del paese da cui l’attuale benessere.

Ringrazio per l’attenzione.

La Presidente del Museo della Civiltà Contadina di Offanengo

Maria Verga Bandirali

Bibliografia ***di autori cremaschi e sul territorio cremasco***

(a cura di Alvaro Stella)

Presentiamo ai lettori di Insula Fulcheria alcuni libri di autori cremaschi pubblicati nel corso del 2017, segnalatici e in parte reperibili presso la Biblioteca Comunale di Crema.

Invitiamo i lettori a proporci all'indirizzo infulcheria.museo@comune.crema.cr.it eventuali altri testi relativi all'anno in questione per poter completare in futuro il quadro delle pubblicazioni.

LUCA GUERINI, *Aurelio Gatti detto il Sojaro e gli altari minori di Santa Maria della Croce*, C.E.C. Centro Editoriale Cremasco-Libreria Buona Stampa.

ANGELO LACCHINI, *Giulio Riboli medaglia d'oro al valore militare*, s.n.

MARILENA CASIRANI-SIMONE CALDANO-MATTEO FACCHI [a cura di], *La Pieve di Palazzo Pignano nella storia e nell'arte: atti della giornata di studi, Palazzo Pignano, parrocchiale di San Martino, 29 ottobre 2016*, Scalpendi Editore.

CLAUDIO ZANARDI, *Il libro del dialetto, poesie, modi di dire, espressioni, proverbi, scritti brevi, filastrocche e amenità in dialetto castelleonese: secolo XX*, Stampa a cura dell'autore.

GIUSEPPE DEGLI AGOSTI, *Sanctus: San Pantaleone e Crema*, Ed. Leva Artigrafiche.

AA.VV., *Le radici del futuro nei beni storici ed artistici (studi in memoria di don Carlo Mussi)*, s.n.

CLAUDIO ZANARDI, *Altri ricordi dei tempi della mia infanzia che non trovarono spazio nella precedente pubblicazione: 1945 e dintorni*, Stampa a cura dell'autore.

EMANUELE EDALLO, *Umanesimo urbanistico: l'architetto Amos Edallo tra Milano e la bassa padana*, Ed. Unicopli.

AA.VV. per Gruppo Antropologico Cremasco, *Le vie della paura*, G & G srl Industrie Grafiche.

ELGA FRANCESCA ARATA - VITTORIO ADENTI per Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, *Crema moderna: architettura tra Razionalismo e Novecento a Crema e nel Cremasco*, Stampa a cura del C.R.A.G.

OMBRA DI BEPPE, *Faccia da Clint*, Rpgreco Edizioni.

Si ringrazia la signora Cinzia Faienza della Biblioteca Comunale di Crema per la collaborazione prestata.

Autori

A

Cesare Alpini

Cesare Alpini è uno storico dell'arte, noto a livello nazionale ed internazionale per gli studi condotti sull'arte cremasca e lombarda. È considerato il massimo esperto della pittura di Giovanni Battista Lucini e Giacomo Barbelli.

Ha collaborato a diverse mostre d'arte tenute a Crema, tra le quali *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700, L'estro e la realtà, Officina Veneziana* e *Luigi Manini*. È autore di studi scientifici, saggi d'arte, cataloghi.

B

Elena Benzi

Ex insegnante, attualmente imprenditrice agricola, ha collaborato con Mons. Nicolini, Vescovo di Cremona, quale corrispondente di alcune testate giornalistiche, tra cui "L'Osservatore Romano". Ha al suo attivo pubblicazioni quali "In simplicitate cordis" e "Colloquio sul filo".

Oggi fa parte della redazione di *Insula Fulcheria* e, per la stessa rivista, si è dedicata allo studio della Grande Guerra a livello locale. Collabora inoltre con il Gruppo Antropologico Cremasco.

Roberto Bettinelli

Roberto Bettinelli si laurea con lode in Scienze Storiche presso l'Università degli Studi di Milano scrivendo una tesi sul politologo americano Robert A. Dahl. Sempre a Milano consegue la laurea nel corso magistrale di Lettere Moderne. Giornalista professionista. Studia presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano dove consegue la laurea triennale in Scienze della Comunicazione e la specialistica in Comunicazione politica e sociale.

Ha fondato e diretto le testate online "l'Inviato Quotidiano" e "L'Informatore Quotidiano Liberale". Laureato con lode all'Università di Bologna nel corso di laurea Dams indirizzo arte.

Ha collaborato con enti e associazioni nell'ambi-

to dell'attività di ufficio stampa e comunicazione politica.

C

Adriano Carpani

È nato a Mozzanica (Bergamo) il 13 dicembre 1957, vive e opera a Milano. Laureato in Scienze politiche, indirizzo politico-economico, all'Università degli studi di Milano, già dirigente presso il Consiglio regionale della Lombardia, esercita la libera professione di dottore commercialista.

Dal 2014 è Presidente del Centro Studi Storici della Geradadda, socio fondatore della Pro-loco Mozzanica e cultore di storia e tradizioni locali, con particolare riguardo alle fonti di carattere archivistico.

adrianocarpani13@gmail.com.

Claudio Cerritelli

Claudio Cerritelli (1953), si è laureato nel 1977 al DAMS presso l'Università di Bologna dove si è perfezionato in Storia dell'Arte Contemporanea. I suoi interessi si sono rivolti verso alcuni problemi di interpretazione del '900: dal genere del paesaggio al concetto di avanguardia, dalla pittura astratta e informale alla scultura ambientale, dalle ricerche verbo-visive alle esperienze del concettuale. Dal 1994 dirige la rivista d'arte "Nuova Meta. Parole e immagini", attualmente in versione on line (<https://rivistaartenuovameta.it/claudio-cerritelli>).

Dal 1986 insegna Storia dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

D

Vittorio Dornetti

Nato nel 1951 a Bagnolo Cremasco, ha insegnato letteratura italiana, latina e storia antica presso il liceo scientifico di Crema.

Si è occupato di poesia minore del Trecento, di eresie medioevali, di diavoli e spettri nella predi-

cazione medievale. Uno dei suoi ultimi lavori in questo settore è uno studio sulla santità laica di Francesco d'Assisi, il più grande dei santi. In ambito locale si è interessato dei rapporti tra il novelliere del Cinquecento Matteo Maria Bandello e Pandino. Ha scritto la storia delle Casse Rurali di Crema, di Bagnolo Cremasco e di Offanengo, in collaborazione con altri studiosi. Ha redatto la storia di Cremosano, di Bagnolo Cremasco oltre che la storia della De Magistris di Bagnolo.

Collabora con il Gruppo Antropologico Cremasco, con il Centro Galmozzi e con la rivista *Insula Fulcheria*. Ultimamente si è interessato del Risorgimento italiano sia a livello nazionale che locale e della Grande Guerra. Da alcuni anni cura un blog, "L'angolo del Dornetti", in cui commenta film e romanzi.

G

Franco Gallo

(Crema, 1962) è autore di diverse ricerche teoriche e storiche nel campo della storia della filosofia e dell'estetica. Tra i fondatori del Gruppo Antropologico Cremasco, ha collaborato a "Insula Fulcheria", "Servitium", "Il Cannocchiale", "Il Ponte" e numerose altre riviste. All'attivo molte prefazioni e postfazioni a volumi di poesia e interventi di presentazione in reading e happening poetici.

M

Claudio Marinoni

Nato ad Orzinuovi (BS) nel 1983, ha ottenuto il diploma di maturità classica presso il liceo "A. Racchetti" di Crema nell'a.s. 2001-2002. In seguito ha vinto il concorso ordinario presso la scuola normale superiore di Pisa, dove ha frequentato i corsi di filologia classica sotto la guida del prof. Vincenzo di Benedetto. Dopo diversi periodi di studio in Gran Bretagna, Germania ed Austria come studente Erasmus, si è diplomato con il prof. Guido Paduano con una tesi sui ditirambi di Pindaro e Bacchilide, nell'a.s. 2007-2008. Ha poi frequentato diversi corsi di master presso l'Università di Firenze, la biblioteca Mediceo-

Laurenziana, la biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Da diversi anni si occupa, come studioso indipendente, di temi riguardanti la critica testuale, la nascita della stampa e la storia del libro e della tradizione manoscritta dei testi greci, latini, ebraici e volgari in diverse lingue europee (francese, tedesco, inglese, spagnolo, portoghese).
claudiomarinoni83@gmail.com.

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

Silvia Merico

Laureata in Lettere con indirizzo artistico presso l'Università Statale di Parma, ha realizzato pubblicazioni in cataloghi, riviste e libri d'arte. Pubblicista dal 1995, ha al suo attivo varie collaborazioni giornalistiche: "Il Nuovo Torrazzo", "Humanitas Magazine", ed è curatrice del blog www.thesmells.net.

Bruno Mori

Laureato in filosofia all'Università degli Studi di Milano nel 1980 con una tesi in Filosofia Morale, Bruno Mori insegna da molti anni nella scuola secondaria di I grado, da circa 25 anni a Offanengo.

Si è interessato in passato di musica popolare e di politica ambientale. Solo in tempi recenti delle esperienze didattiche lo hanno portato a fare ricerche di storia locale. Da un'attività laboratoriale per una terza media è così scaturito uno studio sull'alimentazione contadina nel Cremasco.

Attualmente si sta dedicando, sia a livello didattico insieme a dei colleghi della Secondaria di Offanengo, sia a titolo personale, a tematiche di Demografia Storica (lo studio dei Registri Parrocchiali seicenteschi di Offanengo). Da alcuni anni sperimenta anche l'utilizzo del programma Google Earth nell'insegnamento della geografia in generale ma anche per la raccolta, la visualizzazione e la condivisione di aspetti di geostoria del territorio.

brunomori@alice.it.

P

Silvia Pinferetti

Laureata in Lettere e Beni Culturali nel 2014 presso l'Università di Pavia e in Scienze Storiche nel 2017 presso l'Università degli Studi di Milano, nel biennio 2015-2017, ha conseguito il diploma presso la Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Milano. Ha svolto recentemente diverse attività di catalogazione, tra cui una collaborazione presso la Biblioteca Scientifica dell'IRRCS Besta di Milano.

S

Carlo Alberto Sacchi

Nato a Crema nel 1943. Vive a Crema. Si è laureato in Storia del cinema e della critica del cinema presso l'Università Cattolica di Milano. Ha insegnato lettere alle scuole medie inferiori e superiori. Ha organizzato e condotto numerosi cineforum. Ha diretto l'emittente radiofonica Radio Video CR. 93. Nel 1968 è stato direttore responsabile del giornale universitario "Ux". Ha collaborato con diverse testate di stampa locale; è stato redattore di "Crema produce". Sue poesie e suoi racconti sono apparsi su riviste nazionali ed estere. Nel 1986 ha vinto il premio nazionale di poesia "La Bertazzola". Ha tenuto varie conferenze su poeti classici e moderni. Ha presentato a RAI 3 un excursus sui modi di dire, sui proverbi e sugli epiteti del dialetto cremasco. Dal 2016 pubblica mensilmente sul giornale "La Provincia di Crema", "Al Cantù dal Cremàsch". bersac@teletu.it.

Sara Stefanovic

Nata a Crema il 11 settembre 1995, laureata il 22 febbraio dell'anno corrente (in corso) con il massimo dei voti e la distinzione della lode in Scienze Linguistiche e Letterature straniere presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore. Dall'anno 2017 collabora saltuariamente con la redazione di "Crem@online" per la stesura di articoli concernenti la storia della Città di Crema o eventi di particolare rilevanza che hanno luogo entro le mura della città. Sempre dal 2017 collabora con il

blog "Il Vizio dell'Esistenza" occupandosi della gestione della redazione dei giovani scrittori, della correzione e stesura di articoli riguardanti il campo delle letterature straniere (con particolare attenzione a quella inglese). sara.stefanovic@icatt.it.

Magda Stofler

Laureata in Storia dell'arte all'Università degli Studi di Bologna, insegnante e storica dell'arte, vive e lavora in Valle Camonica, profonda conoscitrice e promotrice del patrimonio artistico del territorio, con particolare attenzione all'arte minore del luogo in cui vive. Ideatrice e responsabile del progetto didattico per le scuole "La bottega del da Cemmo" attivo fin dal 2012, ha coinvolto con successo numerosi Istituti Comprensivi della Valle e delle provincie limitrofe. Referente per la gestione turistica della Chiesa di S. Maria Assunta di Esine, Monumento Nazionale (XV secolo).

V

Graziella Vailati

Nata a Crema nel 1947. Vive a Bagnolo Cremasco dal 1990. Dal 1992 scrive poesie, utilizzando prevalentemente il dialetto cremasco. Ha ottenuto premi e riconoscimenti a livello locale (Crema, Offanengo, Montodine), provinciale (Cremona, Pizzighettone, Castelleone, San Daniele Po, Lodi), regionale (Castel Nuovo Gera d'Adda, Biassono, Albiate) e nazionale (Perugia, Aosta). Sue composizioni sono state pubblicate sulla stampa locale ed in antologie a diffusione nazionale. È stata chiamata a far parte della giuria per concorsi di poesie dialettali a Montodine, Monte Cremasco. vaigrazie@gmail.com.

Un ringraziamento sentito all'Associazione Popolare Crema per il Territorio e al Comune di Crema, che hanno reso possibile la pubblicazione della Rivista.

Avvertenza

Gli articoli di *Insula Fulcheria*, pubblicati dal 1962 al 2017, sono disponibili e scaricabili in formato PDF nel sito del comune di Crema.

Sono inoltre disponibili, sempre come PDF, i quattro quaderni della rivista, i numeri di *Insula* dal 2004 al 2015, la Bibliografia di Crema e del territorio e l'Antica Cartografia Cremasca.

© Copyright, 2018 - Museo Civico di Crema e del Cremasco
Proprietà letteraria e artistica riservata
Autorizzazione Tribunale di Crema 13.09.1999 n. 15

ISSN 0538-2548

Progetto grafico: *Studio Publica* - Crema
Stampa: *Fantigrafica* - Cremona
Finito di stampare nel mese di dicembre 2018

